

# HACIA UNA TEORÍA COMPLEMENTARIA DEL ENCUADRE

Manuel Carlos FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

En los últimos tiempos ha aumentado en gran medida, debido a las nuevas tecnologías, el número de canales de televisión. Además de nuevas cadenas generalistas por onda hertziana, han aparecido otras televisiones por satélites y un amplio espectro de televisiones locales y por cable, ya sean analógicas o digitales. Ello no ha redundado en una calidad artística de las imágenes que ofrecen. Muy al contrario, ésta se ha degradado en gran medida. Los nuevos operadores de cámaras electrónicas saben a la perfección el manejo de su aparato tomavistas. Y a veces, si no es así, poco importa a los responsables de los programas, emitiéndose igualmente imágenes desenfocadas o aquellas a las que no se les ha realizado el balance de blancos, otras presentan panorámicas incorrectas u otros aspectos deficientes ya sean técnicos o artísticos. Si el operador de cámara conoce cuestiones operativas de su camascopio<sup>1</sup>, más difícil resulta que tenga unas nociones, aunque sean mínimas, de cuestiones relacionadas con aspectos artísticos y creativos.

La imagen televisiva, en todas las cadenas, desde las nacionales a las locales, desde las de satélite a las de cable, ofrecen imágenes en cantidad, pero la calidad se ha degradado. A surgido una vulgarización de la imagen. Es una consecuencia perniciosa de la masificación. ¿A qué es debido ello? Las causas son diversas. Sin embargo, la principal habría que buscarla dentro de las propias televisiones. Estas están dominadas por periodistas antes que por hombres de imagen. Así lo expresa el profesor y profesional Llorenç Soler: "Los directores de los espacios informativos suelen evidenciar un rechazo visceral hacia cualquier intento de lenguaje "embellecido" por la aplicación de ciertos recursos cinematográficos o videográficos... Por desconocimiento, confían muy poco en la autonomía del propio lenguaje cinematográfico". El mismo

---

1. Un camascopio es una cámara de vídeo que lleva incorporado el magnetoscopio de grabación. Actualmente todas las cámaras modernas son de este tipo. Hace unos años la cámara estaba conectada por un cable coaxial al magnetoscopio que colgaba en bandolera del operador, siendo un equipo muy pesado. Eran los sistemas U-matic Alta o Baja Banda.



autor en otro lugar afirma: “Creemos que en el fondo del problema subyace el hecho, no abiertamente admitido, de la deficiente educación audiovisual que se ha instalado en las redacciones de informativos de las televisiones. De la carencia generalizada de una cultura de la imagen” (Llorenç Soler, 1.998, p. 59 y 61).

Nuestro interés ahora no es polemizar sino contribuir sobre todo en estos momentos a aspectos únicamente del encuadre audiovisual, olvidando otras nociones no menos importantes. La realización de un buen encuadre por parte del cámara y del realizador del programa no requiere más tecnología ni más presupuesto del disponible. Únicamente se necesita cierto interés, conocimiento y un profundo análisis del trabajo diario.

Antes de continuar veamos algunas cuestiones elementales. Encuadrar y enfocar son dos operaciones visuales que tienen por objeto concentrar el sistema de lentes del aparato sobre el sujeto que se quiere fotografiar. Hay que encuadrar el tema procurando una imagen armónica y estética. Después hay que ajustar la distancia del objetivo a la película para lograr que la reproducción tenga la máxima nitidez. Para ello se utiliza el visor que está presente en todas las cámaras. El visor aísla y encuadra un fragmento del campo visual o del entorno que rodea al modelo. Existen distintos tipos de visor en fotografía: el *visor óptico* consiste en un pequeño telescópico de Galileo que transmite una imagen clara, nítida y muy directa. Mediante un prisma situado en el sistema óptico de visión se elimina la inversión de la imagen. Es inconveniente para objetivos intercambiables. Otro tipo es el *visor réflex*. En él los rayos luminosos procedentes del sujeto atraviesan el objetivo y después ya en el interior de la cámara, encuentran en su trayectoria un espejo inclinado a 45° que los envía a una pantalla de cristal esmerilado en donde se forma la imagen directamente. Permite obtener en el visor una imagen exacta del modelo, con su encuadre y nitidez. Todas las cámaras de vídeo y televisión actuales disponen de objetivo réflex, si bien, en vez de un espejo interior la imagen se trasmite por un pequeño televisor en blanco y negro que hace las veces de visor. A nivel fotográfico existen dos tipos de aparatos réflex: réflex monoculares o de un solo objetivo; y réflex de dos objetivos (en el formato 6 X 6 cm). Pero además de encuadrar, como hemos dicho, hay que enfocar la imagen que nos interesa de la escena exterior. La nitidez, entre otras cuestiones, finalmente se determina con el enfoque correcto.

Pero profundicemos en las cuestiones que más nos interesan en estos momentos. *Debido a la vulgarización de la imagen televisiva en las nuevas tecnologías de la comunicación* hay que estudiar los aspectos del encuadre audiovisual bajo una nueva clasificación de las imágenes que se producen, para luego intentar mejorarlas. Así pues, los tipos de imágenes en la actualidad dentro de las nuevas tecnologías son las siguientes: Imágenes mecánicas, imágenes documento e imágenes expresivas.



Esa clasificación no es cuestión únicamente didáctica sino que interviene en ella un aspecto diferenciador de calidad. Subiendo en la escala se ofrecen más posibilidades artísticas, dramáticas y creativas.

Las *imágenes mecánicas* son aquellas, en primer lugar, producidas técnicamente por la cámara al apretar el botón de grabación. En esos momentos se grabará lo que suceda en la escena, aunque esté desenfocado, con una temperatura de color incorrecta, o sin encuadrar. Encuadres mecánicos lo realizan la gran mayoría de los aficionados con sus cámaras de vídeo, pero también cámaras profesionales de las televisiones, aunque sus imágenes estén enfocadas y con el balance de blancos y el nivel de negro correctamente realizados. Muchas de las imágenes televisivas, aunque técnicamente correctas, podemos clasificarlas dentro de los encuadres mecánicos porque componen el plano sin criterio de lectura claro. Generalmente el encuadre del motivo principal está centrado en la imagen. Y desde hace tiempo se sabe que el centro del rectángulo donde se compone la imagen no es el sitio más indicado para que el espectador preste una atención especial. La cámara no es un fusil de caza.

También son imágenes mecánicas aquellas que se realizan siempre de igual manera: el entrenador de fútbol o los propios futbolistas declarando ante la cámara con el panel de anuncios detrás. Día tras día en todos los telediarios, de todas las cadenas, con el mismo encuadre, se ofrecen esas imágenes y otras parecidas. Son pues las imágenes mecánicas los encuadres repetitivos, los mal realizados, y los incorrectos técnica y artísticamente. Son representante de las imágenes de aficionados, de cámaras inexpertos y de un trabajo profesional que se repite sin variación diariamente desde un mismo lugar.

En un orden superior están las *imágenes* que hemos llamado *documentos*. Dentro de estas caben todas aquellas que tienen un interés humano, político, religioso, deportivo, o cualquier otro aspecto de interés público. Son algunas, sólo algunas, de las que ofrecen los telediarios. Suelen obtenerse por casualidad cuando una cámara recoge imágenes mecánicas para su cadena. De pronto, una bengala cae en alguien del público de un partido de fútbol, una persona lucha por su vida tras una inundación, un piloto cae aparatosamente en el circuito de motos de gran cilindrada, pegan a un político o unos políticos se pegan. Mientras escribimos esta investigación se repiten continuamente en las pantallas televisivas de todo el mundo unos pocos encuadres del ataque terrorista a las Torres Gemelas de Nueva York. Son imágenes que dan la vuelta al mundo por su interés extraordinario y que no necesitan comentarios por parte de los locutores. No importa en estas imágenes la mayoría de las veces su calidad técnica, incluso pueden estar realizadas por aficionados con cámaras domésticas. El encuadre también aquí suele estar centrado muchas veces. Los reporteros de televisión salen diariamente para obtener este tipo de planos, pero la mayoría de las



veces han de contentarse con esas imágenes mecánicas estandarizadas que necesitan un texto hablado que las apoyen. Para que se produzca una imagen documento es necesario un contenido preciso y extraordinario dentro del encuadre. Pero ese contenido es exterior a la intención del cámara. Las imágenes documento son representante de las imágenes televisivas.

Las *imágenes expresivas*, según nuestra clasificación, finalmente, son aquellas que se componen con una intención artística, dramática o creativa mas que documental. Busca una expresión propia de la imagen por distintos medios. Son imágenes que el contenido se lo da el cámara, o el realizador, al seleccionar adecuadamente parte de la realidad. Son representantes del mundo cinematográfico y del videográfico con lenguaje elaborado. En lo referente al encuadre, la mayoría de las veces, huye de la centralidad de la imagen, componiendo esta con puntos de interés seleccionados en otros lugares. Los *puntos de interés* son aquellos que se manifiestan especiales al contener cierto elemento relevante ya sea por el movimiento, la iluminación, el color u otra característica. Cualquier punto que se mueva, esté iluminado especialmente o presente un color distinto al conjunto, entre otros factores, se convierten instantáneamente con un punto de interés dentro del encuadre, esté colocado donde esté colocado en la composición.

También se puede recurrir a la hora de encuadrar a la *sección áurea* o a su aplicación fotográfica de la *regla de los tercios* que se despliega en el recuadro de la pantalla. Si consideramos ese recuadro del visor de la cámara, éste requiere un trabajo de cuidado especial cuando se realizan composiciones expresivas, artísticas y creativas, alejadas de aspectos mecánicos. Se denomina composición o encuadre de la imagen a la distribución de los objetos dentro del cuadro, convenientemente colocados o captados, con una escala y un ángulo precisos.

Si recurrimos a la historia diremos que los antiguos griegos ya dominaban en el arte los principios de la proporción. Sin embargo, será en los siglos XV y XVI cuando se estudie, con mayor profundidad, la composición aplicada en esos tiempos al mundo de la pintura. Serían Luca Pacioli, monje y matemático, y Leonardo da Vinci, que reunió la ciencia y el arte en sus trabajos, quienes se esforzarían en demostrar que los cánones de la belleza artística se encontraban en la naturaleza y sus leyes matemáticas. Igualmente Durero estudiaría la geometría y la proporción humana. Sin embargo, siguiendo al teórico y montador cinematográfico chileno Rafael C. Sánchez, habremos de convenir que llevar todas las normas de la pintura a la pantalla audiovisual de imágenes en movimiento es un lujo que pocos directores y realizadores pretenden y además es inútil toda vez que la imagen en movimiento exige siempre una mirada fugaz sobre los valores composicionales de cada toma (Rafael C. Sánchez, 1.971, p. 71).



Así pues, extraída de la sección áurea, de la arquitectura y la pintura, en la imagen fotográfica y en movimiento se utiliza la variante de los cuatro puntos fuertes, al ser difícil medir con exactitud matemática la proporción áurea. En nuestro caso se llega al uso de “los tercios” de cada lado.

En el encuadre de imágenes en movimiento se divide la base en tres partes iguales y la vertical en otras tres partes iguales. Lo primero que observamos en estos momentos son dos líneas verticales y otras dos horizontales. A ellas las llamaremos a partir de ahora mismo *líneas fuertes*, aunque tradicionalmente en la teoría clásica de la sección áurea y de la regla de los tercios no tienen denominación concreta. Cuando en el encuadre hay que componer objetos verticales, por ejemplo, una farola con un hombre a sus pies leyendo un periódico, la farola es mejor colocarla en la línea fuerte de la derecha o de la izquierda y no en el centro. Igual sucede con las líneas fuertes horizontales, por ejemplo en los horizontes.

De todos es conocido que en la composición de la imagen es importante la línea del horizonte, situándolo, en vez de en el centro del encuadre, un poco por arriba o por debajo de éste, aproximándose a las líneas fuertes horizontales, según se quiera dar más importancia al cielo, o a la tierra o al mar. El objeto principal estará entonces situado en uno de esos dos lugares. Sin embargo, en esta ocasión, si en cada plano cambiamos la situación de la línea del horizonte, una vez arriba y otra abajo, por ejemplo, a la hora del montaje se notará un salto en la posición de ese horizonte. Es conveniente para el montaje insertar entre ellos un plano que no contenga la línea del horizonte.

Así pues, al componer, una línea horizontal no la pondremos en el centro del encuadre, al igual que tampoco una línea vertical. En ambos casos se divide mecánicamente a la pantalla en dos partes iguales, resultando un encuadre desequilibrado y demasiado geométrico. Nos aproximaremos siempre a lo que hemos llamado líneas fuertes.

También observamos, al trazar las líneas fuertes que se producen cuatro puntos, a los que se dio en llamar desde hace tiempo en la teoría clásica *puntos fuertes*, por ser dónde deben establecerse los puntos de interés de la imagen.

De esa manera todas las cosas, objetos o sujetos de interés, dentro de esos puntos, se independizan de las conexiones que tenían con el entorno natural. Esos objetos estratégicamente colocados crean un universo nuevo, dispuesto a vivir automáticamente la intención proyectiva del cámara o del realizador que los seleccionó (Fernández Ibáñez, 1986, p. 57).



No es cuestión de obsesionarse excesivamente en la colocación de los puntos fuertes dentro de la regla de los tercios, al igual que tampoco debe suceder con la colocación de las líneas fuertes. Supongamos una persona de pie que dirige su mirada fuera del encuadre. A esa persona la podemos colocar en una línea fuerte vertical y con “aire” hacia donde mira, colocando la altura de su cabeza en un punto fuerte.

Igualmente la mirada fugaz del espectador al plano que pronto cambiará en pantalla admitirá un pequeño desplazamiento en la colocación de esos puntos fuertes por cualquier motivo. Es necesario desplazarlo cuando hay que compensar una masa con algún elemento del encuadre, o por cualquier otro asunto. Sí deben colocarse los elementos principales en los alrededores, por lo menos, de los puntos fuertes o de las líneas fuertes. No es necesario una precisión matemática, sino estética y creativa. Pequeñas variaciones pueden ser beneficiosas.

Tampoco debe pensarse que en cada encuadre han de usarse simultáneamente todas las líneas fuertes o los puntos fuertes de la regla de los tercios o de la sección áurea. Al contrario, será más elocuente un encuadre con la ocupación de una sola línea fuerte.

En cuanto a la utilización de los puntos fuertes el asunto es más complicado. Habrá encuadres en que predomine un único punto fuerte, en otros será necesario ocupar dos puntos fuertes o aún tres y rara vez deben usarse los cuatro puntos fuertes. Cuando en el encuadre se establecen cuatro puntos fuertes a la vez el efecto deja muchas veces de ser interesante, resultando un encuadre pesado, rebuscado y de poco atractivo visual, perdiéndose el espectador en la elección del elemento principal. La ocupación de los cuatro puntos fuertes debe evitarse pues, al estar próximo en su efecto el encuadre central. Uno, el central, por colocación insulsa; el otro, por simultaneidad en el intereses visual y conceptual. Hay que pensar que los puntos fuertes se utilizan para dirigir la atención hacia el motivo principal y en un encuadre no deben haber demasiados motivos principales.

Como el montaje audiovisual se compone de planos en sucesión, el encuadre también debe evolucionar y ser diverso en cada plano. De tal manera se puede llevar esto a término que un plano, por ejemplo, presente un *punto de interés*, arriba o abajo, a la derecha. En el plano siguiente el punto de interés puede estar colocado a la izquierda, también arriba o abajo. Mejor es colocar en planos sucesivos los puntos fuertes en sitios distintos cada vez, para crear un ritmo visual interesante.

Cuando un punto de interés coincide con un punto fuerte se transforma en un *punto expresivo* de gran densidad artística, dramática, estética y conceptual. Se consigue un punto expresivo cuando en los alrededores del punto fuerte existe un



movimiento, una masa de color, un punto de iluminación u otra causa, debido a la forma del objeto, por ejemplo, que potencia el punto fuerte.

Cuando existe movimiento, muchas veces, sobre todo en la panorámicas de seguimiento, el cámara debe seguir el sujeto u objeto encuadrado, manteniéndolo en una misma posición en el encuadre, en el punto fuerte, elegido al comienzo de la toma. Si no es así y el punto ahora expresivo cambia sin motivo aparente, el plano dejará de ser estético y será difícil de montar, teniendo un movimiento espúreo perturbador de la imagen y del contenido.

Otras veces, es conveniente que los puntos expresivos cambien dentro del encuadre en un movimiento interno que lleve de uno a otro punto. Un ejemplo en este sentido sería la toma en una retransmisión taurina del torero dando un pase. En primer lugar comienza el torero a la izquierda de imagen. Su cuerpo ocupa una línea fuerte de la sección áurea y su cara el punto fuerte superior. Al otro lado del encuadre, el largo del toro ocupa una línea fuerte horizontal de la sección áurea y la testuz del animal el punto fuerte inferior. Al realizarse el pase la cámara lo sigue en panorámica; pero el toro y el torero, una vez finalizado el pase, han cambiado de lugar y ocupan líneas y puntos fuertes distintos y opuestos. Es un encuadre de gran belleza plástica y de movimiento. Igualmente sucede en otros tipos de espectáculos o en programas dramáticos donde juega un gran papel el movimiento de los actores en la puesta en escena.

En cuanto a las líneas diagonales es aconsejable que estén compensadas por líneas verticales. En éste sentido si encuadramos un monolito, una estatua, o simplemente, un poste telefónico, lo situaremos, por ejemplo, en las proximidades de la línea fuerte vertical, a derecha o izquierda, según convenga, y el horizonte en la línea fuerte horizontal baja.

Las diagonales en un encuadre bien compuesto son el recurso más importante en cuanto a la ruptura de la monotonía que producen las líneas paralelas del marco. Las diagonales también pueden ser monótonas cuando producen cruces simétricos en el centro y cuando cortan el cuadro de vértice a vértice. Una diagonal fuerte no debe terminar nunca en un ángulo del encuadre.

Los encuadres expresivos no son sólo cuestión de estética. Intervienen en ellos diversos factores. Puede ser un interés dramático, psicológico, conceptual. Diversas ideas pueden estar constituidas alrededor de un encuadre de estas características.

Sin embargo, también hay otras formas creativas de composición que no se basan en la sección áurea o la regla de los tercios. Dentro de las imágenes creativas que



analizamos también puede utilizarse el *encuadre central* para expresar otra serie de ideas o sensaciones. Por ejemplo, para dar cuenta de una sequía prolongada, se puede colocar un árbol seco en el centro del encuadre, solitario, y el suelo resquebrajado por la falta de agua. O en un travelín hacia adelante desde un tren el punto de fuga avanzando en la perspectiva de la vía. En las nuevas tecnologías de los cines de cúpula, como el Omnimax, al no haber un recuadro para la imagen, el interés principal en la pantalla, más bien ovalada, estará en el centro. Son casos en que el encuadre central tiene su interés.

En cuanto al ser humano, como es bien conocido, y no vamos a insistir sobre ello por ser de sobra conocido, la composición se basa en la escala de los planos. Únicamente diremos que cuanto más cerrado en la escala sea el plano, prescindiendo del detalle, más dramático y de mayor profundización psicológica resultará. Por el contrario, cuanto más abierta sea la escala, acabando en el gran plano general (G.P.G.) o plano general largo (P.G.L.), más descriptivo del lugar o ambiente será el encuadre.

Los tipos de imágenes de los que hemos hablado; o sea, las imágenes mecánicas, las imágenes documento y las imágenes expresivas, pueden interrelacionarse entre sí o no. Una imagen mecánica no tendrá nunca categoría de imagen creativa, pero sí puede convertirse en una imagen documento. Una imagen expresiva, igualmente puede convertirse en un momento dado en una imagen documento. Así que las imágenes documento pueden recibir su interés de cualquiera de las otras. Sin embargo, las imágenes expresivas, realizadas concienzudamente, por su parte, pueden imitar a las imágenes mecánicas o a las imágenes documento. Pongamos un ejemplo. Durante la grabación de un programa dramático se incluye una secuencia que imita la cámara de un aficionado. Aquí hay que llevar a cabo la recreación de una imagen mecánica con un procedimiento expresivo consciente de cómo actúa un cámara doméstico. Otro ejemplo distinto, de imágenes con rápidos movimientos de cámaras, desenfoques y encuadres aparentemente incorrectos, que no respeta reglas, son las películas de Oliver Stone, en especial *JFK* y *Un domingo cualquiera*. Juega en todos esos casos en alto grado la creatividad.

Otro concepto muy relacionado con el encuadre es el formato. Este se puede definir como la medida de la superficie sensible del negativo fotográfico o de la cámara de vídeo y televisión. Centrémonos ahora en el formato fotográfico. El formato, o tamaño del fotograma, expresa la cantidad de película utilizada para describir la escena. La calidad de la imagen será tanto mayor cuanto mayor sea el formato. Se llama *peque o formato* a aquel que su tamaño de imagen va de 18 X 24 a 28 X 28 m/m. La cámara de 35 mm. tiene un formato de 24 X 36 m/m. El pequeño formato es el más utilizado y en el que se dan los mayores adelantos en materia de automatismos.



Por su lado, el *formato medio* tiene unas medidas que van de 4,5 X 6 cm a 6 X 9 cm. Utilizan rollos de película sin perforar de 6 cm de ancho. En estos formatos la película va adherida a una tira de papel opaco y enrollada alrededor de un núcleo. No tiene chasis. El aumento de la calidad es notable. Es una herramienta profesional para trabajar fuera del estudio.

El *gran formato* va de 9 X 12 cm a 20 X 25 cm. Son las llamadas cámaras de estudio. Utilizan "placas". Necesitan siempre trípode para manejarlas. Proporcionan una calidad de imagen muy superior a la de los demás formatos. Se utilizan para fotografía publicitaria.

El encuadre en las cámaras fotográficas puede ser apaisado o en vertical. Sea en la forma que fuere se pueden trazar mentalmente las líneas fuertes para obtener los puntos fuertes o expresivos del encuadre. Las cámaras de cine, de vídeo y de televisión constan siempre con un formato mas o menos apaisado que caracteriza su imagen y es inamovible, habiendo de utilizarse otros recursos artísticos para dar la sensación de un cambio en su formato. Los realizadores del cine mudo, entre ellos Griffith, utilizaban distintos tipos de *caché* para ocultar parte de la imagen o producir una visión concentrada en parte del encuadre. Hoy día no está en uso esta obsoleta técnica. Elia Kazan en su cine de formato panorámico recurrió a otra forma más artística e interesante como era, por ejemplo, poner en los márgenes del encuadre objetos desenfocados que ocultaban parte del decorado y que hacía dirigir la vista hacia el protagonista en otra parte de la imagen.

La clasificación de los tipos de encuadre que hemos hecho en este trabajo puede aplicarse a cualquiera de los formatos fotográficos, cinematográficos o televisivos y videográficos. Incluso en los grandes formatos panorámicos del cine de gran espectáculo actual como el Imax u otros de parecidas características se pueden aplicar o bien el encuadre central o bien la teoría de la regla de los tercios. En sus imágenes puede haber cualquiera de los tipos de encuadres.

Digamos para terminar que la creatividad en el encuadre y la composición, sea en el formato que sea, recorre caminos diversos. Puede estar en jugar con la norma, variarla, romperla o seguirla. En poesía puede ser igual de creativo un soneto, con su norma estricta, que el verso libre. Pero nunca ningún inexperto ha escrito un "poema audiovisual".



## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, Juan José (1.986), *Didáctica de la imagen. Educación de la sensibilidad visual*, Bilbao, ICE Deusto, Tarttalo.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Manuel Carlos (1.997), *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*, Madrid, Libertarias Prodhufi.
- SÁNCHEZ, Rafael Cristóbal (1.971), *El montaje cinematográfico, arte del movimiento*, Santiago de Chile, Editorial Pomaire, Universidad Católica de Chile.
- SOLER, Llorenç (1.997), *La realización de documentales y reportajes para televisión*, Barcelona, CIMS.
- VILLAIN, Dominique (1.997), *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona.