

"Soñar despiertos": Un acercamiento a los fundamentos técnicos, estéticos y filosóficos de la cinematografía.

### III - Una ventana en movimiento: encuadres y otras visiones fragmentadas, por Aurelio del Portillo ([www.despazio.net](http://www.despazio.net))

(babab.com nº 6: [http://www.babab.com/no06/sonar\\_despiertos3.htm](http://www.babab.com/no06/sonar_despiertos3.htm))

"Me daba cuenta de que la cámara, que representaba al público, debía admitirse como una tercera persona unida a este largo abrazo. Daba al público el gran privilegio de besar a la vez a Cary Grant y a Ingrid Bergman. Era una especie de matrimonio triangular temporal". Alfred Hitchcock.

El gran maestro se refiere a "Notorious" ("Encadenados"), en una de las fascinantes conversaciones con François Truffaut recogidas en *El cine según Hitchcock*, lectura obligada para quienes quieran asomarse al interior de la cinematografía. Pero ha recogido en esta frase la esencia de voyeurismo que caracteriza a la realización cinematográfica: donde situamos la cámara forzamos al espectador a colocarse, dotamos de un punto de vista obligado a los lectores de nuestro texto audiovisual sin ninguna opción ni escapatoria. Para eso las cámaras se mueven articuladas, como un cuerpo humano, con giros de cabeza (panorámicas), desplazamientos por el espacio escénico (travellings) y con alguna posibilidad sobrehumana de levitar o volar (grúas y planos aéreos) gracias a lo cual podemos identificarnos con esa presencia virtual en el interior del relato, de la misma manera que cotidianamente nos percibimos como espectadores del mundo.

Además, nuestra visión interesada sobre aspectos concretos de los objetos captados es fragmentaria y excluyente, al menos en el sentido de opción que cada imagen supone: presto atención al rostro de A, luego al gesto crispado de la mano de B y no estoy mirando, ni permito mirar a nadie, a la sonrisa de C, negándole, sin más, la existencia. Estamos hablando de uno de los soportes vitales de la narrativa audiovisual: lo que incluyo en el cuadro y lo que dejo fuera. Decía Schopenhauer que "*leer es pensar con la cabeza de otro en lugar de con la propia*". Podríamos afirmar en este sentido que ver cine es mirar con los ojos de otro o, dicho de otra manera, la mirada del cineasta implica un poderoso factor de la mirada colectiva. Evidentemente no se limita el asunto a una simple cuestión de encuadres, pero vamos a prestar atención, por el momento, a ese aspecto del oficio.

Démonos cuenta, en primer lugar, de lo que somos capaces de abarcar con nuestro campo visual consciente. No se trata de toda la luz y toda la composición que llega hasta nuestro cerebro, sino de aquellos objetos y relaciones que somos capaces de reconocer y de interiorizar, en el sentido de prestarles atención real:

"Ay, perdona, no te había visto". ¿No se ha encontrado usted nunca en esta situación con alguien o algo a dos palmos de sus narices?

El mundo que nos rodea y el que tenemos dentro (creo y afirmo una vez más que son el mismo mundo) cobran valor por nuestra capacidad o intención de darles realidad en la atención. Lo que queda fuera de nuestro campo consciente tiene una existencia cuestionable, relativa, podríamos decir que no **está**, sin entrar a juzgar si **es**. Cuando tomamos una cámara como artilugio para mirar y memorizar, en analogía permanente con nuestra mecánica cerebral, nos dirigimos, por intuición o premeditación, a zonas de la presencia material en la que nos encontremos donde se concentran elementos estéticos, funcionales o, al menos, interesantes, para obtener material narrativo con el que construir relatos o textos audiovisuales. ¿Por qué acercarnos al escaparate, al pomo de la puerta, al cielo azul o a la curva de un muslo? ¿Por qué lo miramos de lejos, desde arriba o giramos a su alrededor? ¿Por qué dejamos arriba a la izquierda la esfera de un reloj y, a la derecha, más lejos y hacia abajo en el cuadro, la acción lenta de un triste personaje que se aleja hacia su dormitorio?

## "Soñar despiertos": Un acercamiento a los fundamentos técnicos, estéticos y filosóficos de la cinematografía.

Acumulamos avances y retrocesos cada día, encuentros y desencuentros, al mirar o dejar de hacerlo a las cosas que nos ocurren y nos relacionan. La cuestión esencial, en el caso que nos ocupa, es que lo hacemos en la cotidianeidad de una manera mecánica, condicionada, muy poco consciente y, en los relatos visuales, muy al contrario, con una enorme carga de intención, de pretendida locuacidad, con una importante inyección pasional. ¡Mira! ¡Fíjate!, esta es la consigna comunicacional que da sentido a las pantallas.

Encuadrar es, por todo esto y mucho más, delimitar zonas de atención y situar la mirada en la dirección y a la distancia convenientes para crear un efecto, ficticio, pero eficaz, de relación con fragmentos de realidad representada, con toda la carga simbólica y retórica que tal ejercicio de recreación supone.

Además están las proporciones internas de cada golpe de mirada, en el que entran en conflicto o complicidad luces, colores, contornos, pesos, profundidades... Conservamos una cierta intuición de secciones áureas al situar terciado el horizonte y terciada también la composición vertical que lo corta. Cuando violentamos estas relaciones de equilibrio y "perfección" debemos hacerlo con una clara intencionalidad. Un profesional, en el buen sentido de la palabra, nunca dejaría el cuello de alguien sesgado en el borde inferior del cuadro mientras se elevan detrás las torres de la catedral en una relación imposible de asimilar, jocosa, ridícula. Desgraciadamente, la mayoría de la humanidad no ha podido, o querido, tomar conciencia de ello y se dedica a amontonar en sus álbumes y estanterías imágenes espantosas de su compañero o compañera utilizando las pirámides de Egipto o el Gran Canal de Venecia como fondo de un repetidísimo gesto de "aquí estoy yo" en el que para nada se vislumbra la idea de volcar la atención sobre algo interesante de una manera estética, proporcionada. No puede dejar de sorprenderme que, en algunas ocasiones, puedan después estas personas, a su manera, disfrutar de Velázquez, S. Salgado o Bertolucci. Y es que no se trata de forzar la representación para salvar en una memoria de papel, celuloide o cualquier otro sistema técnico alguna vivencia que se pretende inútilmente rescatar del paso del tiempo, sino de *re-crear*, de dotar al espacio representado de una intensa y apasionada relación de valores añadidos.

Estamos hablando, como si de un "*Barrio Sésamo*" especializado se tratara, de dentro y fuera, cerca o lejos, arriba o abajo, derecha o izquierda. Estos son los parámetros de los fragmentos, de los encuadres. Tendríamos que añadir otro: mucho o poco, en el sentido de valorar la cantidad de información, y, por lo tanto, de emoción que se incluyen en el campo de visión de la ventana cinematográfica. Hacerlo supondría, no obstante, entrar en un terreno muy denso de análisis, ya que la "*cantidad*" de significado que transmite la imagen de una mano o un rostro, una mirada, un espacio o un conjunto de objetos no puede ser definida sin ser contextualizada y sin tener en cuenta la vinculación emocional del espectador, lo cual se convierte en una pretensión prácticamente imposible.

"*Angular la posición del objetivo respecto al motivo filmable es una toma de partido*", afirma Jaime Camino en su libro *El oficio de director de cine*. Podemos comprobar con facilidad que no es lo mismo situarse frente a otra persona cara a cara, con proximidad y frontalidad, que esquivar la posición de medio lado y mantener la distancia. Tampoco es igual mirar desde arriba que desde abajo. Altura, lateralidad y distancia son factores decisivos en la relación psicológica entre el observador y lo observado y así se aplica en el discurso cinematográfico. Polanski intimidaba con la cámara a Faye Dunaway y Jack Nicholson en *Chinatown*. Los actores se sentían acosados, pero el espectador se siente al mismo tiempo acosador, y esa relación resulta enormemente eficaz. De la misma manera que debemos colocar la cámara a la altura de los ojos del personaje a través del cual nos interesa introducir al espectador en la historia. Si queremos que se comprenda

## **"Soñar despiertos": Un acercamiento a los fundamentos técnicos, estéticos y filosóficos de la cinematografía.**

la situación a través de la mirada de un niño, es desde esa altura y posición desde donde deberá mirar la cámara, dejándonos en las butacas empequeñecidos ante la presencia de los adultos y del tamaño relativo de los espacios.

Además de en todo lo anteriormente dicho, en cuanto al punto de vista selectivo del encuadre y sus relaciones con los objetos encuadrados, debemos fijar nuestra atención también en la capacidad de esa selección del espacio visual, de esa amputación que hacemos sobre el discurso cambiante de energías y relaciones al que llamamos realidad, para desplazarse, para moverse, para cobrar un atisbo de vida propio en el interior de la narración que construye. Cuando movemos la cámara, ya nos hemos referidos a ello en el primer párrafo de este escrito, la humanizamos en una relación fantástica que le regala, además, una importante intensificación retórica. Acercarse paulatinamente a un objeto le da fuerza al objeto y al acercamiento como dos presencias que se atraen o se temen. Esto reproduce en nuestra mente la presencia de la emoción que completa lo que de otra manera quedaría en una simple actitud observadora. Un travelling tiene repercusiones esenciales en nuestra forma de transmitir. Obsérvense eficacias indiscutibles en los momentos emocionalmente intensos de cualquier narración cinematográfica. No es lo mismo girar la visión que desplazar nuestro cuerpo y eso diferencia también una panorámica de un travelling. Para cada expresión hay una riquísima posibilidad de recursos, imposibles de convertir en recetario, pero susceptibles de ser valorados. La humanización de la cámara puede conllevar intenciones narrativas que transmiten con mucha claridad las actitudes del director. Pongo como ejemplo la "*cámara a mano*", los innumerables desplazamientos que realiza Woody Allen o, en una posición funcional y estética mucho más radical, los planteamientos del dogma de Lars Von Trier.

La pantalla abre una ventana por la que podemos asomarnos a un mundo recreado con toda la vitalidad que representa la sucesión de composiciones y puntos de vista en un aleteo imparables de movimientos hipnóticos de energía. Esta ventana no está en un muro, no tiene tampoco cuerpo, pero tiene vida. Y no solamente porque es capaz de desplazarse y perseguir, huir, mirar al cielo o hacia atrás por encima de su hombro inmaterial, sino que está constantemente reproduciendo la toma de conciencia, desde una posición concreta de la realidad, de todo lo que la rodea y que considera, selectivamente, cuando le presta atención, su propio universo. ¿No es acaso eso mismo lo que hacemos todos los seres humanos cada día?