

El encuadre cinematográfico y la
composición simbólica de Marcel Martin

Una disertación de la apropiación y el uso en un cortometraje de ficción

ALFONSO PEÑA JIMÉNEZ¹

1. Introducción

El interés de este artículo es poner sobre la palestra los desarrollos conceptuales alcanzados, a lo largo de un año, en la obra cinematográfica denominada *La Hoguera: una historia basada en hechos reales*², todavía en construcción. Dicha obra busca su validación teórica y, para el caso, es presentada como una disertación entre el realizador y las obras: *El montaje cinematográfico* de Vicente Sánchez-Biosca y *El encuadre cinematográfico* de Dominique Villain (base teórica para el análisis de *Encuadre cinematográfico*) y *El lenguaje del cine* escrito por Marcel Martín (soporte conceptual para la categoría *Composición simbólica*).

Así, entonces, se pondrá especial atención en los conceptos de *Encuadre*

cinematográfico y *Composición simbólica* propuestos por Dominique Villain (1997) y Marcel Martin (2005), propios del lenguaje audiovisual; categorías de análisis que se escaparon al desarrollo pedagógico en el pregrado de la Escuela de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. Ello demandó un ejercicio exhaustivo.

Ahora bien, más allá de que la obra pretenda estar lista para el segundo semestre del año presente, pensar en el desarrollo del contexto teórico, y aquí valga la redundancia, no fue ni será un tema sencillo. La construcción conceptual, por simple que parezca, empezará a brindar primacía del concepto de *Encuadre cinematográfico* como una constancia escrita de la apropiación del acervo teórico y que más tarde deberá ser palpable en *La Hoguera* como pieza finalizada. Eso se traduce en un trabajo casi titánico y de suma complejidad para el realizador.

Es de resaltar que, en un inicio, cuando se pensó en el planteamiento del proyecto, se desconocía por completo el requisito -la materialización teórica en la pieza audiovisual-. En realidad la noción que se poseía del concepto mismo no superaba al resultado de una relación simple interpretada entre el lente de la

1 Estudiante de la Escuela de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. Correo electrónico: alfonsonjimenezup@gmail.com

2 Este artículo se deriva del trabajo de grado, en la modalidad de Producción Mediática, bajo la dirección de la docente Diana Milena Reyes, adscrita a la Escuela de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales.

cámara y el objetivo; la idea se había fundado de forma distorsionada -era el resultado de ejercicios mal habidos-, solo partía de la composición del contenido de la Imagen, un aspecto en el que se insistirá más adelante.

Se tuvo que empezar a realizar una indagación periodística para descubrir y entender que el francés Dominique Villain, toda una autoridad en el tema, otorgaba al *Encuadre cinematográfico* la categoría de ser el todo de la filmación cinematográfica -debía estar loco, o al menos eso fue lo que se pensó en un inicio-. El tema de la *Composición simbólica* llegaría más adelante.

Sin embargo, las letras empezaron a tener sentido cuando el mismo realizador supo de Marcel Martin -un autor que limitaba la categoría *Encuadre cinematográfico*, pero que brindaba sentido a la premisa de Villain-. Resultó que para Martin lo que existía era el Encuadre y se entendía como el constituyente principal de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior para transformarla en material artístico digno de apreciación, o sea, la Composición del contenido de la Imagen -tan simple como lo que se proyecta en el plano- y los modos en los que el realizador desglosa, ejecuta y organiza los fragmentos de realidad que se volverían a ver casi idénticos en la pantalla -un todo que partía y se dotaba de sentido desde la cámara-.

Un paréntesis. Antes de continuar, se hace necesario que usted como lector conozca la sinopsis de la obra, que aunque se inserta en la ficción no escapó al trabajo periodístico: se recalca que está basada en hechos reales y se sitúa en 1999. *Una serie de rechazos por parte de Agustín y Rigoberto (hermanos) hacia las intenciones revolucionarias de un grupo*

armado al margen de la ley, en la zona rural del norte del Tolima, se convertirán en la sentencia de una tragedia: el camino a la muerte y el dolor de una familia.

En esencia una pieza fílmica que, además de su desarrollo argumental y futura proyección en pantalla, pretende aportar al proceso de reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado en la historia del país, en una época de aparente reconciliación.

2. Conceptualizaciones

2.1. El Encuadre y la Composición del contenido de la imagen

Tan sencillo como pensar que los postulados teóricos de Dominique Villain obligaban a cavilar todo el proceso de fabricación en una película y a la inclusión de las tres grandes fases que aparecen insertas en su significado:

- a. La primera es la preparación que, tradicional por su forma, se compone de la construcción del guión, la sinopsis, la elaboración de los planos y las secuencias.
- b. La segunda, la fase mítica, se consolida en el rodaje y es donde aparecen las estrellas actorales y el equipo de especialistas -el equipo de producción-; un despliegue técnico que puede resultar impresionante y llegar a deconstruir la primera fase.
- c. Y la tercera, la más prestigiosa y la que se denomina Montaje; empalme que le da sentido la película.

Además del despliegue de energía e intransigencia que implica la producción de una película, Dominique Villain construye la noción de encuadre cinematográfico

en torno a dos grandes polos: “[...] dos concepciones prácticas, y por ende teóricas, que se acentúan entre sí; algunas cámaras insistirán en la composición de los planos, otros en lo que ocurre en el rodaje” (Villain, 1997, p. 8). Enfatizando que el Encuadre cinematográfico es demasiado importante como para dejarlo exclusivamente en manos de las cámaras -en esencia, el punto de separación y encuentro con la teoría de Martin-.

Para Marcel Martin, del aparente desecho de Villain depende conceptualmente de la Composición del contenido de la imagen, el cómo de la expresión de una realidad objetiva en la pantalla y sus componentes de verosimilitud para llegar a ese tan anhelado Encuadre cinematográfico. Y es que si bien la responsabilidad del Encuadre no debe recaer en la cámara, es esta misma la que se vuelve el punto de partida del gran concepto de Villain. Es en ese orden de ideas es que Martin propone cinco conceptos inherentes al Encuadre desde el lente.

- A. Dejar ciertos elementos por fuera del cuadro. Prima la elipsis que parte del obviar una acción, digamos, un hombre que comete un asesinato. En primer plano se muestra el rostro del asesino, arte y sonido completan el plano (Figura 1)³.



Figura 1

3 Las ilustraciones que acompañan el texto fueron realizadas por el autor de este artículo.

- B. Mostrar solo un detalle significativo o simbólico. Siempre se va partir del plano detalle, mostrando un detalle significativo y necesario para el desarrollo narrativo de la obra. Se puede pensar en la figura del Leitmotiv (Figura 2).

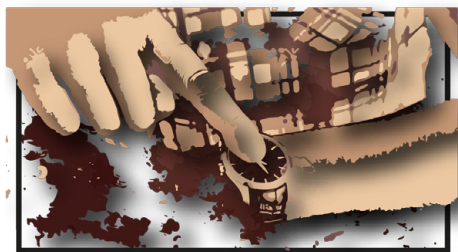


Figura 2

- C. Modificar el punto de vista normal del espectador. Pensemos en un plano contrapicado, uno que rara vez puede ver el ojo humano, el cual se puede tornar intimidante (Figura 3).



Figura 3

- D. Jugar con la tercera dimensión del espacio. Se debe tomar en cuenta la profundidad de campo y no olvidar la idea de crear dramatismo en el espectador; tenemos un plano general de un asesinato. Partimos a un zoom in para terminar en el primer plano del perpetrador; el asesino acompaña la escena con una mirada petrificante (Figura 4).



Figura 4

E. Componer arbitrariamente y de manera natural el contenido del cuadro. Pensemos de manera directa, por primera vez, en la Composición del Contenido de la Imagen y la simultaneidad del componente de una escena; un plano capaz de construir y transmitir, si se quiere, el drama de un hombre que toma a su hijo muerto (Figura 5).



Figura 5

Será por lo mismo que Vicente Sánchez-Biosca pone especial atención a la variedad de encuadres en el plano. Una gama inagotable de escalas (primeros planos, planos generales, planos medios), de angulaciones (picados, contrapicados, planos a la altura del objeto) y de emplazamientos frente a la figura representada (frontalidad, lateralidad, oblicuidad) que contribuyen a un principio analítico de realidad -la misma verosimilitud de Martin- para mantener orientado al espectador y poder dirigirlo hacia los accidentes que intentan cons-

tituir la narrativa de la historia: “[...] un recurso apto para encausar las diversas centralizaciones del enfoque y sus desplazamientos, distintas narraciones en torno al saber narrativo y un suspenso embrionario” (Biosca, 1995, p. 211).

Sin embargo, y más allá de un encausar la narrativa, no se puede olvidar que lo que se muestra en la pantalla, más que explicar, siempre va a implicar; todo lo que se proyecta tiene un sentido para el espectador y más aún para el realizador. Una diversidad de elementos que se vuelven polisémicos y que parten del contenido y la forma de la imagen, obedeciendo a los repertorios culturales y permitiendo brindar cierta libertad de interpretación para quién observa -hacer una obra audiovisual de ficción no es nada sencillo-.

2.2. Composición Simbólica

Se debe tener en cuenta que más allá de la Composición del contenido de la imagen, y apareciendo inserta en la misma, para Marcel Martin existe un significado que reside en la imagen misma y que se salta, incluso, el encuentro de dos o más imágenes (Martin, 2005, p. 107). Pensemos en el -Efecto Kuleshov- que hace alusión a los repertorios culturales de quien pueda observarla y que el autor va a denominar Composición simbólica; en esencia dos acciones simultáneas que vistas a través de la pantalla, en un mismo plano, hacen surgir una serie de significados en ese que observa. Prestemos atención:

A. Personaje ante un decorado. Imaginemos un plano general en el que se muestra un grupo de personas, sentadas y departiendo; una de ellos se levanta y la escena se congela. Una flecha roja se pinta en el fotograma y señala a quien ahora está de pie.

Es el punto de partida para mostrar al protagonista de la obra cinematográfica (Figura 6).



Figura 6

- B. Dos acciones simultáneas. Observemos, por un momento, que en una boda existe felicidad por donde se le mire. El cura mira por un instante hacia la entrada de la iglesia y nota un desfile fúnebre: no se sabe hasta qué punto el evento tenga un buen desenlace (Figura 7).



Figura 7

- C. Adición de un elemento exterior a la acción. Para el caso se muestra el plano detalle de unos cigarrillos que parecen consumidos, en sobre impresión aparece una calavera; una clara evocación de fumar puede matar (Figura 8).



Figura 8

- D. Acción visual combinada con elemento sonoro. Desarrollemos la idea en torno a una compañía del ejército de una nación que marcha victoriosa después de la guerra, al plano se le suma música: los protagonistas se postulan como heroicos (Figura 9).



Figura 9

- E. Inscripción que subraya o replantea el contenido de una imagen. Partamos de una situación hipotética -muy colombiana-: un grupo de sujetos llevan todo el día en fila para poder acceder al plan de salud nacional. Se muestran en un plano panorámico y al fondo, atrás de ellos, el logotipo de una campaña de bienestar social impulsada por el Gobierno (Figura 10).



Figura 10

- F. Personaje con objeto. Observemos la ilustración. Ese asesino, el que apunta con el arma va ultimar su víctima. Se alza el foco de la cámara y se pasa a un plano cenital; vemos al protagonista a través de la reja del cielo raso, terminará en la cárcel (Figura 11).



Figura 11

3. A manera de cierre

Es de resaltar que para el caso de *La Hoguera* como cortometraje de ficción el sustento teórico es necesario para dotar de sentido al resultado de lo que, a fin de cuentas, se va a proyectar en pantalla. Además, claro está, la preocupación constante del autor por ese aporte social mediático, parido desde la academia, a lo que la historicidad colombiana ha denominado como reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado en el país, y de lo que también se podría escribir cuartillas enteras con igual o mayor significado.

Referencias

- Biosca, V. (1995). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Martin, M. (2005). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica.