

## LA COMPOSICIÓN Y ENCUADRE (Realización II)

**El cine y el vídeo, técnicamente hablando, no son más que una conjunción de imágenes estáticas, una secuencia de fotografías fijas que, al ser reproducidas a una cierta velocidad, generan la ilusión de movimiento.**

Ahora que sabemos que el cine y el vídeo son un conjunto de fotos, una sucesión de "instantáneas", podemos entender por qué al realizar el encuadre y la composición en cine y en vídeo se utilizan conceptos similares a los que se usan para la fotografía tradicional, que a su vez son los mismo que usa la pintura y la arquitectura. Sin embargo hay una pequeña gran diferencia en el momento de componer cada situación y realizar el encuadre, el cine y el vídeo registran imágenes en movimiento y, a su vez, la cámara se mueve durante el registro de esas imágenes y esto determina una manera propia de encuadrar y componer que es propia de estos registros y del lenguaje audiovisual.

Ya hemos hablado de forma superficial de la revolución que supuso para la pintura el descubrimiento de la "perspectiva artificiales" durante el siglo XV el Florencia. A partir de ese momento, las composiciones pictóricas se basaron en unas reglas matemáticas muy precisas que permitían que las escenas recreadas atrajeran la atención hacia el punto justo, tuvieran profundidad de campo y diversos encuadres según el punto de vista.

Ese conocimiento de la perspectiva, unido a la correcta utilización de la luz, los colores y las líneas han ido enriqueciendo la pintura de forma constante, y con ellas, las artes que basan en la recreación de la tridimensionalidad en espacios bidimensionales: la fotografía y en cine.

Es interesante observar cómo los pintores de todas las épocas evitaron la simetría, usándola muy raramente: sólo cuando el sujeto principal es nada más y nada menos que Dios, o cuando se pretende dar a un personaje una importancia desmedida, cuando realmente es el centro de algo.

Un curioso instinto llevó a los pintores a **situar al sujeto principal en determinadas zonas**. El desplazamiento hacia un lado, hacia arriba o hacia abajo no podía ser exagerado, pues quedaba disminuida la importancia del sujeto principal y desequilibrado el conjunto, por causa de una región vacía de contenido o abigarrada de objetos secundarios. En una palabra: **se alteraba la relación de "pesos" visuales**.

Estas regiones preferidas fueron las que llevaron a Luca Pacioli y a Leonardo da Vinci a estudiar las razones naturales que fundamentaban esta persistencia. Así llegaron a formular la **Sección Áurea**.

### LA SECCIÓN ÁUREA Y LOS CUATRO PUNTOS FUERTES

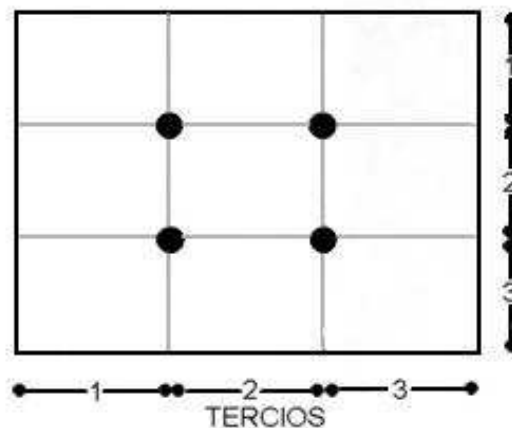
Las principales medidas de muchas obras arquitectónicas de la Antigüedad y de la Edad Media obedecen a claves comunes. La misma clave rige todas las proporciones del Partenón en la Acrópolis de Atenas o el mismo cuerpo humano, esta clave es la misma que posteriormente se llamaría **Sección Áurea o Proporción Áurea**.

La definición 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".*

En esta división que surge de la **Proporción Áurea** será donde debemos situar al centro de interés de nuestra fotografía.

Si en un rectángulo, (16:9) se sacan estas proporciones y se trazan líneas donde corresponde la **Proporción Áurea**, los puntos resultantes de la intersección de estas líneas se denominan **Los Cuatro Puntos Fuertes**.



La ubicación del sujeto en uno de estos Cuatro Puntos Fuertes dependerá del asunto por componer, es decir de acuerdo a la composición se elegirá un punto por sobre los demás. Un principio clave es que el motivo principal debe ocupar una posición de fuerza dentro del encuadre. De acuerdo a las características de la escena, nuestro objeto principal se ubicará en uno de estos cuatro puntos.

En ejemplo de la foto vemos que el sol está ubicado en punto inferior izquierdo.



Por estimarse muy difícil medir con minuciosa exactitud la Proporción Áurea, en composición fotográfica se llegó al uso corriente de los tercios de cada lado, aunque los puntos resultantes son ligeramente distintos de los de la Proporción Áurea. De este modo, tanto en los tratados de fotografía como en el trabajo de registro audiovisual, cine o vídeo, se indican los tercios como referencia composicional.

Aplicando el mismo método de la **Sección Áurea** determinamos donde se debe situar el horizonte, este nunca se debe ubicar en el medio del cuadro, siempre en alguno de los dos cortes horizontales que determina la Sección Áurea.

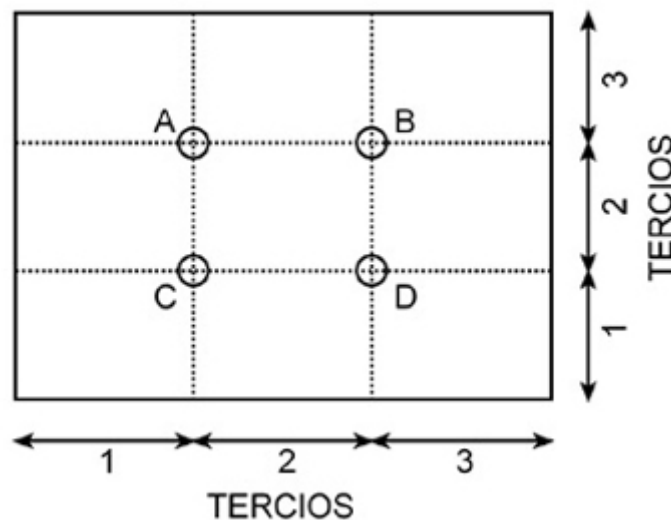
#### LAS LÍNEAS BÁSICAS DEL ENCUADRE

Lucca Pacicioli

Su principal obra, la *Summa de arithmetica, proportioni et proportionalita*, se imprime en Venecia el año 1494 y puede considerarse como la primera enciclopedia de matemática pura y aplicada. En 1497 aparece uno de los episodios más interesantes de la vida de Pacioli, es invitado a la corte de Ludovico Sforza, duque de Milán, para enseñar matemáticas.

Allí conoce a Leonardo da Vinci, del que se hace amigo y comparten experiencias. Leonardo ilustra con delicadeza la otra de las grandes obras de Luca, *De divina proportione*. Pocos maestros pueden vanagloriarse de haber tenido un artista de la fuerza y genio de Leonardo para ilustrar sus libros. Todo un lujo.

Al aplicar el principio matemático de la sección áurea al cuadro o encuadre, obtenemos cuatro puntos donde interseccionan las líneas paralelas. Son los llamados puntos fuertes, los favoritos para situar los elementos de interés. Como en el cine y la fotografía no es muy operativo utilizar el compás y la escuadra, se utiliza la llamada ley de los tercios. Todo ello encaminado a crear equilibrio, así que si lo que buscamos es el desasosiego, el desorden, la violencia deberemos hacer justo lo contrario: desequilibrar la composición



Es interesante constatar la insistencia con la que los pintores de todas las épocas evitaron la simetría. El más viejo instinto de estos artistas los llevó a fijar su atención en ciertas zonas preferidas del cuadro en las cuales debería quedar el sujeto principal. De aquí que la primera norma de variedad será evitar que el sujeto de máximo interés quede en el centro del cuadro.

Estas regiones preferidas fueron las que llevaron a Lucas Pacioli y Leonardo Da Vinci a estudiar y tratar de identificar las razones de la naturaleza que podían fundamentar esta persistencia. Fue así como se había llegado, sin saberlo, al cumplimiento estricto de ciertas zonas proporcionales dentro del cuadro. Esta formulación hubo de llamarse **SECCIÓN ÁUREA**, un fenómeno natural que explica el origen de muchos de los cánones artísticos.

## LA COMPOSICIÓN CINEMATOGRAFICA

Componer audiovisualmente es el arte de situar los elementos de una imagen de tal forma que la atención del espectador recaiga en el punto que nos interesa (centro de interés)

Con respecto a la pintura, la composición no es siempre el fruto de un dilatado estudio y de una preparación minuciosa: sobre todo en el reportaje, la rapidez con la que hay que trabajar obliga a que las reglas se cumplan de forma instintiva, casi al mismo tiempo que se analiza los elementos que tenemos delante de la cámara. Pero siempre debe estar en función de la intención que queremos mostrar

Tres formas básicas de organizar los elementos en la composición:

Diseño: el pintor

Disposición: decorador

Selección: reportero gráfico

Importante: si nos situamos delante de la Venus de Botticelli, tendremos todo el tiempo del mundo para observarla detenidamente: sin embargo en el mundo av. el tiempo es lo que dura el plano. Por ello la composición es decisiva.

El encuadre (la vedutta): sus principales características vienen determinadas por el principio de unidad; la necesidad de que todos los elementos contribuyan a conseguir una impresión armónica y coherente. Elementos del encuadre:

- Punto de máximo interés: elemento que destaque sobre los demás atrayendo el interés del espectador. Debe existir siempre.
- Límite interno del encuadre: los elementos se colocan en la pantalla en un determinado equilibrio con respecto a punto de interés.
- Gravedad y fuerza visual: Siempre hay elementos dentro del encuadre que tienen un mayor peso visual. Por ello deben estar compensados de alguna forma. *Todo lo que no sea un vacío, un fondo uniforme, será percibido como un juego de tensiones o fuerzas contradictorias. Una composición desequilibrada tiende a parecer transitoria, sus elementos parece que siempre están "a punto de colocarse".*

LÍMITE INTERNO DEL MARCO:

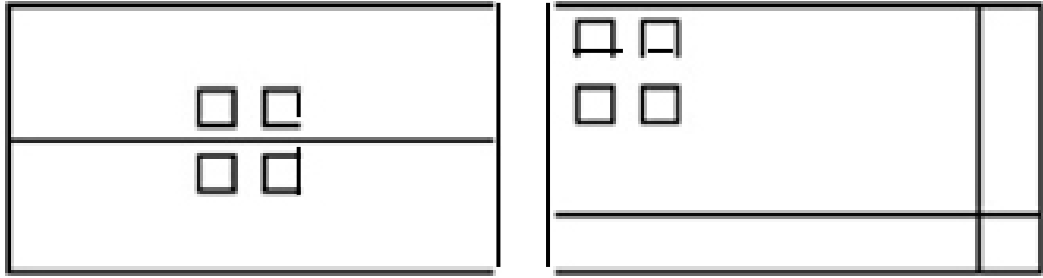
Dentro del encuadre los elementos interiores estarán dispuestos en relación al rectángulo de la pantalla, sin desequilibrios. Habrá, por tanto, ciertos elementos, o sujetos, que equilibren la composición con respecto al mayor peso que se supone al centro de interés.

*PUNTO DE MÁXIMO INTERÉS:*

Aunque un cuadro esté compuesto de múltiples elementos, todos ellos deberán tender a una misma finalidad. Con ello se logra simplificar su significado inmediato. Se comprenderá, por tanto, que mientras más breve sea la duración de un plano en pantalla, más simple ha de ser su impresión de unidad. En la mayoría de las composiciones ha de existir un punto de atracción que acapare el interés.

Factores que influyen en el peso visual de una composición:

- Tamaño: A mayor tamaño, mayor peso
- Color: los colores cálidos pesan más que los fríos
- Posición:
  - o A mayor profundidad corresponde mayor peso. Compensa el mayor tamaño de un objeto cercano
  - o Arriba pesa más que abajo
  - o A la derecha pesa más que a la izquierda
- Tono: los tonos claros sobre fondo oscuro pesan más que los oscuros sobre fondo claro
  - o A igual fondo, es más pesado el tono que más contrasta
  - o El blanco pesa más que el negro
- Forma: las formas regulares o compactas pesan más que las irregulares o dispersas.
- Textura: Las superficies rugosas pesan más que las superficies pulidas.
- Asimetría: el equilibrio puede ser simétrico o asimétrico
  - o La simetría da sensación de orden y alivia la tensión: hay el mismo peso en ambos lados de la composición. Los pintores siempre han huido de ella: crea monotonía.
  - o La asimetría consigue lo contrario, crea agitación y tensión. Si queremos evitar la monotonía, el sujeto principal nunca debe ocupar el centro de la imagen.



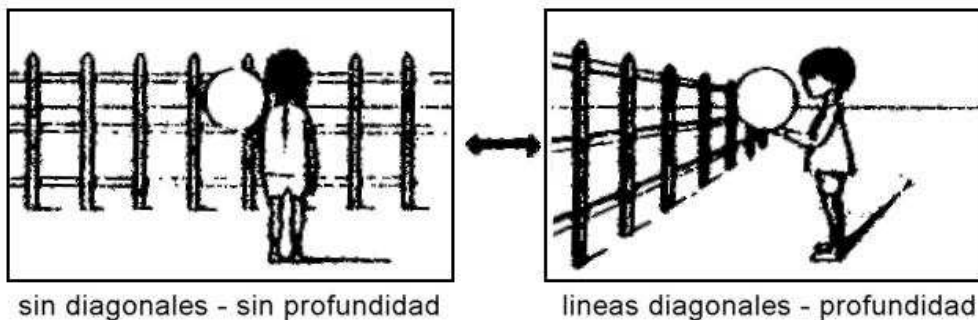
### LAS LINEAS y LA PERSPECTIVA

En diferentes situaciones las líneas pueden ser la base de la composición, generan la sensación de movimiento en torno al espacio de la imagen, acentúan la profundidad, la perspectiva y la sensación tridimensional. Dentro de la composición el observador las sigue instintivamente con la mirada.

Al trabajar con una forma de representación plana que sólo usa dos dimensiones, necesitamos trasladar a ese "plano" el carácter tridimensional de la realidad que nos rodea.

Las líneas pueden provocar la sensación de profundidad. Las líneas convergentes de una calle con árboles que disminuyen con la distancia es un ejemplo clásico de la acentuación de la perspectiva lineal. Junto con el balance y distribución de los diferentes elementos en los puntos fuertes que genera la Sección Áurea, eso es lo que hay que tratar de buscar en toda composición, la perspectiva, y trabajar sobre la fuga de las líneas principales.

Tanto en una fotografía como en la puesta de un entrevistado hay que evitar las imágenes planas, las imágenes frontales, siempre será más armónica una imagen que se toma en diagonal, donde las líneas fugan al infinito.



sin diagonales - sin profundidad

líneas diagonales - profundidad

## EL MEJOR ÁNGULO DE LA TOMA

Una de las maneras más importantes de controlar la apariencia final de la imagen consiste en cambiar de ángulo la toma, probar. A veces, con sólo mover la cámara ligeramente se puede cambiar toda la composición. De hecho, una de las formas más sencillas de mejorar las imágenes es acostumbrarse a moverse en torno al motivo a grabar para encontrar la posición ideal. Sólo probando todos los ángulos de toma antes de grabar se puede aspirar a encontrar el mejor.

**ADVERTENCIA**

La **Proporción Áurea**, los **Cuatro Puntos Fuertes** y todos los conceptos vertidos en este texto no son verdades únicas pero si podemos asegurar que al seguir estos aspectos teóricos conseguiremos imágenes armónicas, equilibradas y placenteras.

El Horizonte: Las líneas principales de la composición siempre deben dirigir la mirada al centro de interés. En el caso del horizonte, salvo por alguna intención muy precisa, nunca deberá partir el encuadre en dos mitades. *Laurence De Arabia*

Salvo que lo hagamos con una intención muy precisa, el horizonte nunca deberá partir un encuadre en dos mitades.

Siempre estará situado en uno de los tercios. La elección del tercio superior o inferior, dependerá de la importancia que adquieran el cielo, la tierra o el agua, en grandes paisajes, y del nivel a que se encuentra el sujeto más importante. Tal nivel depende del punto de vista escogido y de la altura a que se ubique la cámara.

Hemos de tener en cuenta también la carga psicológica que implica esta elección: al situar el horizonte (y no me refiero sólo a los paisajes; en interiores o decorados también hay horizontes), primamos el elemento aéreo, espiritual o divino contra el terrenal.

Las verticales: La primera misión de la vertical es romper la horizontal, dando profundidad a la imagen. Al igual que el horizonte, nunca, salvo casos muy concretos, debe partir por la mitad el encuadre. Dan solemnidad, es un elemento divino, espiritual.

Las diagonales: Son el mejor recurso para romper la monotonía que producen las líneas paralelas. Pero para no



caer en la monotonía, deben morir en el vértice del horizonte. Nacen casi siempre del punto de vista elegido.

Las líneas diagonales que cruzan el encuadre son el mejor recurso para romper la monotonía que producen las líneas paralelas al marco. Pero las diagonales también pueden ser monótonas cuando producen cruces simétricos en el centro, y aun cuando cortan el cuadro de vértice a vértice.

Es preferible que las diagonales nazcan o mueran en el vértice del horizonte con el marco (tercio), o en uno de los puntos fuertes si la diagonal es el trazo más importante de la composición.

Las diagonales nacen, en la mayoría de los casos, del punto de vista elegido, del lugar donde emplazamos la cámara y desde el que vamos a contemplar el tema a captar, y tienden a unirse en un punto de fuga que se situará, preferentemente, en un tercio o en un punto fuerte.

La disposición de las líneas que aparecen en el encuadre (ya sean líneas reales (una barandilla, por ejemplo), formadas por otros elementos (postes de telégrafos) o por el movimiento de algún elemento (un caballo que se aleja) produce una serie de efectos visuales que debemos considerar desde un punto de vista psicológico:

- *LAS LÍNEAS RECTAS* paralelas al encuadre sugieren sensación de orden, formalidad y solidez.
- *LA LÍNEA HORIZONTAL* sugiere estabilidad, reposo, quietud.
- *LA LÍNEA VERTICAL* , solemnidad, dignidad, paz.
- *LA LÍNEA DIAGONAL* es la que más sensación de movimiento da.
- *LAS LÍNEAS CURVAS* sugieren gracia y dulzura, pero si aparecen en exceso indican inseguridad y crean movimiento.

Las líneas curvas: sugieren gracia, movimiento y dulzura, pero en exceso, provocan inseguridad y desorden.

**MASA Y FONDO**

- Cuantos más objetos o elementos tengamos en el plano, más difícil será ordenarlos.
- Han de estar dispuestos de forma asimétrica: las grandes masas en primer plano, hacia el exterior; las pequeñas hacia el centro, compensando el peso visual de las grandes.
- Atención a los objetos que aparecen detrás del sujeto principal (un cuadro detrás de una persona...) Es muy importante estar atentos al fondo y a su influencia tanto visual como simbólica.

**LA COMPOSICIÓN DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO**

Valen las mismas reglas que para la imagen fija, pero además en paso de un plano a otro debe estar perfectamente compuesto.

La regla de oro es que cuando pasemos de un plano a otro, para que el ojo asuma la lectura del montaje, el centro de interés del plano siguiente debe aparecer en el mismo punto donde se encontraba el ojo en el plano anterior. Así se obtiene una fluidez extraordinaria que permite acelerar el montaje. Los Aristogatos

**Encuadre, movimiento y transformación**

Podemos hablar de la existencia de un doble movimiento: el de todo aquello que está en el escenario, en el interior del cuadro, y el del punto de vista de la cámara. Teniendo en cuenta estas dos posibilidades, se puede establecer una dicotomía estatismo/dinamismo con cuatro variaciones (Casetti y Di Chio, 1994, pp.144-146):

- Espacio estático-fijo: aquel que ofrecen encuadres fijos de ambientes inmóviles.
- Espacio estático-móvil: estatismo de la cámara y movimiento de las figuras o elementos (iluminación, objetos...) en el interior del cuadro.
- Espacio dinámico-descriptivo: movimiento de la cámara en relación directa con el de la figura. La cámara se mueve para representar mejor el movimiento ajeno a ella (panorámicas, grúa...).

- Espacio dinámico-expresivo: el movimiento de la cámara en relación dialéctica y creativa con el de la figura. Es la cámara y no el personaje con su desplazamiento o su mirada quien decide lo que se debe ver. Adquiere así su máxima expresividad, connotando la acción, el espacio y/o los personajes.

## BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (1996) 'Blade Runner'. Barcelona: Tusquets Editores.
- ARHEIM, R. (1989) Arte y percepción visual. Madrid: Editorial Alianza Forma.
- AUMONT, J. (1997). El ojo interminable. Cine y pintura. Barcelona: Ediciones Paidós Comunicación Cine
- BAZIN, A. (1990). ¿Qué es el cine?. Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- BURCH, N. (1970) Praxis del cine. Madrid: Editorial Fundamentos.
- CHION, M. (1993). La audiovisión. Barcelona: Ediciones Paidós
- COSTA, A. (1991) Saber ver cine. Barcelona: Editorial Instrumentos Paidós.
- FELDMAN, S. (1995) La composición de la imagen en movimiento. Barcelona: Ediciones Gedisa.
- GAUTHIER, G. (1986) Veinte lecciones sobre imagen y sonido. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LATORRE, J.M. (1994) Blade Runner / Amacord. Barcelona: Dirigido por S.L.
- MITRY, J. (1989) Estética y psicología del cine 1. Las formas. Madrid: Ediciones Siglo XXI.
- PEREA, J. M. (1992). Ridley Scott. Madrid: Ediciones JC
- TORÁN PELÁEZ, E. (1981). El espacio en la imagen mecánica. Madrid: Editorial Complutense.
- VILLAIN, D. (1997). El encuadre cinematográfico. Barcelona: Ediciones Paidós Comunicación.
- VILLAFANE, J y MÍNGUEZ, N. (1996) Principios de teoría general de la imagen. Madrid: Ediciones Pirámide.