



---

## 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, RAMOS Jorge

*"Dreyer: espacio plano y fenomenológico en el cine"*

en revista *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid* n° 46, Valladolid 2011, ISSN 1132-0788, 16 páginas (81-95), revista incluida en los índices DICE, RESH y Latindex (32/34)

# BOLETÍN

---



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

---

(BRAC)

---

*El Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (BRAC) es una revista científica, fundada en 1930, que publica artículos originales. Está dedicada a la investigación de las Bellas Artes (Arquitectura, Escultura, Pintura y Música) y a la defensa del Patrimonio Histórico Artístico en cumplimiento de los contenidos encomendados a esta Real Academia. Se dirige preferentemente a la comunidad científica y universitaria así como a todos los profesionales e interesados por el Arte en general. Su periodicidad es anual.*

El BRAC aparece recogido en las bases de datos ISOC, LATINDEX y DIALNET

*Edición, Redacción e Intercambio*

Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción  
Casa de Cervantes. C/ Del Rastro, s/n. 47001 Valladolid  
info@realacademiaconcepcion.net  
secretaria@realacademiaconcepcion.net  
www.realacademiaconcepcion.net

*Director*

Luis Alberto Mingo Macías (*Universidad de Valladolid. E.T.S.A.*)

*Secretario*

Jesús Urrea Fernández (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)

*Consejo de Redacción*

Salvador Andrés Ordax (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)  
José Carlos Brasas Egido (*Universidad de Salamanca. Facultad de Filosofía y Letras*)  
Joaquín Díaz González (*Fundación Joaquín Díaz. Uruña. Valladolid*)  
M.ª Antonia Fernández del Hoyo (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)  
Jesús Urrea Fernández (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)

*Consejo Asesor*

Santiago Alcolea Blanch (Instituto Amatller de Arte Hispánico. Barcelona), Miguel Cortés Arrese (Universidad de Castilla-La Mancha. Toledo), Eduardo Carazo Lefort (Universidad de Valladolid E.T.S.A.), José Manuel Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid), Odile Delenda (Wildenstein Institute. Paris), Pedro Dias (Universidade de Coimbra), Ismael Fernández de la Cuesta (Real Academia de San Fernando. Madrid), José López-Calo (Universidad de Santiago de Compostela), Emilio Marcos Vallaure (Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo), Pedro Navascués Palacio (Real Academia de San Fernando. Madrid), José Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá de Henares) y Enrique Valdivieso González (Universidad de Sevilla).

© Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

© De los textos: sus autores

Depósito Legal: VA. 237.-1992  
I.S.S.N. 1132-0788

*Imprime*

Gráficas Andrés Martín, S. L.  
Juan Mambrilla, 9. Valladolid



# Sumario

46-2011

## Estudios

- 9 Miguel Ángel Marcos Villán, *El Maestro de Calabazanos: Un escultor tardogótico entre Palencia y Valladolid*
- 19 Salvador Andrés Ordax, *Negligencia del colegial, catedrático, presidente de la Chancillería y obispo Pedro González Manso (†1539)*
- 33 Manuel Arias Martínez, «*La copia más sagrada*»: *la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid*
- 57 Lorena García García, *En torno al arquitecto Felipe Berrojo de Isla*
- 65 Juan Nicolau Castro, *Esculturas del siglo XVIII en la parroquia de Güeñes (Vizcaya)*
- 69 Jesús Urrea, *El cardenal Mendoza y la imagen del Colegio de Santa Cruz*
- 73 Eloisa Wattenberg García, *Las pagodas chinas del Museo de Valladolid*
- 81 **Fernando Zaparaín y Jorge Ramos, *Dreyer: espacio plano y fenomenológico en el cine***
- 97 Aurelio García Macías, *Principios teológicos-litúrgicos del espacio celebrativo*
- 113 Josemaría de Campos Setién, *Semblanza del arquitecto Ricardo García Guereta (1861-1936)*

## Vida Académica

- 129 Memoria del curso académico 2011-2012
- 133 Lista de Académicos

# DREYER: ESPACIO PLANO Y FENOMENOLÓGICO EN EL CINE

Fernando Zaparaín y Jorge Ramos

*ETSA de Valladolid*

**RESUMEN:** En el cine de Dreyer se puede analizar la transición que a principios del siglo XX se produjo en las diversas artes, desde la concepción clásica y newtoniana del espacio, como sistema tridimensional estable, hasta dos nuevos tipos de espacio relativo que incorpora la cuarta dimensión del tiempo: El *espacio plano*, que irá prescindiendo de un marco escenográfico de perspectiva reconocible y derivará hacia las puras relaciones entre fondo y figura; y *espacio fenomenológico*, que se hace de sensaciones y atmósferas, en las que el movimiento depende de la tensión narrativa más que de los desplazamientos apreciables.

**PALABRAS CLAVE:** Dreyer, cine, espacio.

## DREYER: FLAT AND PHENOMENOLOGICAL SPACE IN CINEMA

**ABSTRACT:** In Dreyer's cinema it is possible to analyze the transition that took place at the beginning of the 20th century in the diverse arts, from the classic and Newtonian conception of the space, as three-dimensional stable system, up to two new types of relative space that incorporates the fourth dimension of the time. On one hand there is the *flat space*, which will be doing without a scenographic framework of recognizable perspective and deriving towards the pure relations between figure and background. On the other hand we find the *phenomenological space*, which is made of sensations and atmospheres, in which the movement depends on the narrative tension rather than appreciable displacement.

**KEY WORDS:** Dreyer, Cinema, Space.

El cine del danés Carl Theodor Dreyer (1889-1968)<sup>1</sup> se desarrolla dentro de una casa. La vicaría de *Dies Irae* (1943), es el marco oprimente de los conflictos interiores de una rígida familia protestante. La intolerancia de *La pasión de Juana de Arco* (1927-28) se siluetea sobre enigmáticos muros blancos. El conflicto entre fe y razón de *Ordet* (1954-55) se discute siempre entre cuatro paredes y *Gertrude* (1964) dilucida su carencia de amor entre el despacho de un marido distante y la intimidad de la alcoba<sup>2</sup>.

Esta evidencia, se explicaría, en primer lugar, porque la casa es el entorno obvio donde representar los dramas psicológicos, en continuidad con el camino elegido por el teatro

nórdico de cámara, con títulos tan ilustrativos como *Casa de muñecas* de Ibsen. Pero cuando se profundiza un poco más, se descubre que el espacio interior adquiere una compleja presencia en la obra de Dreyer y en el cine en general. El marco físico ofrece un doble juego: *el cine construye un espacio* pero además *el espacio sirve para construir el cine*. Por un lado, gracias al montaje cinematográfico se define un espacio sin que sea necesario fabricar este completamente en la realidad física. Por otro lado el espacio es uno de los instrumentos básicos para realizar el discurso cinematográfico, pues ofrece, junto a las comparaciones temporales, una referencia para igualar o distinguir una situación de otra.

Además aporta cualidades, luces, símbolos y un fondo con el que moldear la plástica de toda la película. El espacio se convierte así en la pauta o plantilla permanente sobre la que definir los altibajos diegéticos, psicológicos y estilísticos de cada obra filmica.

Pero antes de seguir avanzando en el análisis de las categorías espaciales empleadas en *Dies Irae* será interesante escuchar al propio autor, en un texto consagrado a explicar su búsqueda de *abstracción*, que pretende conseguir con el uso adecuado de diversos elementos, entre ellos los decorados y el color:

*«Esta abstracción por simplificación puede intentarla ya el director, aunque de forma modesta, en los decorados de sus películas. ¿Cuántas habitaciones sin alma habremos visto en la pantalla? El director puede inculcarle alma a sus espacios mediante la simplificación, es decir eliminando todo lo que es superfluo, haciendo que unos pocos objetos y algunos accesorios significativos funcionen como testigos psicológicos de la personalidad de los personajes, o relacionándolos con la idea central de la película. (...)*

*(...) Y hablando del color, cuyas posibilidades para la abstracción son ilimitadas, debo señalar otro camino que puede conducir a una abstracción de carácter muy especial. Como es sabido, la fotografía presupone la existencia de una perspectiva ambiental: el contraste entre luces y sombras desaparece en último término. Quizá sea una buena idea, para lograr una abstracción interesante, eliminar deliberadamente esta perspectiva, o, dicho con otras palabras, renunciar a los efectos de profundidad y distancia. En su lugar debería intentarse la construcción de una imagen completamente nueva, disponer las superficies coloreadas sobre una única superficie multicolor, de tal manera que se supriman las nociones de primer término, segundo término y fondo. En otras palabras, habría que abandonar la representación en perspectiva y conservar sólo la superficie plana de dos dimensiones»<sup>3</sup>.*

En estos párrafos destaca en primer lugar el empeño por conseguir la abstracción en el cine. Dreyer veía en ella el gran camino para lograr una renovación artística<sup>4</sup>. Al pensar así, se revela en sintonía con una de las grandes líneas de acción de la vanguardia artística del siglo XX. Pero, como él mismo reconoce en otro momento de la conferencia citada, esa abstracción debe «...saber prescindir de la realidad para reforzar el contenido espiritual de la obra». Como las imágenes reflejan la realidad debido a su proceso técnico de formación, la abstracción se conseguirá según la intención con la que seleccionemos y fabriquemos cada imagen. A partir de ahí, son muchos los medios que pueden ayudar a conseguir esa *espiritualidad*. Dreyer destaca dos líneas de trabajo: la *simplificación de los objetos* y la *supresión de la perspectiva tradicional*.

Por un lado propone «...que unos pocos objetos y algunos accesorios significativos funcionen como testigos psicológicos de la personalidad de los personajes, o relacionándolos con la idea central de la película». Se trata de una opción por la simplificación objetiva, tan querida de la estética moderna. Los objetos y accesorios se ponen al servicio de una trama psicológica que es lo verdaderamente importante. Ya no se aprecia en primer lugar la propia realidad, lo que ella sea, sino lo que es para la historia, para el sujeto. El objeto se subjetiviza, se pone en relación con la narración y al servicio de ésta. Así toda la realidad material englobada en el espacio visual pretende adquirir una función diegética, sin limitarse a mostrar su propia esencia. Tiene que hablar de la personalidad, de la idea central de la película.

Por otra parte, «abandonar la perspectiva» es una propuesta muy intencionada. Se opta programáticamente por una forma nueva de entender el espacio, o más bien de

entender su representación. Lo que Dreyer muestra es aparentemente lo de siempre: un tiempo y un espacio. Pero propone hacerlo desde las dos dimensiones: «...*disponer las superficies coloreadas sobre una única superficie multicolor...*». Parece como si buscara, no la ilusión habitual de profundidad, con varios planos sucediéndose, sino una composición directa, que relacione los planos sin escalonarlos, usando como plano del cuadro la misma superficie plana de la pantalla. Tampoco aquí Dreyer se plantea algo nuevo. Está haciéndose eco de la pretensión vanguardista de una plástica más *relacional* que *representativa*. Éste fue un empeño típico del cubismo, que desecha la rejilla perspectiva focal clásica para concentrarse en la superposición de vistas sobre el mismo plano, aunque pertenezcan a tiempos distintos. Se renuncia a la ilusión óptica de realidad en favor de una mayor capacidad expresiva de las relaciones entre los objetos que aparecen sobre el cuadro. Algo así pretendería el cine de Dreyer, cuando prescindiera del fondo escénico reconocible, para potenciar las tensiones entre los rostros. Hace que los fondos dejen de ser marcos geométricos espaciales y los convierte en planos de luz o textura sobre los que siluetea las figuras.

Con estas precisiones sobre el propio discurso teórico de Dreyer en torno al espacio, podríamos ahora adentrarnos en la realidad de su filmografía para ver si se cumplen las expectativas creadas. A lo largo del análisis de escenas concretas habrá ocasión de profundizar en la explicación del sistema espacial plano. Pero antes de entrar en los detalles, puede ser interesante repasar algunos conceptos básicos sobre las categorías espaciales que la historiografía de los siglos XIX y XX nos ha proporcionado. De esta manera tendremos ya los dos elementos que permiten una descripción certera: por un lado las

intenciones del autor, por otra parte un marco para clasificar los procedimientos y para insertarlos en la teoría más general del arte.

### CATEGORÍAS ESPACIALES EN LA HISTORIOGRAFÍA

En el fondo, la mutua influencia entre cine y espacio, se podría trasladar a todas nuestras experiencias espaciales de la realidad y a sus diversas representaciones artísticas, porque rara vez nos encontramos con una vivencia aislada, meramente geométrico-espacial o simplemente literario-fílmica. A cambio lo que tenemos son espacios y tiempos (historias) que se influyen entre sí. Un determinado lugar nos es querido porque allí pasó algo importante de nuestra vida y nuestra habitación nos parece más grande de lo que físicamente es. Según todo lo dicho, el tiempo (la narración) y el espacio (como construcción o geografía física) interactúan para definir nuestra realidad *percibida*. Se generan así muchos *modos* de presentarse el espacio, tanto en nuestras percepciones diarias, como en la arquitectura, la pintura, el cine o la fotografía.

La incorporación del espacio en el cine puede parecer natural, pero en la práctica ha requerido el establecimiento de complejas reglas de uso. Aunque el cine es un sistema plástico que por su propia esencia incorpora el tiempo<sup>5</sup>, tiene que renunciar al espacio real (como ya hicieron la pintura o la fotografía) en favor de una representación plana de las tres dimensiones. Este requisito hace laboriosa cualquier adquisición del espacio y lleva a una paradójica relación del cine con la arquitectura. Esta última ha sido considerada desde el XIX ante todo como el arte del espacio<sup>6</sup>, pero aparentemente tiene que renunciar al tiempo debido a su estabilidad formal y estructural<sup>7</sup>.



Planta de la habitación principal de la casa de *Dies irae*. Dibujo de los autores.

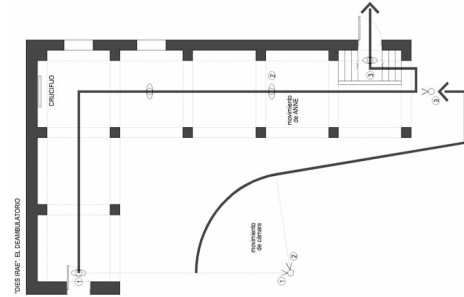


Diagrama en planta con los movimientos de Anne y la cámara por el deambulatorio. Dibujo de los autores.

Las limitaciones y facilidades de estos dos medios respecto al tiempo y el espacio hacen que sea especialmente interesante su estudio, pues cada sistema formal alcanza mayores cotas de pericia allí donde sus carencias aguzan el ingenio y la competitividad de los artistas<sup>8</sup>. Así, el cine pronto desarrolló diversas técnicas para crear una sensación tridimensional sin salirse del límite de la pantalla, sobre todo mediante la utilización del movimiento en la generación de la espacialidad<sup>9</sup>. También profundizó en la representación de su componente habitual, que era el tiempo, para mejorar su definición, expandirlo más eficazmente y tergiversarlo, especialmente mediante la elipsis y el montaje.

En cuanto a la arquitectura, durante el siglo XX, influida por factores como el cine, los nuevos medios de locomoción o el cubismo, se ha preocupado de incorporar sistemas de movimiento, aunque el espacio permanezca inmóvil, sobre todo mediante el entendimiento del edificio como recorrido (la *promenade* corbuseriana).

Por otro lado, en la obra de Dreyer<sup>10</sup> se puede analizar la transición que a principios del siglo XX se produjo en las diversas artes, desde la concepción clásica y newtoniana

del espacio, como sistema perspectivo tridimensional y estable, hasta el nuevo espacio relativo, que se hace plano para incorporar la cuarta dimensión del tiempo. Paulatinamente Dreyer irá prescindiendo de un marco escenográfico de perspectiva reconocible y buscará la abstracción, derivando hacia las puras relaciones entre fondo y figura, en las que el movimiento depende de la tensión narrativa más que de los desplazamientos apreciables, muy en la línea del pintor danés (casi coetáneo) Wilhelm Hammershoi<sup>11</sup>.

En todo lo dicho hasta ahora, se empieza a vislumbrar cómo Dreyer para crear el espacio lo reduce al mínimo, mediante dos modelos muy queridos desde finales del siglo XIX<sup>12</sup>, en los que se centrará nuestro estudio:

- Espacio *fenomenológico*<sup>13</sup>, narrativo o *virtual*. Fundamentalmente hecho de sucesos, psicología y percepciones, sin limitarse a cuestiones descriptivas o geométricas. Se construye sobre todo con el movimiento de cámara. No es tanto un cubículo geométrico, sino un espacio hecho de fenómenos, sonidos, carencias y sensaciones, que en el cine se aprovecha de la representación de un *espacio tridimensional* para incorporar el transcurso de una histo-





Silueta de Martin entre la bruma, con claras referencias a K. D. Friedrich.



Fotograma final del recorrido de Anne por las naves.

ria en el tiempo y llegar así a un *espacio narrativo*. Este espacio corresponde a la *visión cercana* y es conocido mediante la *percepción cinematográfica*, vinculada al continuo movimiento de la mirada y de la cámara. En el cine de Dreyer correspondería al que antes se ha definido como *espacio narrativo*. Éste se construye mediante distintos recursos clásicos, pero especialmente con uno propio: el *movimiento de la cámara*, casi siempre combinado con el *desplazamiento de los personajes*. Como hemos visto, es un espacio típicamente filmico y moderno, construido con la sucesión de sensaciones y no tanto con una definición geométrica. Es un espacio hecho de muchos materiales, incluso con sonidos y sensaciones de otros sentidos diferentes a la vista.

- Espacio *pantalla*, conseguido principalmente mediante la elipsis, la fragmentación, la parcialidad y las relaciones fondo-figura. Se entiende como representación sobre una superficie, de carácter compositivo y pictórico, que incluye el marco y delimita tanto su interior como el fuera de campo. Renuncia paradójicamente al relieve, y al limitarse a dos dimensiones se

hace más capaz de manifestar las *relaciones* y el movimiento y así recuperar la profundidad de la tercera dimensión y con ella el tiempo. Este espacio corresponde a la *visión distante*, a la *percepción visual*, que abarca todo el objeto pero desde un punto de vista fijo. Para Dreyer será el ya mencionado *espacio plano abstracto*. En *Dies Irae* se emplearán variados sistemas para conseguirlo: *relaciones fondo-figura*, *puertas y ventanas*, *uso de la proyección*, *composición del cuadro* y *diálogo interior-exterior*. Este espacio se puede denominar *espacio plano* en cuanto que se representa sobre una superficie. Es como la proyección plana del *espacio real* y consiste en el reflejo compositivo y formal de las realidades volumétricas sobre un plano, igual que se había hecho con la perspectiva pictórica, aunque en el cine ese plano es variable porque las imágenes sobre él proyectadas evolucionan.

Como se puede ver, estas dos opciones espaciales se relacionan y a la vez se enfrentan con el espacio *perspectivo* clásico. El espacio *fenomenológico* se opone a la perspectiva focal (al escenario renacentista) porque evita su punto de vista único y estable, aun-

que toma de ella el propósito de crear una *ilusión de realidad*, una representación verosímil. El *espacio pantalla* tiene de la perspectiva clásica su carácter distante y el afán de trasladar al plano la realidad tridimensional mediante un artificio. Pero se aleja de la *verosimilitud* de la *mimesis* renacentista para primar las relaciones abstractas y la composición plana. Ninguno de estas sensaciones espaciales y recursos técnicos se da propiamente en exclusiva y todos aparecen en cualquiera de nuestras representaciones de la realidad. A partir de ahora intentaremos descubrirlos particularmente en la obra fílmica de Dreyer y veremos los matices que aportan a su entendimiento de la narración y el espacio.

*ESPACIO FENOMENOLÓGICO O  
NARRATIVO EN DREYER:  
MOVIMIENTO DE CÁMARA Y  
DESPLAZAMIENTO DE LOS  
PERSONAJES*

El desplazamiento de la cámara durante las escenas es, en Dreyer, moderado pero intenso. Aunque no desdeña el travelling lineal, prefiere el circular, porque en éste la cámara no renuncia a su posición. Esto le permite una composición estable evidente, en la que el centro no se pierde. Y esta centralidad, enmarca a Dreyer en el mundo clásico, que él compatibilizó con sus aspiraciones modernas. Así, la frontalidad de la cámara nunca se olvida, aunque ésta se mueva, y se genera un orden de grupo escultórico clásico para los personajes<sup>14</sup>. Pero a la vez, el movimiento del encuadre a base de un barrido satisface las exigencias vanguardistas de dinamicidad y hace justicia a los medios propios del cine para construir una historia. Como otros muchos autores, Dreyer deja que el espacio permanezca aparentemente estable y utiliza la sutil variación del encuadre

como método para explicar las grandes líneas de fuerza. Lo específico de este lenguaje cinematográfico es que los movimientos a través del espacio no son meramente descriptivos, sino que acompañan y sirven a la línea emocional de la historia. De hecho, en Dreyer parece suprimido el interés por describir las localizaciones de forma exhaustiva o documental y prima la presentación psicológica del espacio como lugar en el que acontece un drama humano. La luz, las ventanas o los movimientos, se emplean para reforzar la historia. Creo que con propiedad estamos ante un espacio de carácter más narrativo que geométrico.

En *Dies Irae*, por ejemplo, la mayor parte de la acción tiene lugar en la casa del pastor protestante, pero nunca se nos ofrece una visión general de ella. No hay exteriores del edificio y en las habitaciones se prescinde de tomas generales de situación. Sabemos que este modo de proceder era una reminiscencia de las piezas teatrales de *cámara* tan queridas en el teatro nórdico del XIX (baste destacar a Ibsen) y que Dreyer claramente heredó. Ni siquiera cuando nos trasladamos a algún exterior tenemos amplitud de horizonte. La hoguera o las escenas campestres siempre están recogidas con encuadres muy cortos y la pantalla se consume en recoger a los personajes, algo que ya había sido llevado al extremo en *Juana de Arco*.

El cine de Dreyer es un ejemplo temprano de la preferencia nórdica por el *lugar* frente al *espacio*. Se evita la mera definición geométrica del entorno, al modo en que lo haría la *rejilla* cartesiana, según la cual el espacio es una categoría previa donde se sitúan luego las cosas. Frente a esta visión *platónica* y luego *kantiana* del espacio como *idea* a priori, se elige el camino *aristotélico* del lugar, entendido como entorno próximo que es configurado por nuestra propia presencia. Así, es el hombre el que polariza lo que le rodea en función de parámetros subjetivos.

El *lugar* existencialista parece indisociable del tiempo<sup>15</sup>: tiene un sentido narrativo<sup>16</sup>. La casa de *Dies Irae* no es una mansión genérica del siglo XVII, sino un lugar de dramas y tensiones, que se moldea físicamente con las condiciones cambiantes de la luz, los movimientos o las pasiones. Las personas dejan su huella en un ámbito espacial que no se impone. También la arquitectura moderna de esta zona empezaría, en la misma época de *Dies Irae*, a moderar el racionalismo con visiones que incorporaban la irregularidad de la naturaleza, del hombre y de la historia.

Para conseguir un lugar que se presente a nosotros cargado de mensajes e impresiones subjetivas, entre otras cosas, se emplean movimientos de cámara muy intencionados. En general, Dreyer prefiere un desplazamiento que actúe como verdadero *montaje interno*. Su cine se decanta por planos largos, en los que el relato se hace no a base de cortes sino con un auténtico *ballet* de la cámara que aparentemente respeta el tiempo real y la unidad del espacio. Dreyer proporciona magníficos ejemplos del respeto realista por el tiempo y el espacio, tal y como lo defendió Bazin con su concepto de *montaje prohibido*<sup>17</sup>. Pero lo mejor será analizar algunas escenas significativas de *Dies Irae* y comprobar cómo se usa el movimiento de cámara y qué objetivos consigue verdaderamente.

Con frecuencia se producen a la vez desplazamientos de la cámara y movimientos de los personajes. Es el caso de una escena, al principio de la película, cuando está teniendo lugar el proceso contra la presunta bruja Marte Herlofs. Anne, la protagonista, atraviesa un deambulatorio, con pilares y arcos. Entra por una puerta a la izquierda y se desliza por el corredor en ángulo hasta llegar a unos escalones y otra puerta por la que se dispone a entrar en el despacho donde su marido interroga a la bruja.

El espacio es aparentemente muy definido, el tiempo único, y sin embargo el *uso* que la cámara hace de las coordenadas que se le dan impide tener una idea real de las cosas, al menos en la primera impresión. El desplazamiento de Anne se realiza de izquierda a derecha, en el sentido habitual de lectura que preconizaría el cine clásico. Pero la cámara gira lentamente para tener siempre en su centro a la protagonista. Esto lleva a que la mujer permanezca estable en el encuadre, mientras la arquitectura se mueve respecto a ella.

Hasta aquí todo normal, eso pasa en cualquier travelling. La sensación de inseguridad espacial surge en este medio inicialmente comprensible porque los movimientos de Anne y de la cámara son antagónicos. Anne se mueve por el claustro en ángulo, es decir, describe dos trayectorias perpendiculares entre sí y por tanto discontinuas. En cambio la cámara se instala en el centro, con un suave barrido angular que al final se transforma en travelling.

Se está haciendo convivir un círculo con el cuadrado que lo circunscribe, y entre los dos surgen unas relaciones disonantes que terminan deformando el espacio verdadero, achatando el círculo o redondeando el ángulo recto. El claustro se lee como algo longitudinal y no ortogonal. Queda reducido a una sucesión de columnas, sin importar que éstas tengan dos direcciones diferentes. Al situar la línea de columnas entre la cámara y la actriz, se consigue un efecto poco habitual en los travellings. El escenario no se desliza por detrás de la persona que se mueve sino por delante, casi fuera del foco, que está en la actriz. Las columnas no se ven completas, ni relacionadas unas con otras, sólo son tramos blancos que atraviesan cíclicamente la pantalla, como aperturas y cierres del diafragma, haciendo discontinuo el movimiento. El plano, al pegarse mucho a las colum-

nas, se hace más abstracto. Visto de cerca, ¿quién se mueve, Anne o las manchas blancas de las columnas? La ambigüedad se apodera de la escena y desdibuja los elementos que servirían para un reconocimiento realista del espacio. No hay cortes de montaje propiamente dichos, pero ¿quién se atrevería a defender la continuidad de este espacio?.

Al final no importa tanto describir el desplazamiento cauteloso de una joven por un ámbito. La imagen nos lleva a presenciar una especie de diálogo compositivo entre las columnas y la persona, un baile cíclico que muchos años más tarde se repetiría en la famosa escena de *Pulp Fiction*, con Uma Thurman bailando sola por su casa mientras una columna se interpone rítmicamente entre ella y el espectador. El recorrido entrecortado de la inquieta Anne por el claustro es, ante todo, un retrato psicológico de sus miedos y dudas en el ambiente inquisitorial de 1623.

En todo caso, lo que nos gustaría poner de relieve con estas interpretaciones no estrictamente *espaciales* del espacio, es que Dreyer usa el marco físico no sólo como lugar para una historia, sino como apoyo del transcurso psicológico de ésta. El espacio describe tiempos y estados de ánimo, y para ello, como en este caso, se desdibuja, deforma y desenfoca, perdiendo parte de su verosimilitud, para ser más narrativo que físico. En un ambiente teatral, el espacio puede proponer una psicología mediante los movimientos de los actores por él, con el cambio de sus condiciones luminosas o simplemente mediante su peculiar configuración. Unas formas alargadas, y con fuertes sombras serán buenas para evocar un ambiente de misterio. Pero la aportación particular del cine es que el espacio puede puntuar la acción no sólo con su configuración geométrica, sino también al ser recorrido por la mirada cambiante de la cámara. En esto el cine se parece mucho a

buena parte de la arquitectura moderna (por ejemplo la de Le Corbusier) que está hecha no para ser vista de una sola vez, sino para generar múltiples visiones al ser atravesada en la *promenade*. Una actriz que recorre un espacio, seguida por la cámara, hace que éste sea variable e inquietante, mientras que una escena estable dentro del mismo ámbito transmitiría unas sensaciones bien distintas. En buena parte, es la mirada la que configura el espacio, éste no es algo autónomo, sino que depende de sus moradores, lo cual nos aproximaría más, como hemos dicho, a la noción de *lugar* aristotélico, que a la de *espacio* platónico.

El momento culminante de la escena que venimos comentando se produce cuando Anne se detiene, justo en el eje del pasillo de columnas. Hasta ese momento, la cámara ha rotado para seguir el movimiento lineal de la protagonista. Cuando ella se para, es la cámara la que empieza a moverse, como asomándose en busca de la composición estable que se acaba de formar. Así se prolonga el movimiento, justo cuando parecía haberse detenido. Es el hábil y continuo uso de las distintas modalidades de movimiento, que Dreyer usará preferentemente para construir el argumento dramático de su cine. Al final se llega a una composición centrada, con Anne atormentada por sus inquietudes como eje de una perspectiva por fin reconocible, que culmina en un crucifijo, imagen sufriente de todas las opresiones que denuncia la película. Hasta este momento, la arquitectura de matriz clásica no había sido perceptible en su verdadera razón de ser focal. El cine había transformado un espacio lineal en una sucesión lateral de accidentes que interrumpen la pantalla.

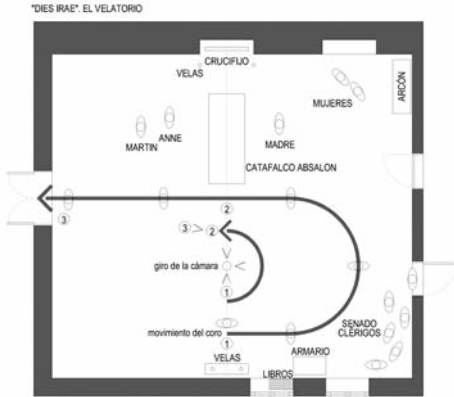
Por tanto, conviven en esta escena las dos *percepciones* del espacio que se definieron en el siglo XIX. Por un lado nos encontramos con el recurso a la perspectiva renacen-



Anne desplazándose entre las columnas del templo.



Fotograma inicial de la secuencia del velatorio.



Planta de la habitación del velatorio de Absalón, con los movimientos de la cámara y el coro. Dibujo de los autores.



Los niños del coro abandonan el velatorio.

tista estable y de un solo foco, una rejilla espacial cartesiana que fuga hacia el infinito, hacia la cruz. Ésta sería la que más arriba denominábamos *percepción visual* o *distante* típica del artista, heredera del clasicismo racional. Por otro lado se emplea una mirada nueva y cambiante, característica de la modernidad, que el cine tanto ayudó a definir. Es una *percepción cinematográfica*, cercana y cambiante, que se aproxima a la superficie de las cosas, que describe todos los ángulos

posibles, y que varía con el tiempo aún a riesgo de perder la credibilidad del conjunto.

Otra escena de *Dies Irae* que merece ser comentada en la categoría de los *movimientos de cámara y personajes* es la que cierra el film. Nos encontramos en la severa estancia donde reposa el cadáver de Absalón. La cámara, como deduciremos después se encuentra en el centro de la habitación y comienza mirando frontalmente hacia un altar con dos velas. Frente a él aparece uno de los

niños del coro, que inmediatamente se gira y comienza un recorrido perimetral por la estancia, seguido de sus compañeros. Otra vez la cámara responde a los lados de un paralelepípedo mediante un círculo. Empieza a seguir la fila del coro con un barrido. De esa manera, los tres lados de la habitación desfilan ante nuestros ojos, y en ellos encontramos a los principales actores de la escena. De momento vuelve a romperse la aparente estabilidad espacial, pues el marco físico no es percibido en su realidad perspectiva focal, sino mediante la mirada que resbala por su perímetro, haciendo que una pared aparezca detrás de la otra, aunque formen un ángulo recto. Las paredes casi dejan de configurar el diedro típico de la perspectiva focal, para hacerse un medio continuo, sin aristas, más parecido a lo que nos dicen que es el espacio curvo del universo. Otra vez, lo que importa no es la descripción de un escenario, sino la presentación secuencial de los personajes, que forman cuadros dramáticos mudos. Pasan ante nuestros ojos una especie de viñetas, que representan al tribunal de clérigos, a la madre, al propio Absalon muerto, y a las dos personas cuya pasión amorosa ha provocado su fallecimiento, Anne y Martin. Lo que importa a este efecto no es cómo sea la habitación, sino la manera lineal en que la cámara recoge a sus ocupantes, en una especie de resumen argumental que nos recuerda a los principales personajes que hasta ahora han intervenido en el drama.

Pero el movimiento es mucho más complejo. Al barrido de la cámara que usa el espacio para hacer una sinopsis, se superpone el movimiento circular pero diferencial de la fila de niños cantores respecto a la cámara y las paredes. La cámara realiza un barrido lento, de forma que los niños van *adelantándose*. Así mientras el encuadre va contando la historia de la película al discurrir por la estancia, el grupo de cantores va siendo des-

critado cuando pasa por la pantalla moviéndose más rápido. ¿Alguien puede conseguir más sin perder la continuidad? Se filman dos escenas superpuestas con una sola cámara. Por un lado está el giro que explica la situación de los personajes, e incluso describe la habitación con sus arcones, puertas y objetos. Por otro lado se nos cuenta el recorrido de un coro de niños y se nos presenta a sus componentes. E incluso se proporciona el punto de apoyo para el siguiente tramo de la historia. Los dos giros terminan juntos en el eje de la estancia. Allí los niños continúan y la cámara se detiene porque ha llegado al centro diegético de la escena: el catafalco de Absalon. Así se recupera el centro que realmente nunca habíamos perdido ya que se optó por una panorámica circular. A partir de aquí se utiliza un movimiento de vaivén, típico de Dreyer, para que la cámara encuadre a las personas que están a un lado u otro del ataúd. Así se puede administrar el enfrentamiento de la madre y de Anne, con Martin como moneda de cambio y el difunto Absalon como centro y víctima de la disputa. Las oscilaciones de la cámara realizarán un verdadero diálogo de campo y contracampo sin necesidad de cortes. Otra vez el movimiento al servicio de la historia.

En los dos planos secuencia analizados, se ha optado por una continuidad del tiempo y del espacio típica del *montaje interno*, frente a la discontinuidad que supondría el montaje propiamente dicho, en el que los cortes llevan aparejada una fragmentación de la mirada, el tiempo y el espacio. Pero si profundizamos algo más nos daremos cuenta de que sólo el tiempo permanece inalterado. El espacio sufre una sutil manipulación, aunque aparente ser continuo. Y es que dentro del plano sin cortes, es precisamente el movimiento (el transcurso espacial de la historia) el que hace variar el espacio para mostrar los

matices dramáticos. Mientras la cámara se desplaza somos conscientes, por un lado de la continuidad espacial y por otro lado de todos los pasos intermedios del movimiento. Lo que el cine clásico nos ocultaría mediante los cortes (el espacio intermedio) aquí se presenta descaradamente. No se salta de un emplazamiento a otro con el corte y su posterior *raccord*, sino que se dejan visibles los trazos del espacio que se va metamorfoseando a medida que la cámara se desplaza.

Esto es evidente en la escena del claustro, donde imperceptiblemente pasamos de unas columnas desenfocadas a una perspectiva focal estable de las mismas. Creyendo que el espacio permanece, cuando giramos la mirada por él, realmente cambia y no es el mismo en ningún momento. Sólo se mantiene el centro del giro, pero el espectador no es consciente de él y prefiere la sensación variable de su mirada.

En la escena del velatorio tampoco permanece estable el marco físico. La cámara vuelve a girar y transforma una estancia rectangular en una panorámica continua que se desliza por una pared infinita sin aristas. Los personajes discurren sobre un fondo blanco, que nunca es el mismo. La habitación sólo es reconocible después de un análisis por menorizado, que no se realiza durante la primera visualización.

Este procedimiento, lejos de ocultar los momentos de elaboración suprimiéndolos mediante cortes (como hacía el montaje clásico de corte y continuidad) se centra en el mismo cambio. Nuestra mirada sigue los pasos de la cámara que ha elaborado la escena, hace su mismo recorrido intencionado, y precisamente mediante la ilusión de un espacio estable sin cortes consigue la misma transformación que propiciarían éstos. La continuidad de la secuencia sirve para mostrarnos a la vez una escena y los medios técnicos empleados para filmarla. Se hace una

*puesta en abismo* del proceso de filmación que quedará para siempre reflejado en la cinta. Si la reconstrucción del proceso de filmación de estas escenas ha sido posible es, paradójicamente, porque sus discontinuidades se han realizado sin cortes. Lo cual nos lleva a pensar que el espacio siempre es manipulado por el cine cuando hay movimiento, porque es un elemento más de los empleados para *re-crear* la realidad<sup>18</sup>.

Según todo esto, sería en el *movimiento de la mirada* dónde estaría la esencia del cine, y no tanto en el montaje, que viene después, como un instrumento para ayudar a *esa mirada dinámica* y cambiante ya en sí misma. De hecho, si nos ponemos en un caso extremo como la filmación durante un tiempo de un objeto inanimado con una cámara fija, no podremos decir que eso sea propiamente cine, aunque la cinta haya corrido. Como mucho será fotografía. Por tanto, no vale con el mero avance de una película impresionable. Es necesario, o bien captar el movimiento de las cosas o bien moverse con la cámara delante de ellas. El tiempo dentro de un espacio (la variabilidad de ese espacio) tienen la última palabra en el cine.

#### ESPACIO ABSTRACTO O PANTALLA EN DREYER

Al analizar los métodos de formación del espacio en el cine de Dreyer hemos terminado una vez más en lo que todos reconocen como esencial: el movimiento. Pero ahora, paradójicamente, convendría centrarse en lo que el cine tiene de estable, y eso lo podemos apreciar en la otra gran modalidad de espacio que define, lo que hemos llamado *el espacio pantalla*, por contraposición al *espacio fenomenológico*. Incluso en las escenas con un movimiento más evidente, seremos capaces de encontrar una serie de conformaciones



Los niños del coro pasan ante los jueces.



Anne delante de la celosía.

planas y relacionales que pertenecen no al mundo de la generación de una *ilusión de realidad* mediante la filmación del movimiento (*espacio fenomenológico*) sino a una composición abstracta de carácter visual, que acaba haciendo referencia indirectamente al espacio y al tiempo, o más bien a su representación. Recursos como las *relaciones fondo-figura*, los marcos de *puertas y ventanas*, el uso de la *proyección* y las sombras, las relaciones *interior-exterior*, y la composición misma del *cuadro*, terminarán por reforzar a su manera indirecta la temporalidad y la espacialidad imprescindibles en todo relato visual. Intentaremos comprobarlo en la película de Dreyer que viene siendo comentada.

*Relaciones fondo-figura.* Ya se han recogido al principio unas palabras del propio Dreyer en la que dejaba de manifiesto su búsqueda de una nueva espacialidad plana, que supondría unas nuevas relaciones entre los distintos planos que componen la pantalla, especialmente el fondo y el primer plano. Vale la pena recordar el núcleo de esa cita sobre el espacio plano:

*...debería intentarse la construcción de una imagen completamente nueva, disponer las superficies coloreadas sobre una única superficie multicolor, de tal manera que se*

*supriman las nociones de primer término, segundo término y fondo. En otras palabras, habría que abandonar la representación en perspectiva y conservar sólo la superficie plana de dos dimensiones...*

Parece como si Dreyer, un cineasta monocromo, ante el advenimiento del color se olvidara de las cualidades atmosféricas de éste, típicamente impresionistas, y le diera un uso más bien compositivo o pictórico, propio del plano. La realidad es que todo su cine en blanco y negro manifiesta la misma preferencia por lo plano, conseguida mediante recursos ópticos y de emplazamiento de cámara. Dreyer emplea una profundidad de campo tal que le permite normalmente que las personas y el fondo de la habitación permanezcan enfocados. Se desactiva así la sensación clásica de profundidad para sustituirla por una relación plástica de manchas de luz, más impresionante desde el punto de vista narrativo. Es muy frecuente la aparición de rostros superpuestos a la cuadrícula de las ventanas y al tabique en celosía, para incrementar la sensación de opresión y encarcelamiento.

*Puertas y ventanas.* En línea con la tradición barroca del *cuadro dentro del cuadro*, Dreyer multiplica la dimensión virtual de





Anne y Martin en el velatorio.



Anne espiando por la puerta.

sus estrechos interiores mediante la inclusión de ventanas y puertas que anuncian un espacio mucho más complejo. Crea así un *fuera de campo* dentro de la pantalla que podríamos llamar *interno*, además del *fuera de campo* habitual definido por los bordes de la toma. De esta manera los personajes entran y salen de la sala y de la pantalla en recorridos de gran tensión dramática, normalmente de izquierda a derecha. Pero además, se mueven en perpendicular a la pantalla al perderse entre las celosías y puertas del fondo de la habitación, o al fugarse con el deseo por las ventanas de la fachada. Por tanto, el uso particular de los elementos visibles y los intuidos, ayuda a construir un espacio muy articulado sin necesidad de fabricarlo realmente ni de describirlo en su totalidad. La influencia de su compatriota, el pintor Wilhelm Hammershoi, es evidente y mucho más inmediata en el tiempo que la del resto de los pintores que se le han vinculado (Rembrandt, Vermeer o Caspar David Friedrich, por ejemplo). Ambos se deleitan en la profundidad de una vivienda en la que se suceden las puertas y ventanas, pero en la que el marco de la estancia de primer plano vela las vistas hacia la naturaleza o hacia el siguiente interior.

Esta presencia abundante del *reencuadre*<sup>19</sup> en el cine de Dreyer es un sutil mecanismo para hacernos conscientes de la existencia de la enunciación artística. Se rompe la ilusión de realidad en el espectador que, al ver como una ventana encuadra al personaje (Anne mirando la hoguera) se da cuenta de que la cámara cinematográfica está haciendo para él lo mismo con todo el conjunto. El marco, como ya lo hizo en la pintura cuando Rembrandt apoya la mano de un retrato en el borde, sirve aquí para dejar constancia del artificio y singularizar la elección de un motivo, que acentúa su carácter dramático. El espacio se presenta recortado por elementos espaciales, la ventana en este caso, tal y como lo hace en muchos ejemplos de la arquitectura *moderna* cuyos edificios se convierten en los mejores puntos de vista predefinidos sobre sí mismos (por ejemplo la Villa Savoye de Le Corbusier).

*Uso de la proyección.* El cine se convierte en referencia de sí mismo mediante los mecanismos denominados de *puesta en abismo*. Acabamos de analizar uno de ellos, el de los encuadres de puertas y ventanas dentro del marco de la pantalla. Otra posibilidad es reproducir proyecciones dentro de la proyección general que es el cine. Una película his-



Cuadro de Hammershoi.



La bruja Marte Herlofs entre las sombras de la vegetación.

tórica como *Dies Irae* no permite introducir literalmente otra película en su interior, pero sí se sirve de las luces y sombras que entran en los interiores para crear presencias subsidiarias o reforzar la línea interpretativa. Durante el interrogatorio de la supuesta bruja sus jueces se hacen presentes como proyección amenazadora de una sombra en la pared, incrementando la sensación de miedo y desamparo. Cuando el pastor regresa entre el viento a su casa, las luces variables de su última noche barren las estancias donde Anne le es infiel. La misma naturaleza no se ve nunca completa, sino en proyección, con unas ramas que se mueven y proyectan su sombra en las paredes blancas, o un fuerte contraluz del bosque. Las caras también reciben brillos y sombras que apoyan su enunciación dramática. En definitiva, se aprovecha un nuevo tipo de fuera de campo, sugiriendo mediante el vestigio de la proyección un escenario o un personaje que permanecen ocultos.

*Composición del cuadro.* La pantalla de Dreyer se construye más desde la superposición de texturas y luces que desde la disposición reconocible de personajes y cosas en una rejilla escénica. En ningún momento

hay planos generales de situación, quizás porque la estrecha habitación central no permite una visión de conjunto. Pero incluso en los exteriores se prescinde de tomas amplias y se opta por el encuadre corto que valora el gesto interpretativo. Además los movimientos de cámara son escuetos y abundan los planos fijos. Esto lleva a una forma de trabajar pictórica, compositiva, en la que es la presencia de pequeños fragmentos de realidad la que se encarga de crear una atmósfera, más que un espacio global reconocible.

El uso de un blanco y negro muy contrastados (inmaculados delantales sobre severas vestimentas) lleva a la ausencia de degradados en el volumen. Por el contra se plantea una relación extrema entre claros y oscuros que rodea los rostros con los mínimos matices. A menudo el fondo y la figura se superponen para crear un claroscuro, una mera relación de contornos sin criterios de profundidad convencional. El encuadre pocas veces permite reconocer las aristas de la habitación. Como en las *Meninas*, cada vez que deseamos reconocer un rincón o establecer una referencia espacial, los personajes o las sombras tapan el lugar esperado. El contenedor escénico se desdibuja así para dar paso



Primer plano de Anne.

a la mera relación dramática de los protagonistas. Se prima la confrontación personal sobre la disposición espacial.

*Diálogo interior-exterior.* En *Dies Irae* se plantea continuamente una dicotomía entre la libertad y el mundo opresivo de la religión mal entendida. Esto se manifiesta con muchos elementos, y uno de ellos es la bipolaridad espacial. Se intercalan escenas interiores agobiantes con expansiones en el paisaje vinculadas al amor. Esa alternancia de escenarios permite entender mejor el conflicto existencial de los personajes y casi sustituye a las palabras en muchas ocasiones.

## NOTAS

<sup>1</sup> Para los datos técnicos se sigue el libro de Manuel VIDAL ÉSTEBEZ, *Carl Theodor Dreyer*, Madrid 1997.

<sup>2</sup> AA VV, *Hammershoi y Dreyer*, Barcelona 2007.

<sup>3</sup> Carl Theodor DREYER, «Imaginación y color» en *Politiken*, 30-VIII-1955 (conferencia pronunciada en el Festival de Cine de Edimburgo).

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Andrei TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, Madrid 1991.

<sup>6</sup> Para tener una visión de la reflexión histórica sobre este tema, interesa, entre otros, el libro: Cornelis VAN DE VEN, *El espacio en arquitectura*, Madrid 1981.

<sup>7</sup> Juan Antonio CORTÉS, *Mecanismos de estabilidad formal en arquitectura*, Valladolid 1987.

<sup>8</sup> Ernst Hans GOMBRICH, *Arte e ilusión*, Barcelona, 1980.

<sup>9</sup> Rudolf ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Madrid 199, p. 379.

<sup>10</sup> José Andrés DULCE, *Dreyer*, Madrid 2000.

<sup>11</sup> AA. VV., *L'univers poétique de Vilhelm Hammershoi*, París 1997.

<sup>12</sup> En el mundo cinematográfico encontramos sistemas de análisis muy similares a los empleados en arquitectura. Por ejemplo, cuando Eric Rohmer abordó un estudio sobre la organización espacial del film *Fausto* (1926) de Murnau, distinguió tres tipos de espacio: *pictórico, arquitectónico y filmico*. El sistema pictórico se trasladaría al cine mediante el empleo de la luz, el uso de determinados encuadres y en definitiva mediante la composición general del cuadro. El espacio arquitectónico proporcionaría al cine un marco de referencia para diferenciar las situaciones y los tiempos. Por último el llamado espacio filmico haría referencia a la definición virtual de las coordenadas espaciales, mediante la combinación en la pantalla de distintos elementos (espacio del plano), o la transición entre escenarios (espacio del montaje) o con el uso espacial del sonido (espacio del sonido).

<sup>13</sup> Colin ROWE, «Transparencia, literal y fenomenal» en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona 1978. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge (Massachusetts) 1976. En este ensayo se explica como en la arquitectura de Le Corbusier se consigue crear una sensación de transparencia *fenomenal* y de profundidad espacial, a pesar de no haber una tridimensionalidad evidente. Frente a esta *apariencia* de profundidad están los sistemas más obvios, como el de Gropius que muestra una transparencia *literal*. Entiendo que esta distinción puede aportar luces sobre la forma en que el cine genera unas sensaciones de espacio sin tener que definir éste exhaustivamente, o empleando un espacio ya existente para con él proponernos otro de tipo *fenomenológico*.

<sup>14</sup> José Andrés DULCE, *Dreyer*, Madrid 2000, pp. 61 y ss.

<sup>15</sup> Santiago VILA, *La escenografía. Cine y arquitectura*, Madrid 1997, p. 45.

<sup>16</sup> Martin HEIDEGGER, «Construir, Habitar, Pensar» en el libro *Conferencias y artículos*, Barcelona 1994.

<sup>17</sup> André BAZIN, «Montaje prohibido» en el libro *Qué es el cine*, Madrid 2001, pp. 67 y ss.

<sup>18</sup> Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *El montaje cinematográfico*, Barcelona 1996, pp. 208 y ss. En este libro se pone de relieve la pérdida de continuidad espacial mediante planos secuencia en *Sed de mal* de Welles frente a los sistemas de corte del cine clásico para conseguir lo mismo. Creo que a la vista de cines como el de Dreyer, bien se puede adelantar la fecha de la diversificación de métodos del *montaje analítico*, bien mediante cortes, bien mediante planos continuos.

<sup>19</sup> Santiago VILA, *Ob. cit.*, p. 22.