

• APUNTE 4

EL ENCUADRE

EL LENGUAJE DEL CINE (MARCEL MARTIN)

2

La función creadora de la cámara

Luego de definir los caracteres generales de la imagen debo estudiar ahora las modalidades de su creación, es decir, ante todo, la función de la cámara como agente activo de registro de la realidad material y de creación de la realidad cinematográfica.

Alexandre Astruc, respecto de esto, escribió: "La historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su totalidad como la historia de la liberación de la cámara".¹ En efecto, es cierto que la emancipación de la cámara ha tenido extrema importancia en la historia del cine. El nacimiento del cine como arte data del día en que los realizadores tuvieron la idea de desplazar el tomavistas durante una misma escena: los cambios de plano, de los cuales los movimientos de cámara sólo constituyen un caso particular (señalemos que en todo cambio de plano hay un movimiento de cámara, efectivo o virtual), estaban inventados y, por eso mismo, también el montaje, fundamento del arte cinematográfico.

Tomo de Georges Sadoul algunas informaciones técnicas para esbozar una brevíssima historia de esta liberación. Durante mucho tiempo la cámara estuvo paralizada en una inmovilidad que correspondía al punto de vista del "profesor de orquesta" que asistía a una representación teatral. Esta regla sobreentendida era la de la unidad del punto de vista, que guió a Méliès, por otra parte creador muy fecundo y genial, a lo largo de toda su carrera.

No obstante, en 1896, un operador de Lumière inventó espontáneamente el travelling: había colocado la cámara en una góndola, en Venecia; en 1905, en *La Passion [La Pasión]* de Zecca, una panorámi-

¹ *L'écran français*, nº 101, 3 de junio de 1947.

ca seguía el movimiento de los Magos que llegaban ante el establo de Belén. Pero el mérito de haber liberado a la cámara de su estatismo, a partir de 1900, variando el punto de vista en una misma escena de un plano a otro corresponde a un inglés, G. A. Smith, representante de lo que Sadoul llamó "escuela de Brighton". En cierta cantidad de películas realizadas en esa época, pasa con mucha libertad del plano general al primer plano, al cual, por otro lado, presentaban tímidamente como un "truco", visto a través de una lupa o una lente. "Smith, escribe Sadoul, lleva a cabo una evolución decisiva en el cine. Superó la óptica de Edison, que es la del zootropo o del teatro de marionetas; la de Lumière, que es la de un fotógrafo aficionado que anima sólo una de sus pruebas; la de Méliès, que es la del 'profesor de orquesta'. La cámara, entonces, se ha vuelto móvil como el ojo humano, como el ojo del espectador o como el ojo del héroe de la película. De ahora en adelante es una criatura móvil, activa, un personaje del drama. El director impone sus distintos puntos de vista al espectador. La escena-pantalla de Méliès queda superada. El 'profesor de orquesta' se eleva en una alfombra mágica."²

En adelante, la cámara se transformará en el manuable aparato de filmación que hoy conocemos. Al principio aparece al servicio de un estudio objetivo de la acción o del decorado: recuérdense los travellings que exploran los palacios de *Cabiria* y el célebre travelling de *Intolerance* [*Intolerancia*], en que la cámara de Griffith, colocada en un globo cautivo, recorre el gigantesco decorado de Babilonia. Pero pronto habrá de expresar puntos de vista cada vez más subjetivos mediante movimientos más audaces.

Así, en *Der Letzte Mann* [*El último de los hombres*], la cámara, avanzando en un vertiginoso travelling, materializa en el espacio la trayectoria de las palabras de un ama de casa que le cuenta a una vecina los chismes de la casa. Unos años más tarde, en *La chute de la maison Usher* [*La caída de la casa Usher*], la cámara de Jean Epstein parece llevada entre las hojas secas por un viento furioso, mientras que Eisenstein, mediante un célebre travelling hacia adelante, imprime a su cámara el punto de vista de un toro en celo que se precipita hacia una vaca *Staroye i novoye* [*La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo*]. En cuanto a Abel Gance, disconforme con el uso de cámaras en miniatura en su *Napoléon* [*Napoleón*], encerradas en pelotas de fú-

² *Histoire générale du cinéma*, tomo II, págs. 172 y 174.

bol y proyectadas como balas de cañón, pero "buscando el punto de vista de una bola de nieve, ordenó, dicen, que se lanzaran máquinas portátiles a través del estudio. Los productores, preocupados, quisieron amortiguar el golpe tendiendo hilos. Abel Gance protestó: 'Las bolas de nieve se estrellan, señores..., y las cámaras se estrellaron'..."³ Pero Paul Leni no manifestó menos imaginación en *The cat and the canary [El gato y el canario]* al dar mediante su cámara el punto de vista del retrato de un muerto, del mismo modo que Jean Delannoy en *La symphonie pastorale [La sinfonía pastoral]*, que muestra el punto de vista de la ahogada, una de cuyas manos se acerca a la del pastor, que va a cerrarle los ojos. Por último, citemos, dentro del mismo enfoque, el punto de vista de una gaviota que vuela sobre Estocolmo (*Le Rythme de la ville [El ritmo de la ciudad]*) y el de otra, responsable del incendio de la estación de servicio (*The birds [Los pájaros]*), el de un gato (*Bell, book and candle [Campana, libro y vela]*), y el de unos lobos fantásticos (*Wolfen [Lobos]*).

Muy pronto, pues, la cámara dejó de ser sólo el testigo pasivo, el filmador objetivo de los acontecimientos, para hacerse activa y actriz. Sin embargo hay que esperar a *Lady of the lake [La dama del lago]* (1947), para ver aparecer en la pantalla un film que emplea desde el principio hasta el final la cámara "subjetiva", es decir, aquella en la cual el ojo se identifica con el del espectador por medio del del héroe. Pero el realizador no ha hecho más que sistematizar un efecto psicológico usado desde hace mucho tiempo.

En 1905, en su *Vie du Christ [Vida de Cristo]*, Victorin Jasset había adoptado para su cámara un punto de vista muy original y audaz para mostrar *lo que veía Jesús desde lo alto de la cruz*. A partir de 1923, Epstein ya coloca la cámara en un tiovivo y muestra la visión de las personas arrastradas por su loca carrera (*Fièvre [Fiebre]*). Luego René Clair había logrado marear a miles de espectadores mientras paseaba su cámara por la montaña rusa de Luna Park (*Entracte [Entreacto]*), mientras que Gance ajustaba la suya a la grupa de un caballo echado al galope, con lo que obtenía el punto de vista de Bonaparte al huir ante los nacionalistas corsos. En *Putyovka v zhizn [El camino de la vida]*, una panorámica volada⁴ muy rápida mostraba las sensaciones de las personas llevadas por un vals endiablado.

³ Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, pág. 174.

⁴ El eje óptico de la cámara explora el espacio con la rapidez necesaria para que la imagen pueda aparecer nítida en la pantalla.

En 1932, el travelling inicial de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [El Dr. Jekyll y Mister Hyde] identificaba al público con el misterioso asesino cuya identidad debía serle desconocida provisionalmente, así como en la secuencia inicial de *L'assassin habite au 21* [El asesino vive en el 21].

En 1939, Orson Welles se había propuesto hacer *Heart of darkness* [Corazón a oscuras], donde pensaba emplear sistemáticamente este procedimiento, pero los productores se echaron atrás, espantados por su audacia. Por último, en 1947, poniendo en práctica una idea que venía alimentando desde 1938, Robert Montgomery dirigió *La dama del lago*, film interesante por su tendencia misma pero que resultó un fracaso.

La mejor explicación de este fracaso fue la que dio Albert Laffay, que estimaba que el "error fue haber confundido asimilación ficticia con identificación perceptiva". A causa de su vocación realista, "el cine nos hace conocer ante todo a unos hombres, lo que en lenguaje existencialista se puede llamar su modo de ser en el mundo... Lo paradójico de *La dama del lago* es que nos sentimos mucho menos 'con' el héroe que si lo viésemos en la pantalla en la forma ordinaria. El film, al perseguir una imposible asimilación perceptiva, impide, precisamente, la identificación simbólica".⁵

A esta cámara-actor que se supone que soy "yo" la percibo, en efecto, como "otro": con más precisión, no percibo lo que sucede en la pantalla como si yo fuera ese testigo-cámara, sino que percibo como un dato objetivo, que se supone que es la percepción de la cámara. No soy yo quien recibe el puñetazo dirigido a la cámara: yo sólo percibo la imagen que me muestra el realizador como correspondiente a la sensación de la cámara-actor en ese momento. En este desfase, en esta *percepción en segundo grado*, reside la imposibilidad psicológica de una identificación con la cámara. El efecto subjetivo que quiere el cineasta no se ha alcanzado: *me niego a creerme cámara-actor*.

De seguro, este efecto subjetivo sólo alcanza su finalidad si está limitado en el tiempo y justificado por una razón dramática precisa. Así, durante los veinte primeros minutos de *Dark passage* [Pasaje siniestro] la cámara es subjetiva porque no debemos ver el rostro del personaje encarnado por Humphrey Bogart.

⁵ *Le cinéma subjectif* en *Les temps modernes*, nº 34, 1948.

phrey Bogart antes de que haya pasado por una cirugía plástica que le da precisamente la cara de Bogart.

Pero veamos ahora algunos ejemplos ingenuos o insólitos de efectos subjetivos: lágrimas (como la lluvia en un cristal), párpados que se cierran (como un telón negro que baja); un personaje visto a través del vaso de leche que está tomando el protagonista (*Spellbound [Hechizado]*).⁶

La actuación de frente a la cámara (los actores miran el objetivo), más interesante que la cámara subjetiva, merece por un momento nuestra atención.

En la época primitiva, los actores actuaban frente a la cámara como lo harían frente al espectador teatral; además, en las películas cómicas, suelen tomar directamente al espectador como testigo de las agudezas y de las situaciones chistosas del film.

Más tarde, una vez que el cine se habrá separado por completo de la influencia del teatro, el hecho de que el actor se dirige directamente al espectador (mediante la cámara) tomará un cariz dramático asombroso, porque el espectador se siente directamente implicado.

En *Mat [La madre]*, un prisionero que está desempotando una piedra de la pared de su celda, de pronto se vuelve ante el espectador como si éste acabara de sorprenderlo. En *Aerograd*, el traidor que llevan a fusilar se vela el rostro, mostrándose molesto, al darse cuenta de que la cámara lo mira con insistencia. Cuando el tío asesino de *Shadow of a doubt [La sombra de una duda]* declara que las ricas viudas son seres inútiles y perjudiciales de los cuales hay que liberar a la sociedad, su sobrina le señala: "¡Pero son seres humanos!"; dándose vuelta hacia la cámara (en primer plano), el tío replica: "¿En serio?". Al comienzo de *A bout de souffle [Sin aliento]*, Godard le hace lanzar a Belmondo un provocador dictorio en la cara del espectador: "Si a usted no le gusta el campo..., el mar..., la montaña, que lo zurzan". En la secuencia inicial de *La femme d'à côté [La mujer de al lado]*, un testigo del drama que ocurrirá se dirige directamente al espectador para proporcionarle los datos iniciales.

Podemos ver aquí un equivalente del *distanciamiento* brechtiano, en virtud del cual el actor (es decir, el autor) se dirige directamente al espectador, considerado no ya un testigo pasivo sino un individuo capaz de tomar una decisión ante las implicaciones morales del espectáculo.

⁶ Con su humor habitual, Hitchcock extremó el procedimiento mostrando en *Hechizado* un suicidio subjetivo. El asesino desenmascarado hace girar el revólver frente a la cámara (empleada subjetivamente en ese momento) y dispara; la pantalla se pone blanca y después roja (al menos en la copia original), y negra. ¿Quién, alguna vez, podrá confirmar la exactitud de este punto de vista?

Cierta cantidad de factores crean y condicionan la expresividad de la imagen. En un orden lógico que va desde el estatismo hasta el dinamismo son éstos: los encuadres, los distintos tipos de planos, los ángulos de toma y los movimientos de cámara.

Los encuadres

Constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla. La elección del material filmado es el estadio elemental del trabajo creador en cine: el segundo punto es la organización del contenido del marco que ahora nos ocupa.

Al principio, cuando la cámara estaba fija y filmaba el punto de vista del "señor de la platea", el encuadre no tenía ninguna realidad específica, puesto que se limitaba a marcar un espacio que correspondía con mucha exactitud al inicio de una escena de teatro a la italiana.

Poco a poco se fue advirtiendo que se podía:

1. Dejar ciertos elementos de la acción fuera del cuadro (se descubría así el concepto de *elipsis*): las peripecias de un *strip-tease* se siguen en los rostros congestionados de respetables señores (*A woman of Paris [Una mujer de París]*);⁷

2. mostrar sólo un detalle significativo o simbólico (es el equivalente de la sinédoque): primeros planos de las bocas de burgueses glotones (*Boule de suif [Bola de cebo]*); primeros planos de las botas de un policía para significar la opresión zarista (*La madre*);

3. componer arbitrariamente y de manera poco natural el contenido del cuadro (de allí, el *símbolo*): una joven mujer, tendida boca abajo en la cama, desesperada por la infidelidad del hombre a quien ama y con el rostro bañado en lágrimas, está filmada en un extenso plano fijo de manera tal que la barra

⁷ Con el advenimiento del cine hablado se aprendió a dejar fuera de cuadro la fuente de las palabras o de los ruidos (sonido en off).

horizontal de la armazón de la cama le atraviese la frente, lo cual simboliza con vigor el drama que la atormenta (*Foolish wives [Esposas —o mujeres— ridículas]*, de von Stroheim);

4. modificar el punto de vista normal del espectador (de allí el *símbolo*, otra vez): un encuadre inclinado expresa la inquietud de un hombre que sorprende una conversación entre su novia y un individuo sospechoso (*Feu Matias Pascal [El difunto Matías Pascal]*);

5. jugar con la tercera dimensión del espacio (*la profundidad de campo*) para lograr efectos espectaculares o dramáticos: un gángster al acecho avanza lentamente hacia la cámara hasta que su rostro esté en primerísimo plano.

Mediante estos pocos ejemplos vemos hacia qué extraordinaria transformación e interpretación de la realidad se vuelve el cine a través de un factor de creación tan elemental como el encuadre. Volveremos a ver la idea de encuadre y sus fecundas prolongaciones en la mayoría de los capítulos siguientes. Pero desde ahora, su extrema importancia aparece claramente: es el más inmediato y necesario medio que emplea la cámara para la captación de lo real.

El estatismo potencial que engendra el encuadre se compensará si es preciso con su dinamismo interno, el de los movimientos o de los sentimientos; pero el cuadro puede ser móvil sin que por eso pierda su valor de composición plástica. El japonés Ozu es tal vez el cineasta que se ha inclinado más a mantener en cualquier circunstancia la firmeza del encuadre considerado, según el crítico Tadao Sato, como "una perfecta naturaleza muerta" inserta en "el marco más estable" pero "cargada de tensión interna".⁸ Este estatismo se refuerza con la inmovilidad absoluta de la cámara sistemáticamente colocada —por otro lado— a unos 60 centímetros del suelo, con el fin de encuadrar a los personajes sentados al estilo japonés en el *tatami*, del modo más natural. Esta proximidad con los personajes aumenta por el hecho de que en el campo y el contracampo los actores dirigen siempre la mirada hacia un punto situado justo al lado del objetivo.

⁸ *Currents in Japanese Cinema*, págs. 188-193.