

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo | FADU
Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS



Proyecto Audiovisual 1 (PAV 1)



Bibliografía Básica

Autor/es: DENEVI, Rodolfo.

Título: **Introducción a la cinematografía**

Editorial: SICA Ediciones

Origen: Buenos Aires

Año: 2005

- Capítulo X. **Composición**; (páginas 295-326).

Introducción a la

Cinematografía



RODOLFO DENEVI



Apolodoro, ateniense de finales del siglo V (a.c.) llamado Skiagraphos - el pintor de las sombras y su continuador Zeuxis, que desarrolló su técnica a base de luces y sombras, son nuestros antepasados en esto de dibujar con la luz que es la Photo Graphia.

Casi sin permiso aparece la frase... desarrolló su técnica. Porque, ¿es posible expresar algo : saber cómo hacerlo? En el juego entre "el qué" de aquello que hablamos y "el cómo" hace visible, está la necesidad de conocer esa técnica que da lugar a la imagen.

Trabajamos juntos con Rodolfo durante mucho tiempo. He filmado con él desde una gran bata en el desierto mexicano, tropas a caballo subiendo e incendiando un palacio hasta la suave y tímida mirada de una actriz, en ese gran arco que va de lo gigante a lo pequeño. Y lo pude hacer por tenerlo a mi lado para asistirme con su conocimiento de todos los elementos que hacen al cine, claridad para explicar y su simpleza para resolver los problemas técnicos.

Ese conocimiento, claridad y simpleza están en su libro. En un texto que recorre todo lo que debemos saber desde la naturaleza de la luz hasta la copia de estreno, Denevi describe paso a paso ese contrapunto de luz y sombra que es el Cine.

Este es un libro fundamental para quien se inicie en este largo camino de crear imágenes y un lugar de consulta permanente para quien ya lo está transitando.

Félix "Chango" Monti (A.D.)

Este libro contiene todo lo que yo hubiera querido saber cuando estudiaba en la Escuela de Cine de Avellaneda y me proponía ser, algún día, Director de Fotografía. Pero resulta que ahora también será mi libro de consulta permanente.

No sólo nos da información valiosísima y exacta. Además, está escrito en un lenguaje directo, franco y ameno, propio de los que saben del oficio.

Es importante resaltar que Rodolfo Denevi tiene muchos metros (bien) expuestos en filmaciones de todo tipo y esto es beneficioso para los lectores a quienes va dirigido el libro. Para el estudiante porque el contenido no asusta sino que clarifica y para el profesional, ya que pone orden y suma ideas al universo de información caótica que muchos tenemos.

No recibimos este legado de una persona que sólo es erudita por los libros que leyó. En este caso nos nutrimos de su sabiduría y su experiencia, una mezcla que en el quehacer cinematográfico es un capital que pocos pueden exhibir. Es para consultarlo y disfrutarlo.

Hugo Colace (A.D.)



SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

Juncal 2029 - Tel./Fax: 4806-7544/0208/87

C1116AAE Ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.sicacine.com.ar - e-mail: sica@sicacine.com

Fecha de catalogación: 20/10/2005

Denevi, Rodolfo

Introducción a la cinematografía y anexo : electricidad para cine - 1a ed. 1a reimp. -
Buenos Aires : Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, 2005.
420 p. ; 26x19 cm.

ISBN 987-21441-0-9

1. Cinematografía I. Título
CDD 778.5

Queda hecho el depósito que dispone la Ley 11.723

Impreso en Next Print S.A.

Noviembre de 2005

Portela 1137/41 - C1406FDW - Bs. As. - Argentina

Tel./Fax: 4613-4224 (líneas rotativas)

info@nextprint.com.ar - www.nextprint.com.ar

CAPÍTULO X

COMPOSICIÓN DEL CUADRO CINEMATOGRAFICO

FUNDAMENTOS

Los primeros cinematografistas, y antes que ellos, los primeros fotógrafos eligieron sin discusión alguna el recuadro rectangular, cuyo origen se remonta al estudio de las proporciones bellas que conocieron los hombres de la antigüedad. Las construcciones más antiguas de la cultura babilónica están claramente regidas por un diagrama pentagonal (pentagrama), que fue sistematizado a mediados del siglo V antes de Cristo por los griegos.

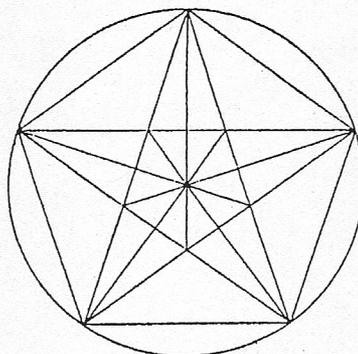


Figura 239

Para los artistas y filósofos griegos, las diagonales de un pentágono regular contenían 200 manifestaciones proporcionales. Las principales medidas de muchas obras arquitectónicas de la antigüedad y de la Edad Media obedecen a **claves** comunes. La misma clave rige todas las proporciones del Partenón en la Acrópolis de Atenas; ésta clave es la misma que posteriormente se llamaría **Sección Áurea**.

Al trazarse las diagonales de un pentágono, surge de inmediato la **estrella de cinco picos** que ha sido elegida en todos los países como la representación más bella de un astro luminoso. Obsérvese que en esta estrella pentagonal ya aparece la búsqueda instintiva de la Sección Áurea. La definición de Sección Áurea se podría expresar así: "Una división del todo en dos partes, de tal modo que la parte menor es a la mayor, como la mayor es al todo".

Su expresión geométrica sobre una línea recta que representa el todo podría ser sacada con una escuadra y un compás. Sea la línea AB sobre el punto B se levanta una perpendicular BC de longitud igual a la mitad de AB. Se unen los puntos C y A. Se apoya el compás en C y con radio CB se traza el punto S sobre la línea recta CA. Se apoya el compás

en A y con radio AS se traza el punto T, que marca la Sección Áurea buscada. La proporción, pues, queda así: TB es a AT como AT es a AB.

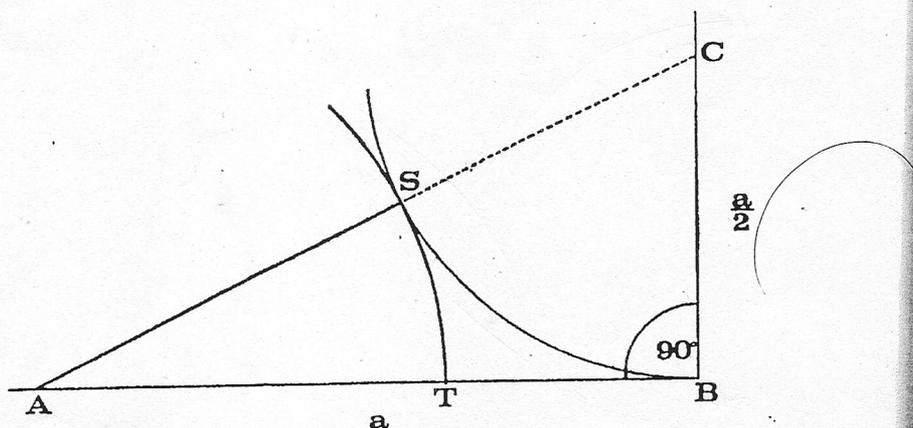


Figura 240

La fórmula aritmética $(TB:AT = AT:AB)$ ó $\frac{TB}{AT} = \frac{AT}{AB}$ da un número irracional

(0,618...) que los pintores y arquitectos reemplazan por $\frac{5}{8} (= 0,625)$

Nosotros tratamos aquí de exponer una de las bases más históricas en la composición de una expresión pictórica / arquitectónica ó en su forma más primitiva de visualizar comparativamente la Naturaleza y las Artes.

Para quienes se interesen en profundizar más esta apasionante comparación de la Naturaleza y las Artes dentro de sus leyes geométricas y matemáticas, recomendamos la lectura de "Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes" de editorial Poseidón, Bs. As.

Volviendo sobre el cuadro cinematográfico, todo lo concerniente a la composición se redujo por razones prácticas a la medida rectangular que fluctúa entre 3×4 y $4 \times 5,5$, que se llamó

Cuadro Académico.

El cine no es sólo un **arte de imágenes en movimiento**; tal definición sería incompleta y llevaría a límites confusos con respecto a la definición de coreografía y cualquier otro arte de elementos visuales en movimiento. Existe un factor determinante: **el recuadro de la pantalla** cinematográfica donde se despliega el movimiento.

De tal modo, el cine, en cualquier momento de su desarrollo temporal requiere un trabajo de **composición** especial en la pantalla. Este marco acerca mucho el fenómeno fílmico al fenómeno pictórico; de tal modo que desde los primeros films de los hermanos Lumiere en 1898, se nota la necesidad de acudir a un **sentido de marco**, con el que el camarógrafo selecciona la realidad y dispone de los elementos visuales que mostrará a su público.

Muchos directores cinematográficos, de fotografía y cameraman, han estudiado pintura y han analizado a fondo los escritos del Renacimiento, para dejar en sus cuadros fílmicos una respuesta de las leyes pictóricas.

Ahora bien, es necesario reconocer que llevar todas las normas de la pintura a la pantalla cinematográfica es un lujo muchas veces innecesario. La razón es obvia desde el momento en que se considera la diferente percepción visual que ofrece ante la mirada de un espectador de pinacoteca, donde la obra permanece toda íntegra, ajena al factor tiempo y, por lo tanto, entregada a un análisis tan extenso como lo desee el espectador.

Composición del Cuadro Cinematográfico

En cine, en cambio, exige una mirada muy fugaz sobre los valores compositivos de cada toma. De ahí que las leyes de la composición que estudiaremos forman un compendio más reducido, muy esquemático comparado con los complejos sistemas de composición que presentan los pintores clásicos.

PRINCIPIOS ESTÉTICOS DE LA COMPOSICIÓN

Unidad: Es la cualidad más elemental y necesaria de una obra, ya que se refiere a la obra en total, en que cada elemento de la obra aparece ordenado dentro de lo narrativo en la composición.

Nada más útil que analizar el comportamiento de la unidad en las obras maestras tanto en pinturas como en los films.

Si analizamos un film argumental, primero estudiamos la unidad argumental, luego la unidad fotográfica a través de todo su desarrollo, su atmósfera, su composición plástica, sus contrastes; luego pasaremos a la unidad rítmica de la película. Como vemos, todo está basado en una coordinación de **unidades de estilos** con que han sido tratados los diferentes elementos del film (y cuyo origen estaba en la composición estética).

Un punto máximo de interés: Aunque un cuadro esté compuesto por muchos elementos, todos ellos deberán tender a una misma finalidad o dirección intencional. En la mayoría de las composiciones deberá existir un **punto de atracción** que acapare el interés.

*ya particular
cuál se ordena
le mirado*

Un límite interno del marco: El cuadro cinematográfico está limitado por un marco. Los elementos interiores estarán dispuestos en relación al rectángulo de la pantalla, sin permitir desequilibrios. Habrá, por lo tanto, ciertos elementos o sujetos que equilibran la composición con respecto al supuesto mayor peso que significa el sujeto o punto de máximo interés y todo dentro de la unidad total.

Variedad: Es interesante constatar la insistencia con que los pintores de todas las épocas evitaron la simetría, usándola sólo de vez en cuando con la misma parsimonia que aparece en la naturaleza.

De aquí, pues, que la primera norma de variedad será **evitar que el sujeto de máximo interés quede en el centro del cuadro.**

El más viejo instinto llevó a los pintores a ciertas zonas preferidas donde se debería quedar el sujeto principal. El desplazamiento hacia un costado o hacia arriba o abajo no podía ser exagerado, pues de inmediato quedaba disminuida la importancia del sujeto, y desequilibrado el conjunto, por causa de una región vacía de significado ó llena de elementos secundarios que restaban simplicidad al cuadro. Estas regiones dieron origen a lo anteriormente visto como Sección Áurea.

Para llegar a la composición del cuadro cinematográfico, primero veremos cómo se llegó a encontrar los cuatro puntos fuertes en el interior de un rectángulo.

Si en un rectángulo cualquiera se utilizan las proporciones, representativas de la Sección Áurea sobre un lado menor y un lado mayor; y por los cuatro puntos obtenidos se trazaban

líneas paralelas, se lograban 4 puntos fuertes, y además la Sección Áurea dentro del rectángulo como lo ilustra la figura 241.

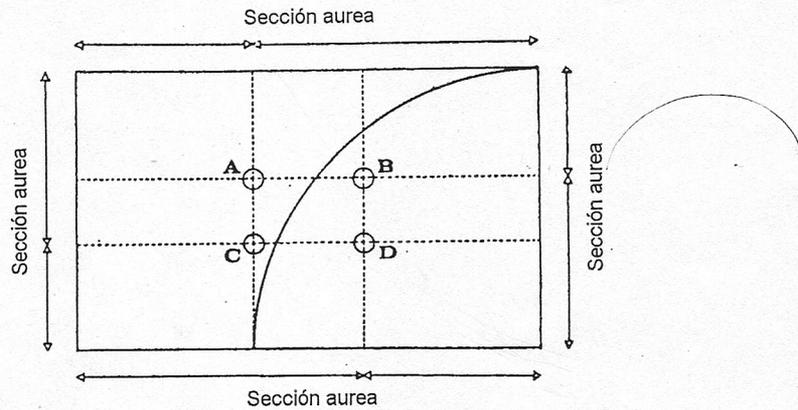


Figura 241

En composición gráfica se llegó al uso corriente de los tercios de cada lado, por estimarse muy difícil medir con minuciosa exactitud la proporción Áurea en la composición fotográfica y cinematográfica.

De este modo, tanto en tratados de fotografía como en el trabajo de filmación se indican los tercios como referencia composicional.

La ubicación del sujeto en uno de estos 4 puntos fuertes dependerá del asunto por componer, como veremos de aquí en adelante.

El concepto estético que se incorpora al acto de componer un cuadro determinado, responde a los esquemas, definiciones y estudios de la perspectiva, equilibrio, forma, color, espacio, movimiento, tensión y expresión; que no son mas que capítulos pormenorizados de la visión creadora, para explicarla e instrumentarla.

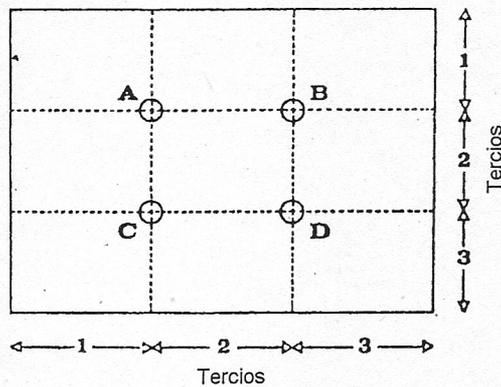


Figura 242

Composición del Cuadro Cinematográfico

Antes de seguir con conceptos sobre la ubicación de elementos dentro del cuadro, es oportuno aportar que en la composición, también abarca un lugar preponderante la luz.

Si reconocemos a la pintura como punto de partida para la composición de los planos cinematográficos, también tendremos que destacar la gran influencia que tenía la luz para los pintores, su dirección, intensidad, sus claro / oscuros y tonalidades como dureza y sfumaturas, etc. Vemos como también esto se traslada a la composición cinematográfica y pone de relieve la importancia del comportamiento e instrumentación del factor luz como integrante insoslayable de la imagen cinematográfica.

Pero la sola consideración de la luz como factor excluyente para lograr una buena imagen sería tan equívoca, como mencionar únicamente el encuadre en si mismo sin la inclusión de la iluminación. Ambos conceptos están interrelacionados y se complementan para obtener una composición con unidad de criterio.

Diferencia de composición entre lo cinematográfico y lo fotográfico: Todo lo que vemos dentro de los límites del fotograma proyectado es lo que en cinematografía se llama cuadro cinematográfico o plano. Cada celdilla de la película que contiene una fotografía es, pues, un cuadro. Pero eso no quiere decir que "cinematográficamente", cada celdilla sea un cuadro distinto: por ejemplo, cuando la película reproduce un objeto inmóvil, el mismo está reproducido en 50 ó 100 fotogramas, todos los cuales son para nosotros un solo cuadro. ¿ Cuando, pues, debemos considerar que se cambia de cuadro ? ¿ Cualquier cambio en el interior del cuadro altera la composición del mismo, o sigue considerándose un mismo cuadro, cinematográficamente hablando ?

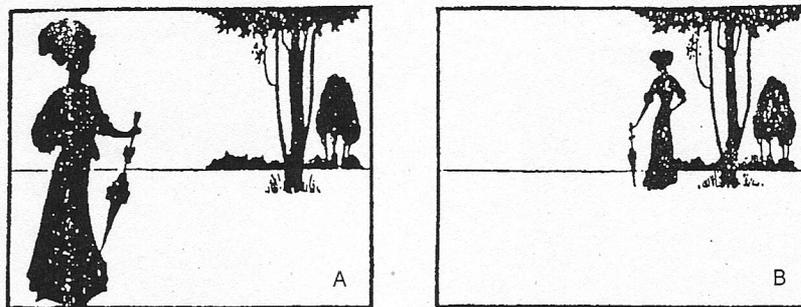


Figura 243

Vamos a ilustrar esta pregunta: observen ustedes las figuras 243 A y 243 B. En la figura A, la mujer está ubicada a la izquierda del cuadro, y en la figura B, está debajo del árbol, en la otra mitad del cuadro. No obstante, no son dos cuadros distintos sino dos momentos de un cuadro fotografiado por la cámara desde un punto; pueden muy bien ser el comienzo y el final del trozo en que la mujer se dirige desde la izquierda hacia el fondo. Ahora bien: la composición ha cambiado, pero el cuadro es el mismo: tal es la particularidad de la composición en el cuadro cinematográfico, en el que los objetos no se encuentran estáticos, inmóviles, sino en continuo movimiento, desplazándose sin cesar.

Para ser más exactos: en el cuadro cinematográfico se produce una acción consistente en la unión recíproca de lo móvil y de lo estático. Por eso el cuadro cinematográfico no debe construirse en base a las leyes de la composición estática (como son la composición en pintura o en fotografía), sino regido por sus propias leyes, las que tienen en cuenta la presencia de movimiento en el cuadro, es decir, el continuo cambio de la composición.

EL ENCUADRE

Cada plano tiene su ritmo conformado por una o varios de sus componentes. La cámara sólo capta una parte del todo que lo rodea, lo que supone la existencia de un **espacio encuadrado** y de un **espacio excluido** (que rodea al anterior, ver figura 244 A y B).

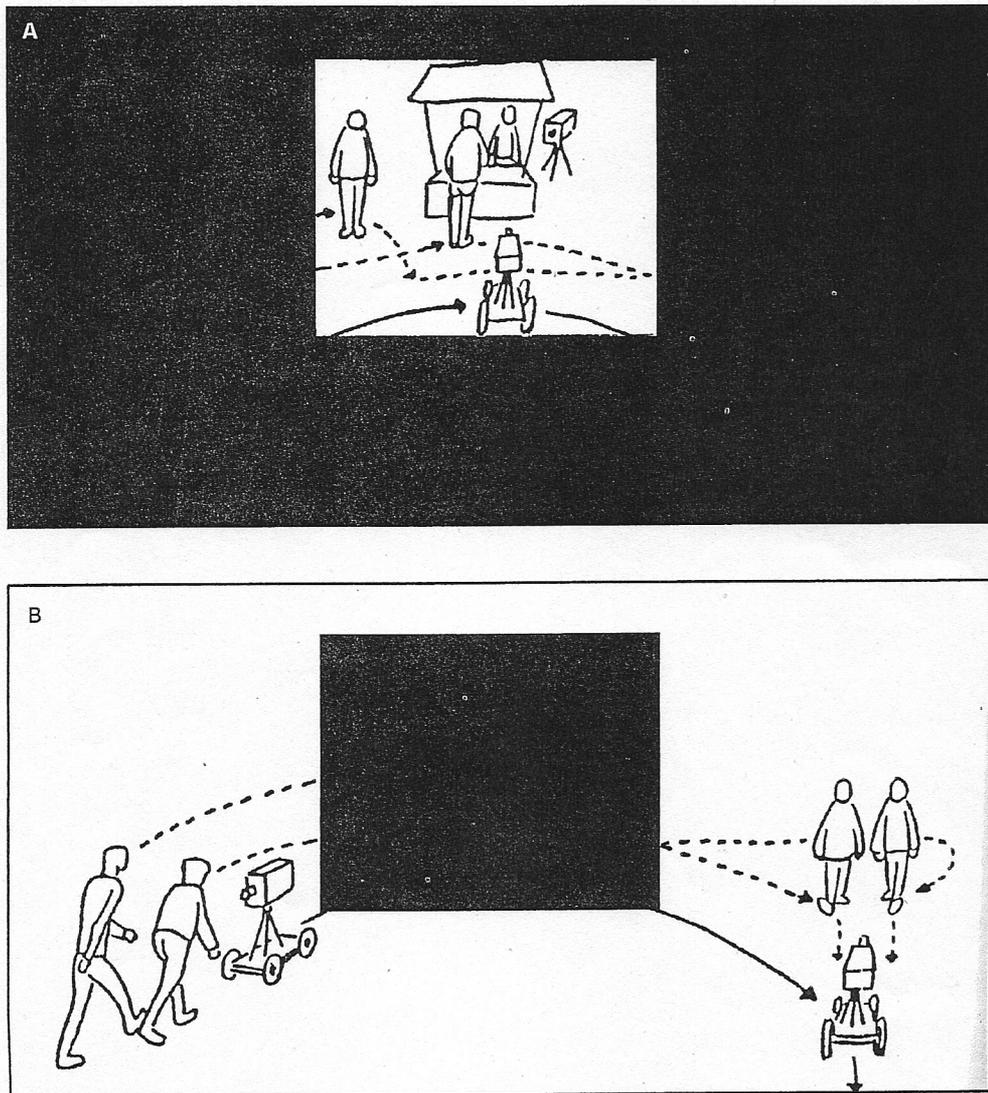


Figura 244

Composición del Cuadro Cinematográfico

El espacio encuadrado es el campo del objetivo limitado por la ventanilla de la cámara. **Encuadrar** supone seleccionar en el visor los distintos elementos que van a formar parte de la imagen estableciendo su relación para que la composición así realizada sea comprensible, expresiva y visualmente armoniosa.

Las **características estructurales** del encuadre tradicional se establecen por medio de esquemas y formas geométricas que se logran uniendo real o imaginariamente ciertos **puntos fuertes importantes** del plano, de donde surgen las llamadas **líneas de fuerza**, que son primordiales para conseguir la atmósfera apropiada en las escenas.

Elección del encuadre: En la figura 245 tenemos un hombre y en la figura 246 un cuadro.



Figura 245



Figura 246

Veamos la forma de encuadrarlo, como lo indican las figuras 247 y 248 es erróneo, y en la figura 249 es correcto. En dicho planteo se ha definido al hombre como elemento esencial de ese cuadro, razón por la cual se lo ha ubicado en el centro.

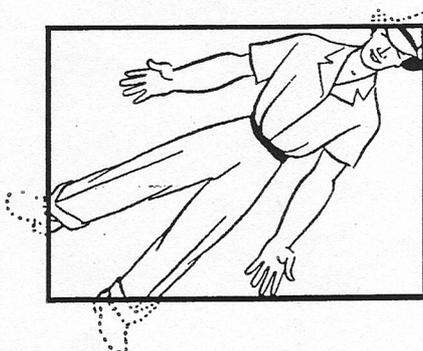


Figura 247

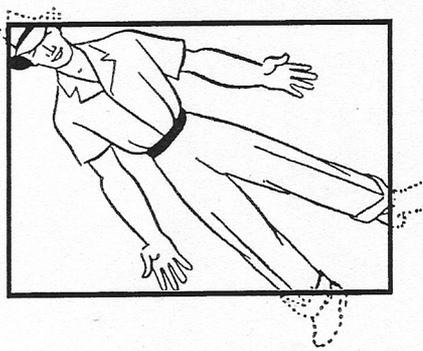


Figura 248

Lo mismo para el caso de un rostro de hombre, para que sea el elemento principal del cuadro. En la figura 250 está mal, pero en la figura 251 está correcto.

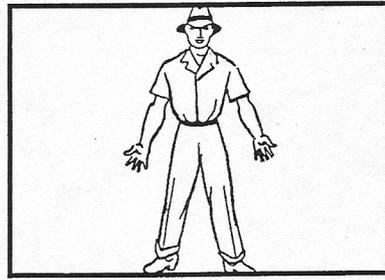


Figura 249



Figura 250



Figura 251

Los errores señalados en las figuras anteriores son típicos en aquellas personas que no poseen conocimientos de encuadre y de lógica visual.

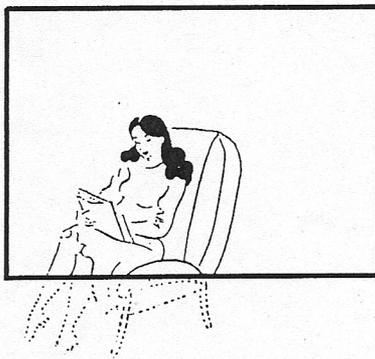


Figura 252



Figura 253

En la figura 252 se ha encuadrado a una mujer de cuerpo entero; ¿ por qué están cortados los pies ?. En la figura 253, un primer plano de un retrato; ¿ por qué tanto espacio libre (aire) sobre la cabeza ?. Ese espacio libre "roba" al P.P. una parte de la imagen. En la figura 254, ¿ qué está mal ?, y en la figura 255 ¿ qué error se comete ?.

Composición del Cuadro Cinematográfico

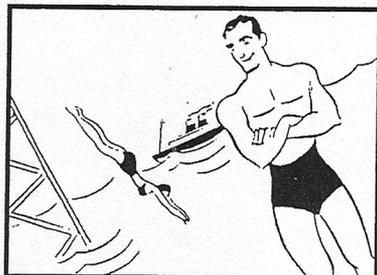


Figura 254

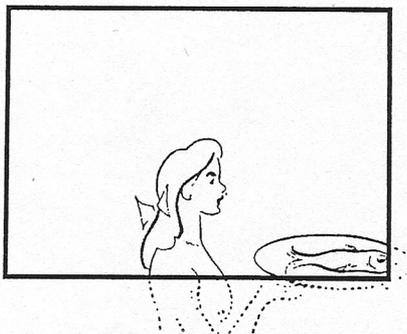


Figura 255

En las figuras 256, 257, 258 y 259 podemos ver como debieron ser encuadrados esos planos.



Figura 256

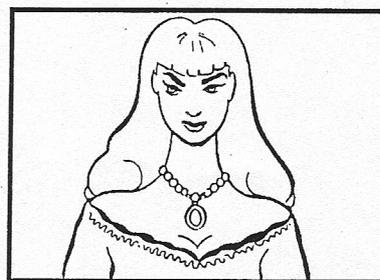


Figura 257

El error consistía en que al colocar la cámara y encuadrar, no se tuvo en cuenta la situación de dicho objeto en relación a los costados del cuadro. Por lo tanto se desprende de estos errores que no solamente hay que prestar atención al centro del interés del plano, sino que hay que ver la relación de éste con su entorno.

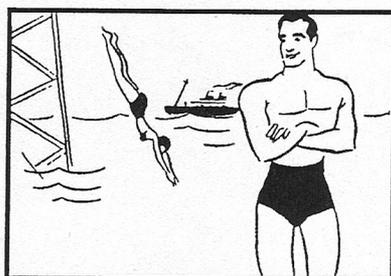


Figura 258

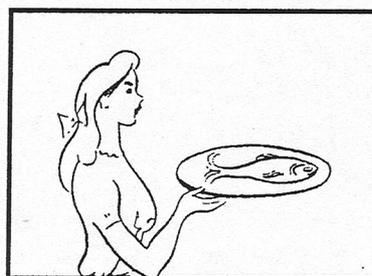


Figura 259

Recordar siempre que hay que tomar con el cuadro lo que es necesario y no lo que cae casualmente dentro del mismo. Al fijar el cuadro debe determinarse la relación del objeto a fotografiarse con los costados del cuadro.

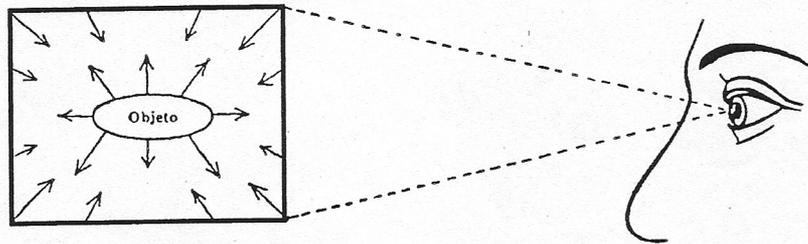


Figura 260

Veamos otro ejemplo: Sobre un fondo blanco se ha trazado una línea negra, de modo que sea elemento principal del cuadro y nos dé una idea de horizonte.



Figura 261

En la figura 262 es incorrecta así como en la figura 263, siendo la correcta la figura 264.

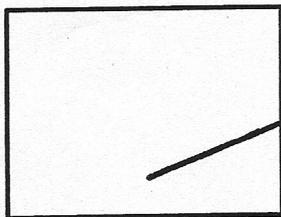


Figura 262

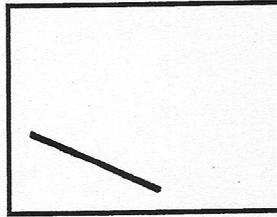


Figura 263

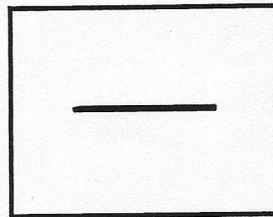


Figura 264

Los errores han consistido en que la correlación entre la línea a fotografiarse y el marco no ha sido tomada en cuenta. En las figuras 265 y 266 vemos como debió encuadrarse.

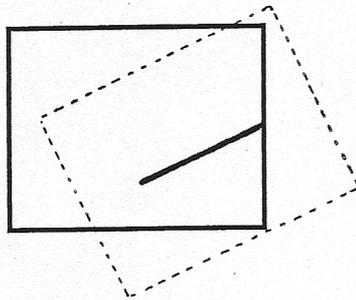


Figura 265: La línea de puntos indica como debió filmarse el cuadro de la figura 262.

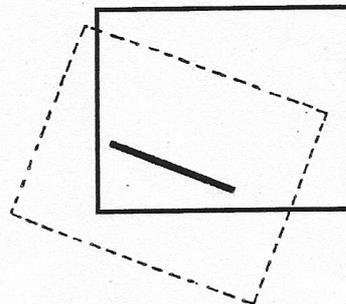


Figura 266: La línea de puntos indica como debió filmarse el cuadro de la figura 263.

Composición del Cuadro Cinematográfico

Recuérdese: para que el cuadro sea fácilmente comprensible y también expresivo, el objeto debe estar ubicado correctamente dentro del mismo.

La ubicación y distribución en el cuadro son inseparables del problema planteado en él. Por ello, al ocuparnos del problema de esa ubicación y distribución de los objetos a fotografías en el cuadro, supeditándolos a determinadas exigencias, llegamos al estudio de la composición y por ende, al encuadre.

El objeto dentro del cuadro: ¿ Es siempre necesario fotografiar el objeto por entero en el cuadro ?

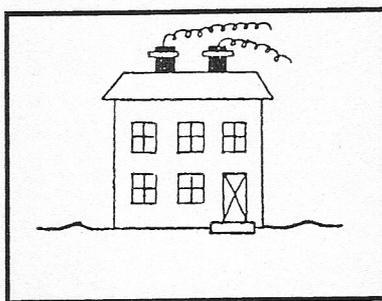


Figura 267: Cuadro de la vivienda.

Veamos un ejemplo: en la figura 267 se presenta una casa. Se supone que por medio de la cámara cinematográfica se puede aumentar o disminuir el tamaño del objeto. Aproximemos la cámara a la casa (o cambiemos de objetivo en la cámara) como en las figuras 268 y 269.

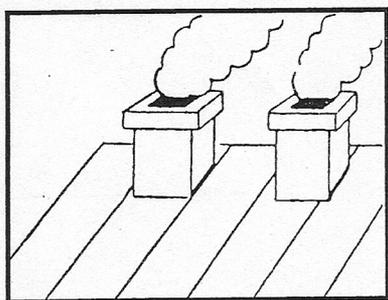
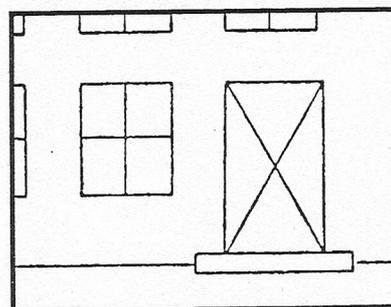


Figura 268: Cuadro para destacar el humo de la vivienda.

Figura 269: Cuadro para la entrada y parte de la pared.



Mirando dichos dibujos se puede sacar en conclusión que los términos "aumentar" o "disminuir" el objeto dentro del cuadro están empleados en forma inexacta, casi diríamos incorrecta. Nuestra intención es fotografiar la casa y en consecuencia no podemos cambiar su dimensión pues al aproximar o alejar la cámara, lo que hacemos es fijar la atención del espectador sobre partes distintas. En la figura 267 aparece la casa entera; en la figura 268 ya no es la casa el elemento principal, sino el humo de las chimeneas de

la casa, y en la figura 269, ya no es la casa la que ocupa el cuadro, sino la entrada y parte de la pared.

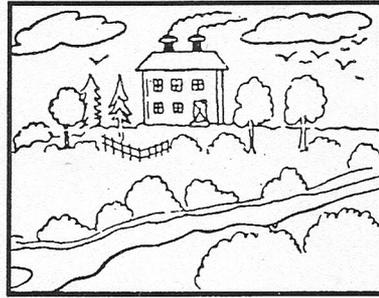


Figura 270: Cuadro para el conjunto de la casa, con jardín y arroyo.

Por el contrario, en la figura 270, ya no se trata de un plano del conjunto de la casa, sino del jardín, el arroyito y la casa. Todo ello significa que cada aumento o disminución del objeto en el cuadro, varía su contenido destacándose uno o varios objetos dentro de la toma como en el ejemplo precedente. También nos hace ver lo que queremos resaltar por su importancia dentro del cuadro. Un ejemplo más; la figura 271 nos muestra una flor tomada en un gran P.P., ¿donde está esa flor?, ¿qué es lo que la rodea?. No es posible saberlo ya que solamente aparece en el cuadro la flor. En la figura 272 lo principal del cuadro es la flor, en P.P., pero vemos también algunas briznas de hierba en el fondo del cuadro: la flor está unida a las hierbas.

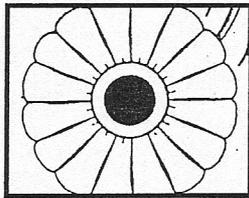


Figura 271

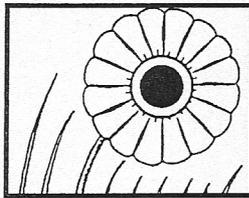


Figura 272

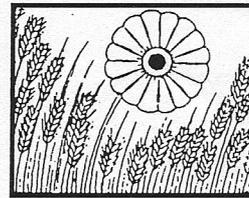


Figura 273

No sabemos, sin embargo, si es una pequeña o gran extensión de pasto lo que rodea a la flor, ni tampoco sabemos que hay detrás de las hierbas. Veamos ahora la figura 273. También en dicho cuadro lo principal es la flor, pero la rodean algunas hierbas y espigas de trigo. Es evidente que la flor crece en un campo de trigo, así comprobamos como la aproximación o alejamiento de la cámara transforma el contenido del cuadro al cambiar la cantidad de objetos que se ven en su interior.

Recordemos entonces, que al definir el cuadro hay que tener en cuenta que la cámara puede colocarse cerca o lejos del objeto (tipo de objetivos, angular, tele); es decir que puede tomarse el mismo objeto desde distintos planos. También debemos recordar que salvo en casos premeditados, la cámara debe estar nivelada y no oblicua. Al acercarse el objeto hacia cámara transformamos el contenido del cuadro.

Composición del Cuadro Cinematográfico

¿ Es necesario fotografiar siempre el objeto en el centro del cuadro ?: Fijemos nuestra atención en la figura 274: la cabeza de un hombre tomada de perfil. En dicho cuadro el objeto está ubicado en el centro.



Figura 274

Si trazamos una línea vertical que pase por el centro el cuadro, dividiremos a éste en dos mitades A y B. No es necesario demostrar que la mitad A es la más expresiva, la mirada del hombre; la expresión de su rostro se dirigen hacia la izquierda de la línea divisoria, es decir, llenan la mitad A.

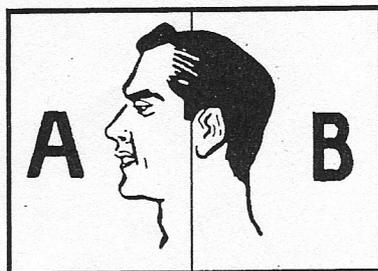


Figura 275

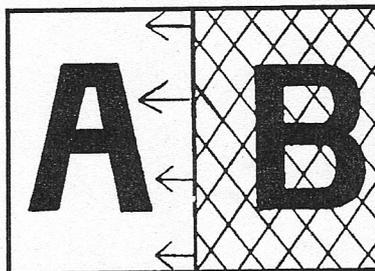


Figura 276

La otra mitad B es menos activa, menos expresiva. ¿ Cómo debemos pues aprovechar o distribuir el espacio en el cuadro ?. Nos encontramos ante la disyuntiva de elegir entre llenar el cuadro de elementos activos y expresivos o distribuir en él lo fundamental y lo secundario por igual. Es evidente que la mayor parte del cuadro debe de estar ocupado por todo cuanto sea fundamental básico y expresivo.

Por consiguiente podemos afirmar con seguridad que, para nuestro ejemplo, la composición correcta se halla en las figuras 277 y 279 y no en las figuras 278 y 280.



Figura 277



Figura 278



Figura 279



Figura 280

En la figura 277, la mirada y el espacio guardan un equilibrio. Dicha composición nos prueba que nuestra regla de tomar el objeto en el centro del cuadro, no es siempre aplicable. También debemos cuidar mucho que la mirada de un personaje no choque con el borde del cuadro, para lo cual hay que dejar siempre un espacio libre en la dirección de la mirada.

Al comienzo hemos considerado un cuadro que contenía una figura humana tomada hasta los hombros, como está en la figura 251 y no como en la figura 250. Supongamos que en la composición de la figura 251 se haya introducido un elemento nuevo, la ventana, y un rayo de luz que ilumina el rostro del hombre desde el ángulo superior izquierdo del cuadro. En este caso es necesario que la ventana y la luz equilibren al hombre en el ángulo inferior derecho para que el cuadro sea igualmente lleno (ver figura 282). Con ello se obtendrá así mismo que la atención del espectador se dirija al hombre como objeto principal mientras que el rayo de luz dirigirá su atención contribuyendo a fijarla en el mismo elemento básico del cuadro.



Figura 281



Figura 282

Composición del Cuadro Cinematográfico

Si ubicamos la ventana y la luz tal como aparecen en la figura 281, la composición de dicho encuadre resultará unilateral, pues la parte derecha del cuadro no toma parte en la tarea y estará completamente de mas.



Figura 283

Figura 284

Figura 285

Todo lo referido anteriormente está basado en encuadres fijos o finales de toma, pues puedo empezar una toma con un plano determinado como por ejemplo el de la figura 283 y por medio de una corrección hecha con el cabezal de cámara, que bien podría ser en este caso una combinación de panorámicas, horizontal y vertical (da como resultado una diagonal) acompañando al movimiento del sujeto para terminar en una composición bien encuadrada como la de la figura 285. Es decir siempre se debe terminar un plano con un encuadre correcto.

La línea del horizonte: En todo paisaje donde aparezca el horizonte se procurará que éste ocupe el tercio superior o el inferior. Se evitará, por lo tanto, que divida el cuadro en dos partes iguales como en la figura 286.

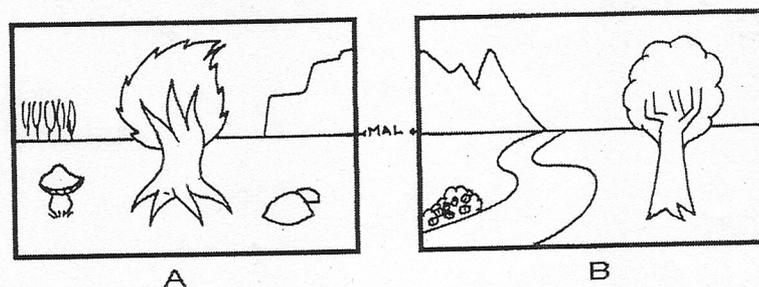


Figura 286

La elección del tercio inferior en la figura 287 A o del tercio superior en la figura 287 B dependerá de la importancia que adquiera el cielo o la tierra en paisajes lejanos y del nivel a que se ubica el objeto más importante (figura 288).

Tal nivel, como es lógico, depende del punto de vista escogido por un observador, o en nuestro caso, de la altura en que se ubica la cámara.

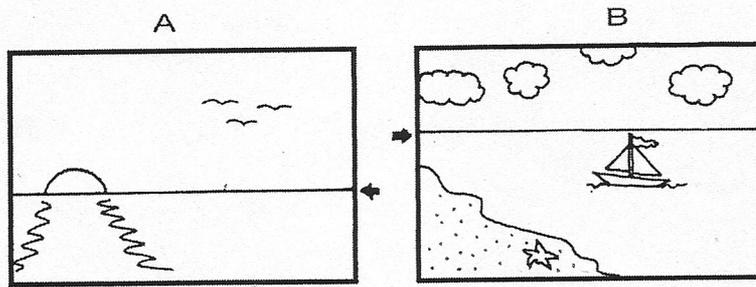


Figura 287

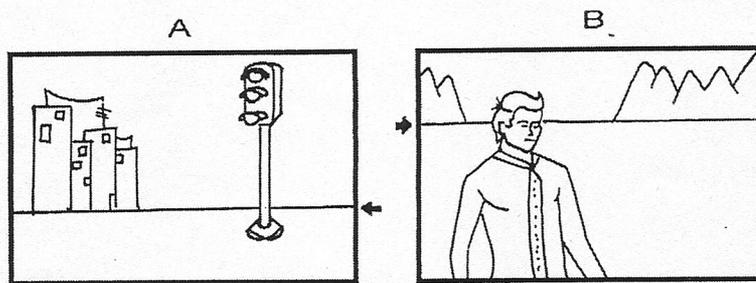


Figura 288

En el cuadro de la figura 289 figura un campo y una casita en el horizonte. Si bajamos la cámara verticalmente, cambiará bastante el carácter del cuadro (figura 290). Levantamos la cámara y el carácter del cuadro cambiará de nuevo (figura 291). Así se transforma el carácter, significado y colorido del cuadro, es decir su contenido, a pesar de que en todos los casos hemos fotografiado el mismo objeto.

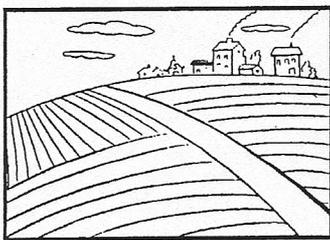


Figura 289

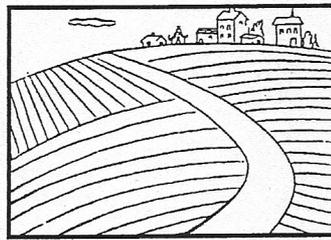


Figura 290



Figura 291

Otro ejemplo sobre la línea del horizonte lo tenemos en la figura 292 donde vemos la comparación de tener el horizonte en el tercio superior, y la escena pierde presencia, o de tenerla como en el encuadre de la figura 293 en el tercio inferior donde se muestra un dramatismo dentro de la composición.

Composición del Cuadro Cinematográfico

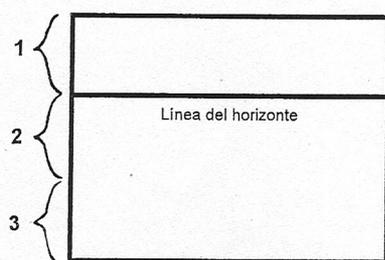


Figura 292



Figura 293

Esto valora lo dicho sobre la composición, siempre depende del contenido del cuadro y de sus propósitos.

Otro tema es si siempre lo principal tiene que estar en un todo dentro del cuadro y podemos afirmar como lo dicho anteriormente que la composición depende del contenido del cuadro y que hay veces en que una parte de lo principal expresa más y mejor que el todo ese total objeto que queremos fijar en el cuadro.

Téngase siempre presente este principio. En la figura 294 se presenta una gran muchedumbre fuera de los límites del cuadro y sin embargo, la masa de gente presente en el cuadro es pequeña.

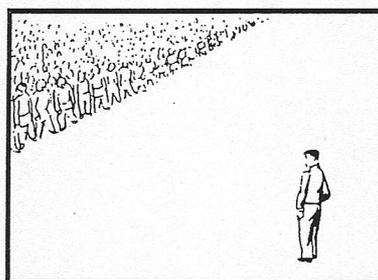


Figura 294

Bien se dice a menudo que en una gota de agua puede reflejarse el universo. Es decir, que al componer el cuadro debe operarse con los medios más sobrios o limitados que sea posible.

Las diagonales: Las líneas diagonales son el recurso más importante en cuanto a la ruptura de la monotonía que producen las líneas paralelas al marco. Su aparición es de efecto instantáneo, cuando se comparan ambos estilos (figura 295 A, B y C). Ahora bien, las diagonales también pueden ser monótonas cuando producen cruces simétricos en el centro (figura 296 A y B) y aún cuando cortan el cuadro de vértice a vértice (figura 297 A y B).

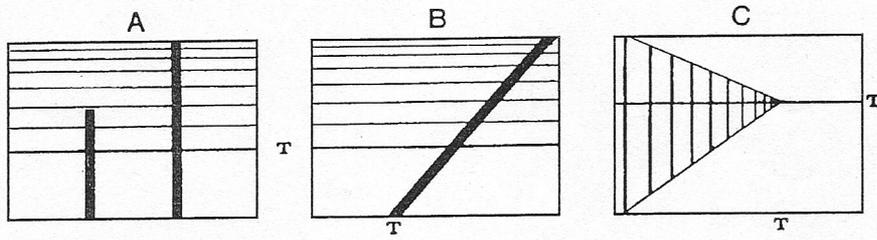


Figura 295

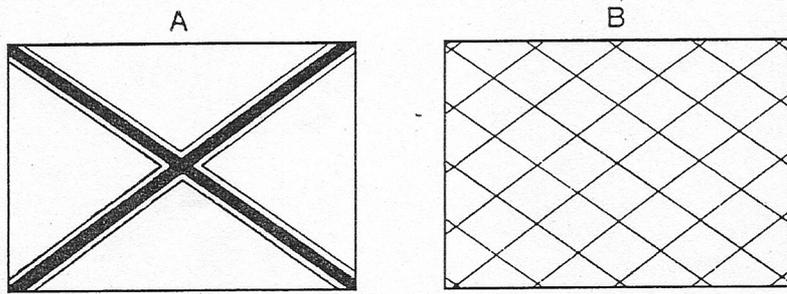


Figura 296

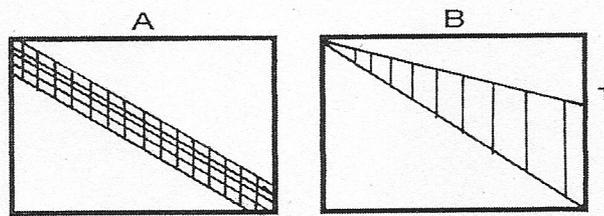


Figura 297

Es preferible que las diagonales nazcan o mueran en el vértice del horizonte con el marco (figura 298 A y B), o en uno de los puntos fuertes si la diagonal es el trozo más importante de la composición (figura 299 A y B).

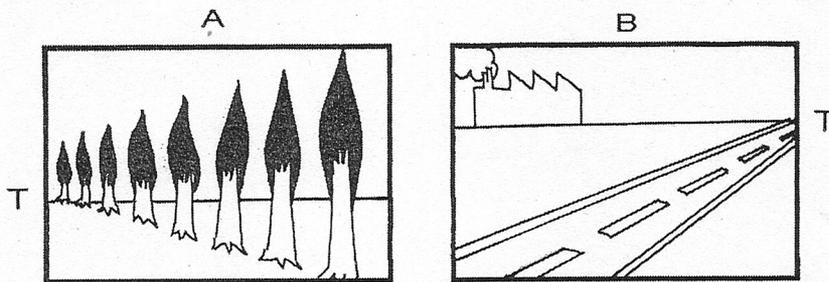


Figura 298

Composición del Cuadro Cinematográfico

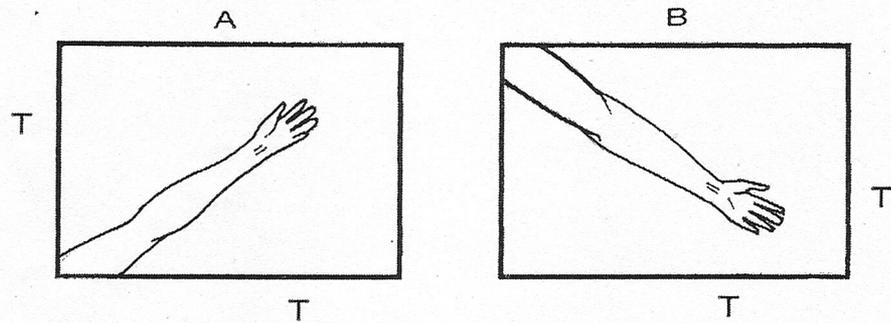


Figura 299

Las letras T que figuran en los dibujos nos indican los tercios de la división del cuadro y por ende los puntos fuertes del mismo.

Búsqueda de perspectiva ó líneas de fuga: Un cameraman debe saber colocarse en el punto de vista mejor frente a cualquier tema a tratar o captar. Esta ubicación de la cámara filmadora es mucho más crítica que la ubicación y la distancia del sujeto que podría elegir un fotógrafo de foto fija. Toda fotografía estática ofrece diversas posibilidades de corrección en cuanto al encuadre y ampliación de algún sector del negativo. El cuadro proyectado en pantalla, en cambio, presentará la composición y encuadre que se eligió en el momento de rodar la toma.

Acabamos de diseñar las normas básicas de las diagonales. Pues bien, las diagonales nacen en la mayoría de los casos, del punto de vista con el que el cameraman ataca un paisaje o escenario.

Toda línea paralela al suelo sufre los efectos ópticos de la perspectiva. En otras palabras, tiende a unirse en el infinito con las otras líneas que tienen un punto de fuga común (figura 298 A). Un ejemplo cotidiano lo tenemos en las vías donde circula el ferrocarril. Todo cubo y todo cuerpo compuesto por caras planas, puede mostrar una sola cara. Si se lo capta de frente, en un ataque de 90° , resultará una imagen chata y sin perspectiva (figura 300).

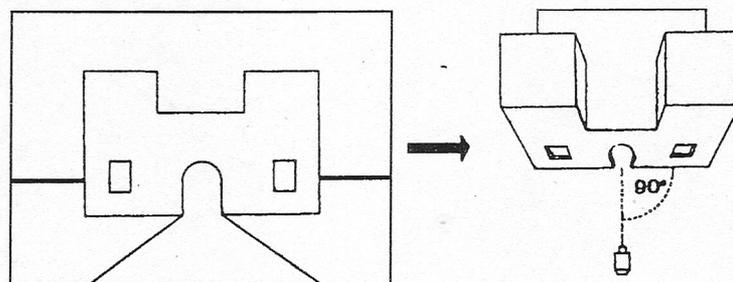


Figura 300

Todo cubo puede ofrecer perspectiva si se lo ataca a 45° , con ello aparecerán diagonales en la composición y una impresión de profundidad tridimensional.

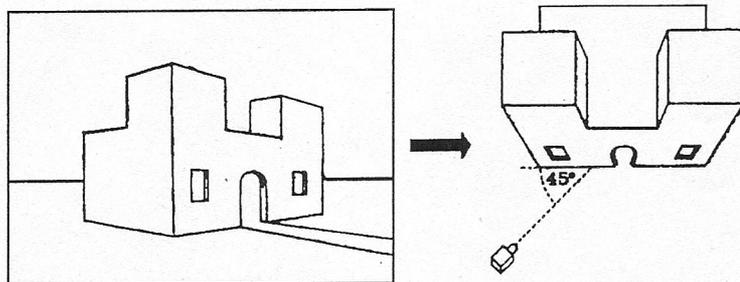


Figura 301

En todo tipo de líneas paralelas, sean senderos, verjas, arboledas, postes, muros exteriores e interiores, muebles, etc., el sentido composicional del encuadre del cinematografista debe de estar al acecho de la diagonal en perspectiva.

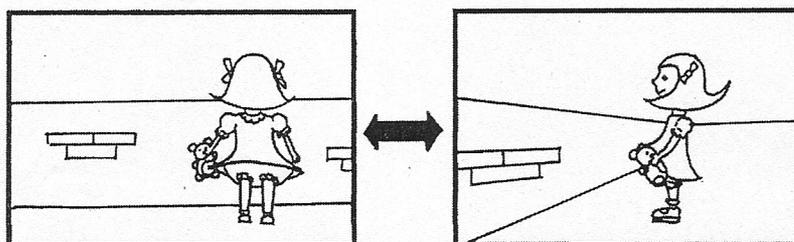


Figura 302

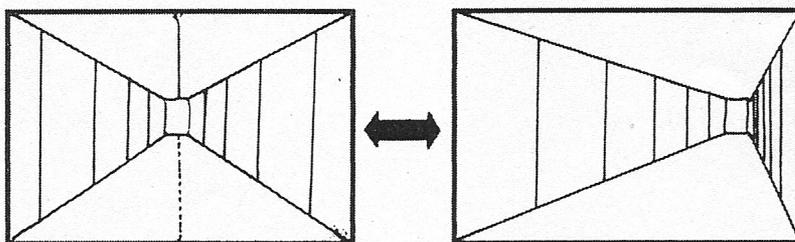


Figura 303

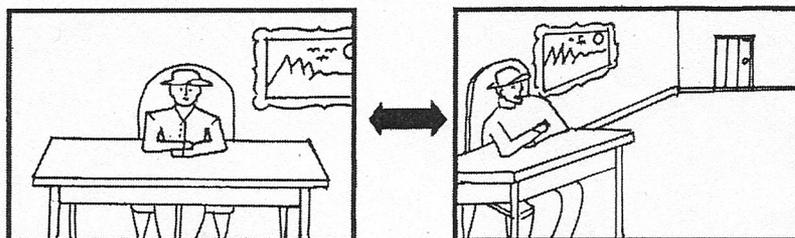


Figura 304

Composición del Cuadro Cinematográfico

Todo cuanto nos rodea es visto por nosotros en perspectiva, la cual puede ser lineal como lo visto o aero luminosa.

La perspectiva lineal se basa en el fenómeno óptico de que los objetos parecen más pequeños a medida que se alejan del observador. En ese caso la profundidad, la perspectiva se logra como resultado de la disminución dimensional de los objetos. La perspectiva aero luminosa se basa en cambio en la nitidez y claridad del contorno de los objetos y también de sus matices a medida que estos se alejan del espectador (o del primer plano del cuadro fotográfico). Los cambios de los contornos y los matices de los objetos dependen de la absorción de luz por la atmósfera que los rodea. Cuanto más lejos se halla el objeto, tanto más impreciso se lo ve, los matices se esfuman, las sombras se hacen menos espesas, las lejanías parecen cubiertas de humo. En las figuras 305 y 306 ejemplificamos lo dicho.

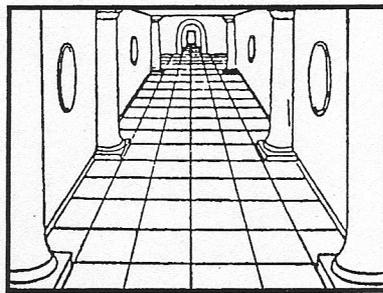


Figura 305: Perspectiva lineal

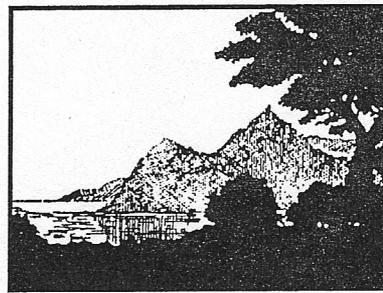


Figura 306: Perspectiva de altura.

La composición de un cuadro debe de hacerse siempre que se pueda en perspectiva. En la figura 307 se muestra un P.P. tomado de frente.

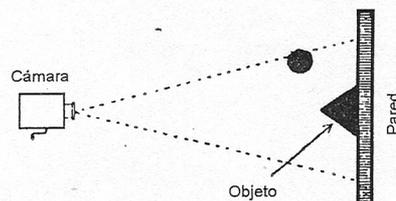


Figura 307

En la figura 308 la misma imagen, pero tomada en perspectiva, notándose que el sujeto adquiere otra dimensión; es más viviente, está más destacada la perspectiva.

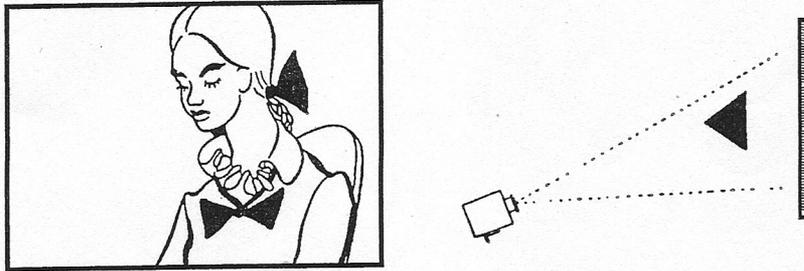


Figura 308

Como resultado de esta vista, nos indica que casi siempre resulta desventajoso fotografiar muy de frente. Tampoco fotografiar al sujeto u objeto "aplastado" contra el fondo. En la figura 309 y 310 se aportan algunos ejemplos de la perspectiva de fondo en algunos encuadres.

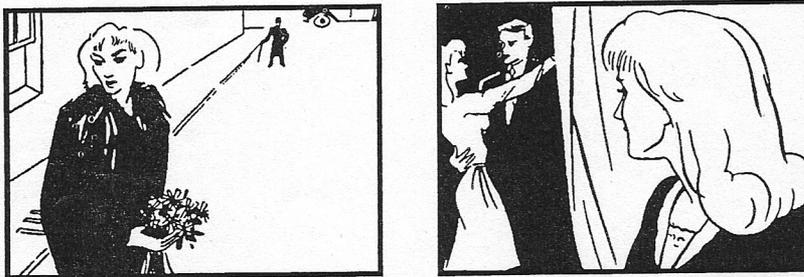


Figura 309 y 310: Ejemplos de perspectiva en profundidad.

No hay regla sin excepción: Si tenemos que filmar una acción que se desarrolla normalmente en un ambiente normal, debemos procurar el mayor relieve de la imagen, cuidando de no fotografiarla excesivamente de frente, sin aplastarla contra una pared plana y realzando en cambio la perspectiva; así, un retrato sale mejor en tres cuartos de perfil que de frente, y la pared en el cuarto pierde la chatura si se la toma de manera oblicua. No obstante, si necesitamos mostrar en la pantalla objetos tomados de frente, debemos hacerlo. Por ejemplo, si debemos enseñar en la pantalla el dibujo de una alfombra, o un cuadro en la pared, su toma en perspectiva será incorrecta, porque desfigurará el dibujo contenido en los mismos (figuras 311 y 312).

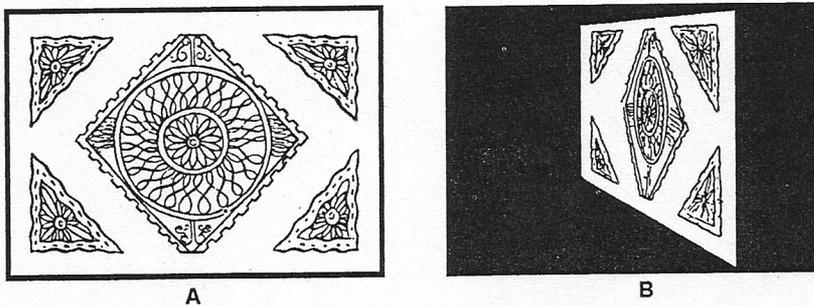


Figura 311

A. Tapiz filmado de frente. B. Tapiz erróneamente filmado en perspectiva

Composición del Cuadro Cinematográfico

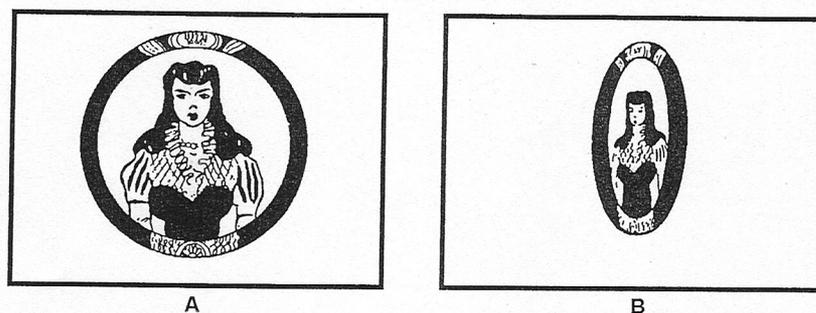


Figura 312

A. Retrato filmado de frente. B. Retrato erróneamente filmado en perspectiva

También pueden admitirse las tomas de frente para actores, decorados y naturaleza, pero sólo cuando es preciso, cuando su filmación está dictada por el contenido mismo del encuadre. Pero cuando es posible filmar en perspectiva debemos elegir siempre este método.

Para hallar el punto más relevante para encuadrar una toma, imaginemos el objeto de la misma ubicado como en una circunferencia imaginaria (figura 313). Circúndesela mirando continuamente el objeto y así determinará el punto más ventajoso, más expresivo para el encuadre. En síntesis:

1. Imaginemos el objeto a filmar en el centro de una circunferencia imaginaria. y busquemos la dirección más ventajosa.
2. Acercándose y alejándose con la cámara (o cambiando objetivos) en la dirección hallada se determinará el plano y las dimensiones del objeto en el cuadro.

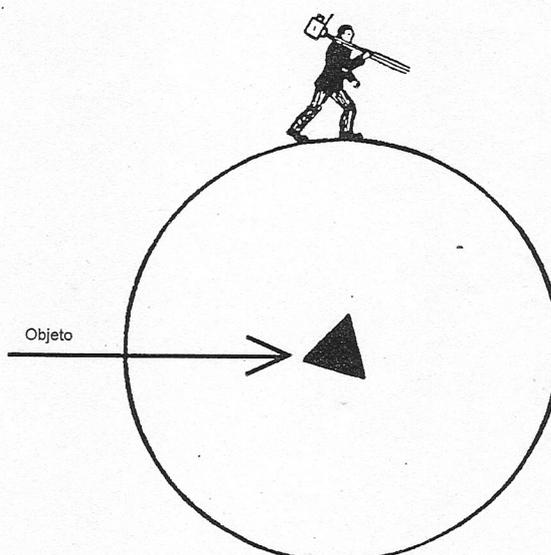


Figura 313

El primer plano y la perspectiva: Al determinar el cuadro es preciso tener en cuenta la importancia del primer plano para la imagen en perspectiva, porque en él, tanto la perspectiva lineal como la aero luminosa se hacen más nítidas, más visibles y más marcadas. Cuando se trata sobre todo de encuadres con varios planos lejanos, éstos cobran más relieve si vienen acompañados de una imagen en P.P.



Figura 314

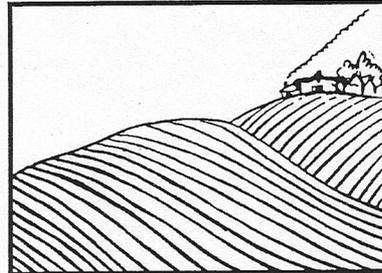


Figura 315

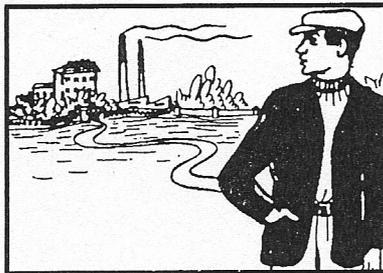


Figura 316

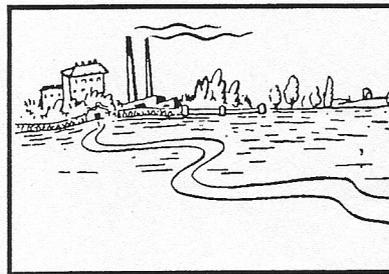


Figura 317

La iluminación gradual acentúa y marca la mayor o menor nitidez de los diversos planos, y ello favorece la perspectiva aero luminosa. Cuantos más planos haya en la imagen, más evidente se hace la perspectiva, pero ello aumenta en forma considerable con la presencia de un primer plano, cuya importancia se hace así fundamental, como fijador de la escala de cambios en la perspectiva y sus matices.

En las figuras 314 y 316 figuran los cuadros con un primer plano y en las figuras 315 y 317 estos mismos carecen de primer plano; obsérvese la diferencia.

Recordemos entonces, que al elegir un encuadre debemos buscar en lo posible que tenga un primer plano, para darle a la imagen mayor relieve, para acentuar su perspectiva. El primer plano oscuro en un claro paisaje diurno acentúa notablemente ese efecto. En cambio, en un paisaje nocturno iluminado con un farol, un primer plano claro dará el mismo resultado.

DINÁMICA CINEMATográfica

Movimiento interno del plano: Considerando la cámara estática, este movimiento está dado por los personajes u objetos que se desplazan en el interior del cuadro y dentro de los límites de éste; penetran y permanecen dentro de él o hallándose allí salen o bien lo recorren de parte a parte.

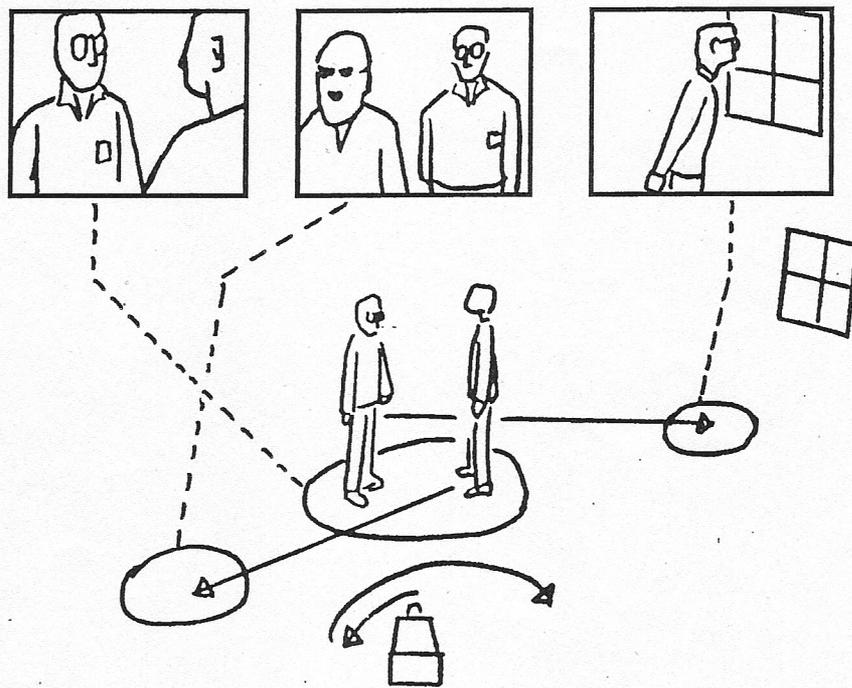


Figura 318

Un ejemplo de montaje dentro del cuadro con la alteración en la posición de los sujetos a fin de dar movimiento e interés a la escena.

El desplazamiento dentro de los límites del fotograma marca o acentúa la circunscripción del (o los) sujetos a la parte del espacio limitada por aquél. Tal es el caso, por ejemplo, en que un personaje va y viene de un lado a otro de la pantalla (está preocupado), o el de otro que está casi en P.P. y se aleja de la cámara hasta perderse como un punto (se va), como sucede al final de muchas películas de Chaplin donde la cámara se queda y Charlot se pierde a lo lejos. De esta manera se le está otorgando una gran importancia a es aparte del espacio limitada por el encuadre, adquiriendo por el hecho mismo del desplazamiento un significado adicional.

El espacio encuadrado (con o sin personajes) tiene un determinado valor que puede cambiar al introducirse al sujeto. El hecho de que un personaje penetre en el cuadro puede marcar la importancia no ya sólo del personaje mismo sino de la relación que éste adquiere con esa parte del espacio. Es decir, que un equilibrio tanto compositivo como dramático puede

quedar alterado por su entrada o salida de cuadro. En algunos casos, una salida del sujeto señala la importancia que tiene el vacío que deja.

Cuando a un sujeto se le hace atravesar el espacio encuadrado, interesa evidenciar ciertas características que sólo surgen claramente en esas circunstancias. Por ejemplo, para mostrar lo insignificante del hombre se ve a una empequeñecida figura humana que pasa por delante de un inmenso rascacielos. También se puede enfatizar el desequilibrio que se produce o el efecto que acarrea el hecho de que sea cruzado ese espacio. Por ejemplo: un personaje tratando de atravesar la calzada surcada de coches, uno pasa delante suyo y lo deja completamente mojado. O para dar la idea de tiempo y velocidad: el paso de un tren del que sólo se ven varias rayas luminosas de colores atravesando la pantalla.

Movimientos de cámara: El espacio excluido rodea por todas partes al espacio encuadrado, de ahí su importancia. Cuando un personaje entra o sale de cuadro viene o va hacia aquél. Si por medio de un movimiento o desplazamiento de cámara se quiere mostrar un objeto o un personaje, nos vamos introduciendo en el espacio excluido, descubriéndolo gradualmente y convirtiéndolo en espacio encuadrado. Se puede relacionar ambos espacios por asociación al encuadrar, por ejemplo, un objeto presentado sólo parcialmente; de esta manera, al mostrar un aparte suya se hace que el espectador imagine la existencia y situación del resto. En el momento en que un personaje mira hacia afuera del cuadro, ya sea porque algo le llama la atención (un sonido le hace volverse hacia allí), se está creando una expectativa. A menudo la fuerza del encuadre radica más en lo que excluye que en lo que muestra, por la tensión creada en el espectador al suponer lo que puede haber o pasar por la zona que no ve.

Todo movimiento de cámara debe tener una justificación (visual, dramática o psicológica): dentro del contexto de la escena. No tiene ningún sentido efectuar movimientos de cámara por la simple razón de que se puede y se piensa que es fácil hacerlos, como en el caso de muchas de las tomas cámara en mano que realizan los aficionados novatos.

Por medio de movimientos de cámara es posible lograr una **transferencia dinámica**; es decir, que un movimiento que se ve en la pantalla supuestamente realizado por un personaje u objeto se ha logrado durante la filmación mediante un movimiento de cámara. Por ejemplo, se puede imprimir movimiento a un objeto estático tal como un edificio o monumento, hundirlo en la tierra con una rápida panorámica ascendente, siempre que se supriman del entorno todo tipo de referencias. Otro ejemplo: si se quiere simular un temblor de tierra basta mover la cámara convenientemente durante la toma para que el efecto parezca real.

En el **movimiento de acompañamiento** se mantiene permanentemente encuadrado al sujeto que se desplaza. Es el tipo de movimiento que más fácilmente se justifica porque responde a una motivación física real, por ejemplo, un personaje que camina por la calle.

En el **movimiento descriptivo** la cámara recorre un elemento complejo (una ciudad, un paisaje, una biblioteca, etc.) mostrando de éste, en sucesión e ininterrumpidamente, todos sus elementos. Pone de manifiesto las relaciones espaciales existentes entre los diversos componentes del cuadro y los inmediatos que se encuentran fuera de él. La relación espacial continua que establece es real, sin tener en este caso una motivación física auténtica.

Composición del Cuadro Cinematográfico

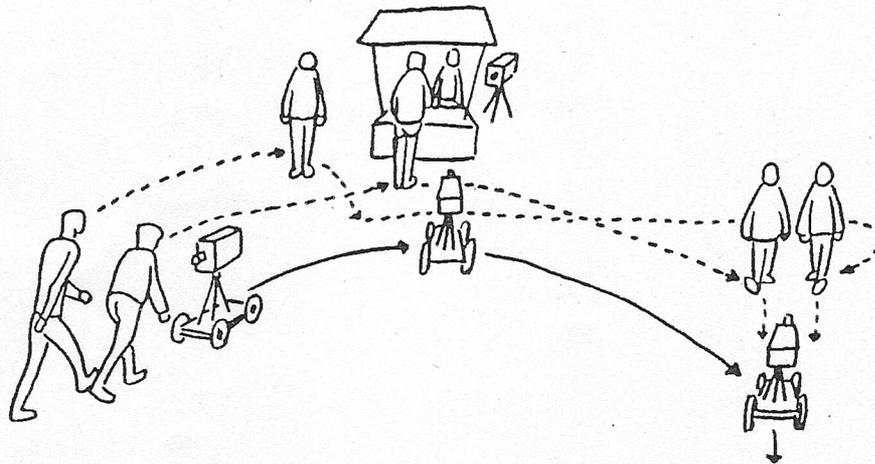


Figura 319

El montaje dentro del cuadro emplea en forma intensa el movimiento de la cámara para seguir el desplazamiento de los intérpretes. Con estas tomas largas se suelen intercalar planos de reacción o contraplanos para brindar mayor fluidez al relato. El ejemplo aquí dado corresponde a como se planea un travelling de acompañamiento.

El **movimiento dramático** responde exclusivamente a razones expresivas. Por ejemplo: los que origina una secuencia de violenta pelea.

La cámara puede ocupar también el lugar de un personaje en el caso del **movimiento subjetivo**. Así, por ejemplo, corre como un atleta, se tambalea y ve borroso como un borracho, recibe como un boxeador un golpe de puño, etc.

Para la realización de movimientos es posible proceder de diversas maneras. Se puede mantener la cámara en una misma posición y **gírala** en sentido horizontal, vertical o diagonal en el movimiento denominado **panorámica**. Cuando los efectos dinámicos se consiguen mediante el **desplazamiento** de la posición de la cámara (hacia adelante, hacia atrás, alrededor y frente a un sujeto inmóvil o siguiendo a un sujeto móvil) mientras se filma, se obtiene el **travelling**. Por último es posible efectuar **acercamientos** o **alejamientos** a lo largo del eje - cámara sujeto por medios ópticos (con el objetivo de focal variable), es el **zoom**.

Panorámicas: Se puede decir, en términos generales, que la panorámica constituye una relación espacial entre zonas, elementos, objetos, etc., adyacentes, manteniendo intacta la **continuidad en el espacio y en el tiempo** (por desarrollarse en un mismo espacio y al mismo tiempo). Pero es posible también establecer una **discontinuidad en el espacio**, por ejemplo, en el caso de una panorámica vertical ascendente desde un lugar cualquiera al cielo continuándola en forma descendente desde aquí a otro sitio completamente diferente, en el que se puede desarrollar o no una acción simultánea (continuidad o discontinuidad temporal). La **discontinuidad en el tiempo** se puede también indicar, por ejemplo, con una panorámica que parte de un grupo de personas jóvenes reunidas en una habitación y llegar hasta el cuadro de un antepasado familiar para volver inmediatamente sobre el mismo grupo pero ya envejecido, existiendo en este caso continuidad espacial. Un tipo de

panorámica que se presta mucho para mostrar la discontinuidad espacial y temporal es el **barrido** que generalmente comienza y termina en un plano estático. Consiste en un movimiento de cámara muy rápido, durante el cual no se reconocen los elementos de la imagen sino que simplemente se ven sus trazas.

La velocidad con que se realice una panorámica puede estar en función de las necesidades expresivas. Por ejemplo, si se quiere relacionar a dos personajes, la velocidad de giro indicará cual es el grado de acercamiento que existe entre ambos o la forma en que se quiere vincularlos. Lo mismo sucede en el caso de una **panorámica descriptiva subjetiva** cuando un personaje, por ejemplo, recorre con la mirada una inmensa biblioteca. Si está simplemente contemplando el conjunto, la panorámica será muy lenta dando tiempo al espectador para observar detalladamente. En cambio, si lo que quiere es un libro determinado, la panorámica será rápida hasta detenerse precisamente en aquél.

La **panorámica interrumpida** suele ser larga y lenta; se detiene sobre un determinado elemento e incluso a veces retrocede un poco hasta centrarlo. Su finalidad es producir un impacto visual para señalar claramente la presencia de dicho elemento, luego continúa al mismo ritmo que llevaba. En la mayoría de los casos corresponde a un movimiento de cámara subjetiva. por ejemplo: un personaje llega a un salón donde hay una gran cantidad de personas, recorre con la mirada a todos los presentes, se detiene momentáneamente en uno y luego prosigue observando.

Cuando se realiza una **panorámica de acompañamiento** y la trayectoria del personaje es en zigzag, se tiene una clara sensación de desasosiego, desorientación y duda.

La **panorámica vertical**, en cualquiera de los dos sentidos, es generalmente de tipo descriptivo; por ejemplo, el novato cobrador del gas que llega a la entrada de un alto edificio y recorre con la mirada la cantidad de pisos que debe subir.

Travellings: La utilización más común del travelling o desplazamiento continuo de la cámara es el **travelling de acompañamiento**, para seguir a un sujeto que se traslada de un lugar a otro: una pareja que va caminando por la calle, secuencias de persecuciones mostrando a perseguidor y perseguido, etc. Cuando hay un desplazamiento de la cámara y el sujeto queda fijo, se cambia el punto de vista desde el cual se observa, surgiendo claramente la noción de volumen. Por ejemplo, un edificio captado de frente, podrá parecer que sólo se trata de una fachada, pero si nos desplazamos horizontalmente, su corporeidad será evidente. Si la cámara gira alrededor de un personaje estático escrutándolo exhaustivamente, lo que hace es relacionarlo con el espacio y elementos circundantes, aunque a veces sólo sirva para mostrarlo a él y sus reacciones frente a un determinado acontecimiento. Por ejemplo, una mujer que está atravesando la calzada, se le cae uno de los paquetes que llevaba y se desparrama su contenido que ella trata de recoger mientras la cámara gira a su alrededor.

El **travelling descriptivo** que se realice, por ejemplo, lateralmente sobre un edificio hará que las líneas horizontales se mantengan siempre paralelas, cosa que no sucede al efectuar una panorámica, ya que en ella la cámara no se mantiene perpendicular a la pared y las paralelas comienzan a converger hacia un punto de fuga. Este ejemplo sirve para subrayar la diferencia entre travelling y panorámica desde un punto de vista puramente físico.

En los **travellings de acercamiento** (de lo general a lo particular) se van seleccionando y eliminando elementos. Se parte del todo para concentrarse en una parte, de modo que la

Composición del Cuadro Cinematográfico

atención se fije progresivamente sobre el sujeto. Por el contrario en un **travelling de alejamiento** (de lo particular a lo general) se trata de mostrar la relación entre una de las partes componentes con el todo. El **travelling interrumpido** sirve para centrar la atención sobre determinado elemento en particular. Por ejemplo, en el acompañamiento de dos personajes que van conversando y se detienen, se interrumpe el travelling para enfatizar la importancia de lo que dicen en ese preciso momento. Al igual que en la panorámica interrumpida, se produce así un impacto visual.

El movimiento de **grúa** es un travelling ascendente o descendente, combinado generalmente con una panorámica descendente o ascendente. Su uso más corriente es mostrar la relación de uno o varios elementos con el todo. Por ejemplo: el plano de varios personajes que forman parte de un grupo más amplio. Al comienzo la cámara se encuentra a ras del suelo ascendiendo luego lentamente dejando ver lo extenso del mismo. Se utiliza muy a menudo en secuencias de multitudes.

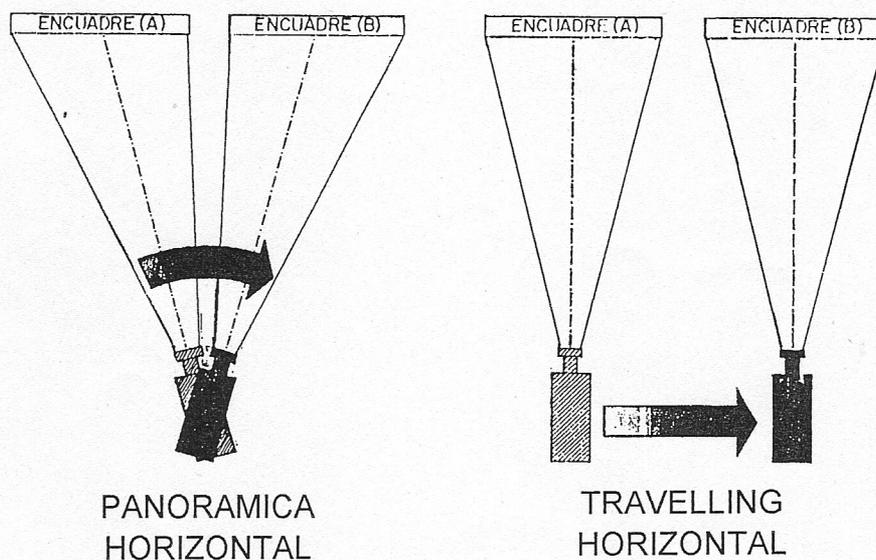


Figura 320

El travelling óptico (efecto zoom): Su radio de acción está limitado al acercamiento y alejamiento en el sentido del eje óptico, y se trata de un "falso" travelling (puesto que la cámara no cambia de posición), pero a diferencia de éste hay variación en la perspectiva. Permite saltar velozmente de un plano intimista a uno de situación o viceversa: por ejemplo, un peatón que va por la calle mira hacia un edificio de varios pisos, y el zoom nos acerca a una ventana desde la cual alguien lo saluda. Otro ejemplo: desde el P.M. de un hombre que rema se pasa en zoom de retroceso a un P.G. de su bote solitario en el medio del mar. Con el zoom se logra un efecto similar al de un travelling de acompañamiento, cambiando gradualmente la focal según se vaya desplazando el sujeto. Como todo movimiento de cámara el abuso del efecto zoom está totalmente proscrito; sólo debe emplearse cuando los fines expresivos lo justifiquen.

Todos estos movimientos se pueden combinar entre sí complementándose. Así, el travelling con el zoom, el zoom con la panorámica, el travelling con la panorámica, etc. En la

combinación de travelling mas panorámica se conjugan movimientos descriptivos y de acompañamiento que da gran fluidez al relato cinematográfico y sirven para imprimir al plano el ritmo dramático que la acción exige.

EQUILIBRIO Y CONTRASTE

La elección del plano y la aplicación de la panorámica vertical y horizontal ayudan a distribuir correctamente los objetos a filmarse dentro del cuadro. Los objetos no deben ser distribuidos en forma casual, sino siguiendo los propósitos del cuadro, su tema o contenido. Al componer el cuadro es necesario tener en cuenta la oposición, el contraste de los diversos elementos de la composición, la selección de lo que es importante y el aprovechamiento máximo de todo el espacio del cuadro.

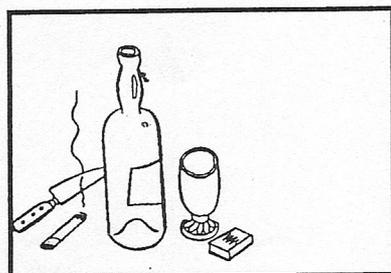


Figura 321

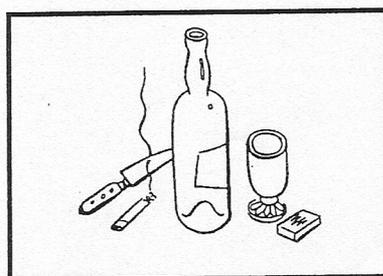


Figura 322

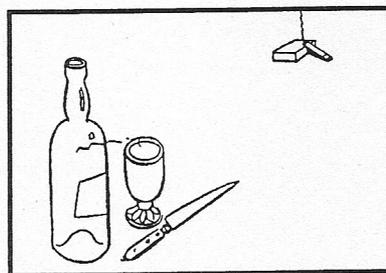


Figura 323

La relación recíproca de los objetos del cuadro, su distribución equitativa (es decir, la ausencia de sobrecarga en un lugar del cuadro), son las bases del equilibrio en la composición. Por ejemplo, en la figura 321, los objetos recargan el ángulo inferior izquierdo del cuadro. En la figura 322 el cuadro ha sido llenado con más equilibrio: la masa principal de los objetos está repartida en todo el espacio disponible. Si distribuimos los objetos de otra manera, por ejemplo, como se ha hecho en la figura 323, el equilibrio de esta composición se restablecerá sin la aplicación de las panorámicas vertical y horizontal.

Composición del Cuadro Cinematográfico

El equilibrio en la composición se logra no solamente con la buena distribución de los objetos en el cuadro sino también por medio de los contrastes de luz, sus matices y distribución. El toque oscuro o claro, iluminado o en sombra, el objeto y los espacios libres; todos estos factores intervienen en la distribución de un cuadro, de acuerdo a los propósitos y contenidos del mismo.

Proporciones y escala: La imagen proyectada de cualquier sujeto que se haya rodado completamente aislado, por sí sola, sin ninguna referencia, no refleja las verdaderas dimensiones del mismo; para que el espectador las aprecie en su justa medida hay que relacionarle con otro elemento conocido. Un hombre puede parecer un gigante o un enano según sean las dimensiones del decorado y de las otras personas que tenga a su alrededor. Una pequeña porción de tierra puede parecer la superficie lunar; un trozo de roca, una alta montaña, etc. El hecho de no poder determinar el tamaño real de las cosas si no se comparan con otras que nos resulten familiares es lo que hace posible la utilización de miniaturas y maquetas para resolver escenas de explosiones, batallas, naufragios, temblores de tierra, monstruos, etc. Las filmaciones de estas miniaturas, intercaladas con planos de personajes reales que nos son conocidos, hacen que se acepte el realismo de una escena que conscientemente sabemos es falsa, tal como la destrucción de Nueva York o el incendio de un enorme edificio. En varias escenas de King Kong (1933) se utilizó por ejemplo, un gorila normal, situado frente a unos decorados en miniatura que representaban edificios de Nueva York; así el espectador creía estar frente a un gorila gigantesco capaz de aniquilar a la ciudad.

Figuras 324, 325, 326 y 327: La noción de tamaño necesita para su perfecta comprensión de la comparación relativa con algún objeto cuyas dimensiones nos sean conocidas. Un sujeto aislado en la pantalla no define su tamaño si no es en relación con el escenario en que se halla. Esta particularidad se emplea muy frecuentemente en el cine para conseguir trucajes de escala, en los que un mismo sujeto puede parecer un gigante o un enano, según que el decorado sea una maqueta en miniatura o se trate de reproducciones a gran tamaño de objetos normales.



Figura 324

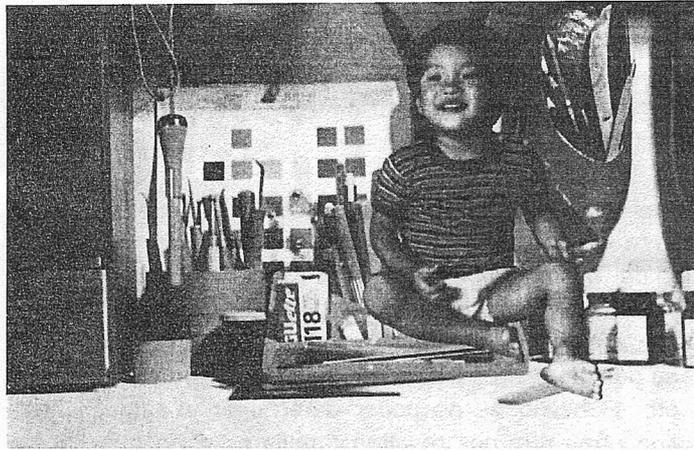


Figura 325

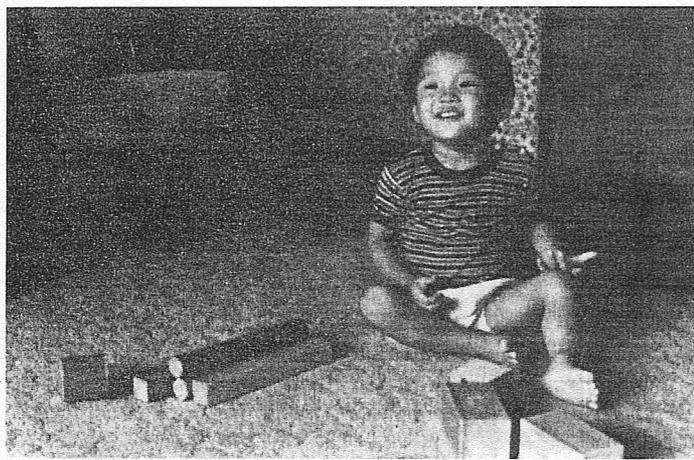


Figura 326



Figura 327