

UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

ESCUELA DE CINE

FACULTAD DE ARQUITECTURA

EI ENCUADRE INFINITO

TESIS PROGRAMA ESPECIAL DE TITULACION EN CINE

PET CINE

AUTOR: GREGORY COHEN MUÑOZ.

PROFESOR GUÍA: IGNACIO ALIAGA.

2008

OBJETIVOS Y FUNDAMENTACION.

Objetivo general:

Ampliar el concepto técnico- estético-físico-foto-eléctrico del Encuadre a un Concepto Dramático-Expresivo-Ideológico-Cultural del Encuadre.

Objetivos específicos:

Establecer una relación entre el Encuadre Cinematográfico propiamente tal con el Encuadre Personal-Cultural del Espectador Persona y del Espectador Colectivo.

Establecer las características propias de un autor, director, o equipo, que provocan una película con un encuadre infinito.

Indagar en las consecuencias perceptivas de un espectador expuesto a una película construida con un criterio de encuadre infinito.

Fundamentación de motivación y aporte de la tesina al tema:

Como guionista es relativamente sencillo planear una posición de cámara, encuadre y plano. Como director la trama se complica. Nunca he dejado de preguntarme ¿Cuál es el plano preciso para tal o cual situación? Por muy planificado que esté el guión técnico, siempre hay elementos en la locación, en el actor o actriz, hallazgos, novedades, e incluso errores, que llevan a replantear tal o cual movimiento o ángulo de cámara. Muchas veces ocurren hallazgos, que a su vez generan nuevos significados, que a fin de cuentas, constituyen un azar que a los cineastas, aparte de excitarnos, nos lleva a reflexionar sobre el verdadero sentido de hacer cine.

Por lo mismo, se torna crucial la autoría, el punto de vista, que gobierne la obra, y que vaya más allá de la escena puntual. Y también más allá de “lo bonito o logrado” de cada plano. De su fotografía, de los efectos, de la dirección de arte, etc. El plano incluye una serie de energías que no siempre se enfatizan. En el cine “todo narra”. El off, el on, el vestuario, el peinado, la locación, la planta de movimiento de los actores, el sonido, lo que se ve, lo que se oculta, lo que se escucha, lo que se está a punto de escuchar y no se escucha, las intenciones, el vacío, lo cerca, lo lejos... Por tanto hay una intensidad que no siempre se considera. Por lo mismo creo que el encuadre es dramático, expresivo, afectivo, en fin, cultural. Mi objetivo en la tesina es detectar el encuadre que a partir de sus propios límites, logre potenciar en el espectador su propio encuadre, generando una realidad conciente-inconciente, una nueva pantalla, que se extienda hasta el infinito si

así lo quisiéramos. Un rebote ilimitado. Un encuadre total: el que se entrega en la pantalla + el recibido por el espectador + el replicado por este espectador.

El aporte está entonces en revisar el concepto de encuadre y por consiguiente de plano. No considerarlo en sí mismo, sino relacionado con el encuadre que arrastra el espectador al entrar a la sala. Pienso que así se obtiene una visión más dinámica, interactiva, que trasciende el acto contemplativo “del mirar y entretenerse”.

Marco teórico:

- El acto del lenguaje. El diálogo cotidiano.
- El Encuadre Cinematográfico.
- El Ojo del Observador.
- El cine mudo.
- La Imagen-Movimiento
- El tratamiento del tiempo
- La Imagen Visual. la imagen acústica
- La comunicación: El emisor-el medio-el receptor. El testigo.
- El espectador frente al film. La percepción dramática.
- La visión oriental del mirar y observar.

Diagnóstico del problema a estudiar:

Se trata de trascender el encuadre y por tanto el plano y la secuencia, poniendo en acción otras variables constituyentes como el volumen dramático, expresivo y audiovisual. Y en cuanto interacción con el encuadre del Espectador, ampliarlo hacia lo ideológico, afectivo y cultural.

El Encuadre está analizado fundamentalmente en función de su carácter visual, en desmedro de la imagen acústica, del diseño sonoro. Muchas veces el sonido cumple el rol de ilustrador o de telón de fondo, más que como actor activo.

Capítulo I:

La Mirada del ojo.

Cuando el ojo se dirige, o es dirigido, hacia un punto específico, genera una visión, o una representación, del objeto u sujeto, blanco de ese ojo.

La presa ha sido cazada pero no cocinada. Ha sido visto, pero no escrutada, ni disfrutada, en plenitud.

Falta algo, una reacción de lo observado, frente al ojo que ve, una reacción que modifique a su vez este ojo, y el objeto “ojeado”. Falta la mirada.

La mirada entra con fuerza al escenario, para complementar y tensar la relación entre observador y objeto observado. Para algunos, Alberto Quiroga, la mirada va más allá del logro de una máquina maravillosa. Es insondable. “El ojo ve, el alma mira. Ver, observar, atisbar, registrar, percibir, otear, vigilar, inspeccionar, calcular, son operaciones vitales a las que está obligado el ojo como órgano de los sentidos. El alma, por el contrario, no es operativa y no tiene una función que cumplir: se asoma, cuando existe, y, a veces, mira. La mirada es por esencia contemplativa y expresiva: todas las expresiones del ánimo y del ánima se revelan en la mirada, y el mundo se ilumina con una nueva luz cuando es mirado (...). (1).

Según Quiroga, la mirada surge del alma y podría decirse que una mirada especial remite a un alma especial. Seguramente a esa calidad de alma se refiere Quiroga, pues suponemos que todas las personas tienen alma. Incluso aún los desalmados pueden ser buenos artistas, hasta “sensibles”. Pero... ¿qué implica que la mirada sea por esencia “contemplativa y expresiva”?

Quiroga argumenta: “Hay una foto de Carlos Duque en la que encuentro expresados, de manera contundente, la plasticidad y el rigor de su mirada, y en la que la imagen misma parece jugar un juego de palabras: la mano de una niña, con la muñeca desgonzada, cae y reposa plácida entre la mano abierta y el pie estirado de una muñeca. El rostro de la niña y la cara de la muñeca están ausentes y han sido desplazados fuera de la foto, y la composición de los miembros, en extraño y perfecto equilibrio, parece calculada por un diseñador. Pero hay tal concentración en el abrazo, tanta capacidad de protección en ese brazo que cuida, tanta posesión en el gesto de la mano, que podemos sentir el afecto y la relación maternal que existe entre la niña y su muñeca. El ojo habrá visto el lugar, la situación, el entorno familiar, pero la mirada se ha posado en la mano para excluir la anécdota y fijar para siempre un momento de tierna eternidad” (2).

Viendo la foto, y escuchando a Quiroga, observamos y verificamos, a priori, un doble intento. Primero, el ojo se relaciona con la visión del lugar, de ciertos objetos físicos, y a partir de ellos, con ciertas presunciones básicas: la niña debe estar acompañada de su madre, o de un mayor, en un contexto grato, sensible. Segundo, la mirada se fija en un punto más específico: la mano y lo que ella contiene. Y es ella la que concede un momento único, eterno, que a la postre da la clave de solidez a la fotografía y al fotógrafo.

¿Qué habría pasado si la foto amplía su entorno, a la madre o persona mayor, a la calle, a los autos, a otros niños? Seguramente la mirada buscaría en ese cúmulo otra clave, pero lo cierto es que el foco de la mano sobre la muñeca, ya no tendría sentido como centro de gravedad, y de interés..

(1) Alberto Quiroga: El Ojo y la mirada. La fotografía de Carlos Duque. <http://www.revistanumero.com>

(2) Idem.

La eternidad y potencia de la foto, no está sólo en la manito tierna de la niña, sino cómo se relaciona con la muñeca, lo que muestra y lo que oculta. Esa tensión, esa relación, provee el equilibrio necesario para disparar e inmortalizar.

Quiroga habla de un mirón especializado. De alguien que educa el ojo y su mirada. Un cultor que busca hasta encontrar. De un fotógrafo profesional, Sin embargo la mirada es propiedad de cualquier ser humano, peatón, o conductor, gordo, flaco, que más allá de su ignorancia o insensibilidad, en alguna zona conciente o inconciente, logra sentir pena, placer, o rabia, cuando enfoca y retiene algo que le produce una primera atracción. “Quien mira parece obtener placer del hecho de tomar a otras personas o imágenes de personas, como objetos. Lo cual supone cierta carga posesiva. Es un mirar que a menudo escruta y controla. La función de mirar es en este sentido activa y se relaciona en Freud, especialmente en Tres Ensayos sobre la teoría sexual con la actitud voyeurista del niño y su deseo de ver lo que está vedado, prohibido o fuera de su alcance: la curiosidad acerca de los genitales y de los usos corporales de otras personas, acerca de la presencia o ausencia del pene, que le distingue de su opuesto, el sexo femenino, así como el acceso al coito de sus progenitores, en lo que se denomina “la escena originaria” (1)

Juan Vicente Alaiaga, en la cita anterior, va más allá de Quiroga, y cualifica al alma, proveyéndole de una característica de placer. Seguramente el hombre común y corriente ve en la mirada y en el objeto de la mirada, algo circunstancial, o a lo más, una fuente de placer real, una posibilidad de aventura concreta. Quien se interesa en desarrollar esa mirada, no denostará ni se apartará del placer implicado, sino que querrá potenciar y darle una dimensión extraoficial, artística.

Ya sea producto de una inasible alma, o de un placer activo, lo cierto es que existe un vínculo entre quien mira, y quien es mirado. Podrá ser planificado o espontáneo, lo cierto es que “hay algo” (¿el alma?, ¿el placer?, ¿la curiosidad?), que alerta y ordena, cuando las condiciones se dan. Y esa alerta llegará cuando el objeto es detectado en su jaula perfecta, digámosle encuadre, y ya no tendrá salida.

¿Quiénes participan en ese encuadre?

CAPITULO II:

El espectador.

¿Qué define a un espectador de cine? ¿A la audiencia? ¿Al público? Claramente podemos determinar usos, hábitos, costumbres, estilos, prejuicios, dados a menudo por una idiosincrasia, por un patrimonio histórico-social, por una educación, por modas, etc.

Pero si queremos hurgar en busca de materiales arqueológicos más profundos, más precisos, más nítidos, empiezan las dificultades. ¿Cuál es la militancia peculiar de un espectador de cine, su condición moral, su ideología, sus principios éticos y estéticos, su código de honor? El sólo mencionar estas preguntas nos genera una risa, una burla profunda, y en la desesperación sólo atinamos a encontrar un alivio, en grupos de cinéfilos, psicotrónicos, y más de algún maníaco-depresivo-obsesivo.

Con todo necesitamos un espectador, o grupos de espectadores –y los hay- que enfrenten y practiquen una relación biunívoca, activa, con todo lo que se ve en una pantalla. Y decir “relación biunívoca” es querer aproximarse con algo de pudor al concepto de “comunicación”, entre espectador, público, y película.

Sin embargo el término “comunicación” con el rigor intelectual y afectivo que implica, es incorporado por ciertos autores, no a cualquier espectador, o audiencia, sino atendiendo al rol activo, crítico de quien asiste a un cine a ver, escuchar, sentir, y reflexionar.

Rosa María Palencia, afirma: “El solo hecho de hablar de recepción crítica cinematográfica nos remite a la realidad de un proceso comunicativo en el que, como tal, nos encontramos con un emisor, un receptor y un mensaje.” (1)

El término “comunicación” así legitimado, no cierra el asunto, pues no resuelve de qué tipo de comunicación se trata y, sobre todo, de cuál es la reflexión analítica que se cierne sobre las partes componentes de este proceso.

De partida hay más de un modelo para dar cuenta de las complejidades que agrega el proceso de comunicación entre algo tan especial como el espectador y una pantalla. De hecho, en la pantalla todo se mueve, pero nada se anima al nivel de animación que posee el espectador natural, que por muy sentado que se encuentre en su butaca, experimenta sensaciones en “vivo y en directo”, incomparables, en relación al “movimiento inmóvil” de los actores en la pantalla.

Más aún, nuestra tesis, intenta demostrar que esos movimientos, vibraciones de los espectadores estarán más aseguradas y serán más intensas e ilimitadas, en la medida que la dinámica virtual de los signos implicados en el film, generen las condiciones, mediante sugerencias, implicancias, ángulos y movimientos de cámara, diálogos, diseño de producción, decorados, trama dramática, trucos, tratamiento del tiempo, etc, que lleven al espectador a experimentar todo lo anterior.

(1) **Hacia una recepción crítica cinematográfica.** Rosa María Palencia Villa*  ppuaj@blues.uab.es

Según esto, habría que agregar a “comunicación” también el verbo “interpretación”, pues el espectador, ya sea en una declaración explícita, o bajo un silencio íntimo, genera una nueva película, o una versión de ella, o de sus fragmentos, siempre y cuando la película, ayude a remover sus propias fantasías que subyacen, en una red cuyos límites sólo dependen de la voluntad del espectador, de la persona.

A partir de la “Teoría de la Recepción”, teoría que se enhebra a partir de un análisis de la obra eminentemente literaria, podemos recoger ciertas invariantes que ayudan a aclarar esa actitud del lector, en relación a una realidad que se levanta frente a sus ojos, mente, y afectividad:

“El texto se encuentra en la encrucijada de reconocimiento y descubrimiento, de repetición y diferencia, de la tradición (una dimensión retrospectiva) y la recepción (una dimensión en perspectiva). No debería sorprender entonces que "cábala", en hebreo, acumule homónimamente los significados de tradición, transmisión y recepción, tres significados, o tres usos, con los que la hermenéutica y la estética de la recepción, especialmente, especulan frente al texto. Según G. Scholem el problema central de las Sagradas Escrituras se plantea como un problema de sentido: la permanencia literal en conflicto con la variabilidad infinita de la interpretación: "El místico transforma el texto sagrado y el momento decisivo de esta metamorfosis es el siguiente: la palabra de la revelación, clara, severa, que no puede considerarse ni equívoca ni incomprensible, se colma 'infinitamente' de sentido (...) abre el camino en una conciencia infinita, en la que siempre se revelan nuevas significaciones posibles." (1)

¿Podría conformarse una nueva obra, una “nueva película”, producto de las múltiples interpretaciones de una primera película, tal como sucede aquí con una obra que genere ese deseo infinito de interpretación?

La pregunta puede aparecer mecánica. Sin embargo, cuando uno ve y percibe un film, todo el entramado sensitivo, histórico, afectivo, intelectual, está en juego, tanto cuanto uno lee un libro. El problema es dónde se almacena esa interpretación. No en un film, ciertamente, pero esto no implica que no exista esa energía. ¿Dónde se va esa corriente? Queda en la soledad de la persona, o se ventila en múltiples conversaciones, hasta quedar en un imaginario, una biblioteca virtual-mental, junto a los sueños, delirios y ensayos íntimos. Y en ese reino puede la película “colmarse infinitamente de sentido”.

Pero volvamos al acto de comunicación-interacción. Previo al de “interpretación” (en un primer acercamiento, pues después todo se vuelve dialéctico: ir, volver, retroceder, percibir, interpretar, volver a percibir, relacionar elementos nuevos, no advertidos antes, etc.).

¿Cómo se produce esa interacción comunicativa? ¿Es posible hablar de una comunicación entre personas de carne y hueso e imágenes virtuales? Si es así... ¿en que punto se produce y con qué consecuencias?

(1) Revista Maldoror : G. Scholem. La Kabbale, Parts, 1975.

De partida, qué valores adquiere “El comunicador”. Considerando que esta tesis, pone su énfasis en el, digamos, receptor, nuestra alusión al emisor, será sólo de rigor. “El hipotético “comunicador cinematográfico”, es cuando menos, muy complejo. Con esta expresión pretendo designar una gran variedad de actividades. El equipo de producción, los actores, el director, el productor, los ejecutivos de los estudios, los empleados, los escritores, distribuidores, financieros y la infinita legión de parásitos que proliferan en tantas empresas prósperas...(1)

Claramente es un comunicador colectivo. Que se conciertan, jerarquizan, ordenan, distribuyen, con el fin de producir y distribuir una película.

¿Cuál el equivalente en el público?

Hablábamos antes de un cuerpo discreto, constituido por personas solas, sin un pensamiento íntimo común, salvo el generado por su patrimonio conciente e inconciente. Pero, más allá de eso, nos interesa su visión, o re-visión, de lo que ven en una pantalla. ¿Es mera contemplación? ¿Qué sucede con su peculiar actitud?

Tudor puntualiza: “...no es conveniente concebir el miembro de un público cinematográfico como una unidad típica dentro de una masa, ni como un receptor pasivo de los mensajes de los medios. Utilizando el término que Perkins tomó acertadamente de la metodología de las ciencias sociales, podemos decir que los públicos cinematográficos, son “observadores participantes”, En efecto participan de diversas maneras en el mundo que les ofrecen las películas. La naturaleza exacta de su participación depende de cada individuo, de su estado de ánimo, de su situación y de innumerables factores, además de su experiencia cotidiana. Ir al cine (o ver la televisión, o escuchar un concierto) forma parte de la interacción social de una persona”(2)

Hasta ahora hemos perfilado al espectador en términos de su historia personal previa a la llegada a la sala. Tenemos que entrar al recinto, a sus peculiaridades, y a reflexionar sobre las probables consecuencias que tiene el recinto y su decorado, en los procesos perceptivos del espectador: “evidentemente, la línea-base absoluta debe pasar por lo que todos los públicos cinematográficos tienen en común: su entorno físico. Y esto no significa necesariamente un cine, contexto que ya introduce una disensión social. Más fundamental es la situación de oscuridad casi total, dominada por la proximidad de una gran imagen proyectada con sonido sincronizado y móvil.”

Cuando se indaga en la posibles reacciones, de re-construcción de una realidad fílmica, por parte del espectador, en este contexto oscuro, que curiosamente refuerza su complicidad de grupo (voyeurismo latente), nos encontramos con procesos que giran en torno a la identificación con actores o actrices (“Handel empezó a elaborar una clasificación rudimentaria de los diferentes procesos de identificación con las estrellas preguntando a una muestra de cien aficionados al cine por qué preferían estrellas de su

(1) Andrew Tudor Cine y Comunicación Social. G Gili (p.39)

(2) Idem (p.40)

propio sexo. Recibió cinco clases de respuestas que eran por orden descendente de frecuencia, las siguientes: autoidentificación conciente; afinidad emocional; su propio sexo tenía una mejor capacidad de actuación; idealización, idolización; admiración de modas, estilos, etc.” (3)

Si bien es cierto, esta información nos proporciona ciertas influencias en los espectadores, por parte de los actores y sus atributos, y de ahí nos ayuda para especular sobre ciertos mecanismos subyacentes en el espectador, cierra sobre sí mismo el proceso, y lo deja solamente en una reacción estática. Al poner un término (autoidentificación, idealización, etc.), nos conduce a categorías, y deja al margen, las repercusiones más íntimas que nos interesa sondear.

En general, el análisis establece relaciones entre macrosistemas: el del cine y su industria, el de las audiencias. Tendremos pues que indagar en las peculiaridades, en los detalles, los códigos, el lenguaje, los gestos típicos de nuestro ámbito de acción, el cine. Y también, a veces, en campos conexos, como la literatura, teatro.

Así podremos establecer relaciones más “microscópicas” que nos devuelva a una comunicación, interacción, entre obras e individuos, con sangre, sudor y lágrimas.

CAPITULO III:

El cine mudo, el cine sonoro, la realidad.

El cine mudo parte con imágenes visuales, puestas en continuidad. Esta continuidad de imágenes es interrumpida cada cierto tiempo por leyendas, letreros, avisos, encargados de aclarar, dar rumbo, a ciertas claves inconclusas en la imagen visual. Esta intromisión es complementada con una música impuesta, impostada, importada, generalmente un piano en el cine.

El mundo de la imagen visual muda, implica otro submundo de señas, gestos, labios que se mueven, bocas que se abren, ceños que se fruncen, maquillajes y peinados expresivos, movimientos rápidos. Todo este submundo está lleno de elementos que no configuran imágenes acústicas, pero las evocan.

¿Por qué las evocan?

Porque el espectador procede de un mundo audiovisual. Si bien es cierto que el cine mudo frena un tanto ese cúmulo de sensaciones y hábitos, no puede evitar que el espectador, dado su bagaje audiovisual, y dada su capacidad de ver y escuchar, entre otros sentidos, evoque y complemente el gesto, el guiño, el movimiento labial –no verbal-, que recuerda al sonido.

Sin embargo, es muy posible que ciertas claves no logren ser dilucidadas en forma precisa por el espectador, por más que aplique su capacidad de extrapolación. Ahí entonces aparecen los textos, leyendas reveladoras.

Estas leyendas cumplen también la faena de “frenar” la imaginación del espectador, imaginación que puede torcer o alterar el verdadero sentido de las cosas.

Ya se mencionó que las imágenes visuales van conformando una continuidad. Que a su vez configuran una serie de sucesos, que encadenados, generan lo que se llama historia. En el cine mudo, esta historia, es asegurada en su significado por dos elementos sospechosos: las leyendas, y la música proveniente del piano. Sospechosos, porque de alguna manera, son forasteros (especialmente la música), encargadas de reforzar, de cubrir falencias.

Con todo, la película “física” total, está formada por estos tres elementos: lo que se ve, lo que lee, lo que se escucha (el piano). Sólo la música logra el privilegio de la simultaneidad, de estar en todas. Cuando hay imagen visual hay música. Cuando aparecen las leyendas, también. Salvo excepciones, el piano no se detiene. Sin embargo, no hay simultaneidad entre imagen visual y leyenda. Son sucesivos, jamás se intersectan (salvo las sobreimpresiones, hechas a posteriori). Lo harán después, en el cine sonoro.

Para averiguar más sobre el curioso fenómeno expresivo-estético del cine mudo, resulta útil volver al origen, digamos, a la vida real, cotidiana, pedestre.

Aquí aparece algo que sin duda trae repercusiones. ¿Qué diferencia hay entre una persona que habla y no es escuchada por su interlocutor, ya sea porque está muy lejos, o porque pasa un avión, o un tren en ese momento, y una persona que habla y al mismo tiempo es escuchada por su interlocutor, sin mayor problema?

Vamos a suponer que ambas personas son normales, no hay falencias en la capacidad de escuchar y de ver.

En el primer caso, cuando una de las partes no logra escuchar bien al otro, para poder entender deberá extremar su capacidad de ver, y no limitarse a mirar el rostro, ojos, y de vez en cuando el entorno inmediato del emisor. Para lograr entender tiene que fijarse en los ojos, el movimiento de las manos, la tensión de los labios, la tensión de los hombros, el temblor de la barbilla, la distribución de sus movimientos en el espacio, la mayor o menor agitación: mientras más demostración del emisor, y voluntad del receptor para seguirlo, más posibilidades habrá de encontrar un sentido a la conversación.

En el segundo caso, cuando no hay obstáculos mayores en un diálogo, nuestro receptor, no necesita mayor capacidad de introspección. De hecho, si la ejerce, mirando por ejemplo, en forma recurrente las manos del emisor, en lugar del rostro u ojos, puede terminar resultando sospechoso: “oiga, usted se está sobrepasando”. Sencillamente, uno habla y el otro escucha. Y viceversa. Y si todo marcha bien, y hablan el mismo idioma, todo se va entender a la perfección. Obviamente nuestro receptor, tendrá también una visión marginal (cordillera, calle, puerta de una casa, venta de periódicos, niños jugando, ladrones corriendo con un celular, etc.), pero su atención tenderá a quedar monopolizada por todos aquellos elementos vecinos a la fuente emisora de las imágenes acústicas (boca, ojos, mejillas, rostro, cabello), y en menor medida, manos. Es decir, tiende a ser una situación preñada de pocos y tenues movimientos.

Si hubiera que utilizar términos técnicos cinematográficos y aplicarlos a esta situación cotidiana, no cinematográfica, se podría decir que el receptor de una situación donde no se escucha al emisor (similar al espectador de cine mudo), posee con mayor frecuencia un rango de visión, o de encuadre más amplio que el del receptor de una situación plenamente audiovisual (donde la visión de la fuente, y lo que se escucha de ella, se producen en forma simultánea y sin interferencias). Aparte de la curiosidad que implica una situación muda o pseudo muda.

Lo anterior puede resultar viable cuando se trata de una conversación, o diálogo cotidiano: los resultados del fútbol del domingo, la promulgación de una nueva ley, la programación de las vacaciones (en estos casos no vamos a considerar las excepciones que pueden redundar en ampliación del plano y del encuadre personal, por ejemplo, cuando escuchamos en un restaurant, a nuestro amigo hablándonos de los resultados del fútbol, mientras vemos a sus espaldas, cómo una mujer entrelaza sus piernas dejando ver su increíble prenda interior). Precisamente son estas excepciones, las que constituyen una materia prima importante en obras de contemplación artística, en nuestro caso, las películas, el cine... a las cuales ya se retornará. Por ahora, nos limitamos a situaciones de la vida real.

Salvo estas excepciones, no hay mayor montaje, premeditación, forzamientos. Y el rango de mirada, en general oscila en torno a la fuente de emisión, el rostro, hombros,

manos, configurando un subtexto activo: “escúchame atentamente” significa en el fondo “mírame mientras te hablo”.

El rango de amplitud de la mirada, puede aumentar cuando la situación posee un mayor espesor dramático. Cuando estamos frente a una situación de un aumento de sueldo, o de un marido confesando una cochinada personal, a su esposa, o la persuasión de un cliente tratando de lograr que el farmacéutico le venda un antidepresivo, sin receta, estamos al mismo tiempo, frente a un proceso. Ya no es algo puntiforme, es una serie de gestos, trucos, palabras, que forman una curva ascendente, con un propósito.

En estos casos, el rango de mirada del jefe, o de la esposa, o del farmacéutico, puede no tener gran variación sobre el rango de mirada de los protagonistas de las situaciones anteriores. Pero dado, que estamos frente a un proceso pseudo-dramático que preanuncia un posible conflicto, y un final determinado, resulta esperable más de una reacción, instintiva, o voluntaria, que poco a poco puede ir germinando, y reflejarse, sobre todo en los destinatarios de los respectivos pedidos. Éstos tratarán de adelantarse, buscando claves, no sólo en los ojos, y boca del solicitante, sino también donde se pueda traslucir, el mensaje que se vislumbra y que en cualquier momento puede llegar. Así, el jefe, o la esposa, o el farmacéutico, en la medida que sepan leer bien las señales que sus interlocutores dan, pueden ir articulando una respuesta, la precisa.

Por lo tanto, estos destinatarios podrán guardar total calma, pero internamente padecerán una tensión, tratando de pensar la mejor estrategia frente al pedido, y no caer convencido, de buenas a primeras. Habría entonces 2 instancias: una, física, notable, y otra interna, que podría llegar a afectar a la primera.

Resumiendo, en una situación con mayor espesor dramático, donde se vislumbra un conflicto, los planos posibles sobre el destinatario escuchando al solicitante, tienen más posibilidades de resonancia, que en una situación donde la comunicación se limita a notificación, a intercambio de información.

Por otro lado, si nuestro solicitante, es un sujeto sensible, y posee la capacidad de mirar bien, de escrutar, podrá intuir, vislumbrar, la futura reacción de su contrincante. Y entonces la situación podría adquirir un interés mutuo, una densidad, mayor que otra común y corriente.

¿Qué significa el término *resonancia*, en este caso?

Significa que la situación no se agota en lo que se dice, en lo que se aprecia, en lo que se ve superficialmente. Siempre hay un eco, algo inasible. Cuando situaciones así se replican en el cine, se dice usualmente que es una situación “sugerente”, o “inquietante”. Siempre hay algo más allá, un significado, que quedará flotando, hasta que alguien lo acoja, revise, analice, e interprete, un testigo, un espectador..

A propósito, supongamos que en cada una de estas situaciones existe una tercera persona contemplando y escuchando los diálogos, sin intervenir, para no alterar la potencia de la situación.

¿Cómo es el rango de mirada de un observador-testigo, en un diálogo cotidiano?

En esta suerte de ‘two-shot’, vigilado, el rango de mirada y profundidad del testigo, dependerá del interés que le despierta el tema. Y en la medida que el interés sea real, tenderá a fijarse en la persona que emita los comentarios más interesantes. De todas formas, “paneará” de un lado a otro, buscando las reacciones de ambos, teniendo como “encuadre” más usual, los cercanos a los rostros.

Sin embargo, puede hacer uso de una licencia, una libertad que ninguno de los otros dos tiene. Se supone que los protagonistas del diálogo tienen la responsabilidad de desarrollarlo y llevarlo a cabo. El testigo, tiene cierto tiempo libre, puede pasear su mirada por otras zonas, más allá de la importancia del diálogo, sobre todo si este es cotidiano, informativo.

En este sentido, poseer la calidad de testigo, puede ayudar a un rango de visión más amplio, más diverso, que aquel que está imbuido en una situación.

¿Cambia mucho cuando la tercera persona es testigo de una situación, digamos, con mayor espesor dramático?

Las miradas, los planos, en un triángulo dramático.

Tres personas en un restaurant. Un matrimonio y un amigo de la pareja. El amigo es completamente neutral. No tiene ni ha tenido ningún favoritismo ni con él ni con ella. Por alguna razón, la conversación deviene en una confesión: una de las partes confiesa su decisión de terminar la relación.

¿Cómo actúa una persona en calidad de testigo de una situación, así de sorpresiva? Vamos a suponer que no interviene emitiendo comentarios (“¿Cómo se van a separar, si son una pareja tan linda?”). No. Simplemente permanece.

¿A quién mira? ¿Cómo mira? ¿Cierra los ojos?

El pudor es poderoso. Y puede paralizar cualquier iniciativa. El pudor primero no le permitirá mirar con comodidad a ningún lado. Cuando la situación se estabilice, tenderá a mirar a quien se acostumbra a mirar en estos casos: a quien habla, a la fuente emisora. Sólo después de un rato mirará al destinatario, en ese momento, del discurso. Pues si lo hace prematuramente y en forma persistente, puede pasar por un sádico voyeurista (“quiero ver cómo le duele lo que le dicen”), y exponerse a una reacción previsible (“¿qué mirai?”).

El rango de las miradas se dirigirá en forma predominante hacia la fuente. Y luego, en la medida que se estabilice la tensión del diálogo, se ampliarán hacia el destinatario, hasta que haya una reacción brusca, que haga retornar el pudor y la cautela, en nuestro testigo.

La introducción de un testigo no es benigna. Tiene la maldita intención de acercarse a una instancia dramática que no se resuelve sólo en las partes activas, sino que además incluye a un observador, como elemento tensionante. La relación de este testigo, con un espectador de cine, es inmediata.

Es hora entonces de volver al cine, con esta mochila traída desde el espacio real, la cotidianeidad, y analizar las implicancias que tienen las conductas humanas en el mundo virtual, de contemplación artística.

La calidad de la mirada sobre el cine mudo y sobre el cine sonoro.

En el cine mudo, la imagen visual, es consecutiva al “texto literario”. El mundo que se ve, aparece antes o después del “mundo que se lee”. Se supone que ambos sumados logran descifrar las claves de la historia y permitir que el espectador se vaya tranquilo.

En páginas anteriores se deslizaba la idea de que el rango de mirada de un espectador de una escena muda, en la vida cotidiana, podría ser más diversa, más amplia que la de un espectador de una escena audiovisual, común y corriente.

¿Es tan cierto en pleno cine mudo? Se supone que el espectador, al no poder escuchar a los actores, necesite mirar más y mejor, para entender lo que está sucediendo. Pero... ¿es libre realmente para desarrollar esa capacidad? ¿Qué tanto podrá imaginar, si las actuaciones son expresivas, sobreactuadas, los maquillajes exacerbados, los vestuarios y peinados demostrativos, los movimientos son alterados por naturaleza?. Es decir, bastante sobre-información visual. Al rol del hombre malo... ¿se le opone alguna ambigüedad, algún contrapeso? En general, no. El rol de bueno, ¿tiene algún aspecto oculto, que desmienta por completo su apariencia física, su actuación (no tratándose del rol específico de un cínico, claro)?

Por tanto, el supuesto rango más amplio de la mirada y de profundidad de mirada, de un espectador del cine mudo, es inhibido por una imagen total, que batalla contra su falencia de origen, y llena de información visual y literaria, en pos de un sentido y un entendimiento.

Tal vez alguna luz se encuentre en el hecho de que el cine no es sólo imagen y texto. Ni siquiera por separado. Es también sonido. Y algunos acotan: ¡movimiento, y los más audaces: “el cine es tiempo”.

CAPITULO IV:

El Encuadre.

En el diario vivir, vemos y miramos. Cuando aparece algo de nuestro interés, disparamos, es decir, enfocamos, cerramos, limitamos, y procedemos a disfrutar en mayor o menos medida, la zona, el objeto, aprisionado por nuestra atención. Es decir, encuadramos.

El diccionario, siempre generoso, nos indica que: Encuadrar es: “Encerrar en un marco o cuadro //2. Fig. Encajar, ajustar una cosa dentro de otra // 3.fig. Encerrar o incluir dentro de sí una cosa; bordearla determinar sus límites.” (1)

En esta definición el énfasis está en la acción, más que en la calidad de la cosa, y la calidad de quien encuadra.

Cuando el encuadre se traslada hacia la re-presentación (cine, teatro o multimedia), donde surge una tendencia, una puesta en escena, una premeditación, el concepto de encuadre se diversifica: según Aurelio del Portillo, encuadrar es: “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” (2).

Giacomo Gambetti y Enzo Sermassi, citan a Rudolf Arnheim, con respecto a lo que él llama primer factor del nuevo arte: “el encuadre que no “fotografía” las cosas, sino que las crea de nuevo y revela en ellas un significado propio por medio de aquello que parecería ser limitaciones de la fotografía (confines del cuadro), la bidimensionalidad, la falta de color. (3)

Estas citas incorporan la calidad de lo representado. Lo visto, lo recreado, gana en volumen. Se habla de “carga simbólica y retórica”, y de “un significado propio” que se supone son parte de la responsabilidad del director y su equipo. La pregunta es: ¿para quién se representa, quién es el espectador final de toda esta carga?

Hitchcock en sus conversaciones con Truffaut confiesa: "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 ".(4)

Hitchcock asimila al público con la cámara. El objeto que posibilita la mirada encuadrada, entonces, es una suerte de puente hacia el público. Y lleva la cámara hacia zonas donde el público, según él, preferiría estar. Esta “representación del público por

(1) Diccionario Marín de la Lengua Española. Ed. Marín. 1982.

(2) “Soñar despiertos”: Cap. 3. [Una ventana en movimiento: encuadres y otras visiones fragmentadas. Web.](#)

(3) Giacomo Gambetti y Enzo Sermassi, pág. 84, “Cómo se mira un film” EUDEBA, sept. 63.3):

(4) Francois Truffaut: “El cine según Hitchcock” Alianza Editorial, Madrid.

medio de la cámara”, claramente es una figura, pero le sirve a él para inducir, el poder tremendo que puede implicar la manipulación de los estados de encuadres, en el espectador final.

Dominique Villain en su texto “El encuadre cinematográfico” , incluye indirectamente el concepto de espectador, citando a Robert Foucard, en su decisión de incorporar en forma activa, las opiniones del director de arte y del director de fotografía: “cuando se está detrás de la cámara no se llevan orejeras, no sólo se ve la cámara. Naturalmente nos pagan por eso, es lo primero que hacemos, pero eso no es lo único. Hay todo un entorno: se es sensible al decorado, muchísimo más a la luz, al vestuario, a la interpretación. El cámara es el primer espectador. Es quien ve más de cerca, el más concentrado. El primero en ver los cuatro bordes negros de la cámara es el cámara” (1).

El cámara es un primer espectador, espectador tendencioso y prejuiciado, pues forma parte de la criatura, se alimenta de la misma placenta. Es un “espectador”, pues no tiene la ingenuidad, la expectación, la ignorancia, del espectador de verdad, de aquel que viene de afuera, con toda su historia personal, a encontrarse con un material representado, excusa de realidad. Aunque alude a un destinatario, no se consolida la contraparte del encuadre cinematográfico, y de sus diversos estados, un encuadre del espectador que establezca entre ambos una relación biunívoca y dinámica.

Sin embargo la figura de “primer espectador” implica un interesante juego, que enriquece la capacidad de autocrítica y de contemplación del artista con su obra. Además, Foucard, al declararse sensible al decorado, los actores, las luces, etc., está confiriendo una importancia crucial a todo lo que está dentro de esos límites, y todo lo que esto a su vez, sugiere fuera de campo.

Esto lleva a pensar que el encuadre no es sólo resultado de un calculado o improvisado punto y ángulo de cámara, en movimiento o no, sino una trama dinámica, dialéctica, en permanente vibración de todos los sistemas de signos que participan en la elaboración de una película.

¿Pero el espectador final, tiene algún rol activo, hasta el momento? La cámara le permite ir hacia ciertas zonas, oscuras y diáfanas, ciertas y ambiguas, lo tensa, lo suelta, lo agarra... ¿Cuándo se deja ir? ¿Cuándo se resiste? ¿Experimenta en sí, su propio proceso dramático ¿Por último...¿tendrá sentido inmiscuirse en el universo del espectador?

Peludo problema, según del Portillo, cuando se refiere a valorar la cantidad de información, y de emoción, involucrada, en el visor: “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”.(1)

(1) “El encuadre cinematográfico” . pág. 59-60. Paidós. Comunicación Cine.

Del Portillo menciona al espectador, pero al mismo tiempo, lo descarta del proceso de indagación del material incluido en tal o cual encuadre. En este caso de tesis, no se pretende “valorar la cantidad de información y emoción”, pero sí reflexionar, analizar, y medir, qué elementos esenciales envueltos en cada estado sucesivo de encuadre (el tratamiento de lo que se ve, se oculta, se intuye y se siente), son necesarios para que el espectador, genere a su vez, tal o cual estímulo, retroalimentando la relación espectador-film, trascendiendo el visionado, y convirtiéndolo en experiencia vital.

¿Qué elementos debe poseer el encuadre y su continuidad de estados sucesivos, para hacer vibrar, y tensar el esquema, o historia personal y colectiva del espectador?
Veamos:

1. El encuadre dentro del encuadre.

Cuando se habla de estados sucesivos de encuadre, no se intenta aludir sólo al movimiento de cámara, sino también al movimiento en el cuadro, y más aún, a la sensación de movimiento que es capaz de generar el cuadro, sin existir nada que se mueva “físicamente”. Para ello, el director cuenta con un arsenal de herramientas: los ángulos de cámara, el actor, su expresividad, y gestos, la luz, el sonido, el silencio, el vestuario, etc. Así una habitación vacía, una piedra, dentro de un encuadre, podría ser poco significativo, sin embargo, los grandes directores, a menudo, construyen secuencias, dotadas de un movimiento interno, tan intenso, implosivo, que algunos llegan a llamarlo “tiempo”. Julián Giulianelli al referirse a la mirada de Yasujiro Ozu, plantea como uno de los elementos fundamentales en sus films: “los planos vacíos o naturalezas muertas (estos planos tienen diferentes nombres según que teórico los analice). Pueden ser de edificios, vías de trenes, alguna habitación vacía, composiciones con objetos (lámparas, botellas). Ozu los coloca, principalmente, al final de cada secuencia, pero también cortando escenas, y cumplen muchas funciones diferentes: transición entre escenas, ubicación espacial, desplazamiento del hombre del centro, suspensión o acumulación de sentimientos. Pero una función que cumplen sin duda, y al mismo tiempo involucra a todas las mencionadas con antelación, es la de nombrar o estar refiriéndose al vector *tiempo*, tema fundamental, si los hay, en la narrativa del cine de Yasujiro Ozu. Como lo diría Delleuze, citando también a Proust, “un poco de tiempo en estado puro”. (1)

En el caso de Ozu, su arsenal para lograr un encuadre inquietante, resonante, considera el ángulo de la cámara, el diseño de la luz, y el color, y el trabajo sobre los actores y la atmósfera, y claramente, el diseño de la producción. Dentro del decir de los actores, los parlamentos, no hay un quiebre mayor, en general es un tono cotidiano, que ayuda a construir en forma natural la historia. Salvo excepciones no hay movimiento de cámara en las películas de Ozu.

Y en casos como “La hierba errante”, los encuadres dentro del encuadre: marcos, vigas, puertas corredizas, ventanas, huecos, ayudan a generar en forma tenue, “una forma de mirar a través de...”, y como además los cuadros son fijos (cámara fija, frontal, y a la altura del hombre sentado), la recepción final de lo que sucede en el film, siempre está

(1) Julian Giulianelli: La mirada Zen, un acercamiento al cine de Yasujiro Ozu. Miradazen.Htm. Web.

mediatizada, haciendo sentir imperceptiblemente al espectador, como un testigo vigilante, activo, y no meramente contemplativo.

En la escena de la peluquería-barbería, (que va desde el minuto 10' y 24" hasta los 12'), hay un plano predominante: la cámara está ubicada en la pieza de al lado del salón. La pared divisoria, a izquierda cuadro, tiene a su vez, en la parte inferior, una apertura rectangular, vertical, que deja a la vista fragmentos del sillón, de las piernas de la peluquera, y parte de la cara del cliente sentado. A la derecha cuadro, vemos directamente la entrada, y en consecuencia, la calle.

Coexisten tres planos, en profundidad: primero, el suelo de la pieza contigua (la cámara está ubicada a nivel de un hombre sentado (la mirada zen), segundo, el plano del salón mismo, tercero, el plano de la calle. Y coexisten cuatro encuadres: Primero, el encuadre total que coincide con el encuadre de la cámara, segundo, el recibidor, donde llegan los clientes, tercero, la apertura de la entrada a la peluquería, y cuarto, la apertura rectangular que posee el muro en su parte inferior.

Cuando predomina el encuadre total, predomina en consecuencia la simultaneidad de acciones. Así cuando entra el actor, entra saludando y relacionándose con la mujer peluquera-barbera y el cliente, pero de ella sólo vemos sus piernas, a veces el rostro del cliente recostado en la silla.. Esto incita en el espectador un paneo, un movimiento interno, de su propia cámara, ya que la película no se la ofrece. A esto, nos referimos cuando los encuadres generan una vibración conciente o inconciente en el espectador. Un efecto similar, dentro del contexto del suspense, lo configura la escena de "Psicosis" cuando Lila Crane, logra esconderse en la escalera que lleva al sótano, mientras Bates entra por la puerta de la casa, y el encuadre los incluye a los dos: en este momento, sólo el espectador es capaz de captar simultáneamente, el temor de Lila, y la ansiedad de Bates.

El encuadre, el mirar "a través de" parece estar bastante instalado también en la cultura china. Tanto que hasta el paisaje natural (el jardín), merece ser visto y retenido como espectáculo, como una obra de arte: "el conjunto está equilibrado por una red de muros, que se abren aquí, tienen puertas redondas allá, ventanas caladas que terminan transformando el jardín en una infinidad de diminutos jardines y rincones. Estos compartimentos estructurales y las aberturas practicadas en ellos están cuidadosamente dispuestos a fin de producir, artificialmente, un conjunto de sensaciones visuales. Las aberturas logran que la mirada encuadre un espacio determinado y que éste pueda contemplarse como si fuera una pintura. Lo simbólico se percibe incluso en sus formas: la búsqueda de la inmortalidad o la longevidad" (1)

El diseño está orientado a generar en el visitante, o dueños de la casa, "un conjunto de sensaciones visuales", con consecuencias impensadas a nivel simbólico (búsqueda de la inmortalidad o longevidad). El japonés Ozu, al fragmentar en encuadres, logra dar un valor a cada rincón de la locación, y a mover el cuadro de manera artificial, gracias finalmente al espectador. Tal vez el espectador al implicarse en lo que ve, ya no resbala hipnótico por el camino pavimentado, sino que puede acceder incluso al disfrute: "El jardín no es tan sólo un lugar para ser contemplado, es un complemento más de la

(1) Jardín chino. Wikipedia).

vivienda, es decir, un lugar en el que vivir y , por tanto, debe permitir que se penetre en él y disfrutarlo.” (1)

2. El encuadre y los parlamentos.

Así como Ozu aprovecha en “La hierba errante” el diseño de la locación, como núcleo de una estructura de encuadres y acciones simultáneas, hay otros directores que aprovechan otros sistemas de signos presentes en el proceso de producción de un film.

¿Qué sucede cuando el encuadre “técnico-físico” es aparentemente pasivo, y sin embargo, algo dentro y fuera de él, vibra. Hay un ejemplo, donde los estados sucesivos del encuadre, está signado por un sistema de signos que no está muy presente en “La hierba errante”. Se trata de “un aspecto literario”, los textos, los parlamentos.

En la primera escena de la comedia “Let’s talk” de Joseph Mankiewicz (1951), una señora, Sarah Pickett, viene a ver al doctor Eldwell, para darle información acerca de otro médico, que a juicio del doctor Eldwell, ha hecho uso ilegal de la profesión, con métodos poco ortodoxos y pretende denunciarlo.

Pasillo de una universidad norteamericana, facultad de medicina. El doctor Eldwell se apresta a abrir su oficina. Una señora, 45 años, Sarah Pickett, de apariencia parca y conservadora, lo espera sentada. Cuando el doctor pasa junto a ella, se inicia el diálogo:

SARAH:
¿Eldwell?

ELDWELL:
Soy Rodney Eldwell... ¿Quiere verme?

SARAH
Pickett.

ELDWELL:
No entendí.

SARAH:
Sarah Pickett.

ELDWELL:
Su nombre... Disculpe... estoy atrasado

SARAH:
Me mandaron venir urgente.

ELDWELL:
¿Quién?

SARAH
La agencia.

ELDWELL:
¿Agencia, qué agencia?... Claro, la agencia de detectives... El sargento Coonan. Sí, sí, adelante.

ELDWELL abre la puerta de su despacho.

SARAH:
Si entro... ¿la puerta se cierra?

ELDWELL:
Claro.

SARAH:
No entro.

ELDWELL:
¿Por qué no?

SARAH:
Ya sabe, ya es adulto.

ELDWELL:
Querida señora Pickett...

SARAH:
¡Señorita! Y no me engañe,

ELDWELL:
Por 20 años he resuelto mis problemas a puerta cerrada.

SARAH:
Conmigo, no.

ELDWELL:
Nos está sobreestimando. Haga lo que le parezca.

Entran a la oficina. Sarah se sienta. Puerta abierta.

ELDWELL:
Aquí está... Es Rebecca Pickett ¿no?

SARAH:
Sarah Pickett

ELDWELL:
Sarah...

SARAH:
Rebeca es mi abuela.

ELDWELL:
Era su abuela.

SARAH:
Aún lo es. Tiene 103 años.

ELDWELL:
Interesante.

SARAH:
Es una mentirosa.

ELDWELL:
Posiblemente.

SARAH:
Tiene 108 años de vida.

ELDWELL:
Hace 15 años usted fue contratada por Noah Praetorius.... Como empleada...

SARAH:
Exacto.

ELDWELL:
¿Dónde?

SARAH:
Goose Creek, mi ciudad.

ELDWELL:
¿Una villa al sur del estado?

SARAH:
Allá en las colinas.

ELDWELL:
¿Qué hacía él?

SARAH:
Era doctor.

ELDWELL:
¿Doctor?

SARAH:
Curaba a las personas.

ELDWELL:
¿Cómo?

SARAH:
Si supiera, yo sería doctora.

ELDWELL:
Es decir, ¿qué métodos usaba?

SARAH:
Cada curandero usa un método... distinto, pero el Dr. Praetorius los usaba todos. Polvo, a veces jarabe... a veces pastillas, a veces inyección... y a veces sólo conversaba. Apenas conversaba sobre el estado de la persona y sobre cómo mejorar. Como si fuera milagro.

ELDWELL:
¿Hacía milagros también?

SARAH:
¿Y la abuela no es milagro?

ELDWELL:
¿Su abuela?

SARAH:
Estuvo a punto de morir cuatro veces y él la levantó. Le dijo que viviría eternamente. Parece que tenía razón.

ELDWELL:
Médico, curandero, taumaturgo, posible uso de hipnosis. Verificar drogas utilizadas... ¿Seguro que el nombre de este hombre es Noah Praetorius?

SARAH:
¿Cree que inventaría el nombre?

ELDWELL:
¿Su jefe el dr. Praetorius, es el famoso Dr. Praetorius de esta universidad, esta ciudad?

SARAH:
Ya era famoso en Goose Creek. Las personas venían de muy lejos...

ELDWELL:
Pero ahora, ¿es el famoso Dr. Praetorius?

SARAH:
Cuando dice “doctor...” ¿“dice graduado en medicina?”

ELDWELL:

Exacto.

SARAH:

Eso no puedo decirlo. No me arriesgaría a morir por uno de esos en una sala.

ELDWELL:

Soy médico porque estudié.

SARAH:

Por eso la puerta está abierta.

Eldwell, molesto, muestra una fotografía.

ELDWELL:

Este hombre... ¿es el curandero? ¿El taumaturgo? ¿Es el Dr. Praetorius?

SARAH:

Lo es, sólo parecía más joven hace 15 años.

ELDWELL:

Como todos nosotros.

SARAH:

Yo no.

ELDWELL:

Ahora vamos a la parte más importante. ¿Qué puede decirme sobre un hombre llamado Shunderson...

La escena ya se aproxima a su final. Claramente el diálogo no es usual. No se limita a la entrega de información, pues si así fuera, no duraría más de un minuto: la señora Pickett confesaría a Eldwell lo que sabe y listo. Sin embargo, todo el diálogo serpentea, yendo y viniendo, generando reacciones que van mucho más de un simple intercambio de información confidencial. Y por supuesto, al desarrollarse un diálogo así, los personajes no son sólo meros soportes de un discurso, sino logran progresivamente un espesor expresivo, dramático. Muy sorprendente, sobre todo en el caso de la señora Pickett, que nunca más vuelve a aparecer en la película. ¿Para qué devanarse los sesos y optar por parlamentos tan prolijos, por un diálogo dotado en todo momento de guiños, irreverencias e ironías?

Una clave nos arroja el hecho de que el guión también fue creado por Manckiewicz. Hay pues un intento de amalgama entre lo que es el espíritu, la letra, la pre-visión, y la realización misma. La secuencia apela a un espectador que en todo momento se enfrenta a curiosidades y que poco a poco se van develando. Si hubiera que avizorar el ojo, veríamos que el diálogo está lleno de guiños, y provocaciones que luego se van cerrando:

Primera Provocación: La Puerta.

Sarah impone que la puerta esté abierta. Aparte del aparente absurdo y el desconcierto de Eldwell, todo queda ahí y no se vuelve a mencionar nada. Hasta que en medio de la discusión con respecto a la respetabilidad de los médicos, la señora Pickett dice: “Eso no puedo decirlo. No me arriesgaría a morir por uno de esos en una sala.” Y Eldwell responde molesto: “Soy médico porque estudié” Y Sarah remata: “Por eso la puerta está abierta.” Y se retoma y clausura en forma magistral, algo que había pasado por una sencilla aprehensión de Sarah, siendo en el fondo una hebra más en la trama a confeccionar. Algo olvidado, que se reactualiza, en el momento más inesperado.

Segunda Provocación: La Abuela mentirosa.

Eldwell confunde a Sarah con su abuela. Ella le aclara que su abuela tiene 108 años y es una mentirosa. Eldwell no le hace mucho caso. La verdad ¡a quién le interesa! Sin embargo, también en las postrimerías, Sarah rescata la provocación, le da sentido, al vincularla con Praetorius y al hacerlo, le confiere la calidad de buen médico y milagroso: “Estuvo a punto de morir cuatro veces y él la levantó. Le dijo que viviría eternamente. Parece que tenía razón.”

Un diálogo con recurrencias como ésta, impulsa mentalmente al espectador a recordar, a volver sobre sus huellas, a ir más allá del objetivo pragmático y funcional de la secuencia. A estar preparado para cualquier sorpresa, exigencia (algo similar sucede en la película “Doce hombres en pugna” de Lumet, sólo que a nivel estructural) Exigencias, claro, que a algunos pueden excitar, y otros alejar.

Los encuadres, como en Ozu, poseen una densidad propia, aunque conjugados en un montaje tradicional, cronológico, invisible. Por lo mismo, totalizan un encuadre provocador, irreverente, y sobre todo, calculador.

3. El Encuadre, El Movimiento de Cámara, la dirección de Arte, la Ambientación.

Ozu no mueve la cámara. Patricio Kaulen en la secuencia del funeral del angelito, la mueve, en travellings, en zoom, como si fuera un invitado más, observando, sin pudor. Y no solo mueve la cámara. Mueve el cuadro, en una sinfonía que permite en forma directa, sin licencias, enfrentar algo tan dramático como la muerte de un recién nacido.

La presencia del angelito, su rostro, transformado en ídolo, elimina todo tipo de sugerencias o guiños, como en los casos anteriores. Aquí Brecht está en su más alta expresión. No hay manera más distanciada que presentar de una vez el motivo de todo, de cuerpo presente. Kaulen es leal, por lo demás, a una costumbre en el campo centenaria en el campo chileno: lo que el espectador espera que no se produzca (por lo menos el espectador urbano, el “cosmopolita”), se produce, más aún, preside la ceremonia. Luego surge el Canto a lo divino, y el rezo-letanía reiterado, una y mil veces, que transforma el rito en un delirio, con borrachos cantando y peleando.

Kaulen no da tregua. Aprovecha hasta la última gota, el arte, la ambientación y el sonido, para generar un encuadre de gran densidad e intensidad, delirante. Los parlamentos son de rigor.

En mayor o menor medida, hemos visto algunos ejemplos que enfatizan ciertos sistemas de signos. Más allá de sus relevancias hay un factor más inasible que preside en general aquellas películas con un sólido concepto de encuadre: el tiempo: "La temporalidad se materializa en el espacio a través del movimiento en sus diferentes variantes: movimiento en el interior del encuadre, esto es, de los elementos de la puesta en escena: actores, decorado, iluminación... no sólo desplazamientos sino, al abrigo de la nueva revolución infográfica, todo tipo de mutaciones, deformaciones y posibles cambios; y movimiento del encuadre mismo, mediante los propios de la cámara: físicos (travelling, grúa...), ópticos (zoom) o de velocidad de obturación. Podríamos incluso afirmar, como lo hace J. F. Scott (1979, p.65) que, en buena medida, "en el cine, el dominio de la composición significa el dominio del movimiento... crear, acentuar, alterar el movimiento." (1)

(1): **Metamorfosis del encuadre. Una aproximación a la noción de encuadre cinematográfico a través de *Blade Runner*". Lic. Juana Macías Alba ©**

CAPITULO V

El encuadre cinematográfico.

Hay un encuadre que viene de la obra, con la película, que limita y trae pre-lista el fragmento de realidad que se presenta, o que se re-presenta. Y por otro lado, está también el encuadre que trae el espectador, producto de su cultura, sus hábitos, sus deseos, sus creencias, sus conocimientos, sus frustraciones, sus devaneos, etc.

Para el caso del cine sonoro, ambos encuadres, conllevan cada uno de los elementos que participan en la conformación de su integridad como encuadre. De partida, ambos son audiovisuales, afectivos, dramáticos.

¿Tiene sentido hablar de encuadre del espectador? ¿Posee una rigurosidad básica, académica, semiológica? ¿O es simplemente una transposición mecánica de un ámbito a otro, gracias a una relajación de los conceptos, o finalmente gracias al sentido común (oportunista y también salvador)?

De partida el término “encuadre” ya posee diversos significados. Y cuando se aplica al cine, sus significados se multiplican.

Como fuese, cada espectador ingresa a la sala, con más o menos expectativas. Si posee información de lo que va a ver, y coincide con temas de su interés, tendrá una buena disposición, de buenas a primeras. Si por alguna razón, el tratamiento del tema, no coincide con sus gustos, la atención disminuirá hasta quizás el tedio, o la indiferencia.

También es posible que surja la indiferencia, o el conformismo (“entretenida, pero no es gran cosa”). Hay muchos argumentos para dar cuenta de la reacción de un público frente a un film: gustos, estado de ánimo momentáneo, conocimientos previos, estado de la sala, clima colectivo, dentro y fuera de la sala, situación social, política, del momento, experiencias personales recientes o pasadas, etc.

En un análisis superficial, las variables se orientan hacia las “coincidencias”. Es decir, mientras los gustos, experiencias personales, hábitos, usos, humor, del espectador “coincidan” con los elementos básicos que contiene el film, su aceptación será mayor. La imagen gráfica nos recuerda a una caja tratando de embutirse en otra, o en un juego de lego, o mecano, o rompecabezas.

Sin embargo, esta reflexión deja fuera una sensación, o elemento, que cualquier obra de arte aspira: la sorpresa, la inquietud, en todas sus formas. Es decir, algo que no alcanza a ser registrado de manera explícita, pero que gatilla ciertas fibras del espectador, haciéndolo ir fuera de la película y llevándolo a menudo a ámbitos más privados, más íntimos.

Ese resabio no alcanza a tener siempre una resolución, pues su recepción es “muda” no es explícita, por muy verbal que haya sido el soporte que haya ocupado el director para transmitirlo.

Un espectador ansioso por revelar claves, activo, quedará sin dudas, atraído, e involucrado por estas claves, enigmas, y tratará de decodificarlas, ampliando sin duda su propio arsenal creativo, intuitivo, científico-humanista, afectivo, etc.

Un espectador que espera sólo que se produzca la “coincidencia”, o algo similar, resentirá el enigma, y la imposibilidad de decodificarlo, y de seguro descalificará la película, sin ni siquiera preguntarse por qué su modelo personal de análisis, no puede con las claves del film. Y surgirán en él subproductos como la indiferencia, o directamente, la irritación, la molestia.

En el primer caso, el espectador sale alterado positivamente, en el sentido que, más allá de la excelencia o no del film, el acceso a él, habrá implicado una fuente de atención y de conocimiento del espectador consigo mismo y con su entorno. Es decir, si hay vibración, tensión, sintonía entre las formas de ver del espectador y de la película se podría hablar del cine como una experiencia, y no sólo como una instancia puntual de entretenimiento.

Cuando hablamos de claves, o elementos ocultos, nos estamos refiriendo a imágenes o sucesión de imágenes, que por alguna razón, revelan y también generan nuevas claves, en la película sobre todo en el espectador. Y no nos referimos a géneros en especial. Obviamente una película de suspenso como *Vértigo*, de Hitchcock, remite a secretos, y claves de la historia, que se revelan al final, pero sobre todo, remite a enigmas que no alcanzan, o no pueden ser resueltos, y que abarcan zonas muy densas y oscuras del ser, y que son finalmente los que coronan la solidez del discurso que la estructura: las obsesiones de Scottie, el protagonista, la maldad sistemática de su amigo de la infancia, la sumisión cínica de la amante misteriosa...

De todas formas, ya la sola presencia de estos fantasmas, comienza a rodar en nuestras mentes, y transforma la película en experiencia.

Sin embargo, el ‘suspense’, en términos de Hitchcock, ayuda a aclarar las diferentes reacciones del espectador, frente a distintas miradas, planos, encuadres, movimientos de cámara, actores, atmósferas, utilizadas para generar tal reacción.

Ejemplo de sucesión de estados de encuadres cualquiera.

Una mujer y un hombre hablando, en una habitación.

El encuadre nos muestra a la mujer en plano medio, a la izquierda cuadro, y el hombre, visto desde atrás, en primer plano su cabeza y parte de su hombro izquierdo.

La cámara comienza a panear lentamente hasta que aparece una puerta cerrada, tras la mujer, en plano entero.

Este movimiento, y esta aparición, sin duda, apela al espectador quien con su bagaje básico, cúmulo de experiencias cotidianas, o producto de haber visto otras películas, o por último sentido común, terminará pensando: “alguien va a entrar”.

En este caso, el suspense, crea una tensión, donde el encuadre físico que muestra a la mujer, el hombre y la puerta, colabora, pero no es en absoluto el único ingrediente para que esa tensión crezca y permanezca. El espectador, por muy disminuido que se vea,

pone su granito a la experiencia. El encuadre total, será la suma de lo que se ve, más de lo que teme, piensa, espera, especula, el espectador.

Si la puerta se abre, la amplitud de posibilidades que se ofrecen, obviamente se reduce. La tensión disminuye, también la tensión entre lo que ofrece el film y lo que ofrece el espectador.

Más aún, como se ha producido lo más esperable, la tensión casi se anula, trayendo un efecto diverso: para algunos, tranquilidad, para otros frustración por el corte prematuro del suministro de adrenalina (“se fueron por la fácil”).

Si transcurren los segundos, y la puerta no se abre, el estado del encuadre aumenta su vibración, su tensión. El espectador aumentará su precariedad. Si definitivamente, después de un tiempo decente, la puerta permanece cerrada, la situación producida por el estado del encuadre, se estabiliza.

Si inmediatamente pasado ese tiempo, y sin mediar nada, la puerta se abre, el suspense se reduce a simple verificación. Pero si de pronto, se produce un acercamiento a la cartera de la mujer (zoom o travelling), claramente distraerá la atención del espectador hacia ese objeto, en busca de descifrar una nueva clave, o una clave latente (“la cartera de seguro contiene, o trae consigo, una prueba crucial, o importante”). Este distractor, traerá consigo un nuevo “estado de encuadre”, y si justo en ese momento, la puerta se abre, veremos sólo su parte inferior, y las piernas del individuo que entra, si entra alguien.

Finalmente la puerta se ha abierto, y es muy probable que nuestro espectador haya sido sorprendido, por la estructura del proceso de hechos audiovisuales (encuadres) con que ha sido construido.

Y claramente no se trata sólo de encuadres sucesivos. Se trata, a la postre de espacios, luces, figuras, profundidad, texturas, sudor en la frente de la mujer, modo de caminar, acciones, y claro movimiento y ángulos de cámara.

Es decir, el encuadre es el volumen total de cuanto acontece y está aconteciendo. Es decir, es también tiempo.

Por tanto, el encuadre, no implica sólo límites geométricos, fijos, o en movimiento. Implica realidades construidas, pasiones, temores, tribulaciones, deseos. En fin, el encuadre es al mismo tiempo, revelador de encuadres sociales, culturales, afectivos, estéticos, ideológicos. Por todo esto, el encuadre cinematográfico, con todo lo que implica, es sobre todo dramático.

Porque en el fondo, todo narra. Lo técnico, lo afectivo, lo sensorial. Lo que se muestra y lo que se oculta.

Los sucesivos estados del encuadre en el diseño de Hitchcock.

Hitchcock, en sus conversaciones con Cinema, recopiladas en *Hitchcock por Hitchcock*, habla de su propio diseño de producción de una secuencia de *Intriga Internacional*:

“bueno, está diseñada con mucho cuidado, porque quería evitar los lugares comunes. Ahora bien, en las películas, o largometrajes, si queremos darle un nombre más solemne, o las obras cinematográficas yendo más lejos, el tópico del hombre que es puesto en un aprieto por lo general consiste en que es citado en algún sitio y adopta la forma de una figura debajo de un farol en la esquina de una calle con los adoquines empapados por la lluvia brillando en la noche... quizás un corte a una persona que se aparta y un rostro que mira hacia fuera (...) El caso es que éste es el ambiente típico en el que se coloca a un hombre que ha sido deliberadamente puesto en peligro. Alguien va a venir a cargárselo. En las películas de gánsters, pasaban con una limusina negra que hacía pa-pa-pa-pa con una pistola y el tipo caía al suelo. Bueno, por supuesto que este es un tópico tan grande que hay que evitarlo y alejarse de él tanto como sea posible, porque es completamente previsible. El público lo ha visto muchísimas veces y los estudiantes de cine están muy familiarizados con ello. Entonces yo decido hacer algo bastante diferente y me pregunto: ¿qué hago? Vamos a hacerlo de manera tal que el público no tenga ni idea de cómo van a cargarse o a disparar contra este hombre. Y por tanto elijo el lugar más solitario y vacío posible, de manera que no hay ningún lugar donde ponerse a cubierto, ningún lugar donde esconderse y ningún lugar donde se pueda esconder el enemigo, si es que podemos llamarlo así. Ahora le hacemos bajar del autobús y quedarse de pie, una figura diminuta que pone de manifiesto, que deja muy claro que no hay más terreno yermo por todas partes...” (1)

Esta afirmación nos recuerda al plano de la mujer con la puerta detrás. El espectador espera, en forma latente, que la puerta se abra. Nuestro director, al igual que Hitchcock en *Intriga Internacional*, no quiere caer en el lugar común, en lo esperable, y manipula, usando los actores, movimientos de cámara, y los sucesivos estados de encuadre. Aunque Hitchcock no habla de encuadre, procesa toda la secuencia y la diseña tratando de inducir una cierta reacción en el espectador, pero de una forma distinta a nuestro primer director. En el caso de *Intriga Internacional*, el espectador viene con una carga emocional fuerte con respecto al protagonista encarnado por Cary Grant. Se sabe que hay una amenaza, por lo menos una incertidumbre, que pesa sobre él. Esta claro, esta es una situación muy usual en el cine: “el héroe está en peligro”.

Esta situación común, debe tener un tratamiento diferente. Y lo coloca en un lugar poco usual para esta situación, escapando del lugar común. En cambio, nuestro primer director se arriesga al lugar común, lo institucionaliza sin asco, y coloca la puerta, pero lo hace para luego desmentirlo.

¿Cuál es el peligro en una actitud como la de Hitchcock? Que el espectador se sorprenda tanto, con una y otra situación no esperada, y termine yéndose de la situación, hasta quedarse solo, como el protagonista, pero esta vez en la vida real. Poco lucrativo, claro.

Hitchcock continúa, refiriéndose a este plano. “cumple dos funciones: presenta al hombre que es colocado en posición y presenta la naturaleza del entorno de manera que el público se dice: “Bueno, vaya sitio extraño para llevar a un hombre” Ahora bajamos y nos acercamos a él, y es aquí donde entra el diseño. Y mira a su alrededor y hay coches que pasan. Así que ahora damos comienzo a una cadena de pensamientos en la mente

(1) Sobre el estilo: Entrevista con *Cinema No.5*, agosto-sept.1968., recopilado por Sidney Gottlieb. (282)

del público. “Ah, le van a disparar de un coche”. Y hasta deliberadamente, con toda la ironía, hago que pase una limusina negra”. (1)

Surge finalmente un automóvil, que hace renovar en el espectador, la pre-trama que él trae incorporada. Y esto evita que caiga en una mayor desorientación. Con nuestro espectador estabilizado, podemos entrar en nuevas variantes, que obligará al espectador a asumir un rol activo, porque si se distrae, muere (Hitchcock aplica el término “ironía”, a la aparición de la limousina. pero lo cierto es que esa aparición, más allá del guiño coqueto al espectador, logra reordenar y simular una normalidad circunstancial).

Lo que Hitchcock pretende al hacer surgir a un automóvil, es equivalente a lo que pretende nuestro primer director cuando realiza el paneo y hace entrar a cuadro, la puerta cerrada. El estado de encuadre de ambos films provocan la memoria histórica del espectador, le hace burlas, para inducirlo a pensar, respectivamente: “van a matar al pobre Cary Grant, desde el auto” o “alguien va a entrar por esa puerta”.

Hitchcock agrega: “Ahora el coche. Digamos que hemos prescindido de la amenaza de posibles coches u otros vehículos. Ahora se acerca una auténtica cafetera desde la otra dirección, se detiene al otro lado de la calzada, un hombre se apea, la cafetera da media vuelta, y regresa. Ahora está solo con el hombre. Esta es la segunda fase del diseño. ¿Será este hombre? Bueno, se quedan mirando desde los lados opuestos de la calzada. Grant, nuestro héroe, decide investigar... y cruza la calzada con aire despreocupado y habla con el hombre... y es evidente que no va a ocurrir nada con este hombre, o tienes esa impresión cuando ves aparecer su autobús a lo lejos. Ahora llega el autobús local y justo cuando se detiene –y se trata de una cuestión de sincronización- justo antes de que se detenga del todo. El hombre le dice a Grant: “Es extraño”. Y Grant dice: “Qué es lo que es extraño” Él dice: “Hay un avión, un avión fumigador, ahí fumigando un lugar donde no hay cultivos”. Antes de que hay tiempo de que esto pueda calar en el público el hombre se ha subido al autobús y ha desaparecido. Así que ahora llegamos a la tercera fase. El público dice: “Ah, el avión”. Bueno, qué es lo que tiene de raro un avión; pronto lo averiguamos.” (2)

La provocación aumenta. La pretendida amenaza que podía representar el hombre que se baja de la cafetera, termina siendo un distractor. También nos recuerda al distractor que usa nuestro primer director cuando realiza el zoom, hacia la cartera. Inmediatamente esto generaba una duda en el espectador, pues surgía un elemento nuevo, justo cuando existía una tensión, latente, no resuelta (la abertura de la puerta).

Ese distractor, el hombre que se baja del auto, refuerza la zona de duda, cuando le trasmite al protagonista, lo extraño que aparezca un avión fumigando en lugares donde no hay cultivo.

La crisis ya se ha desatado. El espectador ha logrado un gran nivel de incerteza, de precariedad, inundado por la curiosidad que le causa la sucesión de hechos, unos más extraños que otros, en ambos films: 1) Después de un comentario de un extraño, ha aparecido un avión. 2) La cartera de la mujer adquiere repentino protagonismo.

(1) Sobre el estilo: Entrevista con Cinema No.5, agosto-sept.1968., recopilado por Sidney Gottlieb.(283)

(2) Sobre el estilo: Entrevista con Cinema No.5, agosto-sept.1968., recopilado por Sidney Gottlieb. (283)

Sigamos con Hitchcock: “Y a partir de ese momento tienes a un hombre intentando ponerse a cubierto. No hay ningún refugio hasta que entra en el maizal. Ahora, en el diseño se hace algo muy importante. Lo sacas de ahí, con el mismo instrumento que estás utilizando, un avión fumigador. La teoría es que no saques un avión fumigador si no lo vas a usar, de otro modo podrías usar cualquier clase de avión. Así que al fumigar la cosecha, la sustancia con la que el avión fumiga le obliga a salir del maizal y él se tira desesperadamente delante del camión, y el avión hace un último picado, pero calcula mal el momento... (1)

Aquí surge lo crucial en ambos diseños. Y surge cuando uno se pregunta ¿Qué se pretende finalmente? En *Intriga Internacional* la secuencia trata del atentado que sufre el protagonista, por parte de unos agentes, que intentan aniquilarlo desde un avión. El atentado falla, el avión estalla en llamas, y el héroe se salva por un pelo.

Hay elementos arbitrarios, claro. Si caen dentro del estilo, y son consecuentes con el delirio, o la extrañeza del diseño, bien, Si no, es posible que el espectador lo detecte, o se resienta, conciente o inconcientemente.

¿Por qué no se escogió un avión común y corriente?

1. La imagen del material fumigado cayendo sobre el maizal, tiene mucha más fuerza expresiva que una simple metralla desde un avión. Después de todo el trabajo realizado, llevando a Grant, a un lugar desierto, habríamos tenido un final previsible, sólo que en lugar de una limousine, habría un avión. FOME.
2. Aún así, cuando Grant ve que se acerca el avión, fumigador o no, igual se lanzaría frente al camión, y el estallido del avión sería idéntico.
3. Es verdad, el final sería idéntico... ¿pero el proceso también?. ¿Hay algo en el hecho de que el avión sea fumigador que favorezca al relato, y por tanto, a la eficacia de los encuadres, comprometidos? Veamos, si el avión no fuera fumigador, el hombre que se baja de la cafetera diría algo así como: “Hay un avión, aquí no andan muchos aviones”. ¿Es este comentario tan o más potente que: “Hay un avión, un avión fumigador, ahí fumigando un lugar donde no hay cultivos”? De partida, el primer comentario implica una extrañeza. Pero el segundo implica una mayor extrañeza aún, porque en el fondo implica una incongruencia con origen en el engaño. Y el engaño a menudo está ligado con lo oscuro, lo subrepticio, lo dramático, y tiene por ende más posibilidades de vibración, a vista y ojos del espectador.
4. Es de tanta importancia el comentario: “Hay un avión, un avión fumigador, ahí fumigando un lugar donde no hay cultivos” que genera su propia imagen, una imagen interna, mental, imagen abortada, y desplazada, por la imagen propia y auténtica del avión fumigando, visto en la pantalla misma. Abortada y todo, esta imagen, como una percusión, tiene una alta probabilidad de infiltrarse en el espectador, sobre todo, porque la extrañeza avisa de algo sospechoso, un engaño, un peligro. El acercamiento y posterior ataque del avión es una mera consecuencia.

(1) Sobre el estilo: Entrevista con Cinema No.5, agosto-sept.1968., recopilado por Sidney Gottlieb.

5. Es este comentario el que logra desestabilizar nuevamente el encuadre del espectador, pero que también le hace abrir los ojos, y darse cuenta a último minuto que la amenaza nunca dejó de existir... el problema es que no se sabía cuándo y dónde procedería. Y es el que confiere y reafirma el estilo, más allá de la pirotecnia del avión. Y es este comentario el que logra generar un campo de fuerzas entre ambos escuadres, el del film y el del espectador.

Los sucesivos estados del encuadre en la puesta en escena de Hanecke.

Es cierto que el espectador confiado y expectante paga su entrada, y avala la mirada de quien mira por él (la cámara) pero no por ello, va a asistir pasivamente, frente a una realidad representada, que lo tensa, y desconcierta, y sobre todo des-esquemática: “el cine permite la identificación del espectador con las imágenes de la película desde una doble perspectiva: la del dispositivo material (la cámara que posibilita una mirada omnisciente) y la del universo diegético propio del film (personajes, lugares, situaciones reconocibles en mayor o menor medida). Antes de cualquier reflexión, el espectador adopta el original punto de vista de la cámara y se identifica con su mirada, se predispone a la fascinación y a la hipnosis (Barthes), encuentra el seguro bienestar que reposa en la analogía imaginaria. ¿Pero qué ocurre cuando esta imagen representante de lo real, lejos de propiciar una identificación que nos ubique en un plano ideal de observación, nos denuncia como testigos de una máscara simbólica que no sólo toma distancia de la realidad, sino que además la manipula? La puesta en escena de esta denuncia es el trabajo que realiza el director austriaco Michael Hanecke a lo largo de toda su obra, y especialmente en su última película: *Caché* (2005). (1)

Claramente, el rol del espectador no es nula, por muy desconcertado, e ignorante que sea del universo audiovisual que está presenciando. Y mientras más violento sea el choque con lo que contempla y se desarrolla, en la pantalla, más posibilidades de que el encuadre total, se ensanche hasta límites indescriptibles, como parece ser el caso de Hanecke, en *Caché*.

Para profundizar en todas las consecuencias que puede producir un encuentro así, citemos, el análisis que hace Silva de las primeras secuencias de *Caché*:

“**Plano primero.** La imagen muestra la fachada de una casa del otro lado de la calle a plena luz del día; el encuadre recorta, y define, un espacio particular. Los títulos se imprimen lentamente y luego desaparecen. Una mujer sale de la casa y se pierde por la izquierda, un hombre cruza en bicicleta y desaparece por la derecha; la imagen continúa estática, como a la espera de un suceso relevante del cual seremos testigos privilegiados. De repente, un hombre y una mujer comienzan a dialogar en off acerca de algo que no logramos entender del todo. ¿Proviene las voces que estamos escuchando del interior de la casa que estamos viendo? ¿Pertenecen a dos personajes que se encuentran fuera de campo pero observando lo mismo que observamos nosotros? La imposibilidad de sincronizar el diálogo con la imagen que continuamos viendo pone en crisis el espacio construido por la imagen. Incertidumbre.” (2)

(1) Silva: El encuadre en Hanecke. Web.

(2) Idem.

La crisis mencionada... ¿por quién es vivida? ¿¿Por los personajes? Si es así no nos consta... aún. ¿Por la cámara, por quién está detrás de la cámara? Si es así esa cámara y toda la estructura anexa, terminan siendo de puente, para que la energía de la crisis se traslade al espectador. La cámara se calla, cínica, y sólo obedece neutra, como el militar raso frente al general y su orden de fusilar a los sublevados.

La incertidumbre mencionada está ligada a la tensión, a la ansiedad. Como sea ese plano generado por el encuadre tensa finalmente al espectador. Hay, claro una tensión interna, dada por la distribución de los objetos en el espacio, por el diseño “tendencioso” del sonido (puesto que hay una ambigüedad: no sabemos si las voces en off, vienen de adentro de la casa, o de la calle; esto invade y altera la normalidad del espacio construido y de sus proporciones), una tensión que se mantiene estancada, esperando el curso de los acontecimientos. Pero la gran historia, donde el espectador ya ha puesto sus primeros pasos temblorosos, incitado por lo que ve, está marchando y nadie lo quiere detener.

Ahora, si el espectador renuncia, y se aleja de la invitación. No hay nada que hacer. Y ese caso, ningún análisis tendría mucho sentido.

Silva continúa: “Plano segundo. Vemos la misma fachada del frente de la casa, ahora en diagonal y mucho más de cerca. La luz es del todo diferente, pareciera ser casi de noche. Un hombre sale de la casa y, confuso, cruza la calle y se detiene a observar con asombro el lugar que, ahora fuera de campo, ocupaba nuestra mirada (y el emplazamiento de la cámara) durante el plano anterior. “Debe haber estado allí, ¿no?”, pregunta, con duda a su mujer; “Ven adentro”, le contesta ella. El hombre regresa con paso indeciso y vuelve a su casa. Ahora en sincronía con la imagen, reconocemos las voces que habíamos escuchado al comienzo. Sin embargo, la incertidumbre continúa: la relación sintagmática entre este plano y el anterior aún carece de un sentido preciso. ¿Flashback, elipsis? Mismo espacio, puntos de vista diferentes, polisemia temporal.” (1)

El espectador activo sigue tensando su propia mirada, a partir de los encuadres dramáticos que le proponen. Recoge elementos que le podrán servir en el futuro, almacena, recolecta, filtra, con temor, pues nadie le ofrece hasta ahora pase libre, camino pavimentado. Sí le entregan un poco de cemento y algún dato para conseguirse hormigón, que por ahora se encuentra cerrado, pero tal vez más rato, abran... Ánimo.

“Plano tercero. Volvemos a la imagen primera, la fachada de la casa a plena luz del día. Cuando la incertidumbre pareciera exasperar la paciencia del espectador más complaciente, el diálogo en off y la imagen en proceso de *fastforward* que luego permanece congelada revelan la situación: hombre y mujer están observando un video de su propia casa, registrado por alguien que desconocen. Se preguntan por la ubicación de la cámara, se asombran de cómo no la descubrieron, etc. Nosotros, espectadores, también fuimos engañados. La autoridad de la imagen nos persuadió de tal forma que nunca sospechamos lo que realmente estábamos viendo, cuando, paradójicamente, la literalidad de la imagen, diegética y extra-diegéticamente, nos ofrecía la respuesta: estamos viendo una película.^[1]” (2)

(1) Silva: El encuadre en Hanecke. Web.

(2) Idem.

Todo lo anterior, se podría reducir a un simple juego, una suerte de rompecabezas., al ingenio de Hanecke. Todo, para no caer en la narración tradicional, en el orden simple: partir con la información básica, y luego ilustrar. Porque si fuese así de correcto, la tensión, la vibración, entre la propuesta de encuadre de la película (que Silva supone asumida ingenuamente por el espectador, de buenas a primeras), y la propuesta de encuadre que “trae” el espectador, sería mínima, y *Caché*, terminaría a lo más entreteniendo.

Sin embargo, el espectador en algún momento tendrá que separarse del monopolio de la cámara, y comenzar una resistencia pasiva, no necesariamente por capricho, sino porque su encuadre cultural, intelectual y afectivo, viene hecho con otras materias primas, que desconocen o resienten lo que está presenciando. Si su rabia se orienta a lo positivo, a desentrañar las claves, a aprender, y no a descalificar lo que ve, entonces su flexibilidad, puesta en manifiesto, podrá hacer que la trama del film avance con todos sus claves instantáneas a cuestas, hacia un final (que en el caso de *Caché*, es más cercano a la irritación que a la inquietud).

Aunque Silva no habla de “encuadre”, y sí habla de “ojo”, alude a un espacio que el encuadre total ayuda a generar y se lo devuelve al espectador, comprendiendo que él también es cómplice.

“El espacio de la mirada. Si es la ubicación de la cámara lo que da lugar, antes que nada, a la construcción de un espacio en la pantalla cinematográfica, es la mirada potencial que esta cámara representa y que viene a completar el ojo del espectador lo que configura un espacio posible de ser percibido. Pero si este espacio que la mirada construye es el resultado conciente de una mirada que no sólo se aleja del sujeto de enunciación con quien nos identificamos durante toda proyección cinematográfica sino que además se pone en evidencia, intra-diegéticamente, como una mirada que a nadie pertenece, el espacio mismo que la imagen vendría a construir con solidez es puesto en crisis de tal forma que su materialidad, dentro y fuera de la película, se torna completamente reversible. Reversibilidad de la imagen, distanciamiento de la mirada, espacio del espectador. Haneke trabaja la puesta en abismo de una manera del todo particular, no con la intención de producir una virtuosa y superficial manipulación del espectador, sino con la conciencia de promover, por el contrario, un *espacio del espectador*. Espacio de mirada y de interpretación, de construcción y participación. Nada obliga en el cine de Haneke a la condescendencia absoluta de estados cuasi-hipnóticos que promueve el cine y la televisión hegemónicos de nuestros días. La falta de sentido que a priori tiene cualquier acontecimiento de la realidad (la ambigüedad inmanente a lo real, como le gustaba decir a Bazin) encuentra en las imágenes propuestas por Haneke un correlato fiel a través de un devenir espacio-temporal canalizado por el uso a conciencia del plano secuencia y la profundidad de campo (el increíble plano inicial de *Código desconocido* es un claro ejemplo de ello).” (1)

(1) Silva: El encuadre en Hanecke. Web.

¿Complemento o Tensión?

El término ‘complemento’ que menciona Silva, suena en este contexto, como algo consumado, estático, que sin duda aporta algo a la relación espectador-película, pero no todo. Implica asociación, trabajo en equipo. Sin embargo, no todo es tan tranquilo, sobre todo cuando se cuestiona y desordena, la estructura “causa-efecto-aristotélica-comienzo-medio y final”, catalizada por un espíritu cartesiano que le obliga a vigilar cada paso que da.

Es la posibilidad de participar con sus crisis, lo que permite que el espectador se gane el espacio, sin que se dé cuenta tal vez. En este caso, el ‘complemento’ toma una forma curiosa, una forma de cooperación, a partir de las rabias, las crisis, y los delirios de uno (digamos el director), decodificados por el otro. Similar a la relación dinámica del terapeuta con su paciente.

CONCLUSIONES:

1.

Es posible hablar de una comunicación, una interacción entre obra cinematográfica y espectador. Además el espectador no es una unidad más de un colectivo. De hecho puede ser un “observador participante”, más allá de la mera contemplación.

2.

El término “observador participante”, puede aún ser muy general, con mayor precisión sociológica que individual. Por lo mismo, Palencia, y otros autores, hablan de un espectador crítico (no necesariamente especializado).

3.

Esta postura “crítica” alude más bien a un espectador que participa activamente, antes y después de la exhibición. Se emocionará, sufrirá, disfrutará, especulará, de acuerdo a múltiples variables personales y culturales.

4.

Para esta tesis, lo anterior no es suficiente. Pues una película dado un tema o asunto (“Machuca”, por ejemplo), podrá generar legítimas reacciones emotivas, crisis, dudas, dado el crucial momento histórico que menciona y desarrolla.

5.

Lo que a esta tesis concierne, es formularse y responderse las siguientes preguntas: ¿Qué herramientas formales e informales, estilos, lenguaje, mecanismos, trucos, gestos, tienen que estar presentes en una película, más allá de su gran tema, para que logre tocar fibras íntimas en el espectador que no siempre genere juicios u opiniones claras, por parte de él, sino sobre todo invitarlo a inquietarse, a especular, a divagar, acudiendo a la obra o a su representación mental, una y otra vez?

6.

En ese camino, analizamos diversos autores, con sus respectivos mecanismos y estilos (Ozu: encuadre propiamente tal; Manckiewicz: diálogos; Hitchcock, guión y diseño; Kaulen: plano secuencia-movimiento y música; Hanecke: tiempo, encuadre fijo y descontextualización).

7.

Estos mecanismos se nutren del tema, pero lo exponen de una muy peculiarísima manera. De tal forma que desborda la anécdota o la fábula. En ese sentido se acercan al cine puro, más que a hacer literatura en formato celuloide.

8.

Dado los textos citados, podemos decir que esta especial mirada puede generar desorientación, inquietud, alerta, excitación, etc. Si bien es cierto, muchos espectadores abandonan la batalla, otros, al quedarse, no sólo contemplan, sino

miran, revisan. Recrean. No puede ser de otra manera, considerando la libertad que cada una de estas obras trafica.

9.

Si la invitación es recibida obviamente habrá vibración en ese espectador. Y el volumen de la vibración del film, dependerá de los mecanismos peculiares del realizador, más allá del tema. “Oliver” de Reed, posee otra vibración al “Oliver” de Polanski.

10.

Lo que resta por desentrañar es la aparente arbitrariedad en designar la mirada del espectador, su sensibilidad, su captación intelectual, su patrimonio, con el nombre de “encuadre”. Si nos atenemos a sus definiciones podremos concluir algo (Encerrar en un marco o cuadro //2. Fig. Encajar, ajustar una cosa dentro de otra // 3.fig. Encerrar o incluir dentro de sí una cosa; bordearla determinar sus límites.” O “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” O “el encuadre que no “fotografía” las cosas, sino que las crea de nuevo y revela en ellas un significado propio por medio de aquello que parecería ser limitaciones de la fotografía (confines del cuadro), la bidimensionalidad, la falta de color .(3)

11.

“Encerrar”, “encajar”, “incluir”, “delimitar”, “situar la mirada”, “carga simbólica”, “recreación”, son algunos de los términos aludidos en “encuadre” ¿Cuál de ellos no se encuentra presente en la actitud voluntaria de un espectador? De partida, escoger una película ya implica encuadrar de cierta manera. La carga simbólica la trae de siempre y la pondrá en prueba frente a cada película, u otra experiencia.

12.

Tal vez la definición que incluye los términos “no fotografía”, “crear de nuevo”, es la que más se acerca a lo que intenta demostrar esta tesis. El espectador intentará ir más de una “fotografía”, en la medida que la película así también lo haga, cuestionando y recuestionando en cada momento sus propios códigos cinematográficos y también los de la afuera, los de la “realidad social”, generando una revisión infinita, como lo indica la Teoría de la Recepción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Alberto Quiroga: El Ojo y la mirada. La fotografía de Carlos Duque.
<http://www.revistanumero.com>

(Hacia una recepción crítica cinematográfica. Rosa María Palencia Villa*
ppuaj@blues.uab.es

Revista Maldoror : G. Scholem. La Kabbale, Paris, 1975.

Andrew Tudor Cine y Comunicación Social. G Gili (p.39)

Idem (p.40)

A Tudor. Cine y Comunicación Social. G Pili. (p.87)

Diccionario Marin de la Lengua Española. Ed. Marín. 1982.

“Soñar despiertos”: Cap. 3^[1]Una ventana en movimiento: encuadres y otras visiones fragmentadas. Web.

Giacomo Gambett y Enzo SEmasi, pág. 84, “Cómo se mira un film” EUDEBA, sept. 63.3):

Francois Truffaut: “El cine según Hitchcock” Alianza Editorial, Madrid.

Diccionario Marin de la Lengua Española. Ed. Marín. 1982.

“Soñar despiertos”: Cap. 3^[1]Una ventana en movimiento: encuadres y otras visiones fragmentadas. Web.

Giacomo Gambett y Enzo SEmasi, pág. 84, “Cómo se mira un film” EUDEBA, sept. 63.3):

Francois Truffaut: “El cine según Hitchcock” Alianza Editorial, Madrid.

“El encuadre cinematográfico” . pág. 59-60. Paidós. Comunicación Cine.

(Julian Giulaneli: La mirada Zen, un acercamiento al cine de Yasujiro Ozu. Miradazen.Htm. Web.

Jardín chino.Wikipedia).

Metamorfosis del encuadre. Una aproximación a la noción de encuadre cinematográfico a través de *Blade Runner*". Lic. Juana Macías Alba ©

Sobre el estilo: Entrevista con Cinema No.5, agosto-sept.1968., recopilado por Sidney Gottlieb. (282)

Sobre el estilo: Entrevista con Cinema No.5, agosto-sept.1968., recopilado por Sidney Gottlieb.(283)

Sobre el estilo: Entrevista con Cinema No.5, agosto-sept.1968., recopilado por Sidney Gottlieb. (283)

Silva: El encuadre en Hanecke. Web.

Idem.

(1) Silva: El encuadre en Hanecke. Web.

(2)Idem.

Silva: El encuadre en Hanecke. Web.

INDICE

OBJETIVOS Y FUNDAMENTACIÓN.....	2
CAP. I: LA MIRADA DEL OJO	4
CAP II: EL ESPECTADOR.....	6
CAP III: EL CINE MUDO, EL SONORO, LA REALIDAD.....	10
CAP IV: EL ENCUADRE.....	15
CAP V: EL ENCUADRE CINEMATOGRAFICO.....	26
CONCLUSIONES.....	36
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	38

