

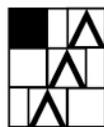


**La**

**GRAMÁTICA**

**del CINE**

**Yannick Vallet**



**la marca**  
editora

**La**

**GRAMÁTICA**

**del CINE**

**la marca**  
editora

# BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indji

## NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera—, pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de constituir en el lector una mirada activa, no inocente, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

### LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa... Estos no refieren necesariamente (al menos no en modo directo) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apuntan a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Listado © 1995-2025

**La**

**GRAMÁTICA**

**del CINE**

De la escritura al montaje:  
las técnicas del lenguaje fílmico

la marca  
editora

**Yannick Vallet**



**la marca**  
editora

Título	<i>La gramática del cine. De la escritura al montaje: las técnicas del lenguaje fílmico. Segunda edición</i>
Título original	<i>La grammaire du cinéma. De l'écriture au montage: les techniques du langage filmé. Deuxième édition</i>
Edición original	© Armand Colin 2019, Malakoff Armand Colin is a trademark of Dunod Editeur 11, rue Paul Bert, 92240 Malakoff
Autor	Yannick Vallet
Colección	Biblioteca de la Mirada
Director de colección	Guido Indij
Traducción al español	Ezequiel Martínez Kolodens
Edición	Fernando Ozón
Corrección	Mónica Campos
Asistencia editorial	Pablo Monteagudo
Foto de tapa	Alfred Hitchcock y Janet Leigh durante el rodaje de <i>Psycho</i> , 1960 (Wikicommons)
Editorial	la marca editora
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel	(54-11) 4 372-4957
E-mail	info@lamarcaeditora.com
W <sup>3</sup>	www.lamarcaeditora.com
Imprenta	Latingráfica
Taller	Rocamora 4161, Ciudad de Buenos Aires
ISBN	978-950-889-479-3
Fecha de impresión	Marzo de 2025
Lugar de impresión	Buenos Aires, Argentina. <i>Printed in Argentina.</i>
Depósito de ley	11.723
©	<b>la marca editora</b>

Vallet, Yannick

La gramática del cine : de la escritura al montaje : las técnicas del lenguaje fílmico /  
Yannick Vallet. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2025.

280 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la Mirada)

Traducción de: Ezequiel Martínez Kolodens.

ISBN 978-950-889-479-3

1. Cine. 2. Cinematografía. 3. Producción Audiovisual. I. Martínez Kolodens, Ezequiel,  
trad. II. Título.

CDD 791.43

<b>Introducción .....</b>	<b>13</b>
<b>Primera parte. Algunas nociones cinematográficas .....</b>	<b>19</b>
<b>1. Nociones técnicas sobre las tomas cinematográficas.....</b>	<b>23</b>
1.1 La profundidad de campo.....	24
1.2 El objetivo.....	29
Distancia focal corta (gran angular)	
Ojo de pez	
Distancia focal larga (teleobjetivo)	
1.3 El diafragma (o apertura).....	34
1.4 El enfoque .....	34
1.5 Los formatos de imagen más utilizados.....	37
Los formatos estándar	
Los grandes formatos	
<b>2. Nociones de montaje .....</b>	<b>41</b>
2.1 El plano .....	42
2.2 Secuencia vs. escena.....	44
El plano secuencia	
Falso plano secuencia	
2.3 El montaje de la imagen .....	51
El <i>cut</i> (corte)	
El <i>insert</i> (inserción)	
El plano de corte	
2.4 El montaje del sonido .....	58
Los sonidos directos	
Los sonidos aislados	

Los efectos de sonido	
La música	
2.5 Montaje paralelo y montaje alternado.....	59
El montaje paralelo	
El montaje alternado	
El <i>split screen</i> (pantalla dividida)	

**Segunda parte. Los principios y las reglas ..... 65**

**3. Cuadros, encuadre y cámara.....69**

3.1 El encuadre, el campo y el fuera de campo .....	70
El encuadre	
Campo y fuera de campo	
3.2 Los valores de plano .....	73
3.3 Los planos en la imagen.....	78
3.4 Escorzo.....	82
La lente Split Field	
3.5 Posición normal de la cámara .....	86
3.6 Picado .....	88
Picado total (o picado vertical)	
3.7 Contrapicado .....	92
3.8 Plano quebrado .....	94
3.9 Cámara subjetiva (plano subjetivo).....	97
Las películas subjetivas	

**4. Los movimientos de cámara ..... 105**

4.1 Plano fijo.....	106
4.2 Panorámica .....	109
4.3 <i>Travelling</i> .....	113
<i>Travelling</i> hacia adelante	
<i>Travelling</i> hacia atrás	
<i>Travelling</i> lateral	
<i>Travelling</i> vertical	
<i>Travelling</i> circular	
4.4 <i>Travelling</i> subjetivo .....	125
4.5 Transtrav (o <i>travelling</i> compensado o efecto vértigo) .....	127
4.6 Zoom ( <i>travelling</i> óptico) .....	130
4.7 Movimientos y <i>raccords</i> .....	134

<b>5. Los <i>raccords</i> .....</b>	<b>137</b>
5.1 El campo/contracampo.....	138
Apartarse de la regla de los 180°	
5.2 Entrada y salida de campo.....	144
Apartarse de la regla de las salidas/entradas de campo	
5.3 <i>Raccord</i> en movimiento.....	149
<i>Raccords</i> heterogéneos	
5.4 <i>Raccord</i> en el eje.....	155
5.5 <i>Raccord</i> plano sobre plano (o <i>jump cut</i> ).....	158
<b>6. Fundidos, transiciones visuales, efectos .....</b>	<b>163</b>
6.1 Fundido en negro (o cierre en negro).....	164
6.2 Apertura en negro (o fundido de apertura).....	167
6.3 Fundidos en color.....	169
6.4 Fundido encadenado .....	171
6.5 Barridos .....	173
Barrido artificial	
Barrido natural	
6.6 Desenfoque de movimiento (o panorámica rápida).....	178
<b>Tercera parte. De los trucajes a los efectos .....</b>	<b>181</b>
<b>7. Trucajes y efectos especiales, los orígenes filmicos .....</b>	<b>185</b>
7.1 Transparencia y proyección frontal (o Transflex).....	187
7.2 <i>Glass shot</i> y pintura <i>matte</i> .....	192
7.3 <i>Travelling matte</i> e incrustación.....	197
<b>8. Efectos visuales, la revolución digital.....</b>	<b>201</b>
8.1 Efectos invisibles.....	204
8.2 Efectos de significado (efectos visibles).....	208
Sobreimpresión	
Transparencia fantasmal	
Fantasmas	
Desdoblamiento de imágenes (o disociación)	
<i>Flash</i>	
Desenfoque	
Colorimetría	
Imagen en negativo (inversión de los colores)	

Acelerado  
Cámara lenta  
Imagen detenida (o imagen fija)  
Créditos  
Inversión de sentido (marcha atrás)  
*Morphing* y transformaciones

<b>Glosario</b> .....	249
<b>Bibliografía</b> .....	257
<b>Índice de nociones</b> .....	259
<b>Índice de películas</b> .....	265
<b>Índice de directores</b> .....	273

la marca  
editora

## Introducción

*Cualquiera puede hacer cine, solo hay que conocer los 180° o algunas reglas. La cuestión es tener talento.*

Georges de Beauregard, productor

*En mis inicios dije que no hacía falta más de cuatro horas –incluso sin tener un don– para aprender a realizar una puesta en escena, y hoy en día sigo pensando que es así.*

Claude Chabrol, director

*Nuestra función principal es generar una emoción y la segunda es lograr que se mantenga.*

Alfred Hitchcock, director

Cuando era un adolescente fanático del séptimo arte y luego, unos años después, cuando empecé a estudiar cine, y más adelante, cuando empecé a trabajar como director, nunca dejé de buscar un texto de referencia sobre el lenguaje cinematográfico. Una obra que sea a la vez teórica y práctica, pero también didáctica. Pero nunca la encontré o, si lo hice, fue en un formato poco satisfactorio o incompleto.

*LENGUAJE: conjunto de medios de expresión específicos de un arte o empleados por un artista para crear una obra.<sup>1</sup>*

Con el tiempo, me di cuenta de que el público en general o algunos cinéfilos que conocía –mis vecinos, amigos o familia, o incluso algunos estudiantes de cine en pasantía– no siempre entendían a qué me refería cuando hablaba del séptimo arte. Confundían *travelling* con *zoom*, no entendían qué significa el campo/contracampo y no veían diferencia alguna entre un plano general y un plano americano. Hasta el día en que me decidí a elaborar, en algunas páginas que incluyeran también unas veinte nociones fundamentales, un breve libro sobre gramática del cine. Así fue como nació el texto que ahora tienen en sus manos.

1 Traducción de la definición del término por el CNRTL francés (Centro Nacional de Recursos Textuales y Léxicos).

*GRAMÁTICA: conjunto de principios y reglas que rigen el ejercicio de un arte.*<sup>2</sup>

Si bien para ejercer un arte hace falta conocer sus reglas y principios, también hay que poder adquirirlos. Enumerar, definir y precisar son los objetivos de una gramática moderna, pero no podría estar completa sin que se la confronte a la realidad. Durante varios años, la experiencia fáctica como el director que hoy en día soy me permitió poner en perspectiva la teoría abstracta y la práctica concreta. Es por esto que, en estas páginas, podrán encontrar nociones que no solo componen la ineludible base teórica del séptimo arte, sino que también han sido puestas a prueba ante la realidad, en los rodajes y también en las salas de montaje. Ya que el cine es un arte vivo que, por lo tanto, evoluciona, se adapta y va tomando forma en función de las prácticas profesionales y de las personas que lo ejercen.

*ANALIZAR: descomponer un todo en sus elementos para definirlo, clasificarlo, entenderlo, etc.*<sup>3</sup>

Lo original de esta gramática es que su construcción se basa, en gran parte, en el análisis de una gran cantidad de películas que van a permitir ejemplificar las definiciones teóricas. A cada noción, principio o regla, reagrupados en seis capítulos principales (tomas, montaje, encuadre, movimientos de cámara, *raccords*, transiciones), corresponde un enunciado explicativo y tres ejemplos tomados de la cinematografía mundial repartidos de la siguiente manera:

- Un ejemplo del cine llamado “clásico”, desde sus orígenes hasta los años cincuenta;
- Un ejemplo del cine popular y de género, desde los años sesenta hasta los ochenta;
- Un ejemplo del cine contemporáneo, desde los años noventa hasta hoy en día [2016].

Elegí esta organización porque, sean cuales sean las reglas, siempre serán inherentes al cine, nacieron con él, atravesaron más de un siglo de práctica y siguen siendo válidas hoy en día en casi todo el mundo.

2 Ver nota 1.

3 *Idem.*

La elección de las películas que aparecen en estas páginas no indica necesariamente que sean películas de calidad, al igual que el hecho de no citar a un director o directora tampoco denota un acto de ostracismo. En efecto, debido a los límites de esta obra, fue imposible citar a todos los directores y directoras dignos de este nombre, ya sean grandes artistas reconocidos mundialmente o artistas con menos reconocimiento adulados por ciertos especialistas.

Traté de elegir extractos lo más variados, eclécticos y originales posibles, que se encontraban en mi memoria cinematográfica o con los que me haya encontrado al azar mientras miraba cientos de películas. Por otra parte, en la medida de lo posible, también traté de evitar las eternas referencias cinéfilas obligatorias, sobre todo cuando me venían a la mente ejemplos bastante evocativos de otros cineastas.

Hay que señalar que, en la sección dedicada a los efectos especiales, no siempre fue posible seguir al pie de la letra el sistema de división en tres ejemplos tomados de la historia del cine, ya que algunas técnicas son de aparición muy reciente.

En cuanto al análisis propiamente dicho de los ejemplos, que constituye una parte importante de esta obra, no es un análisis en el sentido universitario del término, sino, más bien, un “recorte” detallado de cada extracto, tomando en cuenta la forma y la función de la noción. El objetivo es que se entienda el rol de cada uno de los elementos del lenguaje cinematográfico y, por deducción, sus eventuales interacciones en un plano o una secuencia.

## *Agradecimientos*

Quisiera agradecer en especial a Pascal Marzin, mi montajista de siempre, por sus relecturas y sus comentarios pertinentes.

También quiero agradecer a Michel Marie, quien confió en mí al proponerme la edición de este proyecto y a Jean-Baptiste Gugès y Cécile Rastier de Éditions Dunod, quienes me aconsejaron y acompañaron durante toda la redacción del libro.

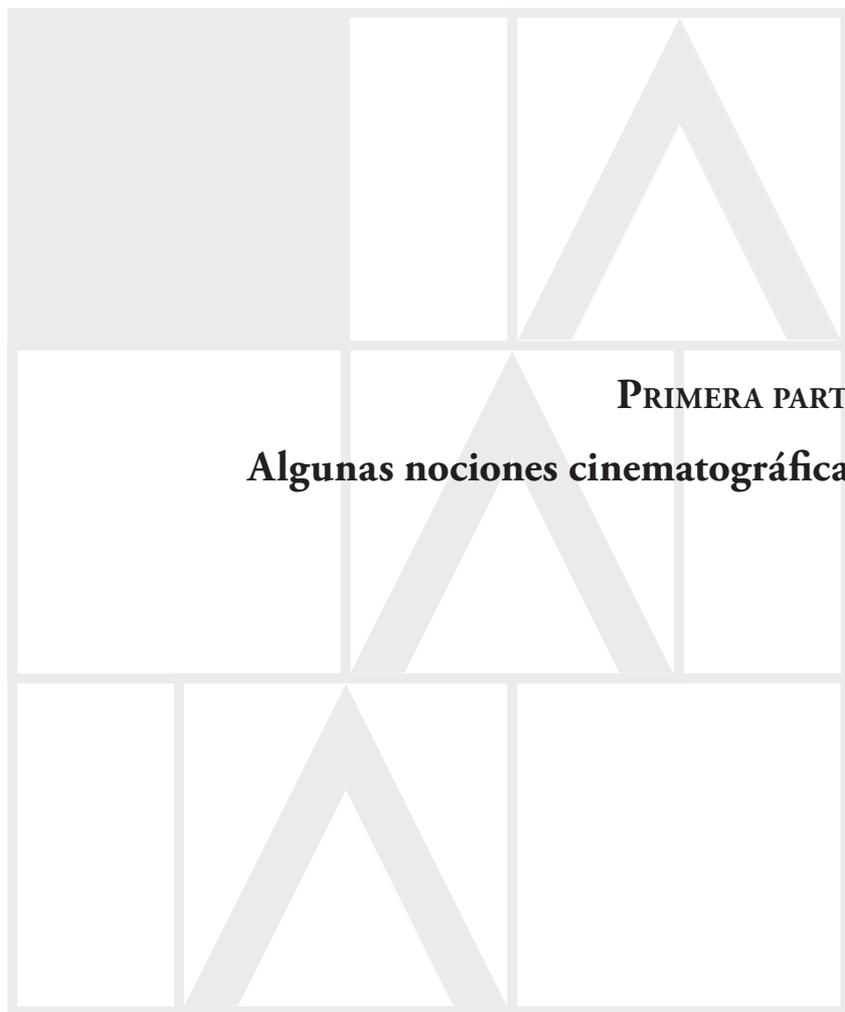
Un agradecimiento especial a mi familia y amigos cinéfilos que me apoyaron en este recorrido y a veces me iluminaron con su compañía cálida y experta: Fabienne, Dorian, Erwan, Pierre, Basile, Anne, Jean-Luc, Julien y Aurélie.

Un enorme agradecimiento a “los profesionales de la profesión”, que no son pocos y marcaron mi trayectoria enseñándome mucho sobre el cine y su historia.

Y, por último, un agradecimiento excepcional a dos personas que iluminaron mi adolescencia cinematográfica y estuvieron presentes durante toda mi carrera profesional, con todo mi afecto: Jean-Pierre Dionnet y Claude Chabrol.

Gracias a todos y todas.

la marca  
editora



**PRIMERA PARTE**

**Algunas nociones cinematográficas**

**la marca**  
editora

La elaboración habitual de una película consta de cuatro fases sucesivas: la escritura, la preparación, el rodaje y la posproducción. Dentro de cada fase hay varias etapas.

La escritura comienza con una idea que suele expresarse mediante un *pitch* de algunas líneas. Luego sigue la preparación de la sinopsis, de una escaleta con las escenas o secuencias, un tratamiento y finalmente una continuidad dialogada más conocida con el nombre de guión.

La preparación del rodaje, a partir de un estudio profundo del guión, permite apreciar tanto financiera como artísticamente lo que es realizable y en qué medida. Involucra varios roles, desde la producción hasta los efectos especiales, pasando por la puesta en escena, los decorados, los vestuarios, la imagen y el sonido.

Según el proyecto, el rodaje puede durar desde algunas semanas –o incluso algunos días– hasta varios meses. Es dirigido desde el punto de vista artístico por el director o la directora, y desde el punto de vista financiero, por el director o directora de producción, representante principal del productor en la filmación.

Luego viene la posproducción, que permite finalizar la película. Primero se procede al montaje (imagen y sonido), incluidos, en general en paralelo, los efectos especiales, más o menos numerosos, antes de pasar a la mezcla (para el sonido) y al montaje (para la imagen).

De manera transversal, desde hace algunos años, cada vez más proyectos –sobre todo en los que intervienen efectos especiales– incluyen un seguimiento optimizado de toda la cadena de producción (también llamado *workflow* o flujo de trabajo). Desde el *storyboard* hasta la posproducción, las herramientas digitales facilitan el trabajo de los equipos y del director o de la directora. La previsualización (o *previz*) permite anticipar y prever racionalmente el trabajo. La animática, montaje más o menos sofisticado de las

viñetas del *storyboard*, se utiliza para poner a prueba el ritmo de las secuencias que se van a trucar. La Design-visualisation (o D-viz) y la Technical-previz permiten, respectivamente, el modelado tridimensional de los elementos del decorado y de los personajes virtuales, y la Technical-previz permite la anticipación de la colocación y el movimiento de distintos elementos (vehículos o naves espaciales, pero también maquinaria e iluminación) durante la filmación. De este modo, la posproducción de los efectos visuales tras el rodaje puede realizarse con mayor tranquilidad. Por último, la última etapa crucial, la composición, permite ensamblar de forma homogénea todas las imágenes procedentes de distintas fuentes necesarias para crear un plano.

Finalmente, cuando la película adquirió su forma definitiva, se realiza la primera copia (film o digital) o máster necesario para luego hacer varias copias de proyección (analógicas o digitales).

la marca  
editora

## *Nociones técnicas sobre las tomas cinematográficas*

El rodaje es el sitio emblemático del cine, el sitio que nos hace soñar, aquel donde todo puede suceder. Es el momento crucial de la fabricación de una película, ya que, una vez que termina el rodaje, hay pocas chances de que todo lo que no haya sido filmado pueda ser incluido.<sup>4</sup> El director, el verdadero jefe en esta etapa un poco especial que puede durar unas semanas o varios meses, debe saber qué es lo que quiere respecto de las imágenes, los decorados, los vestuarios, los movimientos de cámara y también del sonido.<sup>5</sup> La preparación, que se llevó a cabo algunas semanas antes, en general habrá permitido determinar en detalle cómo se desarrollará el rodaje. Un plan de trabajo establecido de manera ultrarrigurosa por el asistente del director servirá de referencia permanente hasta el último segundo del último plano del último día.<sup>6</sup> En un rodaje muy costoso, cada minuto en cada rol tiene que ser optimizado con un máximo de eficacia. Como todo se prevé hasta el último detalle, un eventual error cometido por alguien a veces puede ser mal tolerado.

Es por esto que el director o directora debe conocer el vocabulario y las reglas esenciales del lenguaje cinematográfico so pena de no poder comunicarse con el resto del equipo y encontrarse con problemas de incomprensión o de mala interpretación.

- 4 Volver a filmar escenas o partes de secuencias porque en el montaje faltan planos es algo totalmente excepcional, incluso cuando se cuenta con un gran presupuesto.
- 5 No hay nada peor en un rodaje que un director que está todo el tiempo dudando y parece no saber nunca qué es lo que quiere.
- 6 Aunque este plan de trabajo suele pasar por varias transformaciones, debido a los numerosos imprevistos (clima, enfermedades, indisponibilidades de último momento, eliminación de algunas escenas, agregado de otras escenas, problemas financieros, etc.).

Hay tantas maneras de filmar como directores. Algunos adoran esta etapa, otros no. Para Alfred Hitchcock, el rodaje no era más que una simple formalidad, un momento un poco penoso por el que había que pasar aunque ya todo estuviera escrito y guionado con sus cuidados.<sup>7</sup> Él sabía exactamente lo que quería y dirigía a sus equipos y actores de manera estricta dejando muy poco lugar para la creación externa.

A Claude Chabrol le encantaba este momento. De allí que, durante una etapa de su carrera, encadenaba las películas (hasta tres por año), filmando la siguiente, aunque la última aún estaba en montaje. Le gustaba llegar temprano al plató para reflexionar sobre su jornada e ir familiarizándose con el *set*. Para él, lo esencial se realizaba en el rodaje, con un montaje y un ordenamiento de los planos muy preciso.

Sea cual sea la forma en que el director o directora aborde las tomas, debe saber que su manera de filmar tiene que estar en perfecta adecuación con su rol, desde el primer día de rodaje hasta el último, porque es el único miembro del equipo que podrá garantizar la coherencia y la verosimilitud de la historia.

El director o directora tiene que ser capaz no solo de indicar el lugar de la cámara, sino también qué distancia focal utilizar<sup>8</sup> y los movimientos de cámara que habrá que realizar.

## 1.1 La profundidad de campo

La profundidad de campo es, para lo filmado, la parte del espacio en profundidad que se verá nítida en la imagen generada por el objetivo sobre la película o el sensor, en contraste con otras zonas más desenfocadas.<sup>9</sup> La profundidad de campo puede variar según la lente (el objetivo utilizado), el diafragma (la cantidad de luz que entra en la cámara) y la distancia de enfoque.

- 7 Hoy en día, algunos delegan a los guionistas gráficos, a los directores de segunda unidad el rodaje y los aspectos técnicos, sobre todo cuando se trata de escenas especiales como las persecuciones, los combates o las escenas de acción peligrosas.
- 8 Por cierto, es por esto que los directores cuentan con la ayuda de un “visor de director” o “visor de acción” (esa suerte de objetivo que llevan colgando en el pecho) que les permite, en todo momento, simular el cuadro que les interesa, en función del formato del film y la distancia focal deseada.
- 9 Con mayor precisión: la profundidad de campo es la distancia entre el punto nítido enfocado más cercano y el punto nítido enfocado más lejano dentro del encuadre de una fotografía. (N. del Ed.)

Cuando la profundidad de campo es menor, esto permite aislar al sujeto en escena, mientras que una mayor profundidad de campo lo integrará con lo que lo rodea.

Si hay una gran profundidad de campo, esto también permite, como su nombre lo indica, una puesta en escena “en profundidad”, un poco como lo permitiría una escena de teatro.

### *El ciudadano*<sup>10</sup>

Imposible hablar de profundidad de campo sin mencionar a Orson Welles. Gracias a un plano nítido “de cero al infinito”, Welles puede trabajar su puesta en escena en profundidad y así dar aún más fuerza a la escena y a sus personajes. Una de las secuencias más emblemáticas de *El ciudadano* (1941, il. 1), por ejemplo, es aquella en la que, al inicio de la película, el banquero va a buscar al joven Kane en pleno invierno. El plano más importante (de casi dos minutos) es el que empieza con un *travelling* hacia atrás que inicia en la ventana y termina en el fondo de la casa, donde se firmará el documento que marcará la vida entera del niño. El cuadro final tiene varios niveles de profundidad:<sup>11</sup> el primer plano (donde todo se decide) lo ocupa la madre (Agnes Moorehead) y Mr. Thatcher (George Coulouris), ambos bien ubicados en su posición; en el segundo plano se encuentra el padre (Harry Shannon), parado y sin dejar de moverse –sin dudas el personaje más activo de los tres adultos–, y bien al fondo, por ende en lo más lejano, y además incluido en el encuadre de la ventana, el niño (Buddy Swan) jugando afuera en la nieve. Cada posición fue estudiada y calculada minuciosamente para dar a cada cual el lugar que le corresponde: la madre y el representante del banco son los más importantes porque son los únicos que van a decidir; el padre está relegado al segundo plano porque no puede decir nada, su opinión no le interesa a nadie; en cuanto al niño, separado de los adultos por el encuadre de la ventana, no tiene ningún vínculo de proximidad con ellos porque aún no sabe qué le depara el destino (sin contar que, desde luego, no tiene voz en el capítulo). La gran profundidad de campo, de varios metros, es empleada por Orson Welles de manera extremadamente simbólica y posee, en cada nivel de lectura, un gran significado. Pero en este caso, la forma está

10 *Citizen Kane. El ciudadano*, en Argentina y Uruguay; *Ciudadano Kane*, en España y parte de Hispanoamérica. (N. del Ed.)

11 Véase, en el capítulo 3 “Cuadros, encuadre y cámara”, la sección 3.3 “Los planos en la imagen”.

tan bien adecuada con el fondo que también puede resultar redundante o incluso artificial. Este uso de la profundidad de campo para añadir “significante” en la imagen está presente repetidas veces, durante toda la película. Es una de las marcas distintivas de Welles.



1. Gran profundidad de campo: *El ciudadano* (Orson Welles, 1941).

*Tiempo de masacre*<sup>12</sup>

En el *western* de Lucio Fulci *Tiempo de masacre* (1966, il. 2), los personajes que se desarrollan en los espacios interiores (sobre todo en el *saloon*) suelen estar aislados de su entorno con planos con poca profundidad de campo. El objetivo es mostrar y transmitir el egocentrismo e individualismo en desmesura que reinan en el Oeste de los Estados Unidos, sumado a una rotunda soledad y a una falta de vínculo notable entre los seres. Los lugares públicos, donde se bebe y se baila, en realidad son lugares de aislamiento

12 *Le colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro*. También conocida como *Las pistolas cantaron la muerte*. (N. del Ed.)

donde cada cual intenta olvidar la brutalidad y violencia que los rodea. Pero, en la película, dos escenas de interior importantes son tratadas de manera distinta. La primera es al principio, cuando Tom Corbett (Franco Nero) vuelve a su casa y encuentra a su madre y su hermano Jeffrey (George Hilton). Los planos, filmados con distancia focal corta,<sup>13</sup> son nítidos, con escorzos en primer plano y plano de fondo, incluso en los desplazamientos y a pesar de la relativa oscuridad. El hogar pasa a ser el sitio de la igualdad donde a todos se los trata por igual, es el sitio del descanso y la serenidad... aunque, algunos minutos después, todo cambia cuando el mundo exterior irrumpe trágicamente. La segunda escena, que podemos ver al final de la película, remite en cierta forma a la primera, cuando los hermanos Corbett vienen a saldar cuentas con el hijo de Scott (Nino Castelnuovo). La hacienda, un lugar muy blanco bañado de luz (a diferencia de la casa de los Corbett, muy sombría), es el sitio donde la venganza podrá expresarse a la luz del día. La persecución del malo, filmado con distancia focal corta, permite una sorprendente profundidad de campo, incluso en la larga sucesión de habitaciones y en los *travellings* que siguen o preceden a los personajes.



2. Poca profundidad de campo: *Tiempo de masacre* (Lucio Fulci, 1966).

13 Véase, en el capítulo 3 “Cuadros, encuadre y cámara”, la sección 3.3 “Los planos en la imagen”.

*Marea roja*<sup>14</sup>

Al combinar dos técnicas de captura (el uso de distancias focales largas y de luces bajas), Tony Scott, en *Marea roja* (1995), sumerge de inmediato al espectador en un universo de encierro donde el horizonte no existe. En efecto, desde el inicio de la película, ya sea durante las secuencias del cumpleaños de la hija de Ron Hunter (Denzel Washington) o en la oficina militar del capitán Frank Ramsey (Gene Hackman), la mayoría de los planos –y más específicamente los planos cerrados– casi no tienen profundidad de campo, aíslan a cada uno de los personajes de su entorno. En este caso ya dejan ver cómo será el resto de la película que, como sabemos, va a desarrollarse adentro de un submarino nuclear en alerta. En este lugar cerrado por excelencia, el director eligió jugar, la mayoría de las veces, con profundidad de campo reducida y, de esta forma, otorga mayor importancia a los hombres y a la tragedia que sucede en este entorno “claustrofóbico” y deshumanizado.

**Para tener en cuenta:** El uso por algunos cineastas de las cámaras de video (DV, HDV, Beta Num, XDCAM, HDCam y otras) a fines de los años noventa, permitió obtener una mayor profundidad de campo, incluso con poca luz, por su objetivo y por su gran sensibilidad (entre otros). Podemos pensar por ejemplo en las películas llamadas “intimistas” como *La celebración*<sup>15</sup> (1998) de Thomas Vinterberg, o la trilogía de Jean-Marc Barr y Pascal Arnold: *Amantes* (1999), *Demasiada carne* (2000) y *Tómalo con calma* (2001),<sup>16</sup> que fueron filmadas en DV. Las escenas de noche de *Colateral*<sup>17</sup> (2004) de Michael Mann, una de las primeras películas rodadas de principio a fin con HDCam, son sorprendentes respecto a esto: si bien la luz es esencialmente limitada, la profundidad de campo es muy importante. Al contrario, la llegada al mercado a fines del 2000 de un material que pudiera filmar en HD con grandes sensores (cámaras fotográficas réflex, cámaras 4K, etc.) revivió la moda del enfoque borroso y de los planos con poca profundidad de campo.

14 *Crimson Tide*. En Francia, conocida como *USS Alabama*. (N. del Ed.)

15 *Festen*. *La celebración*, en Argentina; *Celebración*, en España. (N. del Ed.)

16 Trilogía de J.-M. Barr y P. Arnold: *Lovers*, *Too much flesh* y *Being light*. (N. del Ed.)

17 *Collateral*. Conocida también en Hispanoamérica como *Colateral: lugar y tiempo equivocado*. (N. del Ed.)

## 1.2 El objetivo

“Lente” es un término comúnmente empleado para designar el objetivo utilizado en la cámara. La distancia focal normal o promedio,<sup>18</sup> en una película de 35 mm o para un sensor de formato completo, es de entre 40 mm a 60 mm —un objetivo de 50 mm es el que se asemejaría más a la vista humana—. Todo lo que esté por debajo, se denomina distancia focal corta (o gran angular), y todo lo esté por encima, distancia focal larga (o teleobjetivo).

### Distancia focal corta (gran angular)

La distancia focal corta permite una gran profundidad de campo y abarca un campo más amplio que la distancia focal promedio.

Aumenta la sensación de perspectiva, magnifica los volúmenes y acelera los movimientos en profundidad.

#### *El proceso*<sup>19</sup>

Si Orson Welles puede jugar con la profundidad de campo como suele hacerlo, esto se debe en parte al hecho de que emplea mayormente las distancias focales cortas. Su film más representativo del empleo de este procedimiento es, sin lugar a dudas, *El proceso* (1962). Casi toda la película está rodada con gran angular, y la secuencia de apertura, en la habitación de Joseph K. (Anthony Perkins), es muy elocuente de este aspecto. Los efectos deformantes en las líneas (perspectivas en fuga) y los personajes son evidentes; la atmósfera de la secuencia se siente mucho, destila una especie de malestar y artificialidad, amplificada por efectos en el decorado (los techos bajos) o en la imagen propiamente dicha (uso del contrapicado casi sistemático y de una luz muy llana, prácticamente sin sombras). Durante toda la película, los planos secuencia, los movimientos amplios de cámara o los largos *travellings* están, gracias al uso de la distancia focal corta, extremadamente sublimados y dramatizados.

18 La distancia focal es la distancia, medida en milímetros, entre el centro óptico del objetivo (es decir, el punto en donde se cruzan los rayos de luz dentro del objetivo) y el sensor o plano focal sobre el cual se proyecta la imagen. (N. del Ed.)

19 *The Trial*. (N. del Ed.)

*Lucky Luciano*

Las distancias focales cortas tienen la capacidad de amplificar sitios que ya eran imponentes, volviéndolos aún más monumentales, casi solemnes. Al inicio de *Lucky Luciano* (1973, il. 3) de Francesco Rosi, el transatlántico que está en el muelle toma una dimensión increíble, lo cual simboliza la fuerza y la grandeza del gánster que vuelve a su país.



3. Uso de una distancia focal corta en *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973).

*Los visitantes*<sup>20</sup>

En varios planos de *Los visitantes* (1993), Jean-Marie Poiré usa distancias focales cortas, especialmente cuando Godefroy de Montmirail (Jean Reno) y Jacquouille la Fripouille (Christian Clavier) se acercan exageradamente a la cámara, jugando con los efectos burlescos y deformantes del gran angular: durante la escena del almuerzo en la que los dos amigos entonan una canción un poco obscena, cuando dan las buenas noches a los niños o, al final, durante la transformación de Jacquouille. La elección de esta distancia focal se hace notar desde el principio de la historia, con la bruja de Malcombe, primer personaje filmado con gran angular. A lo largo de la historia se suceden varias escenas en

20 *Les visiteurs*. (N. del Ed.)

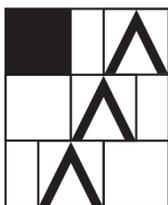
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?  
Podés adquirirlo en [www.lamarcaeditora.com](http://www.lamarcaeditora.com) y en cientos de  
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto  
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



**la marca**  
editora