

## ¡Defendé tu plano!

Un ensayo sobre el encuadre audiovisual.

**T**omo la propuesta del *Dr. Edgar De Santo* de reflexionar sobre mi práctica artística: la realización audiovisual prologando con la vocación orquestal del ensayo, comienzo entonces citando a *Kovadloff* (2002) que me ayuda a expresar los objetivos de este desafío:

*“El ensayo deja oír una multiplicidad de sonidos sin arrogarse el monopolio de una intención predominante. Más bien aspira a desplegar una polifonía y, sin renunciar a la polivalencia y a la heterogeneidad. El ensayo es un ejercicio de pendularidad, entre la transparencia y la oscuridad del significado. Es un ejercicio intencional. Pero subrayo esto, es un ejercicio intencional de antigüedad que implica un padecimiento y no una jactancia. Uno no puede decir: “sí, yo soy tartamudo, que tal?”. Es un padecimiento. Hay una voluntad de totalización del enunciado que está en la raíz misma de la vocación de error. Su fracaso garantiza nuestra producción.*

*Santiago Kovadloff*

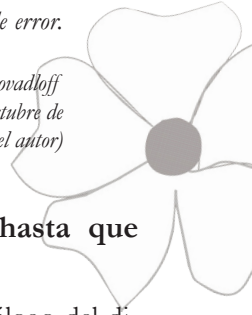
*Conferencia del Seminario de Primavera del día 21 de Octubre de 2002 (desgrabación de su conferencia sin revisión hecha por el autor)*

**“Todo el mundo es director de cine hasta que pruebe lo contrario”.**

La leyenda evoca uno de los puntos del decálogo del director de cine *Luis Ospina*, pero además nos hace pensar que a esta altura de la humanidad, todos podemos ser directores de cine. O al menos cualquiera puede serlo. Todos tenemos la suficiente información como para saber cuáles son las imágenes que no pueden faltar si se quiere generar miedo al construir un relato audiovisual. Porque como espectadores forma parte de nuestro universo de expectativas. Todos conocemos



*Alejandro M. Beain Domínguez*





los códigos que diferencian el género comedia del género terror. En el modo de representación institucional del cine Hollywoodense nos damos cuenta lo que está por venir en un escena que estamos viendo; si lo que se ha generado es suspenso o emotividad. Esperamos un susto o un abrazo. Pero lo que esconde la frase de *Ospina* se tiene que develar también en el reconocimiento de los espectadores. Yo soy el mejor director de las películas que sueño o deliro o comparto en el ámbito doméstico pero un film es un hecho concreto que se termina materializando con mucho esfuerzo. *Ospina* dice que él le da tres oportunidades a cualquier director de cine, si a la tercera no dice algo, quien la filmó ya no se ha ganado el mote de buen director. Decir algo que no se sabe bien, pero que está ahí plasmado en el film. Algo que nos inquieta, nos interroga, nos sacude y que trasciende la forma en si elegida ¿Lo que nos dice *David Lynch* con sus películas que todos interpretamos de diferentes formas? Ser realizador audiovisual con título universitario no me da seguridad a la hora de elegir un plano. La misma incertidumbre sigue corriendo por mi cuerpo cuando miro el objetivo de la cámara para elegir el plano. ¿Pero que es un plano? *Eduardo Russo* (1998), de quien tuve la suerte de ser alumno, siempre acercándonos una definición certera:

*“En lo que respecta al vocabulario más estricto, tal como se lo aplica en la teoría y el análisis fílmico, el plano consiste en la unidad comprendida entre dos transiciones. Es un recorte de espacio, y también de tiempo. Por otra parte, corresponde como unidad a la película terminada. Las tomas lo son en el momento del registro; el plano es el resultante luego del*

*montaje. Esta concepción plantea serios inconvenientes para denominaciones tan difundidas como la del plano secuencia, ya que si es un solo plano porque no comprende transición alguna en su interior, resulta que si tomamos la palabra en el sentido de las antedichos “planos” como tipos de encuadre, termina en la paradoja — digna de Bertrand Russell — de ser un plano compuesto por un conjunto de ... planos.”*

Todavía retumban en mis oídos las palabras “Defendé tu plano” de algún o alguna, profesora o profesor insistiendo en que defina mi indecisión para elegir tal o cual plano, desde donde hasta donde. ¿Qué porción de esa escena? ¿La cara u otra parte del cuerpo?

¿Por qué? Así presionando para que me ilumine y el plano cuente o diga algo más que lo que necesito contar para que la secuencia sea “entendible”. Con su debida justificación...¿Porque ese plano es entonces fundamental, sustancial e insustituible para el relato audiovisual que estaba construyendo? Muchas veces el director no sabe exactamente el plano y al camarógrafo se le ocurre. Muchas veces el director y el camarógrafo son la misma persona. La cuestión es que hay que encontrar el plano. Más allá de resolver una situación que se tiene que poder entender: El personaje entra en la habitación y está buscando un objeto desesperadamente, siempre hay algo más que puja por salir, para expresarse, comunicarse.

Elegir el plano es encuadrar y me parece interesante lo que *Edgar De Santo* (2014) tiene para aportar con respecto a este concepto:

*“Encuadre es una palabra que proviene de la tauromaquia, nos ilustra Pascal Bonitzer. Cuando el torero apunta con su espada a la cabeza del toro es cuando encuadra. Nada más apropiado para mi exposición que tener el placer de que un concepto que proviene de nuestra lengua sea el disparador de esta especulación.(...)Si comenzamos por tener en cuenta los*



*conceptos expuestos que abrazan la noción de encuadre, podría afirmar que es, desde nuestro lenguaje, el visual, un modo de encarar un principio constructivo que atienda otro modo de análisis. Afirmo que siempre que se presenta un problema, el encuadre está presente: el punto de vista desde donde se lo percibe, el marco (explícito o no) que lo delimita, el tamaño de plano necesario para “visualizar la cosa”, la actitud perceptiva, el encuadre propiamente dicho y la figura o tópico en el que se centra el problema”.*

Hay un por qué de cada una de esas direccionalidades que se expresa en el encuadre elegido por el realizador audiovisual.

*“A la canónica pregunta: qué quiso decir el autor, pondré expresamente un freno. El autor expresa en la obra, no sólo aquello que vislumbra, sino que abre un juego posible de interpretaciones con el espectador/lector. Sería redundante expresar la tesis que sostiene que la obra estética está parada sobre tres patas: obra-autor-público, por lo tanto es inevitable hacer referencia a la subjetividad del que encuadra, es decir, del productor”.*

Encuadrar para el director-realizador sería lo que para el torero es acertarle a la cabeza del toro. Antes de apuntar hay que delimitar bien la zona si se quiere acertar. El deseo nos lleva a lugares impensados, insondables, temidos. Arrojar a ese abismo puede ser una opción para empaparse y luego recortar. Es el quid de la cuestión y se vincula a otro de los postulados de *Ospina*.

## “Solo hay que saber dónde comienza un plano y dónde termina”.

Según *Ospina* esta cuestión es una de las cosas fundamentales en el cine:

*“Un director sin experiencia no sabe cómo seguir la acción con la cámara y por lo tanto tampoco donde acabará, se filma y luego se corta en algún momento, pero muchas veces ese plano no sirve. En el documental es más difícil saber dónde empieza y donde termina el plano pero ahí es el camarógrafo el que tiene que ir con la acción y ver esa acción a que va a llegar.”*

*Luis Ospina* codirigió con *Carlos Mayolo* una película en 1978 que se llamó “Agarrando pueblo” pertenece al género del falso documental y trata el tema de la pornomiseria. Gira en torno a un grupo de cineastas contratados por un canal de televisión alemán para producir una película que trata el tema de la miseria latinoamericana. El documental usa un trato sarcástico para criticar la forma como los documentalistas se acercan a la realidad de forma poco ética, pasando por encima de los principios de la investigación sociológica, para mercantilizar la pobreza en Latinoamérica. Allí, la posición, la inclinación, la óptica utilizada, etc, hacen del encuadre un dato revelador ya que intenta denotar el *backstage* de la filmación. Y sigo con *Russo* (1998) y su “Diccionario de cine”:

*“Tanto como Serguei Eisenstein (quien sostuvo una relación obsesiva con esta dimensión de la imagen en el cine), el omnipresente Orson Wells fue maestro absoluto del encuadre. No revolucionó solamente la profundidad de campo fotográfica — en esto parecen haberlo antecedido magistralmente Jean Renoir o Mizoguchi en sus films de los años 30 — ni el montaje dentro del plano, sino que fue un activista del encuadre, provocador profesional en batalla perpetua contra la mirada comfortable..”*



Estas últimas palabras: *provocador profesional en batalla perpetua contra la mirada confortable*, me hace pensar sobre las obsesiones artísticas y sino es todo en realidad fruto de un obsesión que se ramifica en otras nuevas. *Orson Wells* que cuarenta años antes del *steadycam*, colocó a su operador *Gregg Toland* en situaciones físicas, prácticamente insostenibles: acostado en el piso, mirando por lo visor de la cámara durante medio rodaje de “El ciudadano Kane” (1941) y peripecias parecidas, convencido de que “la posición de la cámara debe ser la de mayor incomodidad”.

Otros, como *Luis Buñuel*, elegían el encuadre como al azar, pero siempre daba la casualidad de que el punto de vista escogido era el mejor, a veces el único. Lo que lo llevó a una simplificación progresiva de su cine que, en los últimos años, obtenía largometrajes enteros con sólo dos centenares de planos (un tercio, o un cuarto casi de la cantidad estándar). Aunque puede ser que en cuanto a economía de recursos en relación con los logros, nadie haya igualado la proeza de *Carl Dreyer* en “Gertrud” (1964), con los ascéticos, prolongados y mediativos encuadres de su pocas decenas de planos. El director sabe muy bien lo que quiere expresar y si bien como asegura *De Santo* (2002):

*“El mundo no se haya ordenado a priori, nuestra mirada es la que lo ordena. Cada lenguaje organiza la percepción del mundo, por tanto no necesariamente el relato visual o audiovisual da cuenta de esta situación que es aceptable en términos de la lengua. Por ende, es pensable, que, por ejemplo el sólo hecho de pasar con nuestra mirada de un plano general*

*a un detalle establece otro modo de organización narrativa, no como el de la lengua natural. No es sólo que un personaje va de lo general a lo particular, ensaya otras cuestiones. En la aproximación los detalles se van haciendo nítidos y la descripción expresa intereses visuales de textura, forma, composición, que no suceden del mismo modo que cuando construimos con palabras.”*



Todo lo que decimos entonces más allá de ajustar esa mirada a un detalle, textura, formas composición que convocamos en nuestro relato. En este sentido es estimulante escuchar a la directora *Lucrecia Martel* contando sobre sus “herramientas para desarmar lo propio que fue construido”. Ella explica que algunos instantes en nuestra vida nos revelaban el artificio que estaba detrás. Así, encontrar el absurdo, el sinsentido de toda la construcción, la falla del sistema de creencias que nos sostiene. Y que si se estaba atento a esos momentos podemos encontrar allí “chispazos”, generadores de creatividad.

Ella construye desde el sonido y hace un esfuerzo según sus propias palabras para que los “objetos filmados no sean representativos de lo que se escucha, cuestión ésta muy difícil, sobre todo en lo referente a los vínculos”. Buscar el extrañamiento constante de lo propio construido es su estrategia creativa.

*Ospina* en “Agarrando pueblo”, pone su cámara al lado de la falsa cámara de los reporteros que le hacen preguntas a una familia de pobres. Luego se abre de esa posición evidenciando el fraude. La cámara detecta a un individuo demasiado desalineado que hace muecas y que en un momento se para delante del reportero gritándole que “acá tienen la pobreza si quieren verla”. La cámara parece rebelarse contra el director. Ante el ofrecimiento de dinero del productor para que les permita seguir realizando la filmación, el individuo responde dándose vuelta y mostrándoles el culo. Como si esto fuera poco vuelve



con un cuchillo amenazándolos a los gritos, saca la película de la cámara y se enrosca en ella como una telaraña.

*Ospina* dejó la cámara en el lugar justo para que pudiera verse todo lo que él necesitaba que se viera, esos intereses visuales “que no suceden del mismo modo que cuando construimos con palabras”. Y que aportan ese extra del productor de la obra. *Ospina* nos dice algo más con el plano del culo, logra que nuestro asco de clase realmente nos haga retroceder. Nos queremos ir pero no, el plano continúa. El loco sigue ahí amenazándonos. *Ospina* se ríe de nosotros y del asco que nos da. Podemos cerrar los ojos como lo hacemos ante las escenas de terror, pero el loco sigue ahí, ahora está cortando la película. Nos generó sorpresa, asco, miedo.

### “Fe es creer en lo que no se ha revelado”

Otros de los puntos del decálogo y por algo el primero: Fe es creer en lo que no se ha revelado. Y aunque él ponga énfasis en que se refiere a la situación muy concreta del cine donde “no sabíamos lo que registrábamos hasta que no se revela la película”. Esa fe es planificación para concretar el plano, para que los actores estén donde tienen que estar, la cámara pueda cumplir su recorrido y todo lo demás también



“Agarando pueblo” - Luis Ospina (1978)



funcione. Es fe en lo que se está contando, en la idea, y está atravesado por los diferentes sustratos de los que habla *De Santo* (2014): *El sustrato de la materialidad* “Sabemos que el cuerpo de una obra, su materialidad y la técnica con que fue hecha, nos permiten identificarnos o alejarnos de ella en una relación — diríamos - “epitelial”. Y el otro en el que se produce una profunda contracción que es el Sustrato de relación con el canon o la tradición. El siguiente sustrato, el reflexivo o metafísico, refiere a cómo una obra instala una pregunta más allá de lo que ésta evidencia. Y el último: “podemos decir que el hecho artístico libra con la sociedad un contrato. El sentido de pertinencia, de ubicuidad, ha hecho que se considere a la obra “adelantada” para su época, o que responda a las expectativas del momento, convirtiéndose en una obra “oportuna”, ya sea por su factura, como por los cánones en vigencia o por su valor de mercado”. Pero todos estos sustratos que nos aporta *De Santo* atraviesan transversalmente la obra y llegan a un espectador que recibe o no ese mensaje, ese misterio del que nos habla *Martel*:

...”¿Que es lo que lleva a una persona a contar cosas a través de un lenguaje determinado? Hay algo sublime que se produce en la conversación y que aparece también, de alguna forma, en la intención de filmar una película: es ahí en donde todos los dispositivos de producción dejan de tener sentido y lo único que importa, lo único que vale es el momento en que alguien ve lo que vos hiciste. El lenguaje surge de esa necesidad. Y el cine también. El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien se ponga en el lugar de uno. Pero existen esos pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. Permiten compartir lo imposible, permiten salvar esa soledad a la que uno está condenado de principio a fin. El cine reproduce de alguna manera la percepción de lo que tenemos afuera del cuerpo y el otro, por un tiempo, va a poder estar en el cuerpo de uno (...) Es un intento fracasado de movida, pero un intento amoroso”.



El encuadre es un truco más que hemos inventado para lograr poner al otro en el cuerpo de uno por los minutos que dura nuestra película. Es muy claro que esto responde a nuestra necesidad de salir de la soledad a la que estamos eternamente condenados: El lenguaje surge de esa necesidad.

Dice *Robert Bresson* (1975):

*“Abonda en tu sensación. Mira lo que hay dentro. No lo analices con palabras. Tradúcela en imágenes hermanas, en sonidos equivalentes. Cuanto más neta sea más se afirma su estilo. (Estilo: todo lo que no es técnica).*

*Un suspiro, un silencio, una palabra, una frase, un estrépito, una mano, tu modelo entero, su cara, quiero, en movimiento, de perfil, de frente, una vista inmensa, un espacio restringido...Cada cosa exactamente en su lugar: tus únicos recursos”.*

Algunos consejos de *Bresson* que pueden ser útiles para encontrar el encuadre propio u aquello que me ayudará a decir lo que quiero decir y que atravesará mi obra, el estilo dirá *Bresson*. Las elecciones formales que van construyendo un lenguaje.” Los límites del lenguaje son los límites de mi mundo”, dice *Wittgenstein*. Un director como *Fellini* creó un lenguaje que excede su persona, su pueblo. Tuve la oportunidad de viajar a Rímìni (Italia) su pueblo natal esperando encontrar la iglesia que el retrata en “*Amarcord*”, esperando encontrar los lugares míticos que representa en su film o al menos el merchandizing con imágenes de “*Amarcord*” o alguna de sus películas. Sin embargo luego de caminar por

toda la hermosa ciudad veraniega (era otoño) durante todo el día, a la noche encontré alguien que reconoció el apellido *Fellini* y me mostró un precario mural homenaje al director. El enorme universo creado por *Fellini* que palpitan en mi recuerdo estaba muy lejos de esa ciudad. Un límite entre nuestros mundos..

Puedo tratar de entender más allá de mi mundo o puedo construir otro lenguaje. *Marta Zatonyi* (2011) nos aclara la cuestión con respecto al lenguaje utilizado:

*Es llamativo que si hay películas —en general malas— que han llevado a la pantalla una obra de Borges, son historias marcadas por cierto folklorismo por lo menos en su versión filmica. Justa es la pregunta que se suele hacer en estos casos: ¿Por qué nadie encara el núcleo fascinante del tiempo dentro del universo borgeano para llevarlo al cine?*

*La falta radica en la falta del lenguaje adecuado. Tal vez no es el cine el que puede decir lo que quería ser dicho y Borges pudo poner palabras. Ciertamente, con montaje, con flash backs o flash forwards y con otros elementos que hacen al lenguaje del cine, hubiera podido acercarse o, por lo menos, sugerir estos tiempos entrecruzados, estas diversas formas de contar el tiempo, de traducir la eternidad.*

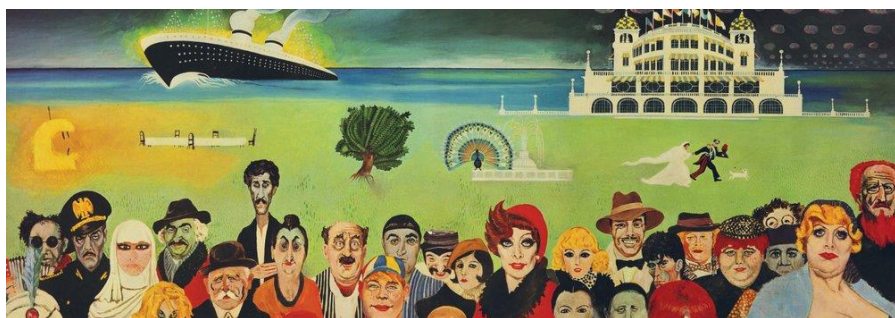
Una última reflexión vinculada al lenguaje audiovisual que nos debemos en Latinoamérica, tiene que ver con el uso de las nuevas tecnologías, y surge de mi preocupación. Hoy en día en un hogar cualquiera de Latinoamérica, un niño juega un videojuego y el padre y la madre miran una serie.

*Hay un 90%, o más, de probabilidades de que ese videojuego al que juega el niño no sea concebido ni diseñado en América Latina, un 80% de posibilidades de que no tengan participación en su producción creadores audiovisuales ni desarrolladores de videojuegos ni programadores de América Latina. Hay más del 95% de posibilidades de que, en las reglas de ese juego, las condiciones culturales de raza, religión y procedencia de la*



*gente no estén construidas como los estereotipos del éxito o “los buenos”, que la solidaridad, la familia, los vecinos y amigos no sean los valores que impulsa, sino la competencia salvaje, la violencia, la codicia y la avaricia.*

*(Cardoso, Calvi, Tribugoff.2019)*



América latina es mostrada como un lugar de pobreza, caos, con drogas y poco probable que aparezca vinculada a la tecnología, a la mejor cultura, a la mejor urbanización, a la biodiversidad. La serie que mira el padre y la madre en la tele en su pieza, tiene más del 90% de posibilidades de haber sido concebida, escrita y producida en otras latitudes del planeta que no son América Latina, y un porcentaje equivalente de posibilidades de que, en caso de aparecer el continente, lo haga en el lugar del narcotráfico, la violencia, la crisis social, el caos, nunca vinculado al desarrollo científico y tecnológico, a la paz social, al desarrollo humano. Esto me hace pensar en los distintos sustratos antes citados. ¿Cómo usar nuevas estrategias para que el encuadre que voy a elegir

construya esa mirada que todavía no existe? Es un gran desafío. Estrategias como las de *Lucrecia Martel* me dan esperanza. Me da la sensación que nos estamos diluyendo en un lenguaje extraño. Pero la resistencia es volver a re encuadrar, auto exigirse la pregunta. La incertidumbre antes de decidir cuál es el plano nos va a llevar a un lugar más genuino. Vamos a encontrar allí el encuadre con el que construiremos “nuestro propio lenguaje”, el que luego tenemos que destruir. Construir/ destruir/ construir para que ese lenguaje siga vivo.

Termino con esta experiencia de *Herzog* (2001) en una entrevista en “Manual de Supervivencia”:

*“Cuando rodé “Donde sueñan las hormigas verdes”, encontré a un aborígen en una casa de retiro, en Port Augusta, al sur de Australia. Debía tener ochenta años. Era el último que hablaba su lengua. El equipo lo había apodado “El Mudo”, porque no hablaba.*

*Simplemente era que no había nadie con quien hablar: era el único y el último ser vivo que hablaba en su lengua. Lo veía frecuentemente ir y venir por el pasillo. Estaba siempre cantándose algo a sí mismo, sin parar(...) Eso era a principios de 1980, seguramente ya murió. No sabemos cuál era su lengua. Nadie documentó eso. Y nadie podía hablar con él ya que no sabía hablar ninguna otra lengua que no fuera la suya. La lengua no es solamente una herramienta de comunicación. Es una manera de ver el mundo, de comprenderlo. Es un mundo con todas las de la ley. Una manera de entender el mundo y de darle un sentido. Una manera de organizarse como ser humano en el interior de ese mundo.”*


El Dr. *Edgar De Santo* nos contó en clase que escudriñando una lengua desconocida, una investigadora descubrió un sustrato único, que supuestamente estaba muerto. Así es que abogo por seguir investigando lenguajes que pocos leen o ven y despertarme con algunas trampas para salirme de estructuras que ya nos atraviesan hace tiempo y de las cuales



estamos saturados y aburridos. Agradezco por este tipo de encuentro con pensamientos que me renuevan y también me fortalecen en algunas intuiciones

### Recursos bibliográficos

- BRESSON Robert: *Notas sobre el cinematógrafo*. Gallimard. París, 1975.
- CARDOSO Lucrecia, CALVI Germán & TRIBUGOFF Matías: *Políticas y producción audiovisual en la era digital en América Latina*. CLACSO, OSAI. Buenos Aires, 2019.
- Conversación con César González y Lucrecia Martel, moderada por el equipo de la revista PULSIÓN. Realizada en el marco de una actividad itinerante del 9º Festival de Cine de Universidades Públicas REC el día 18 de Octubre de 2018. <https://youtu.be/4S5xjTmjScg>
- DE SANTO Edgar: *Espacio-tiempo en el lenguaje visual y audiovisual. La forma que se despliega*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/78307>. La Plata, 2012.
- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico- ensayística del arte. Tesis doctoral*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2014.
- HERZOG Werner: *Manual de supervivencia "Entrevista con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*. El cuenco de plata. Buenos Aires, 2013.
- KOVADLOFF Santiago: *Conferencia del Seminario de Primavera del día 21 de Octubre de 2002* (desgrabación de su confe-



rencia sin revisión hecha por el autor)

- OSPINA Luis: *Decálogo del cineasta*. en YouTube: <https://youtu.be/5gCSHWywpYA>

- OUBIÑA David: *Estudio crítico sobre La ciénaga, El cine como intención amorosa*”, *Entrevista a Lucrecia Martel*. Picnic Editorial. Buenos Aires, 2006.

- RUSSO Eduardo: *Diccionario de Cine* Paidós. Buenos Aires, 1998.

- ZÁTONYI Marta: *Arte y creación. Los caminos de la estética*. capitulo: *En Busca del lenguaje*. Capital Intelectual. Buenos Aires, 2011.

