

La imagen

*Análisis y representación
de la realidad*

SERIE MULTIMEDIA



Roberto Aparici
Jenaro Fernández Baena

Agustín García Matilla
Sara Osuna Acedo

Movimientos

En *La máquina de visión* (1989), Virilio dice:

«Nunca hay «vista fija» y ... la fisiología de la mirada depende de los movimientos de los ojos, a la vez movimientos incesantes e inconscientes (motilidad) y movimientos constantes y conscientes (movilidad). ... La ojeada más instintiva, menos controlada, es ante todo una especie de giro del propietario, un barrido completo del campo de visión que se consume por la elección del objeto de la mirada.

Tal y como había comprendido Rudolf Arnheim, la visión viene de lejos, es una especie de travelling, una actividad perceptual que se inicia en el pasado para iluminar el presente, para poner a punto al objeto de nuestra percepción inmediata».

Las capacidades perceptivas de la visión aplicadas a las posibilidades creativas de las tecnologías de registro de imágenes, sitúan el movimiento como el mayor enriquecedor del encuadre.

Los principales tipos de movimientos de cámara son: la panorámica, el travelling y la grúa, y uno óptico, el zoom.

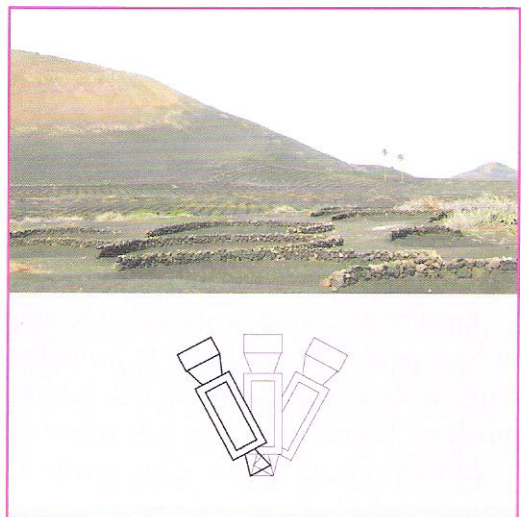
La panorámica es el movimiento más sencillo. Se trata de la rotación de cámara sobre su propio eje en sentido horizontal, vertical u oblicuo.

Hay panorámicas descriptivas, de acompañamiento y de relación. La panorámica descriptiva consiste en un desplazamiento de la cámara para abarcar un escenario, para poderlo contemplar por entero. La panorámica es de acompañamiento cuando el movimiento se justifica por la acción de algún personaje al que se va siguiendo.

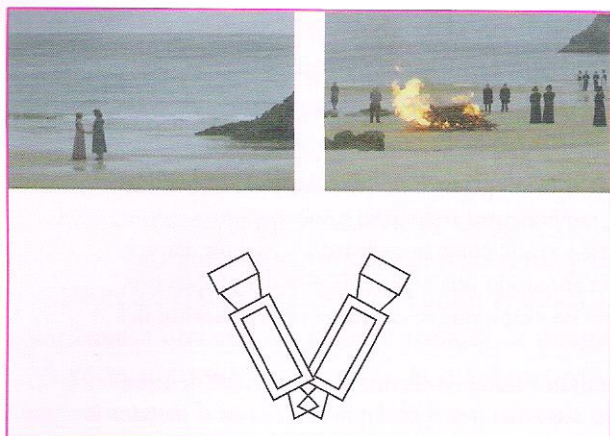
La panorámica de relación establece un vínculo entre dos o más elementos visuales de interés.

Las panorámicas descriptivas y de acompañamiento son de carácter neutro y pasan bastante desapercibidas. Por el contrario, la panorámica de relación supone un grado de intencionalidad notable en el realizador.

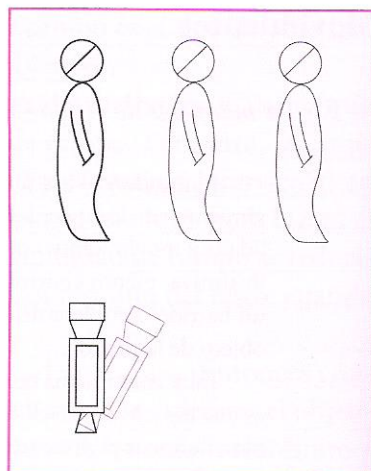
Salvo cuando se pretende un efecto visual muy perceptible no conviene ha-



Panorámica descriptiva.



En el primer plano, Mary Shelley confiesa a Byron que las muertes que se están produciendo son culpa suya; en el siguiente plano su marido ha muerto ahogado. Este momento es resuelto por Gonzalo Suárez con una panorámica de relación en su película Remando al viento (1987). Con un movimiento de la cámara une dos momentos cruciales de la historia.



Panorámica de acompañamiento.

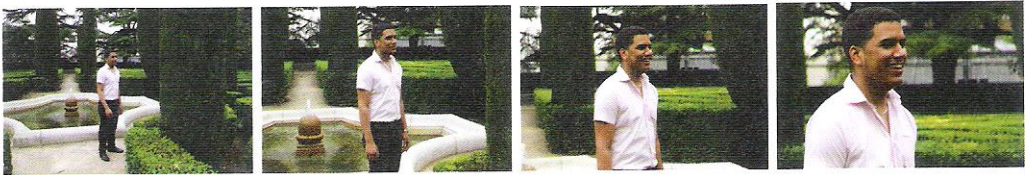
cer panorámicas cuyo giro exceda los 150° . En panorámicas contiguas la ortodoxia dicta la necesidad de conservar el sentido de la dirección. Éste, por cierto, es más fluido de izquierda a derecha en el mundo occidental por estar acostumbrados a este sentido de la escritura. La velocidad de la panorámica es muy variable aunque en las descriptivas es preferible una cierta lentitud, una velocidad que se acomode al ojo. De todas formas, siempre es más eficaz realizar la panorámica apoyándose en el movimiento de un personaje. Las panorámicas sobre vacío no suelen tener alicientes. El movimiento de la cámara queda más justificado si se hace siguiendo una acción. También es importante para conservar la fluidez visual tener bien definidos el punto de arranque y el de final. Uno y otro deben ser claros. Se ha de partir y de llegar suavemente, sin tirones y de una vez. La mayoría de estas indicaciones son asimismo aplicables a los otros movimientos: el travelling y la grúa.

En el movimiento de travelling se desplaza toda la cámara al mismo tiempo que se hace posible la ejecución de panorámicas. El travelling también puede ser descriptivo, de acompañamiento o de relación. Atendiendo a su dirección, el travelling puede ser lateral, de avance o de retroceso.

El movimiento de travelling puede llegar a confundirse con el efecto de zoom pero el resultado visual es en ambos casos muy distinto. Con el zoom la cámara no se mueve. El alejamiento o el acercamiento se produce al desplazar las lentes del objetivo, al variar la distancia focal. La cámara en travelling sí se desplaza físicamente hacia

atrás o hacia adelante. El travelling nos aproxima o nos aleja del sujeto. El zoom acerca o aleja la imagen, tira de ella. El zoom –denominado confusamente travelling óptico– acerca los objetos sin variar la composición; en el travelling, ésta se altera continuamente por el cambio paulatino del punto de vista. A medida que la cámara se aproxima al sujeto, se produce una modificación natural de la perspectiva y el tamaño de los objetos en primer término varía con respecto al de los más alejados. Con el zoom es toda la imagen la que aumenta de tamaño.

El zoom manipula la perspectiva. El travelling respeta el espacio real. En las imágenes observamos cómo con el uso del zoom no aparece uno de los personajes, mientras que con el travelling la cámara, en su desplazamiento, permite ver a los dos actores. La elección de un tratamiento u otro implica, por tanto, una diversa concepción estética. En los vídeos y películas documentales el zoom es casi imprescindible por su rapidez de manejo y por facilitar tomas a distancia. En las obras de ficción se suele rehuir del objetivo zoom y se prefiere la llamada óptica noble, los objetivos de distancia focal fija.



En el zoom la imagen se hace más grande y la cámara permanece fija.



En el travelling la cámara se acerca a los personajes.

El movimiento más complejo se realiza con la grúa o «Dolly», que permite el desplazamiento simultáneo de la cámara en las tres dimensiones del espacio. La pluma sobre la que va instalada la cámara se puede subir y bajar a voluntad, no sólo verticalmente sino también en direcciones oblicuas. A su vez, el carro sobre el que se apoya la pluma se desplaza en travelling hacia atrás o hacia adelante. Al mismo tiempo, la cámara efectúa panorámicas en cualquier dirección. La grúa permite, por tanto, los movimientos más completos. La grúa de pequeñas dimensiones recibe el nombre de «Dolly», también existe otro dispositivo denominado «cabeza caliente», que consiste

en una pértiga con la cámara situada en uno de los extremos. El operador mueve por control remoto el dispositivo para realizar los diferentes movimientos de cámara. Estos dispositivos alternativos permiten simplificar la complejidad de los movimientos tradicionales de la grúa, que requerían la intervención de varios maquinistas.

Por último, tenemos la *Steady Cam*, que va adosada al cuerpo del operador de cámara como un armazón. En *El resplandor* (1980) Stanley Kubrick empleó por primera vez la *Steady Cam* en los planos que rodó por los pasillos del hotel y en el laberinto nevado del jardín.

Las panorámicas, *travellings* y grúas, cuando no son de carácter descriptivo o de acompañamiento de personajes, aumentan la carga emotiva. Opinan mucho más de aquello sobre lo que se mueven. Godard ha llegado a decir que el *travelling* es una cuestión moral. Indudablemente el dinamismo que imprime un movimiento de cámara acentúa el sentido de una escena.

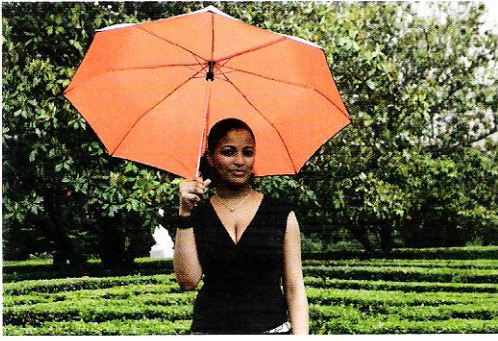
Continuidad

La ordenación de planos consecutivos lleva aparejada la resolución de un factor de suma importancia en las imágenes secuenciales del cómic, la fotonovela y, especialmente, del cine y el vídeo: la continuidad.

Como explica Deleuze (1984):

«El plano es la imagen-movimiento. En cuanto relaciona el movimiento con un todo que cambia, es el corte móvil de una duración. Describiendo la imagen de una manifestación, Pudovkin decía: es como si se sube a un tejado para verla, después se baja a la ventana del primer piso para leer las pancartas, y después se mezcla uno con la multitud... Pero es sólo «como si»; porque la percepción natural introduce detenciones, anclajes, puntos fijos o puntos de vista separados, móviles o incluso vehículos distintos, mientras que la percepción cinematográfica opera de una manera continua, por un solo movimiento cuyas detenciones forman parte de él y no son más que una vibración sobre sí».

Como se puede comprobar, la continuidad afecta a aspectos muy diversos. Uno de ellos es el salto proporcional. Pasar de un plano general de un personaje a un plano general algo más corto del mismo personaje es incorrecto. Son planos de tamaño muy parecido. El montaje de ambos produce un choque visual innecesario. Tampoco conviene pasar de un plano a otro tan diferente por lo alejado en la escala de planificación que apenas se puedan relacionar entre sí. Eso ocurriría si se montase un plano general con un plano detalle. Al pasar, sin embargo, de un plano general a uno medio se suele garantizar la continuidad. La asociación de estos planos es suave.



El paso entre estas dos imágenes no es armónico. Son encuadres demasiado parecidos.



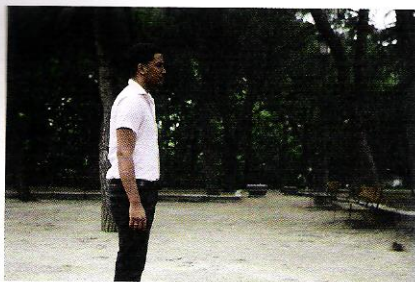
El paso entre estas dos imágenes es proporcional y más adecuado.

fluida. Las combinaciones posibles son muchas: de gran plano general a plano general, de plano americano a primer plano, de primer plano a plano detalle... Se trata siempre de establecer un sistema armónico de paso de un plano a otro.

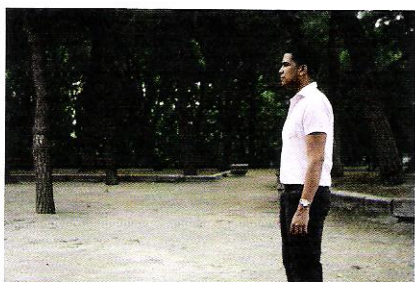
Quizá el punto más relevante en la consecución de la continuidad se halla en la lógica de las direcciones de movimientos y miradas. Un policía persigue a un ladrón. El ladrón sale de cuadro por la derecha. En el siguiente plano, cuando volvemos a ver al ladrón, éste deberá seguir la dirección del movimiento marcada: de izquierda a derecha. Por tanto, debe entrar en cuadro por la izquierda. Bastaría con que la cámara se situase al otro lado del eje creado por la dirección de su movimiento para invertir la sensación deseada. Ahora entraría en cuadro por la derecha. El ladrón iría al encuentro del policía.

La claridad del relato exige un gran cuidado en el respeto de las direcciones de los movimientos aunque, a veces, la fuerza de las imágenes es tal que los errores en la disposición de la cámara con respecto al eje del movimiento quedan disimulados.

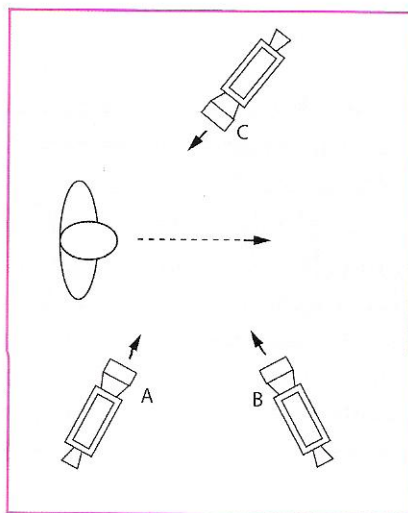
Este principio direccional se aplica de igual manera a las miradas de los personajes. Las miradas entre los personajes crean ejes hipotéticos. Desde el principio de una



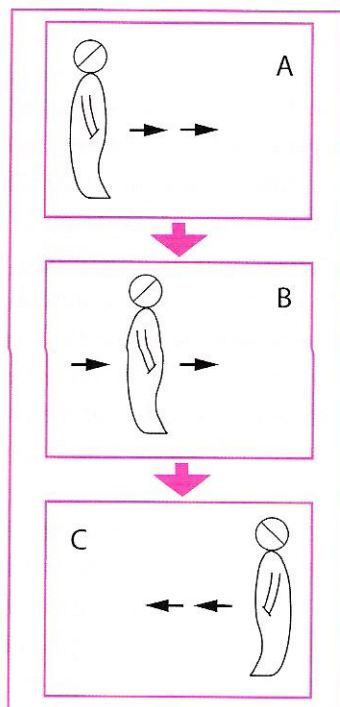
Entre la foto de la izquierda y de la derecha existe una relación de continuidad entre los personajes marcada por la dirección de sus miradas. Las dos fotografías están tomadas desde el mismo eje.

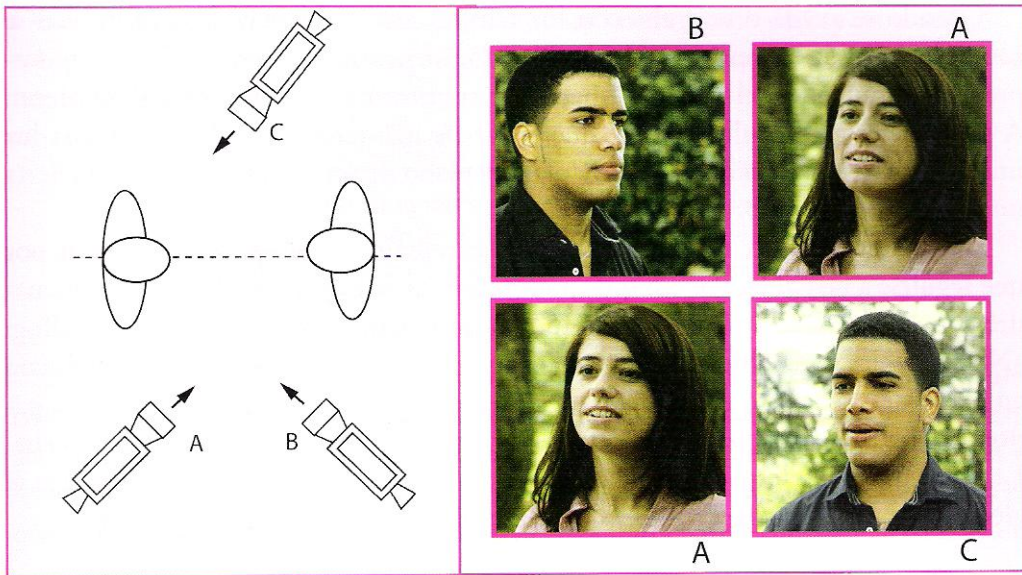


En este caso la relación de continuidad no se da porque el primer personaje ha sido tomado desde el punto de vista contrario y parece que ambos personajes están uno detrás del otro.



El movimiento del personaje crea un eje de dirección que es necesario respetar. Cuando la cámara salta al otro lado (C), el sentido del movimiento se invierte.





El plano de la cámara A, unido al plano de la cámara C, produce el efecto de dos personajes, uno de ellos dando la espalda, en lugar de dos personajes que se comunican entre sí. A este efecto no deseado se le denomina «salto de eje».

escena habrá que elegir como lugar de emplazamiento de la cámara uno de los lados trazados por el eje. Si en el transcurso de la secuencia se cambia el emplazamiento para saltar al otro lado del eje, parecerá que los personajes no se miran entre sí.

Existe asimismo una continuidad óptica. Si se quiere preservar esta continuidad habrá que utilizar siempre el objetivo apropiado. Como se ha señalado, cada plano tiene una gama de objetivos que le son afines. Cuando un objetivo se emplea para un plano distinto al que en principio está reservado, alteraremos la continuidad óptica aunque, convenientemente utilizado, estaremos resaltando visiblemente determinados aspectos expresivos. Su deformación es tal que llega a caricaturizar al personaje.

Otra forma de preservar la continuidad afecta a la similitud en planos colindantes de todo aquello que interviene en la puesta en escena. Si se pretende montar un plano americano de un personaje con el puño derecho alzado con un plano medio del mismo sujeto, en este último habrá que cuidar que también sea el puño derecho el que mantenga arriba y no el izquierdo. Lo mismo ocurre con el atrezzo, la decoración o el vestuario. Es frecuente que un plano que va montado con otro se registre en momentos muy distintos. Es fácil entonces olvidar detalles en apariencia insignificantes pero que luego dificultan la continuidad. Si vemos bajar por la escalera a un niño con una gorra azul, en el plano que recoge su salida a la calle la gorra no puede cambiar misteriosamente de color o estar más sucia o más limpia. Debe ser igual.

Cuando se rueda o se graba con luz natural, los problemas de continuidad se acumulan. La luz es muy variable: la dirección depende de la hora del día, hay imprevisibles nublados, el tinte dominante se transforma al amanecer y al atardecer. A pesar de estas dificultades, hay que tratar de mantener en cada escena una luz uniforme. No es admisible que entre plano y plano de una misma acción se advierta un cambio luminoso brusco.

De cualquier modo, no nos cansaremos de repetir que ninguna norma tiene por qué seguirse a rajatabla. Por eso queremos terminar este apartado dedicado al encuadre con las palabras de un afamado montador cinematográfico, David Campling: «No hay reglas inviolables. Antes se decía que no podías montar un plano de cámara en mano detrás de otro rodado con una grúa, o que no era correcto montar una panorámica de derecha a izquierda después de otra panorámica de izquierda a derecha. La única regla que respeto es que cualquier cosa es válida siempre que se consiga el efecto deseado, que tenga ritmo y que no resulte abrupto para el ojo humano».

Composición visual del encuadre

Al describir los componentes primarios de la imagen ya señalamos algunas estrategias de organización dentro del encuadre. La adición de la luz, el color, los planos, los ángulos, movimientos, etc., incrementa la necesidad de dicha organización. Todos estos factores precisan de un orden, una configuración espacial que les dé sentido. La operación de organizar los elementos de una imagen se denomina composición.

Para Präkel (2008): «la composición se basa en el proceso de identificar y colocar los elementos para producir una imagen coherente. ... Es un procedimiento estructurado, pero, con la costumbre, resulta fluida y se aplica de forma natural. Se alimenta de emociones: sin emoción sólo se logra crear imágenes placenteras y superficiales sin un verdadero sentido». Componer supone, por tanto, agrupar, ordenar todos los valores visuales que hemos descrito aisladamente para obtener imágenes con sentido, según una idea guía, según un estilo, para alcanzar un efecto estético, informativo o narrativo determinado.

Muchos creadores de imágenes prefieren olvidar los principios de la composición y se fían de su instinto. Las palabras del director Joseph Leo Mankiewicz son representativas de un sentimiento muy extendido: «Sé muy poco de objetivos y de lentes. Les digo dónde deben colocar la cámara y lo que se debe ver. Ellos ponen su objetivo. Miro, si no me gusta, pido ver más o menos. Vuelvo a mirar hasta que encuentro lo que busco». Aunque no se pretenda conscientemente, esta forma de realización también responde a unas normas. Como siempre, éstas no son verdades inalterables. En el campo de la imagen los dogmas son rigurosamente eventuales.

Desde antiguo, han venido transmitiéndose un conjunto de preceptos académicos sobre lo que es correcto e incorrecto. A la hora de la verdad, cada imagen tiene sus necesidades concretas.

«El fotógrafo puede alternar la composición saltándose intencionadamente las reglas y creando un desequilibrio en la imagen. Para los fotógrafos, enfocar más allá del sujeto y recortarlo de un modo extremo son técnicas habituales a la hora de cambiar el equilibrio de una imagen y desorientar al observador» (Präkel, 2008).

Así, las nuevas creaciones a partir de tecnologías mucho más ágiles y personales como los teléfonos móviles o las pequeñas cámaras digitales están liberando al lenguaje audiovisual del encorsetamiento de los principios academicistas y volviendo a crear el lenguaje de la imagen. Sin embargo, consideramos que es necesario seguir teniendo en cuenta las reglas básicas de la gramática visual para transgredirlas de manera consciente.

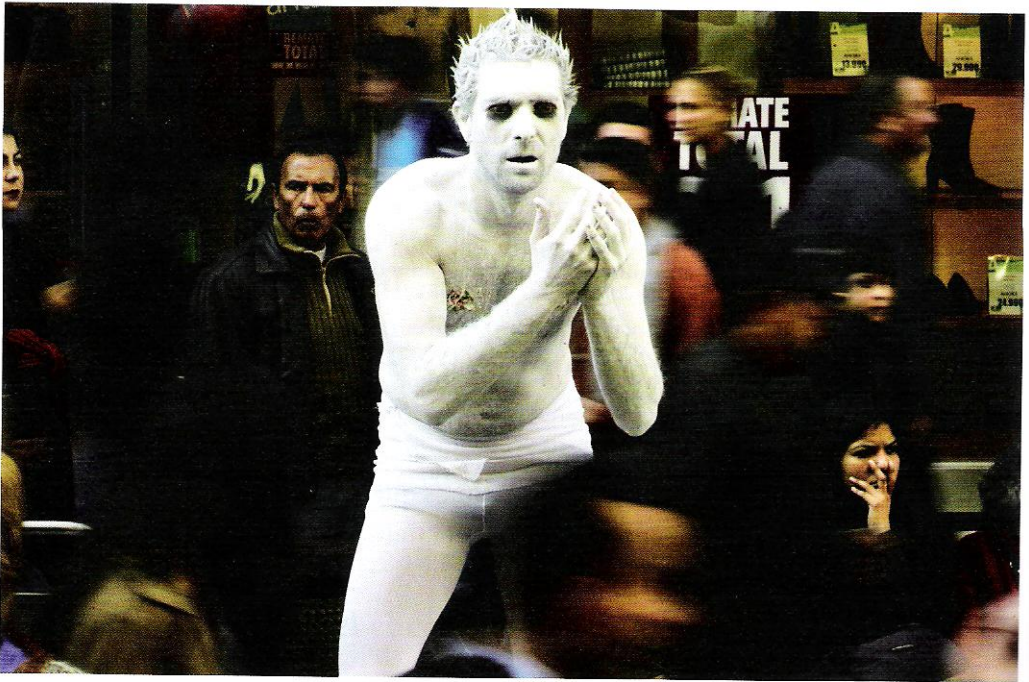
Principios de composición

El principio compositivo más importante es el de la claridad. En la realización de una imagen cuando se compone hay que tener en cuenta su finalidad. En un universo visual tan abigarrado como el nuestro se hace necesario en primera instancia una imagen precisa de lo que se quiere mostrar. Si además nuestro objetivo es el de producir imágenes educativas, el esfuerzo de composición estará dirigido hacia la concreción máxima de los elementos que captarán la atención.

Los elementos visuales no deben estorbar. No es correcto en términos de composición la ambigüedad de las formas. Todo aquello que aparece en el encuadre debe estar nítidamente dispuesto. Como afirma el director de fotografía Néstor Almendros, una comunicación visual clara repele un esti-



Una imagen confusa, compuesta sin un centro de interés destacado.



En esta fotografía el centro de interés está claramente dirigido al centro de la imagen. El color blanco central contrasta con el color del resto de personas. Además se ha jugado con la velocidad de exposición para mantener fijos a sólo dos de los personajes de la escena. La complejidad técnica en la toma de la fotografía se ha transformado en sencillez expresiva.

lo de composición confuso: «Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, a 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 decía el director de cine 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 la lente, de manera que se evite la confusión, destacando tal o cual elemento que nos interesa».

La claridad en la disposición de los elementos visuales no tiene por qué empobrecer el significado de una imagen. El principio de la claridad tiende a soslayar en lo posible la distribución azarosa de los contenidos visuales, su disposición confusa e ininteligible, pero ello no significa que se deba caer en la monotonía.

Los artistas clásicos hablaban de unidad en la variedad, que tiene que ver con el grado de atracción de una imagen, con una ordenación que impulse su interés. Este interés surge casi siempre a partir del contraste, uno de los instrumentos más útiles

en la composición según uno de los cineastas que mejor partido le sacaron, el director Serguéi M. Eisenstein: «Las estructuras compositivas clásicas de las obras musicales, dramáticas, cinematográficas, pictóricas –y gráficas– se rigen casi siempre por la lucha de elementos antagónicos, unidos por una contrastante unidad de conflicto. Esta característica parece ser una constante esencial de orden compositivo general».

El contraste es un elemento expresivo reforzador del significado. El contraste es estimulante. Atrae la atención. Sugiere una inestabilidad inquietante, provocadora. El contraste amortigua la posible ambigüedad de una composición. Si interesa resaltar que un personaje es gordo, nada mejor que colocarlo junto a otro extremadamente delgado. Los términos opuestos se afianzan en sus valores cuando se enfrentan entre sí.

El contraste afecta a numerosos aspectos, algunos de los cuales ya han sido señalados en lo que concierne a la luz y al color: desde el claroscuro a la yuxtaposición de tonalidades primarias con sus complementarias. Puede haber también contraste de formas –redondeadas frente a picudas–, de líneas –horizontales rotas por verticales y oblicuas–, de texturas –rugosas junto a lisas–, de movimiento frente a quietud o de tamaños de las figuras dentro del encuadre.

En la película *Ciudadano Kane* (1941) había un empleo notable del contraste de proporción en las formas. Kane entra alarmado en la habitación de su mujer y se queda en último término. En segundo término, se encuentra la mujer postrada en la cama. Muy en primer término y con un tamaño desmesurado con respecto al resto de los elementos, vemos un vaso y unas pastillas. Orson Welles juega con esta colocación, con este contraste de tamaños para informarnos sin palabras de lo que ha ocurrido.



Frente a la estrategia compositiva del contraste se sitúa la de la armonía, entendida como vinculación de las diversas partes del encuadre por su semejanza entre sí. La composición armónica es una organización del encuadre en la que los elementos se modulan en variaciones poco ostensibles. La armonía puede venir dada por la agrupación de líneas y formas parecidas, por una gradación lumínica suave, por la elección de colores cercanos en el círculo cromático... La armonía interna de una composición se realiza, en suma, con el concurso del orden y el equilibrio o, al menos, de una cierta concepción del equilibrio.

Llegados a este punto conviene extenderse precisamente en la aplicación del equilibrio en la organización del encuadre. El equilibrio es una opción fundamen-

tada en la necesidad de la percepción humana de estabilidad. No es fácil definir el equilibrio de una imagen. Cuando los elementos que forman parte de la misma son escasos y de contornos simples es posible una cierta objetivación. Cuando intervienen en el encuadre los numerosísimos impactos visuales que nos podemos encontrar al realizar una simple fotografía en la calle el asunto se complica. El equilibrio es más bien una sensación subjetiva, la impresión de que una imagen está organizada adecuadamente. Por eso no hay fórmulas únicas y son muchos los diseños que se pueden plantear con idénticos componentes para obtener imágenes equilibradas.

Dentro de esta multiplicidad de posibilidades, se suelen distinguir dos grandes corrientes: el equilibrio estático y el dinámico.

La composición estática busca lo continuo, lo perenne. Las imágenes cuya organización tiende a lo estático huyen de todo lo que suponga inestabilidad, movimiento, transformación. Se juega entonces con otros factores: la uniformidad, la armonía monocorde, la ausencia de tensiones. La simetría es quizá la principal característica del equilibrio estático. Con la simetría se igualan los valores visuales del encuadre por simple repetición. La simetría dota a una imagen de una inevitable pesadez.

El ojo necesita estabilidad, pero ésta no se refiere forzosamente a la disposición monótona y simétrica de los contenidos de una imagen. La composición dinámica ofrece alternativas distintas: el ritmo libre, la asimetría, el conflicto. Se trata, como ya indicamos, de elaborar el encuadre con las herramientas de la variedad y el contraste.

No hay que confundir, por otro lado, dinamismo con confusión. Es preciso insistir de nuevo en el principio de la claridad. Esta otra corriente prefiere incluir motivos de intensa dinamicidad pero sometidos a una disciplina, a una jerarquización dentro del encuadre.



La simetría de equilibrio estático puede llegar a ser aburrida, aunque a veces también tiene una intención expresiva.



El ritmo uniforme en esta composición se quiebra por el cambio de color de uno de sus elementos. Es una ruptura que imprime un enérgico dinamismo a la imagen.

Acabamos de mencionar el ritmo como uno de los rasgos de este estilo de organización. La sensación dinámica que una imagen proporciona se ve, en efecto, reforzada enormemente por el ritmo diseñado en el encuadre. El ritmo no afecta obligatoriamente al movimiento físico sino que surge de ciertas formas de organización. El ritmo se crea por la especial ordenación de los diversos valores visuales, por su repetición según una cierta cadencia.

El ritmo está casi siempre en la misma realidad pero hay que atender al mejor punto de vista para recogerlo. Puede haber ritmo de puntos, de líneas o de formas, ritmos de luz y sombra, de color, ritmo en el tamaño y angulación del espacio representado, en los movimientos de cámara, en el montaje de planos consecutivos, etc.

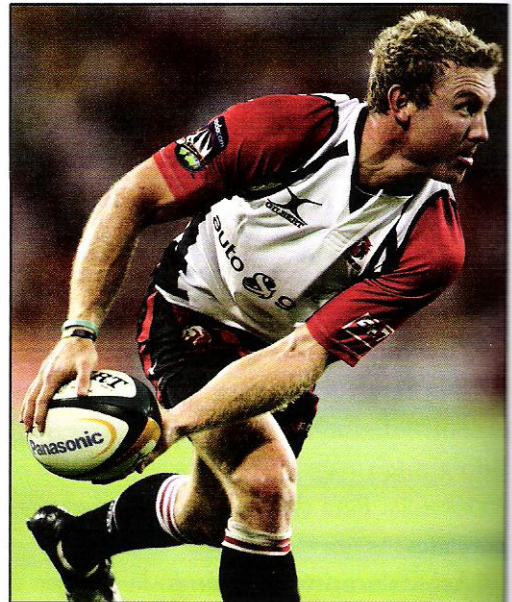
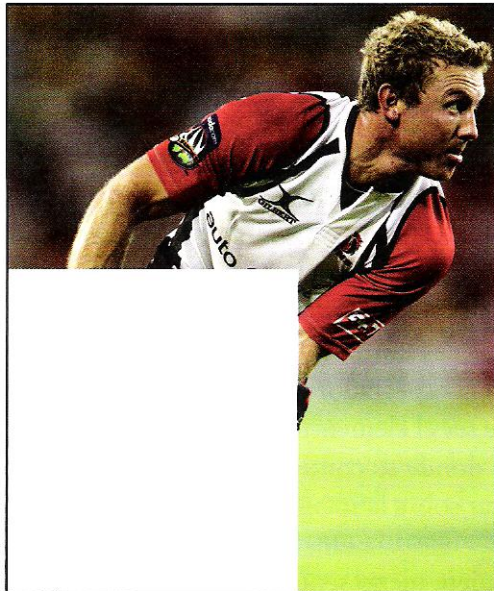
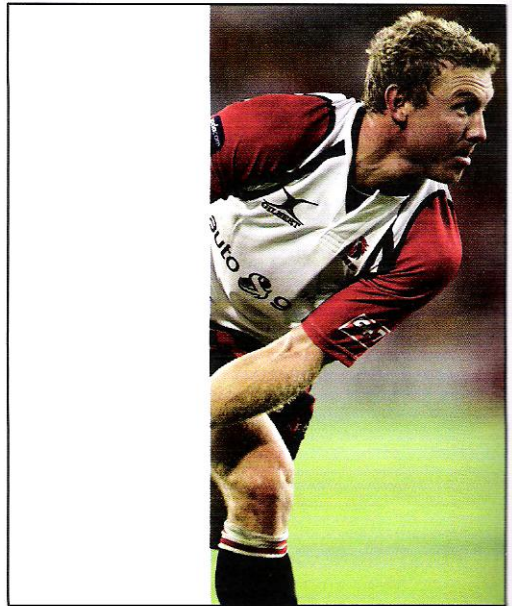
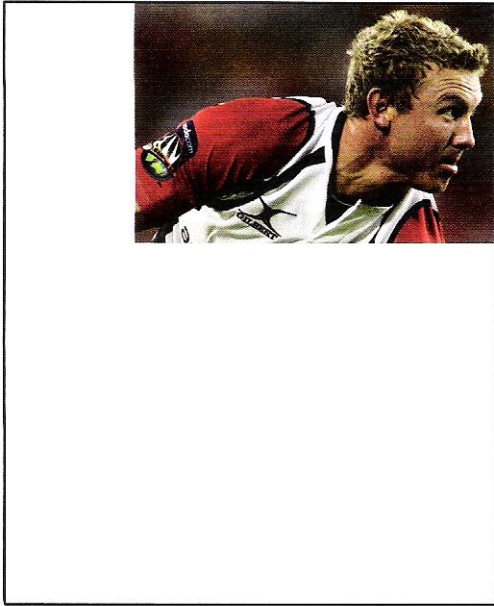
Sugerir un ritmo que no depende sólo de la composición interna de una imagen sino de su relación con otras es un recurso que emplea a menudo la publicidad. En los spots televisivos de una marca de medias se intercalaron fotogramas blancos y negros que se percibían como flashes en la continuidad de las imágenes. No significaban nada. Eran simplemente un cebo visual. A lo largo de los treinta segundos del anuncio se repetían para crear una estructura rítmica casi subliminal que, con la ayuda de una música pegadiza y un montaje vertiginoso en el resto de las imágenes, llamaba poderosamente la atención del espectador.

El ritmo visual tiene indudablemente una gran fuerza, una fuerza a veces demasiado ostensible. Por eso mismo, hay que emplearlo con moderación. Una composición rítmica es una buena estrategia de diseño si no llega a enmascarar el verdadero sentido de una imagen. La claridad, como siempre, ante todo. Por otra parte, con el ritmo se corre un riesgo evidente: el de la monotonía. El ritmo, para que sea atractivo, no debe ser demasiado elemental. De lo contrario estaríamos de nuevo en el terreno del equilibrio estático.

Se opte por un estilo de composición dinámico o estático, el principio de la claridad impone en una imagen la necesidad de situar con todo rigor su centro de interés y, en consecuencia, la línea o recorrido que el ojo debe seguir para leer dicha imagen.

La composición debe estar al servicio del centro de interés. Es más, se podría afirmar que la composición debe suscitar en el espectador la urgencia de encontrar el centro de interés. El centro de interés debe ser el elemento dominante que dé sentido a una imagen. Se trata de aquella zona donde se contiene lo que ésta significa en esencia. Para detectarlo se pueden practicar sobre la imagen diversas ocultaciones parciales.

Así se comprueba cuándo la imagen adquiere pleno sentido. En las ilustraciones de la siguiente página se observa el proceso de detección de un centro de interés claro: jugar al *rugby*. En el encuadre 1, sólo se ve la cabeza de un jugador. En el 2, se observa que está mirando hacia la derecha y parece tener algo entre las manos. La

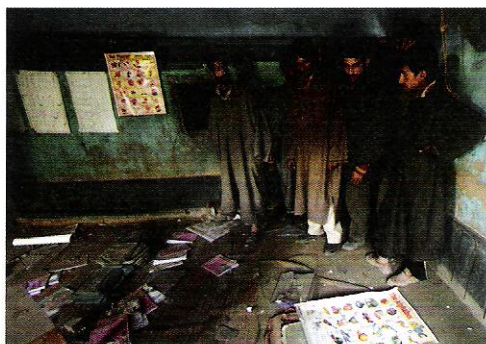


zona añadida en el encuadre 3 no añade información de relieve. Al descubrir la última zona averiguamos el significado de la imagen, luego ahí es donde se encuentra su centro de interés.

El centro de interés no tiene por qué ser único. Pueden coexistir dos o más núcleos de interés de igual o diversa importancia. Cuantos más puntos de interés contenga una imagen, mayor cuidado se tendrá en su disposición dentro del encuadre, a fin de evitar la confusión. En ese caso es cuando cobra su debida importancia la calculada sugerencia de un recorrido visual.

Si la composición tiene un peso tan trascendental en el proceso de realización de una imagen es precisamente por lo que tiene de guía, de organización de factores que han de ser percibidos en un orden determinado según unas directrices marcadas de antemano. Un recorrido visual oscuro y laberíntico, difícil de seguir, sólo será válido si ésa –la ambigüedad– es la principal razón de ser de una imagen. En caso contrario, se hace preciso marcar al ojo un camino para que no pierda información. Se trata entonces de diseñar las llamadas líneas de indicatividad, líneas que trazan un sendero que conduce a la mirada por los centros de interés de la imagen.

Cuando se planea el recorrido visual dentro de un encuadre hay que tener en cuenta nuestra forma occidental de leer textos: de izquierda a derecha y de arriba abajo. Estamos indudablemente condicionados por estos hábitos, pero en la confección de una imagen entran en juego aspectos que por sí solos son capaces de crear recorridos alternativos, aspectos que ya hemos descrito suficientemente: los puntos, las líneas, las formas o las masas de luz y color. Hay incluso un tipo de direccionali-



Estas dos fotografías tienen un claro recorrido visual. En la de la izquierda el recorrido visual está marcado por las miradas de todas las personas que aparecen en primer término y que se dirigen en diagonal al juguete. En la de la derecha el recorrido es más complejo. En este caso nuestra mirada comienza en la parte superior derecha para bajar y acabar en la posición contraria a la que hemos empezado. En una especie de zigzag vemos las miradas entre las personas que están en los extremos del grupo y luego la mirada de los hombres del centro nos lleva al desorden del suelo.

dad específico que es el de las miradas de los sujetos, verdadera pieza maestra en la composición en medios audiovisuales.

Al margen de servir de guía de la observación, la línea de indicatividad sugiere por sí misma diversas sensaciones añadidas a la lectura de una imagen. No es lo mismo, por ejemplo, recorrer un encuadre en línea recta o en línea curva. Un recorrido en líneas curvas sugiere calma, belleza, voluptuosidad. Las líneas quebradas dan sensación de vitalidad e incluso de violencia. La dirección vertical es más intensa e impactante que la horizontal. Horizontalmente, el ojo se deja conducir mejor de izquierda a derecha que de derecha a izquierda. Una dirección ascendente es más fuerte que una descendente. En diagonal, la línea de recorrido siempre se hace más dinámica.

Sección áurea

Cuando se organiza un encuadre se debe definir con precisión el centro de interés, lo que realmente resulta pertinente. Es necesario hacerse preguntas como cuál es el tema o asunto principal. En función de ello se evaluará si el plano seleccionado es el idóneo, si será demasiado cercano o lejano para enseñar el centro de interés propuesto, si éste se encuentra situado en alguno de los puntos fuertes del encuadre, si no habrá elementos superfluos que distraigan la atención.

Subrayar el centro de interés tiene que ver con el llamado peso de la composición. Este peso aparente depende de diversos aspectos. Uno de los más importantes es la propia colocación del centro de interés dentro del área del encuadre.

Un elemento dispuesto en el centro del encuadre tiene menos peso que en las zonas alejadas de este lugar. El centro geométrico es una zona débil en términos de atracción visual. Su uso reiterado es tedioso. Por otro lado, un escoramiento excesivo hacia sus bordes crea fuertes desequilibrios en la imagen. Aunque depende de la propia naturaleza de lo representado, lo más corriente es que la fuerza visual de una forma sea más intensa cuando está situada en alguno de los puntos de intersección de los tercios. Para entender bien este procedimiento hay que remontarse al origen de la sección áurea.

¿Qué ocurre cuando a alguien se le pide que divida una línea en dos partes? Ocurre que parece más armonioso hacer la división no por la mitad, sino aproximadamente por uno de los tercios. Esta apreciación subjetiva fue aprovechada para obtener geoméricamente la sección áurea de una línea, proporción que por otra parte fue observada en la naturaleza como una relación muy frecuente.

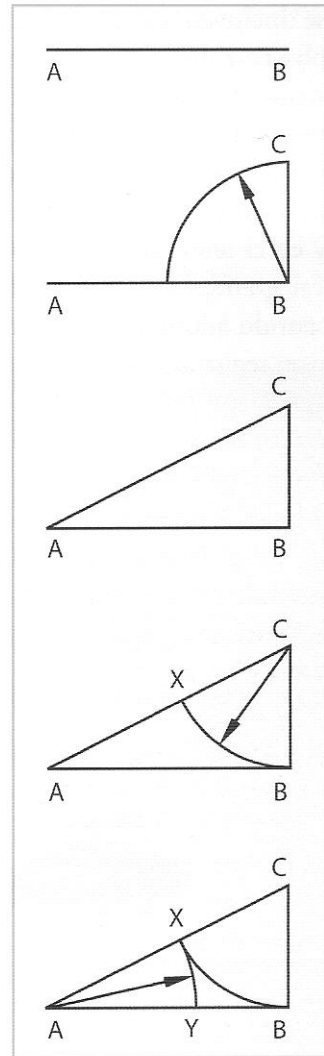
Desde la Antigüedad se buscó el secreto de la proporción bella: Euclides la llamó Media Dorada, los renacentistas hablaron de la Proporción Divina, en el siglo XIX se la comienza a llamar Sección Áurea.

Para la obtención de la sección áurea partimos de una línea AB. Sobre el punto B se traza la perpendicular BC. Esta perpendicular tiene una longitud que es justo la mitad de AB. Después se une A con C. Con C como centro y CB como radio se traza un arco. La zona izquierda del encuadre tiene más estabilidad y permite que sobre ella se dispongan grandes pesos visuales sin que se desequilibre la imagen. En las ilustraciones de esta página se puede ver cómo se proyecta la teoría de la sección áurea en los centros de interés de un encuadre. Los sujetos parecen más pesados cuando están a la derecha del encuadre. Un objeto dominante a la derecha puede llegar a dar sensación de aglomeración. A la izquierda, por el contrario, da sensación de espacio abierto.

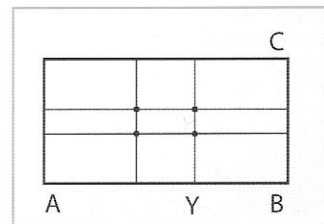
El peso también depende de la dimensión del valor visual. Cuanto más grande sea éste, mayor importancia tendrá en la composición. Se trata de situar al sujeto en un primer término preponderante con respecto a los demás elementos del encuadre.

Como se ha venido indicando, se puede reforzar el interés con la luz y el color. Una gradación tonal de modo que la vista vaya conducida de zonas oscuras a las más claras es, por ejemplo, un eficaz sistema para atraer la atención del espectador. También se ha descrito suficientemente el peso y visibilidad de los colores: desde las ligeras tonalidades frías a la mayor densidad de las cálidas.

Cuando existen varios centros de interés, independientemente de su jerarquización, las disposiciones más atractivas son aquellas que trazan una diagonal en el encuadre. Al referimos al papel de la línea en el encuadre y al sentido del recorrido visual, ya indicamos cómo las líneas oblicuas imprimían variedad y movimiento a las imágenes. La composición deberá tener siempre en cuenta este potente efecto de las líneas diagonales. Ante cualquier elemento se buscará un emplazamiento tal que tienda a crear diagonales, que rompan la quietud de las paralelas del marco del encuadre. Salvo que se pretenda resaltar premeditadamente la pesadez de las formas, se evitarán los puntos de vista frontales. En las tres imágenes que



Sección áurea de una línea.

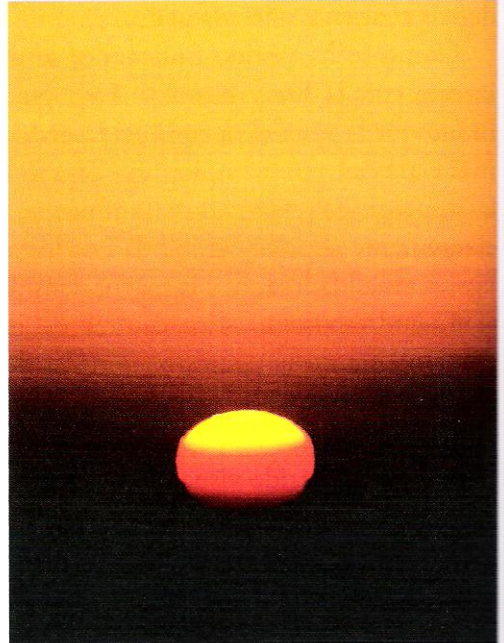
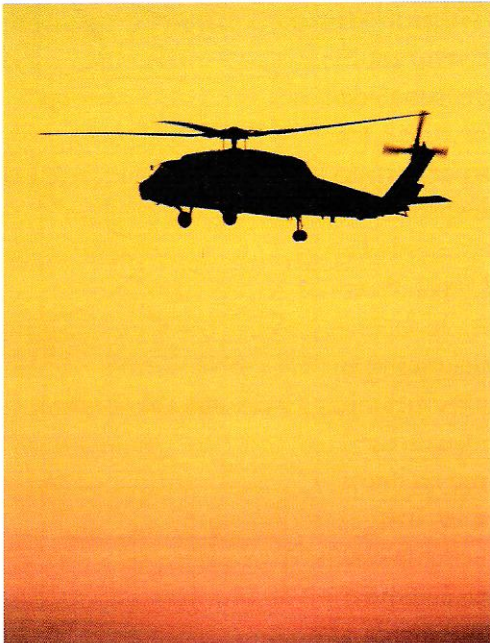


El rectángulo de tercios se inspira en la sección áurea. Los cuatro puntos de interés se sitúan en las intersecciones.

se incluyen en esta página podemos observar distintas opciones de composición. En la imagen de la derecha jugamos con primer y segundo término, en la segunda y tercera imagen aplicamos una composición en el tercio superior y en el tercio inferior respectivamente. En grandes paisajes donde carezca de sentido adoptar una posición escorada para registrar la profundidad, ésta se sugerirá con la composición en primeros términos de pequeños elementos del propio paisaje: arbustos, vallas, piedras, árboles... Además, siguiendo la norma de los puntos fuertes del encuadre, la línea del horizonte se situará en uno de los tercios: el inferior o el superior, según se quiera dar predominio al cielo o a la tierra.



El peso del centro de interés se incrementa por el tamaño, por su situación en primer término.



La luz y el color refuerzan el valor visual de unas imágenes cuyo principal elemento se sitúa en la parte superior o inferior de la línea del horizonte.

Para Präkel (2008):

«Según el punto de vista, el horizonte se puede situar más alto o más bajo dentro de la imagen. Esto hará que la interpretación que el observador haga de la imagen sea mucho más espectacular. Una fotografía de una pequeña granja en un campo puede convertirse en una diminuta vivienda donde predomina el paisaje de ondulantes campos verdes o del inmenso cielo, o bien en una granja en el centro de fértiles campos según si el horizonte se ha situado alto o bajo en el encuadre. Antes de decidir dónde poner la línea del horizonte, hay que pensar bien cuál es la intención de la fotografía».



La luz dirige la atención hacia el centro de interés.



El punto de vista sugiere, en mayor o menor grado de perspectiva, la profundidad de los formas.

Composición en movimiento

Las especificaciones acerca de la claridad compositiva se acentúan cuando se trata de imágenes en movimiento. Al fin y al cabo, en imágenes fijas el tiempo de contemplación lo determina casi siempre el propio observador y puede demorarse lo que crea conveniente hasta el total discernimiento de las claves de una imagen. Con las imágenes en movimiento todo ocurre más rápido. Las imágenes se suceden sin solución de continuidad. El tiempo está restringido y, por tanto, el estudio compositivo debe ser aún más rígido en lo que afecta a la disposición del centro de interés para captar lo esencial.

En las imágenes en movimiento, el centro de interés puede venir reforzado justamente por el movimiento de un sujeto. En un gran escenario estático —por ejemplo, el gran plano general de un desierto—, el galope de un jinete centrará constantemente nuestra atención por muy alejado que se halle.

El movimiento de un sujeto tendrá, por otra parte, más peso si se acerca que si se aleja. De la misma forma, componemos la imagen con más fuerza con respecto al centro de interés si la cámara se aproxima que si se retira.

*Tuáncos
Kóvil
Evidente la
claridad
compositiva*

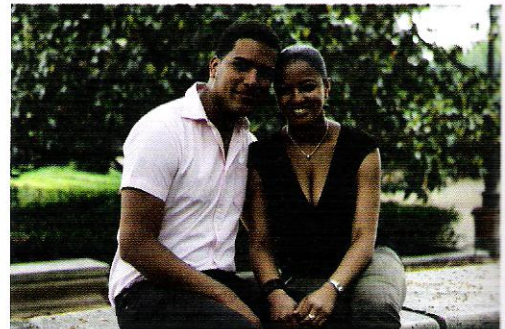
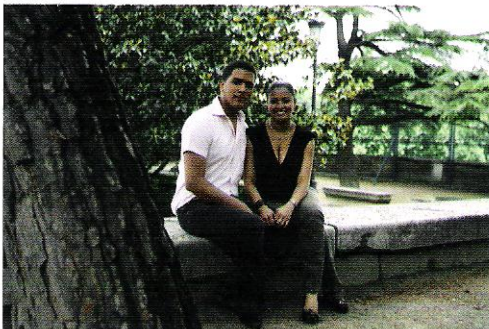
Los planos estáticos son monótonos. Siempre es preferible atraer la mirada del espectador con elementos dinámicos. Era Hitchcock el que definía el cine como un «conjunto de puntos y líneas en movimiento». Hay quien, no obstante, elude esta necesidad compositiva y la sustituye por un ritmo acelerado en el montaje. Cuando el cambio de un plano a otro no se justifica por una necesidad interna del relato, resulta un procedimiento artificioso para transmitir dinamicidad.

Como ha declarado el cineasta Claude Chabrol en una entrevista concedida a Canal + Francia en el año 2000:

«Hay algo que me preocupa del cine actual, y es que hay demasiados planos. Curiosamente la gente piensa que cuantos más planos haya más rápido irá la película. Pero lo que ocurre es todo lo contrario. Cuantos más planos hay más lenta se hace. Por definición, en el momento en que nuestra retina y nuestro cerebro reciben los planos, se van superponiendo y se crea una sensación mucho más acentuada del paso del tiempo. Todas esas películas que se creen rápidas en realidad son más lentas que las viejas películas de John Ford rodadas con cámara fija».

*Cámaras de
concepto o fijas*

Al detallar los principios de composición, hemos recomendado la eliminación de todo objeto superfluo que distraiga la atención. Esta necesidad es aún más apremiante con las imágenes en movimiento. Hay ocasiones en las que se agolpan tal cantidad de impactos visuales en un mismo plano que se pierde de vista el centro de interés. Una de las normas más elementales de composición es la de separar los sujetos de cualquier otro contenido que pueda perturbar su contemplación. Cualquier objeto que esté por delante o por detrás del centro de interés podrá distraer al observador y deberá ser modificado. La forma más sencilla de hacerlo es desplazar directamente la lámpara, el mueble o la persona que enturbian el centro de interés.



Como decía Truffau, la confusión se evita separando bien cada figura para limpiar, para lavar la imagen.

Hay otros sistemas como la alteración de la profundidad de campo para enfocar selectivamente aquello que interese, para que sólo tenga definición el término donde se encuentre el centro de interés. Similar función tiene la luz dirigida a una zona restringida de la imagen, mecanismo de composición ya descrito.

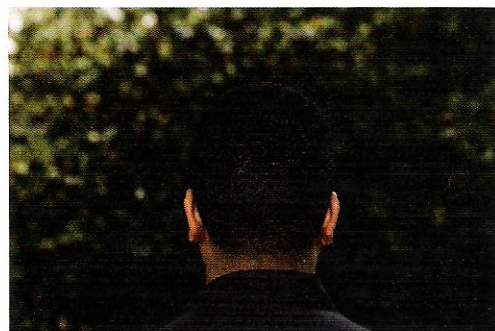
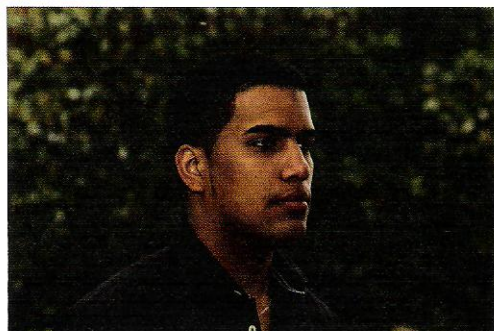
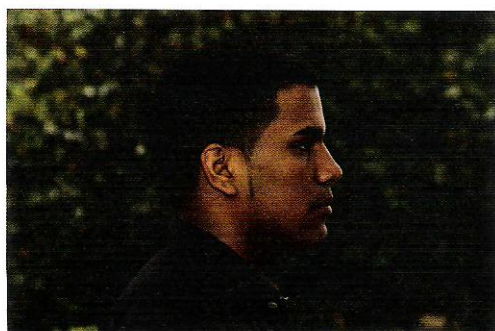
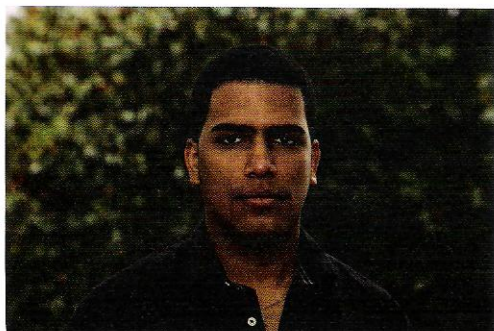
Esta separación se efectuará en la mayoría de las ocasiones para encuadrar correctamente el rostro de los sujetos. El rostro adopta frente a la cámara una serie de posiciones que, genéricamente, se clasifican en cuatro básicas: de frente, en tres cuartos, de perfil y de espaldas.

Ya se ha comentado cómo en las obras de argumento no se permite que los personajes miren directamente al objetivo para no destruir la ilusión de la ficción. Por eso, en la posición frontal se marcará con precisión la mirada del sujeto a uno u otro lado de la cámara. Por otra parte, esta posición –salvo que se refuerce con una luz lateral– aplasta el rostro, no tiene volumen y resulta poco favorecedora.

La colocación en tres cuartos, aproximadamente 45° con respecto al eje de la cámara, es la más clásica. En esta posición se aprecian mejor los rasgos de la cara y se hace más perceptible la dirección de la mirada. Ésta, por cierto, se intensificará dejando el rostro a un lado del encuadre de manera que haya un espacio vacío, un cierto aire, por el lado hacia el que se mira.



Composiciones básicas del rostro.



Composiciones básicas del rostro.

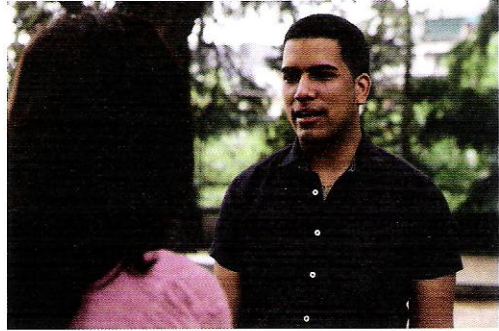
El perfil es una posición donde se revelan fácilmente formas que desde otros puntos de vista quedan disimuladas. Por otro lado, cuando se ruedan o graban planos alternos de dos personajes que dialogan entre sí, no resulta muy convincente situarlos de perfil. Esta posición se reservará en todo caso para planos que abarquen a los dos personajes.

Es curioso observar que en las producciones de ficción grabadas en televisión abundan extraordinariamente los perfiles de personajes aislados. Ello se debe más que a una concepción estética preconcebida, al mismo sistema de grabación con cadena de cámaras. Estas obras se graban en bloques de considerable duración. Lo más simple es emplazar las cámaras en posiciones prácticamente fijas. En cada momento, el realizador elige entre todas las cámaras la que ofrezca la acción del modo más propicio aunque no sea exactamente el ideal. Este tipo de realización resulta demasiado plano y sin matices. Es muy diferente el sistema de filmación cinematográfica o, incluso, el de grabación en vídeo con una sola cámara. En estos casos, el proceso se efectúa plano a plano. En cada uno de ellos se elige la ubicación idónea y, por tanto, la composición del rostro visualmente más eficaz.

La toma de espaldas no es muy frecuente. Se emplea a veces para acompañar a un personaje en travelling, para seguirlo contemplando hacia donde se dirige. En tomas

estáticas se utiliza para potenciar dramáticamente una escena. En ocasiones, es más relevante sugerir una acción que mostrarla. El plano de espaldas de un personaje que llora puede llegar a causar más impresión que la imagen nítida de sus sollozos.

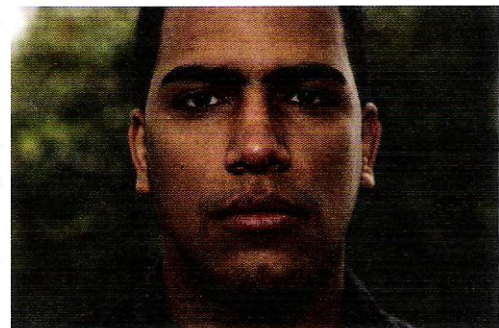
Existe otra posición sobre un personaje estático, la de tres cuartos de espaldas. Normalmente, esta posición sirve tan sólo de referencia para guiar al espectador al otro lado del encuadre. Allí se encontrará casi siempre a otro personaje, aquel con el que dialoga el primero. Para evitar que el sujeto en tres cuartos de espaldas tenga una excesiva presencia en la pantalla se suele hacer un enfoque selectivo sobre el personaje que constituye el centro de interés en ese momento.



Plano y contraplano, recurso convencional en el lenguaje cinematográfico.

En escenas de diálogo es corriente que se alterne la importancia de cada personaje. El cambio de plano para mostrar al sujeto sobre el que recae ahora el peso de la escena se denomina contraplano. En el contraplano, la cámara cambia de emplazamiento para que las posiciones de los personajes con respecto a la misma se inviertan. En este juego de plano y contraplano se tendrá muy en cuenta la ley del eje, principio elemental de continuidad ya reseñado.

En la escala de planificación se dieron unas directrices muy precisas del corte de los planos según la figura humana. Estas directrices se referían al corte por abajo: rodillas, cintura, hombros, etc. No está tan claro cuál debe ser el margen libre de encuadre por encima de la cabeza de los personajes. A menudo depende de los gustos del realizador o del operador. Hay quien deja muy poco aire y casi roza la cabeza de los sujetos. Hay quien deja,





por el contrario, una gran porción de espacio vacío.

Sea de una forma u otra, en una producción debe haber uniformidad de aires. La proporción de aire superior elegida se ha de respetar hasta el final, a riesgo de producir molestos choques visuales. En cualquier caso, e independientemente de la posición del rostro con respecto a la cámara, es aconsejable situar los ojos a la altura del tercio superior.

La inclusión de dos o más personajes dentro de un mismo encuadre nos lleva a señalar un fenómeno curioso. La lógica del equilibrio en la composición obliga a

un estrecho acercamiento. En el cine, la gente está más junta que en la vida real. Cada uno de nosotros tenemos un espacio acotado alrededor que se ve invadido sólo en circunstancias muy concretas. En la planificación de las películas los encuadres más repetidos son el americano y el medio. El equilibrio de estos planos demanda que no se abran grandes espacios vacíos sobre los personajes. Se les obliga, pues, a aproximarse más de lo que lo harían normalmente.

Si de estos dos personajes que tenemos en cuadro uno de ellos sale del campo visual se produce una situación nueva. El sujeto que se queda solo tiene ahora demasiado espacio vacío a un lado del encuadre. La composición inicial era válida para dos figuras, no para una. El problema se resuelve rectificando el encuadre cuando el segundo personaje sale del cuadro. En realidad, la composición de imágenes en movimiento supone una constante labor de reencuadre. En cada momento, los sujetos se trasladan, se paran, miran hacia otro lado. Ello obliga a modificar el encuadre con movimientos de cámara a menudo imperceptibles,



La composición de imágenes en movimiento requiere una constante rectificación. Cuando uno de los personajes abandona el encuadre es preciso modificar la composición para que el otro personaje esté compensado visualmente.

correcciones que tienen como fin el equilibrio y la claridad permanentes de la composición.

Este carácter transitorio constituye justamente uno de los rasgos definitorios de las imágenes en movimiento. Los centros de interés se desplazan de un lado a otro del encuadre. En un mismo plano, desaparece o pierde importancia un núcleo de interés y surge inmediatamente otro. El protagonista se coloca de espaldas y da el relevo al antagonista. El haz de luz de una linterna rastrea la oscuridad de un cuarto hasta que descubre el rostro de un personaje. La cámara abandona el gran plano general de un baile en una plaza para buscar en travelling la sonrisa de una mujer, etc.

La mutabilidad de los centros de interés añade complejidad al acto de creación de imágenes. De ahí la insistencia en el principio de la claridad y el rigor. Por otra parte, además de evitar el embarullamiento, conviene despegarse de un equilibrio rebuscado. El esteticismo evidente distorsiona el sentido de una imagen. De vez en cuando, es muy saludable dar la espalda a los cánones tradicionales de la belleza y buscar lo natural, lo cotidiano, los encuadres que rehúyan la artificiosidad.