

**Historias de la desaparición: El cine desde Franz Kafka,  
Jacques Tourneur y David Lynch**

**Santiago Fillol**

**Shangrila: Santander, 2016**

**302 páginas**

Desde que en 1982 Pascal Bonitzer propuso pensar el cine desde los márgenes del cuadro en *Le champ aveugle* pocos ejemplos<sup>1</sup> han seguido por esta senda. En *Historias de la desaparición*, Santiago Fillol se acerca a este fenómeno cinematográfico en ocho capítulos -más un prólogo por Núria Bou y Xavier Pérez, y un epílogo de Nicole Brenez- en los que, partiendo de la famosa no aparición de la mujer pantera en la película homónima de Jacques Tourneur (*Cat People*, 1942) traza un recorrido por los esquemas clásico y moderno del fuera de campo.

En el primer capítulo, titulado «Tourneur, la leyenda del terror invisible», Fillol remarca la novedad que el cineasta francés iba a introducir desde una modesta película de serie B al escamotear la imagen de lo monstruoso por efecto de montaje. Sin la entrada de la perseguidora sombra en el plano, el espectador se queda con la sensación de permanencia de la amenaza, anticipada pero nunca justificada, con lo que el fuera de campo deja de estar supeditado a condicionantes narrativos y se torna evidente: más allá de los bordes persiste algo que no quiere volverse manifiesto, precisamente porque existen esos bordes donde puede esconderse. De este modo, Fillol asienta la premisa que guiará su exposición marcando una diferencia de grado entre el suspense tradicional y la suspensión tourneriana, que elude la eventualidad de una explicación al incumplir las expectativas *dentro* del campo.

Tourneur desplaza el reconocimiento de lo acechante de una relación ecuánime campo / contracampo a una menos equilibrada de campo / fuera de campo, donde el espacio vacío se llena de la presencia ausente, subvirtiendo la falsa tranquilidad del modelo aristotélico (59) que soslayaba lo que no debía ser mostrado, como se explicita en la segunda sección, «Lo *otro* es un fuera de campo». Se puede entender esta oposición entre el cuadro y su entorno a partir de dos fuerzas contrapuestas, una que repele a la otredad a una proyección en el exterior (en directores como Lang o Hitchcock) y la contraria, por la que el exterior empuja hacia dentro del cuadro, siendo esta última la opción escogida por el realizador galo. Mientras que en el sentido clásico el fuera de campo se enlaza al plano en la costura narrativa de espacios contiguos, la modernidad europea integra el concepto de manera abstracta en tanto que territorio virtual de la imagen filmica. La astucia de Tourneur estriba en una reformulación a medio camino entre el esquema clásico y el moderno, entre forma y relato (79).

En el tercer apartado, denominado «Temporalidad del agujero: figuración del vaciado en el tiempo», Fillol prosigue con el planteamiento del campo y el fuera de campo como espacios que reflejan la temporalidad, y para ello recurre a las imágenes de tres autores que encarnan relaciones diversas y distinguibles con

---

**NOTAS**

1 | Podemos citar *Discursos de la Ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto filmico* (GÓMEZ TARÍN, 2006) en el ámbito español, o *Cinéma et montage : un art de l'ellipse* (DURAND, 1993) en el francés.

esos supuestos. En Ozu, los campos desocupados o liberados de presencias son una extensión de lo que está más allá de ellos, el sostenimiento en la duración de ese vaciado es la «manifestación *temporal* de la ausencia» (91). Bresson, por su parte, retiene el cuadro haciendo perdurar la espera con tal de que el tiempo cuaje en el espectador, en pos de que el presente se vuelva notorio. En Antonioni, el fuera de campo es un vacío anterior a la puesta en escena, por lo que no hay nada alrededor del cuadro, que se revela en el tiempo mismo; lo que sale de él ya no regresa.

«Hacia una fenomenología del fuera de campo: una revisión crítica de lo actualizable y lo virtual en Deleuze», el siguiente capítulo, parte de las objeciones y reformulación que realiza el filósofo de la teoría de Noël Burch por la que el fuera de campo es un ámbito imaginario de lo concreto. Según indica Fillol, la correspondencia entre campo y fuera de campo es el eje vertebrador de la exposición de Deleuze en *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, y en ellos concibe dos tipos de asociaciones lógicas entre los elementos intervinientes en la imagen cinematográfica. En el primer caso, lo «relativo actualizable», el conjunto cerrado que conforma la imagen alude en sus márgenes al infinito, que puede ser llamado hacia el conjunto. En el segundo, lo «virtual absoluto», el fuera de campo remite al Todo desde un conjunto no cerrado, el fuera de campo es tan pregnante que supera al campo, que no tiene posibilidad de clausura.

En este punto, el texto se aproxima a la literatura y al documental. En el quinto apartado, «Franz Kafka: lo que se esconde y desaparece», propone leer *La transformación* como un relato que sucede en el fuera de campo y *El castillo* en tanto aporía en la que los hombres a los que pretende encontrar el agrimensor sólo existen en el revés de la narración, y son, por ello, inalcanzables. Fillol cree con Benjamin que Tourneur y Kafka están pronosticando la puesta en escena que el nazismo construiría bajo la operación *Noche y Niebla*, cuyo fin era la desaparición administrativa de los deportados. El horror adquiere un nuevo cariz en la desigualdad de un campo / fuera de campo clásico, que es un *fuera-de-la-historia*. El debate ético que encarnan los trabajos de Alain Resnais, Georges Didi-Huberman y Claude Lanzmann encierran la pregunta sobre la capacidad de la imagen para no ficcionalizar al recortar, al limitar la experiencia a una constatación que no es toma de conciencia. El ejemplo que aporta Fillol de las fotos obtenidas por los prisioneros dentro de las cámaras de gas +en el afán de probar su existencia plantea otra cuestión: ¿cuál es el fuera de campo de las imágenes del campo de concentración, que son de por sí el mayor fuera de campo de la Historia, como dice Godard en *Histoire(s) du cinéma*? Precisamente, se hace eco de las tesis del realizador y Anne-Marie Miéville en  *Ici et Allieurs*, en el que las *voices over* crean un fuera de campo sonoro en una puesta en escena dialéctica que nos descubre las condiciones de ensamblaje de las imágenes fílmicas, capaces de ocultar a la vez que enseñan.

El capítulo seis, «David Lynch: el retorno de una figuración primitiva» da un salto cronológico hasta las últimas películas del cineasta norteamericano, en las que el

fuera de campo es una realidad interiorizada. En el canon Lynch, los elementos disruptivos de la narración provienen del afuera, salir del cuadro es entrar en otro estado de la materia a sabiendas de que el cuadro es lo que mantiene una determinada ficción y abandonarlo es pasar a una ficción distinta. Los personajes son conscientes de una desaparición interna a la trama que se fragua mediante mecanismos puramente cinematográficos.

Fillol alarga sus apuntes al capítulo siete, «Profecías de una triste figura». Partiendo de la idea de Auerbach de que toda figura es doble por cuanto contiene su prefiguración, la estrategia de Lynch sería, entonces, provocar el encuentro entre la prefiguración y la figura, que habitan en lugares distintos y que se enlazan en una vinculación de campo / fuera de campo: el fuera de campo en el que se halla la figura prefigurándose a sí misma asoma al campo para provocar su figuración en un proceso que agota los dos extremos, desintegrándose el uno en el otro.

La última parte, titulada «El torbellino de los orígenes» es una reflexión acerca de la ruptura con un modelo de representación como escisión con el horizonte de expectativas que dio origen a ese patrón. Prosiguiendo en el esquema de Auerbach y sumando la aportación de Gombrich, que se cuestiona por qué se inventa la mimesis, Fillol concluye en que las nuevas formas contienen a las anteriores, pero se desligan de sus causalidades. Cineastas como David Lynch recurren a la mimesis clásica contestándola en la misma película: frente a la impotencia de negar la representación hasta el nihilismo desmoronando la figura antes de empezar, la potencia de hacer reaparecer lo que desaparece, aunque se lo exponga desde su envés, o en el proceso de dejar de ser.

Toda historia contiene su contrahistoria, y el fuera de campo merece tanta atención como lo que se despliega en la pantalla. Santiago Fillol consigue atraer nuestras miradas en dirección a lo que no se ve y que por no ser visto está presente con más fuerza; hay un poderoso porqué que subyace a lo que no es mostrado, ya sea por construir un pensamiento, ya sea por evitar su destrucción.