

Memorias del Programa de Apreciación cinematográfica*

*Industria y comercio: eso es el cine
además de arte y espectáculo*
Roman Gubern

Carlos Mario Pineda**

RESUMEN

[*] Fragmento de la monografía «Formación de Públicos en Imagen Audiovisual» de la Especialización en Gestión y Promoción Cultural de la Facultad de Arte. UdeA. 1999.

[**] Especialista de la Facultad de Arte y psicólogo de la Udea, profesor en el PCJIC, UPB, EAFIT, EIA, Academia Cultural Yurupary e ITM.

La aproximación a la apreciación de la imagen audiovisual: cine, televisión, video y medios multimediales (Internet y todas sus variantes) cada día se hace más compleja o al menos requiere de mayores elementos de variada índole para poder realizar un acercamiento aceptable. Si quienes lo buscan son personas del común que poseen un interés medio por ingresar a un ámbito de la cotidianeidad para comprenderlo mejor, la necesidad de conocer y reconocer ciertos códigos hace de esa la situación sólo una parte más del vasto nivel de conocimiento que debería tener una persona hoy día; pero si por el contrario, esa persona vive inmersa en lo audiovisual de manera más precisa, rutinaria y hasta obligatoria, igual de obligatoria, precisa y rutinaria debe ser la búsqueda de las herramientas conceptuales para el abordaje...

Palabras claves: Elementos de la narración cinematográfica.

ABSTRACT

Getting closer to an appreciation of the audiovisual image: cinema, television, video and multimedia (Internet and all its varieties) becomes more complex by the day or at least requires further elements of different kinds to achieve an acceptable approach. If those who are searching for it are ordinary people who possess an average interest for reaching an everyday level for understanding it better, the need to know and recognize certain signs makes this situation only one part of the vast level of knowledge that a person must have today; but on the other hand, that person who lives immersed in audiovisual matters in a more precise, routine and even necessary manner, must equally search for the conceptual tools in an equally necessary, precise and routine manner...

Keywords: elements of cinematic narration.

INTRODUCCIÓN

La aproximación a la apreciación de la imagen audiovisual: cine, televisión, video y medios multimediales (Internet y todas sus variantes) cada día se hace más compleja o al menos requiere de mayores elementos de variada índole para poder realizar un acercamiento aceptable. Si quienes lo buscan son personas del común que poseen un interés medio por ingresar a un ámbito de la cotidianeidad para comprenderlo mejor, la necesidad de conocer y reconocer ciertos códigos hace de esa la situación sólo una parte más del vasto nivel de conocimiento que debería tener una persona hoy día; pero si por el contrario, esa persona vive inmersa en lo audiovisual de manera más precisa, rutinaria y hasta obligatoria, igual de obligatoria, precisa y rutinaria debe ser la búsqueda de las herramientas conceptuales para el abordaje...

Sin embargo, lo audiovisual no puede ni debe disociarse de las opciones posibles que ofrecen las demás disciplinas y en el caso particular del cine y la televisión, menos aun puede permitirse estar aparte de los aspectos semiológicos y de apreciación de los diversos «textos». Lo audiovisual debe entonces, considerarse como un texto más al cual se lo puede abordar desde lo estructural como a cualquier otro producto cultural. Iniciar una aproximación a lo audiovisual sin tener en cuenta los nexos con los demás productos artísticos podría pasar por miopía, por ello citemos a dos poetas contemporáneos entre sí pero diferentes por las nacionalidades, las intenciones y las propuestas estéticas:

VILLA DE LA CANDELARIA

A Jova, Tiza y Leo

Vano el motivo

desta prosa:

nada...

Cosas de todo día.

Sucesos

Banales.

Gente necia,

local y chata y roma.

Gran tráfico
en el marco la plaza.
Chismes.
Catolicismo.
Y una total inopia en los cerebros...
Cual
si todo
se fincara en la riqueza,
en menjurjes bursátiles
y en un mayor volumen de la panza.

[1] De Greiff, León.
Antología multilingüe.
Instituto Colombiano de
Cultura, Bogotá, 1995, p.
33.

1914 [1]

CANDELABRO (1914)

(Fragmento)

En una pequeña habitación, sin adornos,
con paredes cubiertas de tela verde,
había un hermoso candelabro encendido;
y ardiendo en cada una de sus llamas
una mórbida lujuria, un lascivo calor.

UNA NOCHE (1915)

(Fragmento)

La habitación era pobre y vulgar,
escondida en los altos de la taberna equívoca.

Desde la ventana se veía la calleja,
estrecha y sucia. Desde abajo
subían las voces de unos cuantos obreros
que distraían su tiempo jugando a los dados.

EL SOL DE LA TARDE (1919)

(Fragmentos)

Esta habitación que bien la conozco

(...)

Una vez aquí junto a la puerta hubo un sofá,
y delante de él una pequeña alfombra turca;
y luego el anaquel con dos floreros amarillos.
Y a la derecha; no; frente a ellos, un armario de espejo.
Y aquí, en el centro la mesa donde él se sentaba a escribir;
y alrededor de ella las tres sillas de mimbre.
Y junto a la ventana el lecho
en que tan a menudo nos tumbábamos.

(...)

Y junto a la ventana el lecho

El sol de la tarde llegaba hasta el centro de la cama.

(...) [2]

[2] Cavafis, Constantino y Petros Fotiadis. *Poesías Completas*, 4ª ed. Madrid: Hiperión. 1982.

Y una introducción con poesía lo único que pretende es mostrar cómo lo visual ya ha tomado cuerpo y lo que encontramos en el siglo XX, en sus inicios, son imágenes poéticas más cercanas a la construcción ideal de algo posible que a la mera figura literaria por sí misma. O para expresarlo de otra manera: ya se nota la influencia de las demás formas de representación del mundo diferentes a la pintura: La fotografía y el cine. Las imágenes poéticas son también imágenes mecánicas. Y tanto Cavafis como De Greiff construyen realidades abordables desde la construcción reproducible de lo dicho.

La modernidad tardía nos ha ido trayendo conceptos que son de nivel elevado, a pesar de provenir de las sociedades que han regido durante siglos el sentir, el quehacer, el pensar y el actuar de casi todos los pueblos, independiente de que posean dinámicas culturales diferentes. Sin embargo, con el momento histórico que atravesamos ya se retoman y se reconocen valores propios de las sociedades no industrializadas, pre capitalistas, no occidentales (como son denominadas por esas otras sociedades), lo que significa que no acaba con los elementos venidos del viejo y racional continente europeo. Uno de ellos es el que privilegia el abordaje de lo audiovisual con los presupuestos de otra disciplina: la lingüística, así denomina *lectura* a la mirada que se da y *texto* a lo que se observa. No es una conceptualización nueva pero tampoco se maneja de modo tan frecuente como para presuponer su conocimiento amplio.

Yuri Lotman lo propone en un artículo para la colección que publicó la editorial Oveja Negra. Tanto como *Lorenzo Vilches* en un libro sobre la lectura de la imagen. Para el último autor (europeo pero no por eso equivocado), «*Una fotografía, un filme, un programa de T. V. no son ningún espejo de la realidad (...) ninguna imagen es, en todo caso, un espejo virgen porque ya se halla en él previamente la imagen del espectador.*» E ingresa en el orden de lo que se ha denominado '*textos culturales*' que son formas de relación de los hombres entre sí. Allí caben también, los avances tecnológicos y la utilización que de ellos se hace. De tal modo que si se desea ingresar a la mirada atenta sobre lo audiovisual, no puede ignorarse un aspecto como éste.

Para ubicar elementos y herramientas de análisis, que son inherentes a la producción de materiales «estéticos» que a su vez son productos comunicativos, Vilches propone partir de unos preceptos básicos:

—Hay una conjugación entre los puntos de vista del narrador (y recuérdese que al realizar producciones audiovisuales se está narrando de varias maneras diferentes, con soportes específicos), los personajes y el espectador.

—Aparece una dialéctica (relación de pregunta - respuesta) entre un narrador explícito y otro, implícito.

—Se suscitan unas interpelaciones co - referenciales entre un personaje y el espectador, en otras palabras nace un diálogo, que brinda pistas, entre lo observado y quien observa para enriquecer la observación; cosa que

exige del observador/espectador menos expectación y más elaboración: la comodidad de llegar sin datos se va reduciendo.

—Surgen relaciones entre la estrategia de la enunciación y el juego de los géneros al interior de un texto. Hoy en día no se puede tener la certeza de ubicar lo visto en una casilla prefabricada puesto que, muchas veces no encaja de manera precisa ni en una sola de ellas.

Y algo ineludible, pero que se debe hacer consciente: hace su irrupción el concepto *competencia enciclopédica* de la que se van a valer tanto el autor como el espectador.

Con esos preámbulos es más sencillo comenzar a mirar lo audiovisual como parte de una sociedad precisa, con sus particularidades y no, como un producto estandarizado tal cual pretenden conseguirlo algunos. Incluso se puede pensar en las formas regionales y locales de mirar el mundo a través también de formas propias de conceptualizar: la **Poética** es una de esas herramientas que facilitan la apreciación debido a que pertenece al ámbito de lo regional y no de lo universal, y de igual modo pertenece al estatuto de lo personal ante lo social. El concepto **Estética** remite a una categorización occidental, elaborada desde hace varios siglos, con la que se engloba o se pretende hacerlo, una forma específica y quizás única, de ver el mundo: la europea.

En contraposición a *Estética*, Latinoamérica (y en lo audiovisual también sectores de Asia, el Medio Oriente y parte de Europa Oriental) contrapuso la *Poética* que alude a los modos de evaluación de lo artístico en cualquiera de sus modalidades y donde caben criterios universales, aunque menos sectarios, debido a las características locales o individuales tanto de las sociedades como de la creación y de la sociedad en la cual se gesta dicha creación. Así, es comprensible referirse a una poética de la violencia en la televisión, diferente a la poética de la violencia de *Quentin Tarantino*, de la de *Arturo Ripstein* o de la de *Francisco Lombardi*. Cada uno genera una mirada, una búsqueda, una lectura y una recreación del mismo fenómeno pero no utilizan las mismas herramientas ni el mismo modelo o *canon* por lo que cada producto es más particular y reconocible a la vez que debe evaluarse con criterios también, particulares. Cosa que no sucede con el modelo televisivo que se ha tornado en algo más de recetario.

Otra visión de la *Poética* es la que presenta David Bordwell —citado por Joseph María Catalá [3] en La puesta en Imágenes—:

(...) David Bordwell, en su obra sobre [Yasujiro] Ozu, nos suministra (...) una excelente definición de determinada actividad investigadora que se acerca al estilo que estamos intentando acotar:

El marco de referencia que estoy proponiendo aquí es el de una poética histórica del cine. El término 'poética' se refiere al estudio de cómo las

[3] CATALÁ. Josep María. *Puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Editorial Barcelona: Paidós. 2001.

películas son construidas y cómo, en determinados contextos, provocan determinados efectos. Un film narrativo exhibe una forma total consistente en materiales —asuntos, temas— modelados y transformados por composiciones generales (por ejemplo: estructura narrativa, lógica narratológica) y estructuras narratológicas.

Una reflexión sobre los inicios:

Jairo Ruiz, un fotógrafo de la ciudad considera que el cine era una «invención de los griegos» aunque realmente haya sido creado en la época victoriana a quienes se les convirtió en una «obsesión». Pero para poder llegar a este nivel, toca atravesar la historia de la humanidad, al menos en lo que a producciones culturales en el campo de lo visual se refiere. Altamira, el periodo griego clásico que dio origen a las demás manifestaciones occidentales de expresión, la Edad Media, El Renacimiento, El Barroco, El Rococó y las demás «épocas» de la Historia del Arte son ilustraciones de la mayoría de los criterios necesarios para llegar a lo audiovisual.

La aparición del cine debe situarse como referente ineludible de los demás medios audiovisuales pero su presencia sería imposible sin tres características que los estudiosos han considerado necesarias:

El surgimiento de *la fotografía* (que inicia su recorrido a principios del siglo XIX, y algunos teóricos prefieren no dar una paternidad para el invento que es una fusión entre lo químico y lo físico) sería la primera condición. La segunda es más un «fenómeno» fisiológico: la *persistencia retiniana* que permite que al cerebro llegue la imagen del último objeto percibido, una fracción de tiempo posterior a la desaparición de ese objeto del campo de visión. Finalmente, la interrupción de la llegada de la proyección al ojo —usando como elemento un obturador— para que la continuidad no sea permanente y la persistencia genere la «ilusión de movimiento» propia del cine, la televisión y cualquier otro medio visual en movimiento.

Con lo anterior debe quedar claro que el movimiento en lo audiovisual no es más que una apariencia, nunca una «realidad». Si se toma el celuloide, base física o material del cine (no puede hacerse lo mismo con la televisión o el video) se puede percibir que lo que hay allí, son imágenes estáticas que se animan al rodar a una velocidad estándar a través del proyector, que era de 16 fotogramas (o cuadros) por segundo durante la época muda y 24 en la actual, y 30 en la televisión.

EL CIRCUITO COMERCIAL

Se conoce como circuito comercial a un proceso que muestra la realización de una película desde el momento en el cual se concibe la idea, hasta llevarla a la pantalla en la cual puede tener contacto con el público.

El primer elemento de ese proceso es la **1) producción** que se subdivide,

a su vez, en tres ámbitos más: *preproducción*, *producción* (equivalente a rodaje o filmación) y *postproducción* (montaje: organización de imágenes y sonido). En la fase de preproducción se da la idea o base para crear la película; esa idea debe quedar plasmada en un **guión**. Pero el guión tiene tres opciones diferentes: el literario, el técnico o el gráfico (conocido como *story board*). Como expresa Gubern Thomas H. Ince construyó Inceville y se ceñía a un guión muy rígido, diseñado por Gardner Sullivan. En contraposición Griffith y Louis Feuillade rodaban sin guión. El control –por medio del guión– era tal que Ince logró generar estilo aunque no dirigiera él mismo. Era además un montador excelente. Pasaba más tiempo en la sala de proyección que en los estudios de rodaje. Es adecuado ilustrar esto con lo que dice Roman Gubern:

Hay que señalar que la práctica del 'guión técnico' no se generalizó hasta los primeros años del cine sonoro, si bien algunos cineastas como Fritz Lang y F. W. Murnau, llevaron su precisión (a partir de 1922) hasta dibujar cada plano de sus películas antes del rodaje. [4]

[4] Gubern, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen. 1973, p. 91.

En contraposición se puede citar la concepción de Jorge Echeverri –director de *Terminal* y *Malamor*– quien siendo arquitecto de profesión ve en el guión (cualquiera sea) un medio para llegar a un fin: una película y en consecuencia, siempre va a terminar en la basura. Él dice: si un guión se hace ya no tiene sentido conservarlo –a menos que sea de Buñuel o de Bergman– y si no se hace, no tiene sentido conservarlo.

El elemento siguiente es la **2) La distribución**. Si la producción supone la realización de una obra –fílmica en este caso–, al finalizar la producción aun tenemos un «producto» terminado que no cumple casi función alguna. Aparece entonces la figura del distribuidor (término que la economía emplea de manera similar) que se encarga de negociar el alquiler de la obra para que pueda dar el paso siguiente. Se hace necesario aclarar que cuando se menciona alquiler y no compra se debe, a la obra cinematográfica que implica un formato, peso, manipulación, almacenamiento, transporte, etc. diferente al de un video casete, disco láser, acetato o de un DVD. Un material físico –el celuloide– que pesa muchísimo, voluminoso en la forma, etc. hizo que en los inicios de Hollywood a alguien se le ocurriera que era más rentable alquilar una película por un tipo definido, y otra diferente, la venta. Hoy en día, los formatos beta, VHS y DVD (con todas sus variantes) permitieron cambiar el negocio de modo que, cualquiera puede comprar o vender, sin mucho inconveniente.

Cuando ya la obra se encuentra en una ciudad, país o continente diferente a aquel (la) donde se produjo se da **3) la Exhibición**. Aquí se incluye todo lo demás: la difusión, comercialización, entrevistas, ruedas de prensa, estrenos, etc. para que la película llegue a la *gran pantalla*.

Al final de este circuito se encuentra el espectador, que como colectivo y ente de estudio se conoce más, como **público**. Retomando a Joseph María Catalá podemos emplear el mismo epígrafe que aparece en el capítulo «I. El cine en la encrucijada», para mostrar cómo hay una concepción —de muy vieja data— sobre lo que son los espectadores:

[5] Catala, Josep María.
Op. Cit. p. 23.

El punto de vista del autor o del crítico no puede ser el mismo que el del lector incalificado. A éste le importa sólo el efecto último y total que la obra le produzca y no se preocupa de analizar la génesis de su placer. [5]

Dice Josep M. Catalá

[6]Ibíd, p. 52.

(...) el trabajo del director de cine no se deja de nunca reducir al simple funcionalismo: las rutinas de producción que tan importantes son en otros medios de comunicación actuales, muchas veces en detrimento de la capacidad de expresión de los mismos, en el cine nunca han conseguido, ni en los mejores momentos de las grandes productoras de Hollywood y su método industrial, anular por completo el excedente de libertad artística que la práctica cinematográfica conlleva (o para decirlo de otro modo: ni siquiera en una actividad tan industrializada como la cinematográfica se consigue anular del todo el excedente de libertad que toda práctica artística acarrea. [6]

TÉCNICA Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICOS

La base para ingresar a la técnica cinematográfica que facilita no sólo la apreciación sino también el análisis, el reconocimiento del lenguaje y, posteriormente, la realización es la siguiente:

Argumento e Historia:

En la mayoría de los textos que abordan lo relacionado con la narración (independiente de si se trata del teatro, de la literatura o del cine) se emplea la palabra *diégesis* que es la manera como Aristóteles denomina la narración. Pero la narración cinematográfica (y puede pensarse en parte también en la teatral) se diferencia de la narración oral o literaria debido a los medios que utiliza para expresar (se). Adicional, el cine requiere de la participación de un espectador que tiene que hacer una parte del trabajo (sin menospreciar la labor que debe hacer el lector o el espectador de teatro, por lo general más exigente que la del de cine). En palabras de Marcela Paz, comunicadora y docente de apreciación de cine, que ese personaje no sea el espectador de dos neuronas: una para ubicar dónde sentarse y otra para guiar la mano al recipiente de las crispetas. Si es el otro espectador, el dispuesto a participar de forma activa, eso le implica elaborar unas nexos en relación con lo que va viendo y oyendo.

[7] David Bordwell, Kristin Thompson. *El arte cinematográfico : una introducción*. Barcelona: Paidós. 1995, p. 66-67.

Según David Bordwell y Kristin Thompson en su libro *El arte cinematográfico: una introducción* [7], «(...) el conjunto de todos estos hechos de una narración, tanto los que presentan de forma explícita como aquellos que deduce el

espectador, componen la *historia*. A veces «el mundo global de la acción de historia se denomina *diégesis* (...) El término *argumento* se utiliza para describir todo lo que es visible y audiblemente presente en la película que vemos.» Aunque, el argumento puede contener material ajeno al mundo de la historia, como la banda sonora o los títulos de créditos. Se conocen también como elementos *no diegéticos* (no narrativos). De hecho, la homogenización del espectador que ha venido consolidando el cine más comercial, aquel de las comedias románticas o las de las películas de acción, lesiona los intereses del espectador y del cine mismo debido a la incapacidad a la hora de construir la *historia* con la que se encuentra ese gran público. Un ejemplo reciente es el del Noveno Festival Eurocine donde dos películas rebasaron la capacidad de aproximación de los espectadores.

En la película holandesa *Los Relatores de la verdad* (*Les Diseurs de vérité*, 2000) de *Karim Traïda* no se dan datos precisos sobre la ubicación espacial ni temporal de los personajes (a excepción de una bandera sobre un escritorio y de la mención de la independencia de Argelia) con lo que el espectador que no sepa cuándo se independizó este país queda sin coordenadas. Pero no es sólo en eso, en que la *historia* es exigente y termina por ser excluyente: la narración de la película brinda información sobre asuntos éticos, políticos, religiosos, culturales, etc. que cada espectador debe elaborar o reconstruir. Como la narración es elíptica consigue desubicar al público hasta el límite de las exclamaciones de incomodidad e inconformidad con la obra. Lo que les tocaría a ellos reconocer (que son mal espectador) se lo achacan a la película (que es mala, enredada, incoherente). El segundo ejemplo es la mal traducida *Control de Identidad* (*Die Innere Sicherheit*, 2000) de *Christian Petzold* de Alemania. En ésta la situación es más exigente aun: una familia compuesta por los padres y una adolescente huyen pero no se nos dice de quiénes, por qué, desde cuándo, ni ningún otro dato «esclarecedor». Al final, son acosados hasta accidentarse en una carretera y vemos salir a la adolescente... allí termina la película sin «explicarle» nada a ese público ansioso de saber más. El ya común final abierto es sobrepasado por un final sin soluciones de ninguna índole.

De la fotografía, que es donde se da la primera posibilidad de representar el movimiento, tal como lo conocemos en el audiovisual actual, nace uno de los conceptos pilares de la construcción y de la apreciación:

El encuadre: *Dominique Villain* en su texto *El encuadre cinematográfico* encuentra una manera clara para explicar qué es el encuadre y parte de una noción para nada lejana. Ella dice

El cámara transforma ideas, ideas de puesta en escena, ideas de guiones, ideas de trucaje en materia filmica y, en primer lugar, las visualiza con la mirada de otro, del realizador. Y ¿existe en la civilización

[8] Villain, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós. 1997, p. 61.

[9] *Ibíd*, p. 120.

occidental algo más sagrado, más personal (en el sentido de que remite a la persona, a sus orígenes, a sus estructuras profundas) que la mirada? Mirada, vista, visión, determinan los encuadres. Todas las opciones de encuadre están relacionadas con la manera de ver. [8]

Encuadre es escoger. Seleccionar, resaltar los elementos significativos con los que debe quedarse el espectador. [9]

Antes con ese término se alude a la cantidad de realidad que quien toma la fotografía, pinta el cuadro, dibuja la caricatura, graba el video o filma la película quiere colocar de lo que tiene como un todo; en última instancia es una suerte de elección partitiva que secciona un conjunto (la 'realidad') y lo deconstruye en fragmentos para «facilitar» la lectura. Su nombre debe asociarse casi sin lugar a cometer errores al **cuadro** que es la figura geométrica que occidente ha utilizado para representar el mundo y que separaría lo que queda dentro (el **campo**) de lo que hay fuera (el **fuera campo**). El encuadre tiene unos estándares que permiten un código entre los que generan imagen para poder trabajar y leer en equipo, a distancia, sin necesidad de la presencia del autor mismo.

Néstor Almendros plantea

«Yo necesito el cuadro, el marco. Necesito sus límites. En el arte, sin límites, no hay transposición artística. Creo que el cuadro fue un gran descubrimiento (anterior, por supuesto, al cine). El hombre de la Edad de Piedra, en Lascaux o en Altamira, no enmarcaba sus pinturas. Y lo que cuenta en las artes de dos dimensiones no es sólo lo que se ve, sino [también] lo que no se ve, lo que no se deja ver.

Eisenstein encontró una explicación brillante a la necesidad del cuadro en occidente.

Es a través de las ventanas como vemos el paisaje. Los japoneses, en cambio, con una arquitectura de paredes corredizas, sin ventanas, crearon en el pasado una pintura de rollos que se desplegaban y que tenían sólo dos límites. (...) En el visor no solamente se selecciona, sino que también se organiza el mundo exterior. Las cosas se vuelven pertinentes, toman cuerpo en relación a límites verticales y horizontales y se sabe al instante, gracias a los parámetros del cuadro, lo que está bien y lo que está mal. Al igual que el microscopio, el cuadro es también un instrumento de análisis.

Cuando se mencionan las palabras cuadro, encuadre, se les asocia enseguida a otro: composición. (...) Podríamos definir la capacidad de composición simplemente como el gusto por el arreglo.

(...) Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, en fin de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista».[10]

[10] Almendros, Néstor. (registrar título, ciudad, editorial) 1996, p. 21-22.

La unidad mínima del encuadre es el **plano** (unidad mínima útil para la descripción pero que sirve poco para realizar análisis del contenido argumental); en el cine la unidad de planos constituye una **escena** (unidad mínima de carácter dramático) y la unión de ellas, logra conformar la **secuencia**, convirtiendo a ésta en una base de análisis más certera y, y por otra parte, polisémica. El cine ha venido utilizando como referente el cuerpo humano para definir la mayor cantidad de elementos del encuadre, sin olvidar que algunos deben explicarse por fuera de esa medida.

Dominique Villain cautelosamente sugiere que

(...) la definición del plano se enfrenta a dificultades (insuperables) y estaré encantada de seguir el consejo de Pascal Bonitzer, quien en un artículo titulado 'Voici', evoca, a propósito de este tema, el peligro de establecer definiciones demasiado normativas. Se pueden tener en cuenta varios parámetros, y por ejemplo, la palabra plano no tiene el mismo sentido cuando se habla de plano fijo, de primer plano o de plano—secuencia. [11]

[11] Villain. Op. Cit., p. 128.

En concordancia con la mayoría de teóricos las medidas más usadas para definir los planos, yendo de las más amplias a la más estrecha, son las siguientes:

Gran plano: en él se brinda la mayor cantidad de información posible que puede ir desde una ciudad vista en panorámica hasta un gran salón, pasando por la presentación de una calle, un paisaje natural o un edificio, por ejemplo. Se utiliza en términos generales para presentar o cerrar una película. En el texto sobre lenguaje, traducido más recientemente, se le asocia a otro llamado **plano de conjunto** que es de menor tamaño pero que permite ver a varios personajes en el plano, y el espectador tiene la posibilidad de reconocerlos, teniendo presente que esos personajes deben tener cierta importancia dentro del argumento.

Plano general: se utiliza la figura humana como medida y se tiene en cuenta que aparezca completa, de modo que pueden ser unos varios personajes, identificables a simple vista quienes se convierten en sujetos de la mirada. **Plano americano:** nace con uno de los géneros del cine, el *western* debido a la necesidad de hacer aparecer en cuadro, aquello que generaba la acción o capturaba la atención de los espectadores: el revólver. Así, se convierte en un referente obligado que pasa a la televisión denominado como **plano de tres cuartos**.

Plano medio: regresando al cuerpo humano como referente, éste nos alude a un torso tomado desde la cintura y pudiendo percibir la cabeza; desde la cintura para abajo hasta los pies que deben aparecer, en general,

[12] Ibid, p. 131.

incluidos en el cuadro. **Primer plano:** La medida que se ha dado en utilizar es el rostro, las manos o los pies que ocupan todo el cuadro. Según *D. Villain* éste se denominaba «grandes cabezas» (...) a principios de siglo, (...) [en] las películas de Méliès (...). [12]. Además, los objetos que proporcionalmente tengan tamaños similares serán ubicados dentro de ésta nomenclatura. *Néstor Almendros* en su libro *Días de una Cámara* dice a propósito del primer plano:

[13] Almendros, Op. Cit., p. 86.

Hubo un s[ó]lo auténtico en momento muy dramático cuando Maud (Françoise Fabian) cuenta el accidente de automóvil y la pérdida del ser que amó. En general, [Eric] Rohmer reserva los primeros planos para momentos muy especiales. Sabe que el primer plano exagera las cosas, aumenta su poder expresivo. De multiplicarse en una película, deja de ser eficaz en el preciso momento en que se quiere hacer hincapié en algo. [13]

Close-up: es el nivel máximo de proximidad a la imagen dentro de las márgenes del cuadro. Aquí, para comprenderlo mejor, podemos decir que se fragmenta el primer plano en unidades menores, v. g. un ojo, un ojo y parte de la nariz, la boca, una argolla en el dedo, un pendiente, etc. Aunque no debe estar asociado al cuerpo, como cuando se presenta un vaso, una carta, una lámpara o cualquier otro objeto muy pequeño. En español se lo denomina **primerísimo primer plano**. Tanto los primeros planos como los *close-up* e insertos nacen con el lenguaje, que los demás cineastas han reconocido como obra particular de *D.W. Griffith*.

Inserto: más que un plano nuevo es el uso que se hace de un primer plano o un *close-up* (aunque también puede ser cualquier otro plano, cosa poco frecuente) lo que ha dado sentido a la denominación. Un inserto será entonces un plano muy cerrado que brinda información precisa, además de gran importancia, presentado de manera rápida en la pantalla. Haciendo gala de una inmensa capacidad creativa, en la película *Bajo el sol*, el director puso una buena cantidad de insertos cuyo valor es exclusivamente de corte dramático, uso poco usual y de gran riesgo. Uno de los mejores (sino el mejor) es aquel en el cual aparece un hacha golpeando un tronco (ya visto con detalle antes, utilizado para cortar la leña y sacrificar un pollo) cuando se le anuncia a la enigmática protagonista que se ha descubierto su secreto: ella es casada y ahora, anda en amoríos con su patrón. El baile, típico de cualquier otra película, aquí es el escenario de la ruptura de la tranquilidad de un idilio, debido a la ambición de un joven vividor.

Existen algunos planos que poseen un uso poco frecuente, como el **plano de busto** que hacía alusión a la información brindada de los hombros para arriba, en clara alusión al busto arquitectónico y escultórico. Otro más es el **plano medio largo** que se conceptualiza como aquel que posee el mismo tamaño del plano americano pero donde no aparecen figuras humanas ni personajes.

Actualmente, *David Bordwell* y *Kristin Thompson* incluyen un concepto que se asocia al encuadre y al que llaman **encuadre móvil** que debe echar mano además, de los movimientos de cámara y la posición de la misma. Al conjunto de las posiciones de cámara que se unen a los movimientos para generar el encuadre móvil se les asocia el **plano secuencia**, que se convirtió en emblema de la Nueva Ola (*Nouvelle Vague*) francesa, y al igual que allí es la capacidad de multiplicar los encuadres a medida que la cámara se va desplazando. La Nueva Ola francesa retomó como parte fundamental de su credo estético, el plano secuencia para potenciar las facilidades de construcción narrativa, dramática, visual y para aprovechar los desplazamientos que la cámara genera en exteriores. Antes, *Orson Welles* en «*Touch of Evil*» de 1958 (un año antes de la aparición oficial del movimiento y/o escuela francés(a)) había conseguido un impresionante plano secuencia de más de 8 minutos, atravesando calles, siguiendo, abandonando y retomando personajes para demostrar la maestría, la genialidad, la planificación y la calidad de cada uno de los actores, sin importar su rango. Pero *Alfred Hitchcock* en *Number Seventeen* de 1932, plenos inicios del cine sonoro, realiza un plano tímido (visto a la luz de hoy) con el cual un espectador actual comprende mejor, a que se debe el valor y la apreciación que suscitó el maestro en el joven Truffaut. (En *Diario de una camarera* de Buñuel aparece un plano secuencia —en una sola habitación— desplazado de tamaño de plano)

Movimientos y posiciones de cámara:

De nuevo *Villain* permite tomar un concepto para hacer una introducción al movimiento de la cámara:

Fabricar, recomponer, encuadrar con la cámara. Eso, efectivamente, no es fácil. Concurren a ese proceso o que el ojo ve durante el rodaje, lo que registra la cámara y lo que le espectador ve en la pantalla. En principio, ya en la sala, el espectador no debe advertir ni la cámara ni el proyector. [14]

[14] Villain, Op. Cit., 100-102.

Los movimientos de cámara son pocos y precisos aunque de manera similar a lo que ocurre con los movimientos, el uso los enriquece:

Travelling: la definición más simple es un movimiento que realiza la cámara al desplazarse de su lugar incluyendo el eje que la sostiene, y nace del verbo anglosajón *travel* que significa viajar ir de un lugar a otro. Para hacer su análisis más fácil más certero y preciso se habla de **travellings hacia atrás, hacia adelante y circular**. Este último era característico del cine clásico de Hollywood en el que la cámara y los personajes giraban produciendo una dinámica reconocible, aun para los que viesan el *travelling* circular apenas por segunda vez.

Panorámica: Alude a la imagen que se realiza haciendo girar la cámara sobre el punto de eje, en cualquiera de sus sentidos posibles, pero sin desplazar la base de la cámara. Para tratar de ejemplificar, es la multiplicidad de movimientos posibles de la cabeza sobre los hombros: izquierda-derecha, derecha-izquierda, arriba-abajo, abajo-arriba y las combinaciones de éstos mismos, sin permitir ningún movimiento del tronco ni de los pies. **Trayectoria:** éste es una combinación del travelling y la panorámica que es poco operativo debido a la alta frecuencia de alusiones que se hace a los primeros sin necesidad de llegar a la trayectoria.

Los siguientes, no son propiamente movimientos de cámara pero sirven para generar dinamismo o se utilizan para realizarlos: **Zoom:** más que un movimiento es una posibilidad óptica que posee el objetivo de la cámara para acercarse a los objetos o alejarse de ellos sin desplazar ni la cámara misma ni moverse sobre el eje. **Barrido:** estrictamente es un movimiento de cámara, en travelling o panorámica, a alta velocidad que no permite ver la imagen debido a la ausencia de nitidez aprovechándolo para hacer cambios tanto de espacio como de tiempo. **Paneo:** Al igual que la anterior, es cualquiera de los movimientos sin un objeto definido en el encuadre, o mejor, se realiza para buscar un objeto determinado, ej: inicio de la serie *Die Zweite Heimat* de *Edgar Reitz*. (Cuando se habla de «objeto» debe entenderse tanto un objeto como un personaje humano, animal o de ficción).

Grúa: es un mecanismo empleado para ubicar la cámara y brindar con ello, mayores opciones de ubicación tanto en altura como en desplazamiento, es memorable la secuencia de *Touch of evil* (Un toque de maldad) de *Orson Welles* utilizando la grúa para realizar el plano secuencia inicial de casi 8 minutos de duración. **Dolly:** un pequeño carro que se desplaza sobre rieles para generar una similitud con el movimiento natural de caminar al lado de alguien. *Ozu* modificó el dolly para utilizarlo a ras de piso. **Cámara en mano:** se hace referencia a la realización de la imagen teniendo como soporte la mano del operador; facilita desplazamientos por espacios muy estrechos, desiguales o para dar mayor verosimilitud y también, elevar el nivel dramático. Como en las películas de *Lars von Trier* perteneciente al grupo **Dogma 95**, en *Husbands and wives* (*Maridos y esposas*) de *Woody Allen* o en los miembros de *La Quinta generación* a la que pertenece *Wong Kar-Wai*.

Cámara al hombro: igual a la anterior, busca facilitar la manipulación consiguiendo desplazamientos complejos con la ausencia de otros aditamentos mecánicos. **Steady cam:** aquí la cámara se acopla al cuerpo del camarógrafo por medio de un arnés, para brindarle la movilidad pero con una estabilidad mayor para el encuadre. Con los nuevos modelos de cámaras, se puede controlar el encuadre a través de las pantallas anexas que éstas poseen. En las de video, en general, son de cristal líquido. Actualmente le dan nombre a cada nuevo uso como el **cablecám** que simplemente es un uso similar al de un teleférico, a partir de colocar la cámara en un cable.

La cámara presenta tres posiciones precisas pero ilimitadas posibilidades de usarla, acorde con diversos criterios. Inicialmente son:

Línea del horizonte: la educación visual que recibimos ha privilegiado siempre aquello que se halla a nivel de los ojos de un sujeto, tanto desde de la pintura como desde la vida diaria. La línea del horizonte es la que se tiene frente a los ojos, indiferente de la posición en la que se encuentre el observador. Así, *Yazujiro Ozu* filmó mucha de su obra «a ras de piso» para llevar al espectador de sus películas a las posiciones cotidianas de los japoneses que son en cuclillas o apoyados en el piso sobre sus rodillas.

El picado: Aquí, la línea de observación ubica los ojos del observador en posición de arriba hacia abajo. Lo más claro es desde un globo, un avión, un edificio o en el caso de Ozu, de un personaje que se yergue y aparece mirando al que quedó postrado. El alemán *Tom Tykwer* apoyándose en un guión de *Kristosz Kieslowski* filmó *En el cielo (Heaven)*, para lo que haciendo alusión al nombre, potenció la narración con una cámara en picado. Desde el comienzo, los espectadores acompañan una mirada que observa en un picado absoluto. Se pueden ver los techos y azoteas de la ciudad en panorámica, así mismo como a los personajes cuando caminan o están en actividades cotidianas. **El contrapicado:** es la posición opuesta al picado donde el sujeto ubica sus objetos en perspectiva de abajo hacia arriba. Siguiendo el ejemplo de Ozu sería la mirada del personaje que queda abajo y mira al que se ha levantado, o a uno más que observa el globo, el avión o el edificio de los ejemplos mostrados en el picado.

Sin embargo, aunque sean sólo 3, la posibilidad de hacerlos sutilmente o muy pronunciados producen gradaciones, de acuerdo a la intencionalidad del director o de la narración específica, y se conjugan a su vez con los movimientos de cámara. Hay uno que en nuestro medio se viene generalizando al hacer parte de un video didáctico producido en España pero, empleado en las academias audiovisuales de la ciudad: **ángulo oblicuo** y que los españoles han llamado **ángulo aberrante** buscando aproximarse al concepto fotográfico **aberración óptica** que dista mucho de ser similar a lo propuesto como técnica de encuadre.

No se puede dejar de lado que si bien no son «posiciones» en el sentido topográfico, existen dos opciones más para hablar del lugar que asume la cámara cuando narra: cuando es **objetiva** que hace referencia a la visión que tiene cuando cuenta para el espectador que está en la sala. Muy distinta es la cámara **subjetiva** que es el momento en el cual, los espectadores perciben lo que los ojos de un personaje ven; en este caso la imagen tiene un intermediario para llegar al público: entre el personaje y la pantalla está la cámara. El ejemplo más mencionado en cualquiera obra que aborde el punto de vista de los personajes es *Lady in the lake, (La Dama del lago, 1947)* de Robert Montgomery en la cual un caballero medieval —que es el protagonista— nunca es visto pues, él es quien mira y vemos todo aquello

[15] Ibid, p. 102. que él ve, sólo aparece su imagen ante un espejo. «*La cámara es subjetiva desde el principio hasta el fin (...)*»[15]. O la decisión que tomó Lang que al parecer no es posible corroborar:

[16] Ibid, p. 101-102. Cuentan que Fritz Lang decidió que una secuencia de Liliom (su película rodada en Francia en 1933), se desarrollara en un suburbio y que la perspectiva desde la que se vería sería el ojo de un abejorro posado en lo alto de una hoja de un árbol. (...) La escena se rodó aunque, al parecer, posteriormente la cortaron. (...) hubiese sido un buen ejemplo de cámara subjetiva (...) [16]

Elementos narrativos

Hasta ahora se han presentado los elementos de la técnica asignándole pocas características dramáticas o sin mostrar las posibilidades narrativas que brindan. A partir de aquí se presentan los elementos propios de la narración:

El cine como último arte reconocido que ha generado la humanidad, utiliza elementos propios de los ya existentes e incluso de algunas disciplinas o áreas que no se consideran arte. Ya se mostró cómo de la fotografía ha tomado el concepto de encuadre. Ahora anexemos algunos más: **Leit motiv**: concepto musical que se utiliza para indicar que un tema se repite dentro de una obra, aunque aparezca con modificaciones o en una instrumentación diferente. En el ámbito visual, aparece como una repetición de la misma imagen, con la posibilidad de introducir en ella ligeras variables o mostrarla idéntica cada vez. Un ejemplo es el rostro de David, girando en primer plano, en *Tumba a ras de tierra* de Danny Boyle.

Elipsis: término de la literatura que es utilizado para mostrar como aquellos elementos que no son necesarios para la narración sean suprimidos para sostener el nivel de la misma. Se catalogan en dos niveles: *dramáticas* y *estructurales* (o de formal). He aquí dos ejemplos de elipsis tomadas de dos grandes novelas – ambas románticas—, la primera del colombiano Jorge Isaacs, *María* y la segunda, del inmortal inglés Oscar Wilde en su famosa obra *El retrato de Darían Gray*:

[17] Isaacs Jorge. *María*. Bogotá: El Tiempo. 2005, p. 5-6. (...) *Dábamos ya la vuelta a una de las colinas de la vereda, en las que solían divisarse desde casa viajeros deseados; volví la vista hacia ella buscando uno de tantos seres queridos: María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre.*

Pasados seis años, los últimos días de un lujoso agosto, me recibieron al regresar al nativo valle. Mi corazón rebosaba de amor patrio. [17]

Las nueve iban a dar cuando llegó al club, donde ya Lord Henry lo esperaba, sentado en el salón, con cara de gran aburrimiento.

— Lo siento infinito, Harry, —exclamó—; pero culpa tuya es. Ese libro que me enviaste me fascinó de tal manera, que no me di cuenta de la hora.

— Sí; ya sabía yo que te gustaría, —replicó Lord Henry, poniéndose en pie.

—No he dicho que me gustara, Harry, sino que me ha fascinado. Es muy distinto.

—¡Ah!, ¿ya has hecho ese descubrimiento? —murmuró Lord Henry.

Y pasaron al comedor.

(...)

Capítulo XI

Bastantes años tardó Dorian Gray en libertarse de la influencia de aquel libro. Aunque más exacto sería decir que nunca trató de ello. [18]*

[18] Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Akal. 1985, p. 156-157.

De los más recientes ejemplos en su pobre utilización, uno se puede hallar en la obra póstuma de *Stanley Kubrick, Eyes wide shut* cuya duración de 2 horas y 39 minutos podría ser menor, sin perder sentido. Un buen ejemplo es un cigarrillo que se enciende y al apagarse contra un cenicero, indica el final de una historia que un personaje a relatado a otro en *Carne trémula* de *Pedro Almodóvar* o la más evidente de *La vida es bella* de *Roberto Benigni*, donde una mujer soltera ingresa a un vivero y sale de allí (en menos de 5 segundos de película) ya casada y con un hijo de 5 años, se han suprimido boda, vivencias, embarazo, etc.

Para contar el argumento se emplean los elementos técnicos ya presentados pero para su organización se elige un orden que es a lo que se denomina **montaje** (o **edición** según la versión norteamericana extendida desde los premios Oscar, la televisión y el video a nuestro medio como noción equivalente) que brinda la estructura final de la película, video o programa televisivo. Hay unos recursos para unir las piezas sueltas que hacen del montaje la fase definitiva y definitiva del resultado o nivel de elaboración. Veamos:

Corte en seco: las imágenes desaparecen y aparecen (y viceversa) sin mediación de elemento intermedio alguno a través de la unión de dos planos: El plano A y el plano B. Es el más frecuente de los montajes actuales. Sin embargo, las demás formas han sido empleadas y siguen siendo parte de los recursos *artísticos* de los cineastas y algunas coinciden con las elipsis.

Los **fundidos:** el **encadenado** hace alusión a la aparición de un plano mientras desaparece simultáneamente el otro, así coexisten ambas imágenes por un momento.

Marc Ferro en Historia contemporánea y cine propone:

(...) Vamos a demostrar con un ejemplo concreto que existe una ideología de la escritura, de la utilización de la cámara a un nivel puramente 'técnico', concretamente a través del recurso conocido como

[19] Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel. 2000, p. 142.

'fundido encadenado' (o 'encadenado' a secas), mediante el cual una imagen se convierte de forma más o menos gradual en otra, y que sin duda se trata de un efecto deliberado, ya que necesita de una manipulación específica en las fases de montaje y revelado de la copia. [19]

La mayoría de las películas de Hollywood emplean este elemento, por lo que el espectador se familiarizó con la técnica y le permitía entender que la escena o la secuencia cambiaban de tanto de espacio como de tiempo, pero en la década del 90 algunos directores arriesgaron a sorprender con la ausencia de cambio: Quentin Tarantino en *Pulp fiction* desubica al público cuando funde a negro para concluir la escena en la que Mia Wallace (Uma Thurman) aspira heroína pero, al abrir, retorna al mismo personaje tirado en el piso, sangrado por la nariz. Otro tanto hace *Krzysztof Kieslowski* en *Azul* donde Julie recuerda conversa con el chico que recogió la cadena con un crucifijo. Otras opciones son los fundidos **a color**, donde el **negro** era el estándar desde la época del cine silente y en blanco y negro. Ahora se hacen a cualquier color: al **rojo** como en *Pulp fiction*, al **azul** como en... *Azul* de *Krzysztof Kieslowski*, o al **blanco** como en *Summer Interlude* o en *Noches de circo*, ambas de *Ingmar Bergman*. En esta última, el personaje central, un payaso debe rescatar a su discosa esposa de la mofa de un pelotón. Él debe cargarla a la espalda, semidesnuda y casi desmayada y al mirar el candente sol, Bergman hace un fundido a blanco, para indicarnos el estado físico y emocional de ese payaso enamorado.

La **sobreimpresión** que es la coexistencia de dos o más imágenes diferentes una impresa sobre las otras como el personaje de *Nick Nolte* en *Life lessons* de *Martin Scorsese*, fragmento de las *Historias de Nueva York*. En *Summer Interlude* de *Ingmar Bergman* se sobreimprime un rostro sobre un libro (el rostro crece pasando de una imagen muy pequeña hasta convertirse en un primer plano) y esta misma situación se repite al final de la película, cambiando el rostro del personaje. Por otro lado, en la misma película se crea una animación (un *cartón* o caricatura) encima de un disco de acetato que gira en una radiola.

Las **cortinillas** que son un recurso para que la imagen que aparece desplace a la que ya se encuentra en la pantalla hasta hacer desaparecer la primera. En la mayoría de los casos se utilizan como elipsis, pues cada recurso sirve para suprimir datos que muchas veces son superfluos. El **iris**, recurso de la primera época del cine que cierra la pantalla para dejar visible sólo un elemento, aquel que el cineasta desee.

El Montaje

En el corrido que se hace al inicio de este texto se menciona la postproducción como el momento en el cual se realiza el montaje. Considerado por algunos autores como el momento de la creación del artista cinematográfico y considerado por otros como simple acto de «carpintería» el montaje es uno de

los conceptos más importantes, de mayor interés y –por momentos— de los más complejos de asimilar.

Los siguientes elementos están tomados del texto *Estética del Cine* de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet y cuya lectura, enriquece la concepción básica de lo que significa esta acción. Las propuestas que allí aparecen no difieren de las concepciones tradicionales acerca del montaje.

Estos autores plantean que se debe realizar un *découper* (= desglose) para conseguir unir planos de rodaje. Un esquema resumido sería:

Planos	tomas
Rushes	Selección de las tomas para conseguir:

El **Enlace**, la **Longitud** y el **Empalme** que en conjunto brindan el *orden* y la *duración* total. Aquellas tomas que no sirven se denomina *descartes*. Los productores –hasta ahora sólo los de Hollywood— han intentado sacarle una rentabilidad adicional a estos fragmentos cuando deciden hacer las versiones del director o los *redux* que no son otra cosa que, las mismas películas con fragmentos no incluidos en la primera versión. Los intentos que se han hecho hasta ahora han sido fallidos en general. Aunque hay que tener en cuenta otras connotaciones como en el caso de *28 days later (Exterminio)* de Danny Boyle, cuya realización debido a la cercanía con la caída de las Torres Gemelas suponía un shock en la mentalidad del pueblo gringo, y para ello se le agregó un final exclusivo, muy diferente al visto por el resto del planeta. En el original –o del director— el único hombre «bueno» queda infectado y sin posibilidad de sobrevivencia, lo que llevaría a la desaparición del género humano.

En el final para la audiencia estadounidense se finaliza de manera «feliz», al conseguir que un suero le quite la infección, los protagonistas escapan al campo y un avión –no es muy claro, pero parece que norteamericano— los encuentra, y con ello, salvarían –otra vez— al mundo. Para evitar este tipo de manipulación «indebidas», algunos directores optaron por rodar un sólo plano, de modo que a la hora del montaje, no se pudiera alterar el recorrido propuesto en el guión.

Como se dijo más arriba, el montaje permite controlar el orden y la duración. Con el ejemplo de *Exterminio* se ilustra el orden. Otro ejemplos de lo mismo son *Corre, Lola, corre (Run, Lola, run)* de Tom Tykwer o *Sliding doors (vidas paralelas)* de Meter Howitt. En el caso de la duración de la película la misma *Corre Lola* puede mostrarlo. A los 20 o 25 minutos la protagonista es herida de gravedad y el espectador supone que ella muere, pero el director detiene la acción, retorna al comienzo y le da una nueva versión de los sucesos con lo que pasa de 25 a 45 minutos –de paso es en esa nueva versión en la que se cambie el orden del primer relato.

El montaje supone un manejo del tiempo. En el cine, heredero del teatro y de la literatura –en ciertos casos específicos, también de la música con el leit motiv–, se dan varias posibilidades de control y manejo del tiempo de la narración:

— El **Cronológico**: como dice la etimología se sigue el orden lógico del tiempo.

— El **flash back** o flashforward: en este caso el orden cronológico se rompe para ir al pasado y al terminar ese fragmento se sigue la línea del presente –en el caso del flash back– o se imagina o supone un fragmento del futuro para retomar el presente –en el caso del **flash forward**–. Como buenos ejemplos de ello, que es el más difícil de encontrar en cine, y aun en la literatura tenemos al novel turco de 2006 Orhan Pamuk, en su novela *Nieve*.

[20] Orhan Pamuk. *Nieve*. España: Punto de Lectura, 2007, p. 131.

Hubo un tenso silencio durante el cual Necip alzó hasta la altura de la calle sus hermosos ojos, uno de los cuales sería destrozado por una bala dos horas y tres minutos más tarde, y miró absorto la nieve que caía en la oscuridad tan lentamente como un poema. [20]

[21] *Ibid*, p. 132.

(...) Le presentó a Necip llamándole 'Un amigo poeta y novelista'. Se miraron de arriba abajo pero no se estrecharon la mano. Ka lo vio como una señal de tensión. Mucho después, cuando intentara encajar los hechos, sacará la conclusión de que los islamistas nunca se estrechan la mano por 'el debido decoro'. (...) [21]

[22] Orhan Pamuk. Op. Cit., p. 148-149.

(...) Años después el periodista Serdar Bey me diría que en ese momento Ka tenía la cara blanca como la pared, pero que en lugar de tener la expresión de algún enfermo de miedo o mareado, aparecía en su rostro la de alguien que ha encontrado una profunda felicidad en esta tierra. La camarera iría aún más allá e insistiría en que en la habitación apareció una luz y que todo quedó envuelto por una claridad. A partir de ese día, Ka, desde su punto de vista, se convirtió en un santo. Uno de los presentes dijo en ese momento 'Se le ha venido un poema', y todos lo aceptaron con más emoción y temor que si se tratara de un arma que les apuntara.»

[23] *Ibid*, p. 167.

«Luego, cuando reflexionara por escrito en un cuaderno que llevaba sobre todo lo que había ocurrido, Ka compararía la tensión de la espera en la habitación con los momentos de espera temerosa de aquellas sesiones de espiritismo de las que fuimos testigos en nuestra infancia. Veinticinco años atrás, Ka y yo podíamos incorporarnos a las veladas que organizaban en su casa en una de las calles traseras de Nisantasi la madre de un amigo nuestro, (...) [22]

«(Necip) Abrió enormemente sus grandes ojos, uno de los cuales sería destrozado, junto con su cerebro, veintiséis minutos más tarde—. Quiero vivir mucho y de manera muy intensa y sé que me pasarán muchas cosas buenas. Pero no sé qué pensaré dentro de veinte años y siento mucha curiosidad.» [23]

— El **Anacronismo**: el prefijo *an-* hace referencia a la ausencia. En este caso alude a la ausencia de una lógica del tiempo o sin un orden temporal. Se pasa del futuro al pasado, del presente al pasado o al futuro para llegar al presente y volver al pasado o el futuro.

Gráficamente se nota la diferencia entre cada uno.

Históricamente el montaje podría mostrarse de esta manera:

1. El Montaje Clásico: debido a David Wark Griffith (USA) entre 1908 – 1914 genera las reglas para unir planos y generar escenas que le permitían a los primeros espectadores entender de manera novedosa las acciones simultáneas o paralelas. Antes de Griffith una acción paralela o simultánea se presentaba en secuencia en la pantalla, con aspectos absurdos o ilógicos debido a que el espectador veía algo que ya había generado consecuencias en escenas o planos anteriores.

Esquemáticamente el montaje es así: al plano A se le une o suma el B para dar como resultado una conjunción AB, con lo que Griffith supo reconocer la necesidad de despertar emociones en los espectadores, que quedaron cautivos para siempre como lo demuestran las actuales películas de Hollywood.

$A + B = AB$ de la imagen a la emoción

2. El Montaje de atracciones: debido a Sergei Eisenstein Mijailovich (URSS) entre 1924 – 1927 partiendo del montaje de Griffith, el cual Eisenstein conocía y reconoció como punto de partida imprescindible genera una nueva versión del montaje. No hay que dejar de lado la ideología marxista y socialista de Eisenstein porque parte de la teoría del montaje está asociada al concepto plusvalía de Marx. El excedente de valor del capital se traslada al cine: la idea de este director es que dos planos unidos dan algo más que la suma de ellos. Incluso se llega a una nueva idea independiente de los planos previos. Eisenstein como un conocedor del idioma japonés aplica lo que los ideogramas chinos permiten que es: al unir dos ideogramas surge uno completamente nuevo, independiente de los significados de los dos que constituyen el tercero.

A pesar de reconocer la creación del montaje por parte de Griffith y de considerar que es el padre del lenguaje, Eisenstein cambia la concepción clásica. Pasa de la imagen a la emoción pero de allí deseaba llevar al espectador a la idea.

$A + B = C$ de la imagen a la emoción y de allí, a la idea

3. Montaje en el plano: debido a Orson Welles (USA) 1940/1. Considerado genial, Welles también reconoce la importancia de Griffith, conoce el montaje de Eisenstein pero elabora una nueva versión que supone la coexistencia de dos elementos diferentes al interior del mismo plano. Lo que

en Griffith era un plano A unido al plano B supone que en sólo plano aparecen A y B. La relación se da más por ubicación en el espacio, por profundidad de campo, por separación debido a elementos físicos, lumínicos o psicológicos; por movimientos de cámara, etc. Ejemplos de este montaje son los espejos en una escena de *Life lessons* (Apuntes del natural) en el fragmento de Martin Scorsese que aparece en *Historias de Nueva York*; o en *La nostalgia de Veronika Voss* de Fassbinder, en la cual, una pareja se separa por el marco del parabrisas de un carro, similar a lo que ocurre en *Samaritan Girl* (*Por amor o por deseo*) de Kim Ki-Duk. O la misma *Veronika...* de Fassbinder en la cual un travelling hacia atrás establece un nexo entre una pareja que se abraza en una cama, con un afiche de la actriz Veronika venida a menos.

No hay $A + B = C$ sino A y B coexisten en el mismo plano

4. Montaje en plano secuencia: debido al movimiento de la Nueva Ola Francesa (Francia), 1959. Un grupo de críticos que son los fundadores de la más reconocida revista de cine en el mundo, *Cahiers du Cinéma*, son también los creadores del Movimiento cinematográfico que hizo del plano-secuencia un código para el montaje. Aunque el plano-secuencia se puede rastrear incluso en películas de la era muda, como las de Alfred Hitchcock, la revisión precisa y el uso más elaborado de ese recurso hace que se les reconozca como los responsables de su uso.

Hitchcock intentó realizar una película de 90 minutos en plano-secuencia (*La soga –The rope–*) pero las cámaras del momento –década del 50– no podían contener más de 10 minutos, con lo que buscó como salida práctica y muy inteligente: llevaba la cámara a una pared, a una puerta o a un vestido para generar un fundido a negro del que saldría como si estuviera en movimiento constante. El corto de Amos Gitai en la película *11'09'01'* producida por Alain Sarde cuya duración es de 11 minutos se realizó de esta manera. El caso más elaborado hasta ahora es *El Arca rusa...*

Este tratamiento del tiempo narrativo es también una salida económica para los cineastas independientes pero los obliga a realizar una meticulosa puesta en escena pues, si el actor o el equipo fallan, se debe repetir por completo.

El montaje se da en el movimiento de cámara: se pasa del plano A al plano B por el movimiento.

5. Montaje M – TV:

A pesar de estar datado en 1982 debido a la cadena M-TV, sus antecedentes se dan en las décadas entre 1910 y 1920, sobre todo en manos del genial director francés Abel Gance, que en *La rueda* hace planos de inserto que duran menos de los 5 segundos por plano, que es el supuesto de este montaje. La mayor cantidad de películas comerciales, sobre todo en las escenas de acción emplean este estilo de montaje.

Para realizar el montaje se unen los planos con diversos métodos: el corte en seco, los fundidos a negro, a color y encadenados, las sobreimpresiones y el movimiento de cámara.

El **montaje continuo** es un tipo de edición residuo del montaje clásico de Hollywood, donde los elementos principales son la **regla de los 180 grados**, el **plano-contraplano**, el **eje de las miradas**, el **montaje paralelo** y el **alterno**. La regla de los 180 grados habla de la posición de los actores o personajes, independiente del encuadre y el tamaño del plano que aparezca, en el mismo lugar de la pantalla por medio de un eje imaginario, para evitar saltos que rompan la **continuidad narrativa**. Esto se puede romper con una clara intención como en *Todo es mentira* de *Álvaro Fernández Armero* recibiendo en nombre de *falseamiento en el corte*. En el eje de las miradas, se busca generar la continuidad narrativa por medio de la dirección de la mirada de los personajes que debe coincidir con la presencia visual del personaje en el área señalada por la visión del otro.

El **plano-contraplano** es el más cotidiano recurso de los trabajos audiovisuales de corte argumental pues ubica al espectador en la relación espacio - temporal de los personajes dentro de la historia. *Tesis* de *Alejandro Amenábar* tomó como herramienta este código, dentro del relato mismo, para generar mayor suspenso (suspense como lo llaman los mismos españoles) al enfrentar al asesino y la posible víctima. Los montajes alternos y la **acción paralela** se utilizan para despertar emociones precisas en el espectador. Nacieron con el lenguaje cinematográfico al hallar que mostrar el riesgo y el peligro al mismo tiempo, o alternándolo con la solución o el rescate elevaba el nivel de la tensión dramática. La **pantalla dividida** es uno más de los recursos de la narración para lograr dinamismo y presentar en simultaneidad algo que en ocasiones no podría mostrarse simultáneo sin necesidad de explicarlo de forma verbal o escrita. Ejemplos de ello son *The grifters* de *Stephen Frears*, *Dobermann* de *Jan Kounen* y *Jackie Brown* de *Tarantino*.

Universo Sonoro

El sonido para no reducirlo a la música empleada en la película —según la noción corriente de banda sonora— es preferible ubicarlo en un nivel más amplio: lo que denominó Michel Chion *Universo sonoro: ruidos, diálogos y música*.

Y para poder interpretarlo se plantean tres categorías de análisis del sonido, que vienen dados por pares, aunque en la lectura profunda, concienzuda y precisa del texto *La música en el cine*, se verá que hay muchos otros elementos que no tendremos en cuenta en el curso básico. Esas parejas son:

A. Si se tiene en cuenta quién escucha (personajes o espectador):

— Sonido **objetivo**: aquel que se le da al espectador o que el espectador escucha, desde la perspectiva de la sala de cine.

— Sonido **subjetivo**: aquel que percibe un personaje –casi siempre– de manera diferenciada y por ello, el espectador va a escucharlo con esa modificación: eco, vibración, reverberación, ahogo, repetición, etc. Como no se puede dar una mirada reduccionista, se plantea que el sonido subjetivo corresponde a una condición «especial» o «específica» del personaje: un sonido ahogado en el corto de Claude Lelouch, incluido en *11' 09' 01'* que corresponde al punto de escucha de una sordomuda, a diferencia de la manera en la que escucha el personaje con audición sin problema. O el cambio que dan dos personajes en otras dos películas: la sordomuda japonesa en *Babel* de Alejandro González Iñárritu cuando entra a la discoteca, y por un preciso efecto de montaje, se da el punto de escucha «anormal» y el «normal»; o en *El Camino del Guerrero [pacífico]* (*The peaceful warrior*) que permite saber cuándo el personaje central, un gimnasta, tiene una percepción «alterada» de la realidad que lo circunda.

Hay una opción nueva que es la de *La escafandra y la mariposa* de Julian Schnabel, en la cual el personaje que sufre una parálisis severa no puede ni siquiera hablar, pero para el espectador se escucha la voz, que corresponde realmente, a lo que el personaje percibe en su cabeza.

B. Si se tiene en cuenta la fuente sonora:

— Sonido **diegético**: es aquel sonido cuya fuente aparece (aunque no sea visto) en el argumento: una flauta que suena en *Trois couleurs: Bleu* de Kieslowski; un disco que es puesto en un equipo de amplificación o en pasacintas de un auto. La voz también hace parte de esta categoría y supone la que corresponde a un actor dentro del relato.

— Sonido **extradiegético**: es aquel que no tiene su fuente dentro del argumento: como cuando aparece un narrador o la voz de un personaje –masculino– que escribió una carta aparece mientras es leída por otro personaje –femenino, por ejemplo–.

Es frecuente que se pase de un sonido diegético a uno extradiegético y viceversa, por ejemplo, cuando alguien escucha una canción que se convierte en soporte para el cambio de espacio, de tiempo, de personajes con sólo una canción o que sirve para realizar elipsis que pueden contener años.

C. Si se tiene en cuenta la relación entre la imagen y el sonido: a lo que Michel Chion denomina «Efecto empático y anempático»

«(...) para la música hoy dos modos de crear en el cine una emoción específica, en relación con la situación mostrada.» [24]

— Sonido **empático**: Según Michel Chion en el texto citado, la música expresa directamente, en uno, su participación en la emoción de la escena,

[24] Chion, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. 1993, p. 19.

adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de *música empática* (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás.) Recuérdese el ejemplo de *On the water front* (*Nido de ratas* de Elia Kazan) en la secuencia en la cual Marlon Brando confiesa a su amiga, la delación cometida en contra de los compañeros del sindicato, una bocina de un barco en el muelle no nos deja escuchar el diálogo, pero la cara de asombro, horror y dolor de la chica nos confirma lo incómodo del ruido que no deja oír; luego entrará la música extradiegética con estridencia similar.

—Sonido **anempático**: siguiendo con el texto de Chion, por el contrario, el otro, muestra una diferencia ostensible, ante la situación, progresando de manera irregular, impávida e ineluctable, como un texto escrito.

Pero el hace extensivo el concepto, al menos a los ruidos cuando expresa acerca de los *ruidos anempáticos*:

El efecto anempático, la mayoría de las veces, concierne a la música, pero puede utilizarse también con ruidos, por ejemplo, en una escena violenta o tras la muerte de un personaje, sigue desarrollándose un proceso cualquiera (ruido de una máquina, sonido de un ventilador, chorro de una ducha, etc.) como si no pasara nada, por ejemplo en Psicosis, de Hitchcock, o en El Reportero, de Antonioni. [25]

[25] *Ibíd*, p. 20.

Es célebre el aforismo de Bresson que nos recuerda que el cine sonoro ha aportado el silencio, y esta fórmula ilumina una justa paradoja: ha sido preciso que existan ruidos y voces para que sus ausencias e interrupciones profundicen en eso que se llama silencio, mientras que en el cine mudo, todo, por el contrario, sugería ruidos. [26]

[26] Chion, Michel. Op. Cit., p. 59.

Lo narrativo en el ámbito sonoro: **sonido, diálogos y música**. Al igual que los demás elementos narrativos, tanto la música como el sonido mismo, pueden dar mayor o menor valor a una obra audiovisual. Una de las producciones regionales más entrañables es «*Diario en Medellín*» de Catalina Villar como resultado de los talleres de video realizados en el barrio Santo Domingo Savio. Allí, en un documental de 75 minutos no aparecen más que sonido ambiente y voces que generan un ritmo, creando una música. La otra, la que todos conocemos como tal surge por vía de Darío Gómez, un rey de masas, ambientando la ebriedad de un personaje que al repetir la canción, cierra el documental. Catalina enseña ahí, el valor de la música: no un relleno, una opción. *Kurosawa* por su parte en otra obra, *Dodes kaden*, propone el silencio (musicalmente una parte de ella) como fuente de sorpresas y nivel dramático.

De nuevo Almendros, apoyado en su experiencia profesional, nos brinda ejemplos del adecuado empleo del sonido o de la música en el cine:

(...) El sonido directo, la pureza y verdad de la voz humana, era una preocupación fundamental para Rohmer, particularmente en una película como ésta [Ma nuit chez Maud], de texto tan extenso. (...) Soy un apasionado del sonido directo en el cine. Creo que un buen sonido, con relieve, con diferentes y nítidos planos sonoros, realza la imagen. Rohmer, por otra parte, jamás recurre a la música de fondo para subrayar de una manera u otra las escenas. (...) De otro modo, subrayar un momento emotivo con acordes dramáticos le parece a Rohmer una facilidad y, en cierta forma, un reconocimiento por parte del cineasta de su incapacidad para comunicar sentimientos las vías «legales»: narración en imágenes, palabras y ruidos.

[27] Almendros, Op. Cit., p. 141. Más ejemplos del adecuado uso del sonido y de la música en el cine, tomados de *Música en el cine: fragmentos de Cine* en Letra y solfa de Carpentier [27]:

Entre las muchas rutinas técnicas que han contribuido a la casi general monotonía de la producción cinematográfica de estos meses, está la rutina de la «música para películas» Los compositores de Hollywood —entre los cuales hay, sin embargo, hombres habilísimos— se han atado a un pequeño número de fórmulas, que se reducen a poner música de angustia en los momentos angustiosos, música idílica en las escenas de amor, y música galopante en los asaltos de diligencias. Para las películas de marcianos, se usan instrumentos de sonido raro, como el aparato de ondas Marthenot: para los argumentos religiosos, se echa mano al Ave María de Schubert... Todo muy bien instrumentado, muy eficiente, perfectamente sincronizado. Pero, al fin y al cabo, música que nadie escucha y que, por lo mismo, podría ser para dos películas de argumentos análogos.

(...)

Parece, a primera vista, que el público no se diera cuenta de lo rutinario del procedimiento; que los problemas de la música cinematográfica sólo fuesen cosa que interesara a los técnicos.

(...)

Mas sobre todo, donde la asociación Jean Wiener - Duvivier se ha mostrado extraordinaria, es en la escena de la operación quirúrgica cuando un hombre, víctima de un disparo, queda muerto en la mesa de operaciones. Hasta aquel momento, el latido de su corazón se ha hecho sensible, para el público, mediante una isócrona batería y timbales. Poco a poco, la percusión se hace más leve, más espaciada.

Y, de pronto, cesa. Y es el silencio, impresionante como una imagen real de la muerte... Pero un joven cirujano logra entonces la extracción del proyectil, y procede al masaje del corazón. Y en el silencio angustioso, se escucha, de repente, el pulso que renovado vuelve a cobrar su ritmo vital...

(...)

Desde el punto de vista del efecto sonoro logrado, de la acción psicológica sobre el espectador, ese fragmento de Bajo el cielo de París puede considerarse como un trozo antológico.

5 de septiembre de 1952. [28]

[28] *Ibíd.*, p.142.

(...)

Triste es observar, en efecto, que en la producción comercial de cada día el papel de la música se reduce a poner ritmos galopantes donde la cámara nos muestra caballos al galope; fondos de contrabajo y contrafagote, cuando el asesino se acerca a su víctima, y alguna melodía bien bonita, bien rosada, bien envuelta en arpeggios, cuando se produce una declaración de amor. Para la escena mística se echa mano —¡otra vez!— al Ave María de Schuhert, y cuando el personaje principal es un pianista, se le hace tocar por manos ajenas, como en el juego de prendas de nuestros padres, un «Concierto» que suena siempre —¿por qué?— a Rachmaninof. Frente a esto, una música como la compuesta por Juan José Castro para Bodas de sangre, constituía una excepción. Como excepción —y de la más alta calidad —es esta música de Hongger y Hoeré que se escuchará en Rapto.

Para comenzar, los autores han evitado las soluciones fáciles, buscando una equivalencia entre las imágenes y las formas musicales utilizadas. He aquí un ejemplo sumamente interesante, que nos exponen los mismos compositores: Para comentar, la persecución de una cabra por un perro, hemos escrito una fuga a dos voces, que es 10 que constituye, cabalmente, una persecución musical (en italiano; fugare, perseguir). Cuando el perro alcanza a la fugitiva, las entradas de tema se hacen más cerradas, atacándose a stretta. Los autores, por otra parte, se han preocupado por realizar lo que podríamos llamar 'una transposición de ruidos' al plano musical.

El correr de una fuente —nos dicen— es representado por trinos de la cuerda y pasajes rápidos al piano. La presencia de un bu-honero se anuncia siempre por el sonido de su cuerno. Y el eco del instrumento repercute gracias a los sonidos armónicos de la cuerda con un lejano timbre. Las ondas de Marthenot han sido muy útiles en las escenas de tempestad o de carácter elemental, dando alguna consistencia musical a los ruidos inevitables del viento, ráfagas, truenos, etcétera. [29]

[29] *Almendros, Op. Cit.*, p. 146.

(...)

En una escena de sueño, se ha recurrido —probablemente por vez primera— a la técnica, ya muy usada en los estudios, que consiste en pasar la banda de sonido al revés. Con ello se logra que la resonancia de un acorde sea anterior al acorde, o sea que el 'ataque' a la nota, inicio de todo sonido musical, se transforme en el término de su duración —lo cual contraría todas nuestras nociones auditivas. [30]

[30] *Ibíd.*, p.146.

Todo parecía hecho, todo parecía explotado, cuando, un buen día, en El tercer hombre, tuvo un director genial la idea de hacer sonar un solo instrumento: un simple 'cémbalo' húngaro, que tocaba dos

melodías, exactamente, durante todo el transcurso de la película. Y bastaban esas notas percutientes y ácidas, arrancadas a un instrumento folklórico, (que Stravinsky fue el único compositor moderno en haber utilizado, alguna vez, en la partitura de El zorro) para crear una atmósfera inolvidable, de magia, de misterio, en torno a los personajes. Y es que, en el sencillo hallazgo, había un regreso a la mano del hombre, a la presencia del músico, que demasiado nos hacen olvidar las orquestas sinfónicas reproducidas por banda de sonido –como situadas en un segundo término. La mejor orquesta cinematográfica tiene siempre un no sé qué de impersonal, de añadido, de oculto. Aquí el ‘cémbalo’, tañido con estilo que, además, respondía al lugar de acción —a la sonoridad de lo que puede oírse a menudo en los cafés de Viena—, se tornaba, de pronto, un personaje del drama; una pre-presencia sonora, obsesionante y activa. Algo que dejaba de ser mecánico...

(...)

El milagro acaba de repetirse, ahora, en la maravillosa película Juegos prohibidos que actualmente se exhibe en Caracas. Allí, toda la música consiste .en la presencia de una guitarra discreta, perezosa, como distraída, que empieza a sonar cuando menos se espera y se esfuma, de pronto, al pie de una imagen, dejando una frase en sus-penso. Y, una vez más, ha logrado un instrumento sólo un poder da sugerencia poética, de transfiguración, de presencia contrastante, a que no alcanzaban ya las orquestas de estudio, desde hace mucho tiempo, a pesar de los medios suntuarios puestos en acción. 22 de julio de 1953.» [31]

[31] Almendros, Op. Cit., p. 147.

Los **diálogos** cobran sentido en relación con la propuesta visual o cuando no existe otra manera de decir lo mismo con imágenes. Esto no significa que los diálogos no tengan valor pero cuando una producción audiovisual queda sometida al imperio de los diálogos y peor aún, de la música o los sonidos de la banda sonora, no es fácil lograr un nivel alto de elaboración. Ejemplo claro del logro es *El olor de la papaya verde* de *Tran An Hung* donde el sonido ambiente logrado en estudio logra transmitir el calor del trópico vietnamita y los diálogos de una simpleza casi absoluta no ocupan más allá de 20 de los 105 minutos totales, soportando la historia en la actuación y la narración visual.

En el texto llamado «Proyecciones del sonido sobre la imagen» del libro **La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**, Michel Chion expresa que una de las funciones del sonido es encadenar planos para darles ritmo y unidad, cosa que consigue ubicándolos en un espacio y en un tiempo. Pero debe esa indicación con cuidado debido que eso puede ser tanto cierto como falso. El sonido no puede tomarse como un recetario, tal como hemos sugerido que no se tome nada de lo mencionado con anterioridad. Chion crea una noción que nos es útil, dice:

Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada; hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que

esta información o esta expresión se desprende de modo 'natural' de lo que se ve y está ya contenida en la sola imagen. [32]

[32] Chion, Michel. Op. Cit., p. 16.

Lo no-específico: las obras audiovisuales poseen unos aspectos que surgen siempre pero que no son específicos de lo narrativo y que bien empleados mejoran el producto final. Marcel Martin propone que son básicamente la iluminación, el vestuario, los decorados, el color y las actuaciones. De aquí vale la pena resaltar por encima de los demás, tanto la **iluminación** como el **uso del color** cuando ambos están puestos al servicio de la narración en un filme argumental o como narración misma, cuando es en una obra documental o experimental. Uno de los más notables trabajos de color se debe a la conjunción de la maestría de *Néstor Almendros* y *Bob Mcmillian*, fotógrafo y asesor de color respectivamente en *Days of heaven* de *Terrence Malick* y asesor de color de *American history X* de *Tony Kaye*.

La **fotografía** además, es uno de los componentes que deben tomarse como base para trabajar con precisión y que pueden marcar el estilo de un director, sin olvidar que es la base del todo lo audiovisual. La fotografía no debe asociarse sólo a paisajes «bonitos» debido a que es más que eso. Como tal debe tenerse la **profundidad de campo**, el **enfoque/desenfoque**, el uso de filtros, del iris, de los virados, de la iluminación, de la **composición** y de muchas otras cosas ofrecidas por la fotografía como disciplina. Así que puede realizarse una excelente fotografía en el ámbito audiovisual mostrando rostros, interiores y no, paisajes o locaciones exteriores. De igual modo los demás recursos fotográficos pueden cumplir un excelente papel si se los utiliza como parte de la puesta en escena en vez de privilegiar «lo bonito» de una escena para mover la sensibilidad del espectador.

A riesgo de que el texto resulte repetitivo, ésta es la concepción de Néstor Almendros para la composición, partiendo de la noción de cuadro:

«Yo necesito el cuadro, el marco. Necesito sus límites. En el arte, sin límites, no hay transposición artística. Creo que el cuadro fue un gran descubrimiento (anterior, por supuesto, al cine). El hombre de la Edad de Piedra, en Lascaux o en Altamira, no enmarcaba sus pinturas. Y lo que cuenta en las artes de dos dimensiones no es sólo lo que se ve, sino [también] lo que no se ve, lo que no se deja «Eisenstein encontró una explicación brillante a la necesidad del cuadro en occidente. Es a través de las ventanas como vemos el paisaje. Los japoneses, en cambio, con una arquitectura de paredes corredizas, sin ventanas, crearon en el pasado una pintura de rollos que se desplegaban y que tenían sólo dos límites.

(...)

En el visor no solamente se selecciona, sino que también se organiza el mundo exterior. Las cosas se vuelven pertinentes, toman cuerpo con relación a límites verticales y horizontales y se sabe al instante,

gracias a los parámetros del cuadro, lo que está bien y lo que está mal. Al igual que el microscopio, el cuadro es también un instrumento de análisis.

(...)

*Cuando se mencionan las palabras **cuadro, encuadre**, se les asocia enseguida a otro: **composición**. La palabra parece misteriosa y difíciles sus leyes para el lego, cuando lo cierto es que todos poseemos, en mayor o menor medida, el sentido innato de la composición. Se trata precisamente de una de esas características que distinguen al ser humano con el mismo título que el don de la palabra y el sentido musical.*

Podríamos definir la capacidad de composición simplemente como el gusto por el arreglo. (...) Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, en fin de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista. En el arte cinematográfico, la habilidad del director de fotografía se mide por su capacidad para aclarar una imagen, para limpiarla como dice Truffaut, separando bien cada figura –persona u objeto- con respecto a un fondo o decorado. En otras palabras, por su capacidad para organizar visualmente una escena ante el lente, de manera que se evite la confusión, destacando tal o cual elemento que nos interesa». [33]

[33] Almendros, 1996,
p. 21-22.

El vestuario según el mismo Martin posee 3 opciones: **realista, para realista y simbólico**. El primero supone una reproducción de los vestuarios para que sean fiel copia o lo más cercano a la realidad histórica. Los segundos siguen la línea anterior con una variación: pueden ser modificados para ganar en sentido poético como en *Angels and insects* de Phillip Hass donde los vestidos victorianos presentan diseños geométricos para imitar a los insectos. Y el simbólico alude a significaciones asociadas a las formas o los colores como en *Johnny guitar* de Nicholas Ray donde los personajes femeninos son los que manejan el poder, cosa inusual para un *western* y la heroína viste de negro ante la malvada que usa un impecable blanco. Símbolos del daño, o la ternura y la delicadeza según el caso.

Los **decorados** pueden aportar o no a las producciones audiovisuales pero lo que es seguro tiene que ver con la utilización, no sólo de los decorados sino también de los escenarios. Hay dos o tres ejemplos tan contundentes que la sola ilustración basta: *Therese* de Alain Cavallier, *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg y *Querelle* de Fassbinder. Los escenarios aportan no únicamente desde la elección para ubicar la historia sino, para generar una atmósfera que quizás no sería tan rigurosa y precisa como cuando está hecha en estudio, donde se puede controlar plenamente el uso de la luz, del color, de los encuadres, de los movimientos de los personajes y la cámara, etc.

BIBLIOGRAFÍA

BORDWELL, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós. 1995.

- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. España: Cátedra. 1991.
- CATALÁ, Josep María. *Puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Editorial Barcelona: Paidós. 2001.
- CAVAFIS, Constantino y Petros Fotiadis. *Poesías Completas*, 4ª ed. Madrid: Hiperión. 1982.
- CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. 1993.
- DE GREIFF, León. *Antología multilingüe*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1995.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel. 2000.
- GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen. 1973.
- ISAACS Jorge. *María*. Bogotá: El Tiempo. 2005.
- ORHAN Pamuk. *Nieve*. España: Punto de Lectura, 2007.
- VILCHES, Lorenzo. *Lectura de la Imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: paidós. 1990.
- VILLAIN, Dominique. «*El encuadre cinematográfico*». Barcelona: Paidós. 1997.
- WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Akal. 1985.