



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Universidad de la República
Facultad de Información y Comunicación

Plano secuencia y el realismo de André Bazin:

Su uso en los films *La utilidad de
un revistero* (2013) y *Victoria* (2015).

Trabajo final de grado para optar al título
Licenciatura en Información y Comunicación - Plan 2012

Autor: Federico Sánchez Medina

Tutor: Mag. Álvaro Santos

Montevideo, Uruguay 2025

Hoja de aprobación

El Tribunal docente, integrado por los abajo firmantes, aprueba el trabajo final de grado:

Título:.....

.....

Estudiante/s.....

Carrera.....

Calificación:.....

Tribunal:

Prof......

Prof.

Prof.

Fecha

ÍNDICE

RESUMEN	5
1. INTRODUCCIÓN	6
2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	10
2.1 Pregunta de investigación	10
2.2 Preguntas subordinadas	10
2.3 Objetivo general	10
2.4 Objetivos específicos	10
3. ANTECEDENTES	11
3.1 Algunas concepciones en torno al realismo	11
3.2 <i>Nacimiento de una nueva vanguardia: La Caméra-Stylo</i> por Alexander Astruc	14
3.3 <i>Observaciones sobre el plano secuencia</i> por Pier Paolo Pasolini	16
3.4 La poética del plano secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad	19
3.5 Temporalidades y fracturas espacio-temporales en el plano-secuencia contemporáneo	21
4. MARCO TEÓRICO - METODOLÓGICO	24
4.1 La teoría de André Bazin y el plano secuencia	24
4.1.1 Realismo una cuestión ontológica	24
4.1.2 El realismo y las formas	27
4.1.3 Montaje prohibido	29
4.1.4 Profundidad de campo	32
4.1.5 Manejo del tiempo	34
4.2 Diseño metodológico	36
4.2.1 Valores de plano y movimientos de cámara	37
4.2.2 Profundidad de campo	40
4.2.3 Montaje interno	40
4.2.4 Tiempo	42
4.2.5 Tabla de categorías	44
5. ANÁLISIS	45
5.1 Movimientos de cámara	45

5.2 Planos.....	49
5.3 Profundidad de campo.....	54
5.4 Montaje interno.....	58
5.5 Trabajo sobre el tiempo.....	62
6. CONCLUSIONES.....	66
6.1 Respuesta en la ambigüedad.....	66
6.2 Casos de estudio: el realismo en tensión.....	67
6.3 Nuevas líneas de investigación.....	71
7. BIBLIOGRAFÍA.....	73
8. ANEXO.....	74

RESUMEN

La investigación explora los motivos que subyacen a la utilización del plano secuencia en el cine. Históricamente, esta técnica ha ocupado un lugar destacado entre los distintos procedimientos de la escritura fílmica, al ser asociada a una representación realista que, en oposición al montaje, procura conservar lo esencial de lo representado, minimizando la manipulación formal. Entre los teóricos que reflexionaron sobre esta cuestión destaca André Bazin, quien consideró el plano secuencia como un dispositivo privilegiado para preservar la continuidad del mundo real en la imagen cinematográfica.

En este marco, la investigación se interroga acerca de si el realismo constituye el único o el principal fundamento para el uso del plano secuencia, o si, por el contrario, existen otros factores estéticos o vinculados a tendencias de época que expliquen su vigencia y su poder de fascinación.

Para abordar estas preguntas, se seleccionaron las películas *La utilidad de un revistero* (Adriano Salgado, 2013) y *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015), dos obras que utilizan el plano secuencia de manera radical a lo largo de toda su duración. Ambos casos fueron analizados a partir de los postulados de Bazin en torno al realismo y su relación con el plano secuencia.

El análisis se realizó mediante la observación de aquellos recursos que el autor consideraba fundamentales en el uso de la técnica. Se examinó cómo se abordaban en cada film los valores de plano, los movimientos de cámara, la profundidad de campo y el montaje interno, y cómo estos elementos incidían en la construcción de la temporalidad.

A partir del análisis realizado, se arribó a las siguientes conclusiones: el plano secuencia no garantiza por sí mismo un mayor grado de realismo; lo determinante es el espacio que se le concede al espectador para decodificar de forma autónoma lo que ve, aspecto que puede verse favorecido o restringido según las decisiones formales adoptadas dentro de la propia técnica. En este sentido, se concluyó que los filmes analizados no logran un acercamiento pleno al realismo planteado por Bazin, aunque lo reflejan en ciertos aspectos puntuales.

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios el cine fue el producto de una búsqueda técnica que anhelaba poder captar una porción de la realidad. Primeramente sería solo desde lo visual, el registro de imágenes y la ilusión de movimiento y luego, el llegar a coordinar las imágenes con el sonido. Antes que contar historias, el cine trataba de aprehenderlas sirviéndose de la realidad circundante de aquellos años. Así los hermanos Lumiere presentaban lo más banal y simple, ya sea a obreros saliendo de la fábrica o un bebé comiendo su puré. Sin embargo, poco tiempo después, el cine también nos enseñaría que su naturaleza no se agotaba en lo cotidiano, invitándonos a conquistar nuevos mundos, como hizo Georges Melies.

A partir de allí las formas de hacer cine, sea desde lo narrativo o desde lo formal, no han dejado de renovarse y de plantear nuevas interrogantes. Hoy en día, mientras unos trabajan con efectos especiales y ofrecen espectaculares películas de superhéroes que recaudan millones en todo el mundo, otros cineastas experimentan con videocámaras domésticas y llaman a rodar con lo mínimo e indispensable, como convoca el dogma 95.

En sus diversos caminos, el lenguaje cinematográfico se sirve de variadas herramientas técnicas que pueden beneficiar a los films sacando mayor provecho a sus historias. Los recursos son heterogéneos y permeables a incorporar nuevos, permitiendo así una continua retroalimentación del lenguaje. Así fue como el hoy elemental montaje de plano-contraplano, ya ocupaba las pantallas en 1915 con el *Nacimiento de una nación*, al igual que los fundidos, valores de plano y algunos movimientos de cámara.

Sin embargo, no todos los recursos se han naturalizado de la misma manera. El plano secuencia, hoy por ejemplo utilizado en el cine de Alfonso Cuarón, si bien ya encontraba su antepasado en la obra de Orson Wells, sigue sorprendiendo a los espectadores en la actualidad. Tal vez porque esta técnica supone “un plano bastante largo y articulado para representar el equivalente de una secuencia” (Aumont y Marie, 2006, p.170), es decir, logra abordar una

secuencia¹ sin cortar el plano o mejor dicho, la toma². Justamente por su naturaleza, “ofrece infaliblemente cuando se hace evidente al espectador, oportunidad a todo cineasta que quiera manifestar un toque de virtuosismo” (Russo, 1998, p.200-201). Tanto es así que Festivales de cine tienen este procedimiento como pauta de convocatoria y críticos en todo el mundo alzan la voz cuando un determinado film lo ejecuta con espectacularidad. Parecería haber allí, seguramente por las dificultades técnicas que puede suponer su ejecución, un cierto valor intrínseco. Pero por fuera de eso ¿qué aporta a una obra su utilización?

Si pretendemos cuestionar si hay un sentido creativo detrás del plano secuencia, es importante advertir que entramos a un nivel subjetivo, puesto que las películas como toda pieza artística, están a merced de la evaluación de cada espectador. Esto nos obliga a acotar el enfoque, invitándonos a tomar como base elementos que nos permitan investigar de manera más objetiva. Podemos comenzar preguntándonos sobre alguna virtud puntual que se haya relacionado con el plano secuencia que nos oficie de lente desde el cual observar el fenómeno. En este punto, la teoría de André Bazin (1966) es pertinente, puesto que su análisis de la naturaleza del cine nos ofrece un criterio desde el cual trabajar. El autor entiende que el cine antes que cualquier otra cosa y desde su propia génesis, posee la capacidad de ser un arte realista y éste sería su fundamento. Pero para lograr ese nivel de realismo, los cineastas deben conocer cuáles herramientas son las más favorables para alcanzarlo y es ahí justamente donde Bazin (1966) presenta al plano secuencia. Entonces si para el autor este recurso hallaba en el realismo una de sus razones y beneficios, podemos preguntarnos desde allí y considerar qué hay de ese realismo en el uso del plano secuencia contemporáneo ¿Es la técnica sin más capaz de determinar el coeficiente de realismo de un film? ¿Es posible que cualquier película al trabajar el plano secuencia se vuelva más realista desde la teoría del autor y pueda desde allí argumentar su uso?

¹ Secuencia: “serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente.” (Konigsberg, 2004, p. 488).

² Toma: “Funcionamiento continuo de la cámara al registrar una única versión de un plano.” (Konigsberg, 2004, p. 548).

Para dilucidar estas cuestiones, debemos fijar algunos casos de estudio. Claramente solo podremos hablar de ejemplos particulares, pero si en alguno de ellos, el camino entre la técnica y el realismo deja ver alguna inconsistencia, podría llevarnos a cuestionar qué tan válida es la carta del realismo como justificación directa del plano secuencia. Aunque partamos de la visión de Bazin (1966), los films que abordaremos serán actuales para comparar su teoría con lo que sucede en nuestros días, porque es en esta época que gracias al avance tecnológico, el uso de la técnica se ha hiperbolizado y llevado al extremo. A su vez serán películas que se estructuran de principio a fin bajo la propuesta del plano secuencia, ya que si la técnica solo se hiciera presente en escenas particulares, no se podría evaluar el valor de la misma como unidad y si es aprovechado o no desde el desarrollo de la trama del film. Incluso, si pretendemos terminar la investigación con alguna generalización como conclusión que nos permita continuar pensando el fenómeno, es oportuno juzgar films que sean diferentes entre sí para tener un área de análisis más radical que nos deje pistas para otros ejemplos que puedan surgir.

En primer lugar, tomaremos la película alemana *Victoria* (2015) de Sebastian Schipper. Este film fue noticia por haber sido, así se afirma, rodado íntegramente en un plano secuencia, de nuevo, sin cortes de ningún tipo. Estamos ante la espectacularidad de la técnica en su máxima expresión, con una cámara que recorre discotecas y se sube a autos, pero también huye en persecuciones y balaceras en una noche berlinesa. Lo interesante es que más que ser algo destacado desde la crítica cinematográfica, el propio tráiler del film hace eco de su hazaña bajo la premisa “Una ciudad, una noche, una toma” (Blog de Cine Indie, 2015), además de recoger diferentes titulares de prensa que van en ese sentido. Sin dudas un tráiler siempre pretende llamar la atención de los posibles espectadores, pero para nuestra investigación que busca precisamente desentrañar el contenido detrás de la forma, es un ejemplo que evidencia el escaparate que tiene esta técnica en la actualidad. Volviendo al punto de partida, será interesante analizar si una cámara intrépida logra alcanzar mayores niveles de realismo o eclipsa el contenido y narrativa del film.

En segundo lugar, corresponde trabajar con una película completamente diferente en su propuesta de plano secuencia, ese es el caso de *La utilidad de*

un revistero (2013) del argentino Adriano Salgado. En su tráiler también se hace referencia al uso de la técnica y hasta con más contundencia “En este living, en esta mesa y desde este único punto de vista y de escucha” (Cine Nacional, 2015). Pero justamente, ahora la cámara se jacta de permanecer en su lugar, siendo los personajes y objetos de arte, los que por sus cambios de posición modifican la composición de la imagen. Entonces ¿será en cambio reducir la acción de la cámara a la mínima expresión lo más conveniente si tenemos como horizonte al realismo?

El objetivo principal de esta monografía es comprender entonces si podemos tomar al realismo cinematográfico descrito por André Bazin (1966) como un fundamento del plano secuencia, tomando como eje dos películas muy diferentes entre sí. De esta manera nos acercaremos un poco más a comprender qué puede haber detrás de esta fascinante técnica y por qué habría de considerarla para la puesta en escena³ de un film.

³ Puesta en escena: “se refiere a la composición del encuadre individual (la relación entre objetos, personas y masas); la interacción de luz y oscuridad; los patrones de color; la posición y el ángulo de visión de la cámara, así como el movimiento dentro del encuadre” (Konigsberg, 2004, p. 322).

2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Con la base teórica de Bazin (1966) y los casos de estudio seleccionados, hemos logrado situar nuestra interrogante sobre el uso del plano secuencia en la actualidad a un marco objetivo y específico que nos permitirá determinar algunas conclusiones sobre el fenómeno. Ahora solo resta definir las preguntas que orientarán nuestro análisis.

2.1 Pregunta de investigación

¿El uso del plano secuencia en *Victoria* (2015) y en *La utilidad de un revistero* (2013) refleja el valor de realismo que André Bazin asocia a esta técnica cinematográfica?

2.2 Preguntas subordinadas

- ¿Qué entendemos por plano secuencia?
- ¿Cómo define André Bazin el realismo cinematográfico y qué vínculo establece con el plano secuencia?
- ¿Qué particularidad hay en la utilización del plano secuencia en *Victoria* (2015) y en *La utilidad de un revistero* (2013) respectivamente?

2.3 Objetivo general

Analizar y diferenciar el uso del plano secuencia en *Victoria* (2015) y en *La utilidad de un revistero* (2013) para dilucidar si ejemplifican las características del realismo definido por André Bazin.

2.4 Objetivos específicos

- Identificar los principales postulados en la teoría de realismo de André Bazin para determinar las categorías de análisis pertinentes.
- Aplicar las categorías a los films *Victoria* (2015) y *La utilidad de un revistero* (2013).
- Vincular y comparar el uso del plano secuencia en cada caso para ver si reflejan los puntos principales de la teoría de Bazin.

3. ANTECEDENTES

3.1 Algunas concepciones en torno al realismo

Como anticipamos en la pregunta de investigación la teoría de André Bazin (1966) se estructura y desarrolla sobre la idea de que el cine posee un carácter realista. Tanto es así que él hablaba de la conquista del “mito del cine total” ya que sus inventores “vieron en el cine una representación total y completa de la realidad; vieron de inmediato la reconstrucción de una ilusión perfecta del mundo exterior con sonido, color y relieve” (citado por Stam, 2011, p.96). Sin embargo, como veremos más adelante, la cuestión del realismo para Bazin (1966) no se agota en lo mimético de la técnica sino que en realidad, responde a su dimensión ontológica y por lo tanto a su esencia.

Por el momento es pertinente recorrer algunas bases y perspectivas que nos hablan acerca de qué supone pensar el realismo en el cine y cuáles son sus diferencias respecto a otras teorías.

Al igual que Bazin (1966), otros teóricos partieron de la naturaleza del cine para definir sus posturas acerca de cuál es su esencia particular y el vínculo que mantiene con la realidad. Esta discusión se vuelve mucho más determinante al irrumpir el cine sonoro, donde los formalistas o formativos ponderaban al cine por sus diferencias con la realidad mientras que los realistas, ponían como meta la representación fiel de la vida cotidiana (Stam, 2011, p.93).

Por ejemplo, para el formalista alemán Rudolf Arnheim el cine en sus características originarias se alejaba de la percepción cotidiana de la realidad. En él no había sonido, profundidad absoluta, ni un continuum espacio temporal. Esas diferencias y el empleo del montaje otorgaban al cine, para los formalistas, un nivel artístico que se aleja de lo mimético y superficial (Stam, 2011, p.79).

En cambio los realistas como Bazin (1966) encontraban en las facultades reproductoras que en mayor o menor medida alcanzaba el cine, su verdadero valor, y en tanto se trabajara sobre esa capacidad, el cine se volvería más rico

(Casetti, 2015, p. 32). Entre los realistas encontramos a Siegfried Kracauer, quien trabajaba la idea del “cine como documentación del mundo”:

Kracauer recuerda la regla según la cual una obra es tanto más valiosa estéticamente cuanto más se fundamenta en las principales propiedades del medio; pues bien, considerando las características del cine, esta obligación, se verá satisfecha cuando, como en el caso de la fotografía, siga su tendencia realista. (Casetti, 2005, p.49).

El foco sobre el fenómeno fotográfico, también lo veremos en Bazin (1966), pero por ahora diremos que para Kracauer, el cine hijo de la fotografía, goza de características que no hacen más que motivar una observación fría y concreta de la realidad, promoviendo por lo dicho un uso cauteloso de los recursos creativos formales (Casetti, 2005, p.49).

Sin embargo, aun dentro de los realistas, la manera y estrategia con la que el cine se posiciona ante aquello que pretende registrar, no genera unanimidad. Mientras que algunos entienden a la realidad como algo dado, otros plantean trabajarla desde una reconstrucción.

Cesare Zavattini, con lo que Casetti (2005) identifica como “estética del seguimiento”, advertía tras la Segunda Guerra Mundial, una nueva valorización de la realidad y la necesidad que tenía la sociedad de conocerse a sí misma. Esto lleva a los cineastas a incorporar factores cotidianos a las películas o, incluso, a crear nuevas historias que se acercan más que nunca al mundo real.

La clave no era inventar historias que se asemejasen a la realidad, sino más bien convertir la realidad en una historia. El objetivo era un cine sin mediación aparente, en el que los hechos dictasen la forma y los acontecimientos parecieran contarse a sí mismos. (Stam, 2011, p.94).

Para lograrlo se abogaba por un cine de la inmediatez que siguiera a los acontecimientos con la cámara para capturar al mundo lo más crudo y directo que sea posible (Casetti, 2005, p.37). En esta misma línea Luigi Chiarini definía una dicotomía entre el espectáculo y el “film puro”. El primero pondría el énfasis, como dice su propio nombre, en la espectacularidad y el

entretenimiento, mientras que el segundo, renunciaría a los grandes artilugios para reducir lo más posible la distancia con la realidad (Casetti, 2005, p.40). En definitiva, tanto Zavattini como Chiarini encuentran en la realidad el sustento suficiente para el film, por lo que el realizador debería centrarse en registrarla sin mayores artificios formales.

Contrariamente, como mencionamos, también había miradas más afines a considerar al acto cinematográfico como una representación de la realidad. Guido Aristarco “replicaba a Zavattini afirmando que el realismo entendido como registro de la vida diaria no era nunca simple ni carecía de problemas” (Stam, 2011, p.95). Dichas dificultades e interrogantes durante el proceso, desembocan en la llamada “estética de la reconstrucción” y/o “realismo crítico”:

... el cine no debe contentarse con registrar los hechos, más aún, no tiene por qué limitarse a observar y describir; por el contrario, puede abordar la narración cuando ésta sirva para evidenciar el diseño que subyace a los acontecimientos y puede llegar a una completa participación con los hechos cuando ésta sirva para garantizar la plenitud y la capacidad persuasiva del conjunto. (Casetti, 2005, p.38).

Aristarco es partidario entonces de habilitar una mayor intervención del realizador y de ciertas mediaciones, ya que solo así se podrían abordar realmente los hechos. En ese rumbo, el cine posee diferentes técnicas que pueden ser nutridas también por otras disciplinas para contribuir a comprender las lógicas de los acontecimientos y a no solo mostrarlos (Casetti, 2005, p.39). Esto siempre y cuando, la realidad y su contenido, sea la que demande tal o cual decisión estilística y no al revés.

Esta tensión entre la permeabilidad al uso de las formas o la búsqueda por suprimirlas al mínimo, recorre la labor de los realizadores cuando apelan a lograr un tono realista en sus obras. En este proceso creativo, como planteamos en la pregunta de investigación, el plano secuencia encuentra su lugar, pero antes de esa discusión y de arribar a la teoría de Bazin (1966), veremos cómo la técnica comienza a ser descrita y ponderada por su particularidad.

3.2 Nacimiento de una nueva vanguardia: La Caméra-Style por Alexander Astruc

En la búsqueda acerca de las distintas concepciones que han versado sobre el plano secuencia y manifiestan su necesidad, destacamos la del teórico y realizador francés Alexander Astruc (1989). Si bien no encontramos en el ensayo que veremos a continuación una alusión directa al término, sí podemos observar cómo el autor describe sus características y las presenta como herramientas sin dudas fructíferas.

Como el título lo anticipa, Astruc (1989) advierte una nueva forma de hacer cine que comienza a tener impacto en la posguerra:

El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela. (p. 221).

Para Astruc (1989) el cine tendría la capacidad de igualar a otras artes en tanto tiene la facultad de funcionar como un lenguaje, pero sólo él puede abordar “la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones” (p. 221). En definitiva, para el autor, el cine logra ante todo, expresar el pensamiento.

De todas formas, no es una novedad el tratar al cine como un lenguaje, el formalismo ruso nos lo dejó claro, sin embargo y lo que resulta interesante para esta investigación, es la idea de que ese lenguaje y esa escritura, parte de la cámara, de lo que Astruc (1989) llamó “la camera stylo”:

Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo

concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. (p. 221).

En esta premisa de entender al cine y así a la cámara, como un lápiz que escribe sobre el papel, Astruc (1989) revela un cierto grado de libertad de acción, dónde lo formal pasaría a estar en segundo plano y la expresión del pensamiento llegaría sin tantos recursos. Las soluciones clásicas no parecen, para el autor, haber entendido que el trazo mismo era para el cine, la puerta al pensamiento.

Pero ni el cine mudo, por permanecer prisionero de una concepción estática de la imagen, ni el sonoro clásico, tal como sigue existiendo en la actualidad, han conseguido resolver de manera conveniente el problema. El cine mudo había creído poder hacerlo mediante el montaje y la asociación de las imágenes. Ya conocemos la famosa declaración de Eisenstein: “El montaje es para mí el medio de conferir movimiento (es decir, la idea) a dos imágenes estáticas”. En cuanto al sonoro, se limitó a adaptarse a los procedimientos del teatro. (Astruc, 1989, p. 222).

Llegados a este punto, podemos comenzar a vislumbrar cómo la técnica del plano secuencia encuentra eco en las palabras del teórico francés. Para él, el montaje clásico durante el cine mudo, incluso también tras la llegada del sonoro, caía en el error de trabajar la imagen en un sentido estático, cuyo movimiento se desprendería solamente de la interrelación de planos, justamente en el montaje. El cambio llegaría sólo cuando se pusiera atención en el “carácter dinámico, o sea, significativo, de la imagen cinematográfica” (Astruc, 1989, p. 223), es decir, en su temporalidad y movilidad interna.

... estas significaciones, que el cine mudo intentaba hacer nacer mediante una asociación simbólica, existen en la propia imagen, en el desarrollo del film, en cada gesto de los personajes, en cada una de sus palabras, en los movimientos de cámara que unen entre sí los objetos y a los personajes con los objetos. (Astruc, 1989, p. 223).

Para el autor cuando un realizador es permeable a estos detalles y relaciones que son inmanentes a la imagen, se encuentra más cerca de lograr expresar, mediante el cine, un pensamiento. Bajo esa idea, el plano secuencia como herramienta fundada en la no fragmentación, posee la facultad de registrar de la forma más pura posible, el interior de la imagen, aprehendiendo su tiempo pero también su espacialidad. Pensar en atribuir el sentido desde el montaje parecería inútil puesto que éste se puede encontrar directamente desde la cámara. “La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica.” (Astruc, 1989, p. 224).

Más adelante en la teoría de Bazin (1966), veremos cómo la valoración que hace Astruc (1989) a la significación interna de la imagen, encuentra soluciones técnicas para hacerse presente mientras favorece a un discurso realista. Ahora, visitaremos una postura que valora al plano secuencia desde otra arista.

3.3 Observaciones sobre el plano secuencia por Pier Paolo Pasolini

Para continuar con la discusión acerca del realismo y su posible vínculo con el fenómeno del plano secuencia, repasaremos algunas apreciaciones de Pasolini en su obra *El cine como semiología de la realidad* (2006).

En un capítulo dedicado especialmente al plano secuencia, Pasolini (2006) utiliza como ejemplo disparador una película casera que un testigo puede haber filmado durante el asesinato de Kennedy. Este crudo e inmediato acto de capturar la realidad es, para el autor, el plano secuencia por excelencia.

Es un plano-secuencia, y es el más típico plano-secuencia posible. El espectador-operador, de hecho, no llevó a cabo elecciones de emplazamientos visuales: él simplemente filmó desde donde se encontraba, tomando aquello que su ojo –mejor, que el objetivo– veía. El plano secuencia típico es pues una “toma subjetiva”. (p. 83).

Hay en esta definición dos puntos interesantes. Por un lado que el plano secuencia adquiriría un valor óptimo en tanto se aparte de tomar decisiones de emplazamiento o de puesta. El segundo punto destacable es vincular a este tipo de planos con una toma subjetiva y cómo eso abre la puerta al realismo:

La toma subjetiva es pues el máximo límite realista de toda técnica audiovisual. No es concebible “ver y escuchar” la realidad en su sucederse, “sino desde un solo ángulo visual”: y este ángulo visual es siempre el de un sujeto que ve y que siente. (Pasolini, 2006, p. 83).

El plano secuencia, al imprimir en su imagen una posición y punto de vista determinado, logra dar cuenta de una proximidad con la realidad. Como si de un testigo se tratase, este tipo de plano devuelve un testimonio directo sin alteraciones que evidencien el haber estado allí.

Sin embargo, para Pasolini (2006) estas imágenes más que darnos la ilusión de pasado nos hablan siempre desde el presente. “El tiempo del plano-secuencia, entendido como elemento esquemático y primordial del cine –esto es, como una toma subjetiva infinita- es pues el presente. El cine, por consecuencia, *reproduce el presente*” (p. 84).

Habría de esta forma, en la esencia del séptimo arte y del plano secuencia en particular, una similitud con la percepción de la realidad y con la vida misma, en tanto el cine “es sustancialmente un infinito plano-secuencia, como es precisamente la realidad para nuestros ojos y para nuestras orejas, por todo el tiempo que estemos en posibilidad de ver y de escuchar” (Pasolini, 2006, p. 86).

Esta virtud de acercarnos a la realidad y al tiempo presente, podría ser coartada por un elemento que ya hemos mencionado y que Bazin (1966) pone definitivamente en duda: el montaje. Al imaginar una posible concatenación y ensamblaje de los planos secuencia registrados durante la muerte de Kennedy, Pasolini (2006) reflexiona:

Se trataría, en palabras pobres, de un montaje. Subsecuentemente a un trabajo de selección y de coordinación, los diversos emplazamientos visuales se disolverían, y la subjetividad,

existencial, cedería el puesto a la objetividad; no estarían ahí ya las parejas conmovedoras, de ojos-orejas o “cámaras-micrófonos”, tomando y reproduciendo la fugaz y tan poco afable realidad, sino que en su puesto habría un narrador. Este narrador transforma el presente en pasado. (p. 86).

Cuando interviene el montaje y por eso el artificio, el presente pasa a ser procesado, evaluado y resignificado en un conjunto cuyo valor se estructura en la mesa de montaje y ya no es el resultado de haber puesto la cámara y el micrófono frente a los hechos. Es ese límite el que para Pasolini (2006) evidencia “cuando se pasa del cine a la película” y dónde el “presente se convierte en pasado” (p. 86).

Para cerrar este apartado mencionaremos rápidamente la analogía que hace el autor entre la muerte y el montaje, ya que además de ser sumamente interesante, sirve a modo de síntesis. Para Pasolini (2006) el plano secuencia es un medio de contacto directo con la realidad y el ejemplo más claro de subjetividad. A su vez, en tanto constituye un presente activo, su fundamento se centra en el hacer, en la acción continua. A esta actividad no se le podría adjudicar un único sentido o lógica, puesto que aún se modifica en su devenir por incorporar nuevos hechos. Solo cuando ese plano secuencia llegue a su fin, cuando el tiempo sufra una fractura e intervenga el montaje, adquirirá una significación, un sentido y hablaremos ahora sí de lo que fue, más de lo que es (Pasolini, 2006, p. 87).

Hasta ahora en nuestro recorrido pudimos distinguir dos cuestiones principales del plano secuencia. Por un lado su capacidad de acercar la significación interna de la imagen exponiendo su contenido, mientras registra a su vez un trazo estilístico particular similar al de la escritura. Y por otro lado, observamos que esto siempre sucede bajo una temporalidad presente, vinculada a una subjetividad testimonial que comparte el tiempo y el espacio de los hechos presentados. Por lo tanto, el plano secuencia construye sentido a raíz no solo de lo que vemos sino también por cómo el tiempo afecta lo que la imagen muestra. Es ese sentido que, como vimos, los teóricos realistas esperaban alcanzar al evitar el montaje. Mediante esta mecánica de retroalimentación de imagen y tiempo propia del plano secuencia, el cine ha

experimentado diferentes caminos que nos ilustran acerca de las significaciones que la técnica puede devolver.

3.4 La poética del plano secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad

Mario Rajas Fernández (2008) en su tesis de doctorado para la Universidad Complutense de Madrid, elaboró un exhaustivo análisis de la historia, valor y empleos del plano secuencia. De dicha exposición, revisaremos brevemente un capítulo dedicado a la evolución de la herramienta y de cómo en cada época ésta ha tenido un sentido particular.

En el período del cine clásico, Fernández (2008) identifica dos principales tipos de recursos empleados desde el plano secuencia. El primer tipo corresponde al montaje interno por reencuadramiento de la acción. Se trata del acompañamiento de la acción por la cámara a la vez que se adaptan los valores de plano durante la secuencia. El segundo tipo supone integrar en el encuadre acciones y variaciones de los personajes o espacios, para modificar el valor de plano aportando nuevas cualidades expresivas. Esta coreografía entre sujeto y cámara era posible gracias al otro elemento neurálgico de la técnica, el desarrollo de la profundidad de campo⁴ que permitió una variación focal más fluida. La construcción en profundidad en distintos planos dentro de la imagen liberó a los sujetos del estatismo frente a la cámara (antes debían cuidar el no salirse del foco), y permitió el desplazamiento de las figuras para lograr una información espacial más rica. Como veremos en los comentarios de Bazin (1966), este tipo de uso encuentra en Orson Wells un exponente clave.

Al llegar el cine moderno se expandieron aún más las oportunidades que podía suponer el uso del plano secuencia. Con el arribo de la televisión, el cine debió reafirmarse como industria, mientras se volvía permeable a las formas discursivas de la pantalla chica. Estamos ante un cine que buscaba, en parte, nuevos caminos frente a las ya conocidas estructuras pero que a la vez se servía inevitablemente de las fórmulas anteriores. En este escenario Fernández (2008) sintetiza algunas vertientes.

⁴ Profundidad de campo: "Área de enfoque aceptable, que se extiende tanto por delante como por detrás del plano principal de enfoque en una imagen cinematográfica" (Königsberg, 2004, p. 450).

- Una de ellas es la estética de la realidad, propia del *cinéma vérité*⁵ que se ve influenciada por las características de las formas televisivas. La utilización de planos sin cortes, el uso de cámara en mano y un registro audiovisual que deja de lado la calidad de imagen y sonido, configuran una estética que, en definitiva, parece otorgar un sentido de proximidad con la realidad mayor. Aquí el realizador no teme a reencuadrar de forma espontánea, moviendo la cámara o haciendo acercamientos sobre una puesta en escena a priori poco definida. El cine de Godard es un claro ejemplo en este caso.

- Otra perspectiva, por su parte, se dedicaba a trabajar con meticulosidad la puesta en escena. Dentro de la toma en continuidad se coordinaba al máximo los desplazamientos de los actores y los movimientos de la cámara. El desafío estaba en teñir de realidad algo que estaba sumamente orquestado. En este punto se cita el cine de Berlanga y en especial los films *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963).

- Finalmente la última vertiente reúne algunos realizadores que mediante una búsqueda más de tipo experimental, a raíz del plano secuencia, forjan una poética propia. En cuyas obras reflexionan sobre el montaje desde lo narrativo pero también desde lo ideológico y retórico. De este apartado surgen nombres como el de Jacques Tati por su juego con los espacios, Tarkovski por su poética descripción de objetos y escenarios vacíos, o Resnais por su detenimiento sobre grandes planos generales.

En lo que respecta al cine posmoderno, Fernández (2008) explica que se mantienen técnicas de etapas anteriores pero ahora llegándose, gracias a los avances técnicos, a una espectacularidad sin precedentes. En este nivel se logra, por ejemplo, narrar desde un plano secuencia películas que llegan y pueden pasar las dos horas. Este fenómeno sucede en convivencia con un cine que cada vez más exacerba sus formas de montaje mediante una mayor cantidad de cortes y planos de menor duración. En este sentido, el plano secuencia más que privarse de las lógicas de un montaje acelerado, puede ahora incorporarlas a sus propias mecánicas internas mediante ágiles

⁵ Cinéma vérité: El término significa «cámara verdad» en francés y se aplica a una serie de películas documentales que se esfuerzan por resultar inmediatas, espontáneas y auténticas por medio de un equipamiento portátil y discreto y el rechazo de cualquier línea o conceptos narrativos preconcebidos en relación con el material" (Konigsberg, 2004, p. 114).

movimientos de cámara, reencuadres frecuentes y estatismo reducido. Por lo que sin dudas es pertinente preguntarnos, cómo hacíamos al inicio de la investigación, si hoy en día la toma en continuidad no prioriza lo formal sobre la especificidad del contenido, quedando la historia al servicio del juego técnico y no al revés.

De todas formas dentro del período actual y para evitar generalizaciones, Fernández (2008) distingue algunos cineastas que han sabido aprovechar la revolución tecnológica en sus planos secuencia, sin descuidar o teniendo como eje principal la narración y el contenido de sus films. Entre ellos encontramos a Gus Van Sant con *Elephant* (2003) y Michael Haneke en *Code inconnu* (2000).

Como vimos, no podemos reducir el uso de esta técnica a un único motivo. Mientras algunos la trabajan como una forma llamativa de realización, otros van más allá y encuentran en ella una particularidad fructífera para explotar sus historias a nivel de la significación. Más adelante analizaremos si *Victoria* (2015) y *La utilidad de un revistero* (2013) pueden ser ejemplos de ello, pero ahora revisaremos una investigación que reúne algunos films que ejemplifican las posibilidades de la técnica y el efecto que causa sobre los espectadores.

3.5 Temporalidades y fracturas espacio-temporales en el plano-secuencia contemporáneo

Anike Lamoso Mateus, en su investigación académica llevada a cabo en 2020, presenta distintas maneras desde las cuales dentro de un plano secuencia se puede trabajar sobre el tiempo en relación con el contenido de la imagen para generar así diferentes efectos en los espectadores.

- Temporalidades del presente: esta reflexión parte de *Ten* (2002) de Abbas Kiarostami, película compuesta por secuencias narrativas no lineales e independientes. La propuesta consiste en una protagonista que maneja un auto a lo largo de la película mientras interactúa con diferentes pasajeros. Todo captado por una cámara desde el parabrisas y sin interrupciones. El film al no trabajar con una linealidad y por tener una estructura episódica, expone únicamente el tiempo presente de cada intercambio entre los personajes.

Otra posibilidad es el trabajo desde el tiempo cotidiano. En *Tropical Malady* (2004) de Apichatpong Weerasethakul, largos planos secuencia capturan las actividades más simples de la vida diaria, incluyendo tiempos muertos y acciones con notoria lentitud. En cierta medida aquí el espectador se vuelve consciente del tiempo interno de la vida de los personajes, aunque suponga sentir incluso que “no sucede nada”.

- Temporalidad háptica y sensorial: en *Blissfully Yours* (2002), Lamoso (2020) descubre una valorización del tiempo vinculada a lo sensorial. Aquí el foco más que en hacerle vivir al espectador una temporalidad, está en hacerlo partícipe del espacio y tiempo de la pareja protagonista. El plano secuencia es en el film de Weerasethakul un medio para adentrarnos en las sensaciones que proceden tanto de la imagen como del sonido. Solo así, con el debido tiempo de contemplación, logramos alcanzar ese nivel sensorial que va más allá de lo racional.

- Temporalidad circular y el tiempo de la espera: el plano secuencia también puede operar sobre la reiteración y espera. Aquí se dedica parte del análisis a *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr, donde se establece una interrelación de los personajes, los objetos y el espacio, bajo una atmósfera de inminente catástrofe. El tiempo, subrayado por el plano secuencia, cumple su función en tanto explota la sensación de encierro y repetición en un continuum de acciones sucesivas. La sistematización de los encuadres, que visitan una y otra vez a los mismos personajes y espacios, genera lo que Lamoso (2020) identifica como una “conjunción de esperas”. Si en los casos anteriores se pretendía hacer sentir el peso y valor del tiempo, en esta oportunidad, el plano secuencia permite crear una atmósfera particular que, dentro de lo cotidiano, rompe con la tranquilidad.

- Fracturas espacio-temporales: finalmente en este punto se trae a la discusión el impacto que tienen las nuevas tecnologías digitales en nuestra cotidianidad y cómo el cine puede integrarlas. En relación a la fractura espacial, *El auge del humano* (2017) de Eduardo Williams, es un ejemplo de las nuevas formas que adopta el plano secuencia. En una escena del film la cámara se detiene sobre la pantalla de una

computadora y registra lo que allí se muestra, pero luego se acerca hasta llegar a atravesarla y meterse en el universo que inicialmente veíamos solo en la pantalla del ordenador. Desde ya no estamos ante un plano secuencia real, sino ante la ilusión de uno. Pero lo interesante es que el mecanismo de enmascaramiento es un fotograma congelado en la pantalla, que se justifica dentro de la diégesis, como una falla de internet. Al tratarse de un percance tan común y actual, no llama la atención del espectador y éste entra en el juego, objetivamente imposible, de un plano secuencia que atraviesa espacios.

Sin embargo, la técnica dentro de su continuidad propia podría también incorporar fracturas temporales. Angelopoulos presenta esta idea en *La mirada de Ulises* (1995), donde el pasado y futuro conviven con el presente. El recurso funciona sobre secuencias en las que un personaje recorre espacios que, por la narración entendemos, pertenecen algunos al pasado y otros al futuro. Los cambios temporales clásicamente emparentados al montaje y así al corte, encuentran en la continuidad la posibilidad de mostrarse como proximidad. Es decir, la idea de que el recuerdo o lo que vendrá, puede coexistir con el ahora.

Al finalizar nuestro recorrido por algunos antecedentes hemos podido llegar a algunas conclusiones útiles para nuestra investigación. En primer lugar, la idea de que el realismo en el cine encuentra en las características del medio su propio fundamento. En segundo lugar, las virtudes del plano secuencia por entenderlo como un trazo poético estilístico, como un resignificador del valor propio de las imágenes, como un testimonio del tiempo presente y como mirada subjetiva al colocarnos directamente en lo acontecido. Y en tercer lugar, establecimos algunas bases al puntualizar usos y posibilidades de la técnica. Ahora sí, estamos en condiciones de acercarnos a la teoría de Bazín (1966) para comprender la mirada del autor sobre estos asuntos.

4. MARCO TEÓRICO - METODOLÓGICO

4.1 La teoría de André Bazin y el plano secuencia

Hasta el momento hemos visto algunas generalidades que nos permitieron contextualizar la discusión sobre nuestra pregunta de investigación. Primero en lo referido al realismo como movimiento y luego en relación al desarrollo y posibilidades del plano secuencia. Con esa base ahora pondremos la atención directamente en lo que Bazin (1966) reflexionaba sobre estos dos puntos, para entender en qué sentido él veía un nexo entre ambos y finalmente contrastarlo con las películas seleccionadas.

4.1.1 Realismo una cuestión ontológica

Como detallamos anteriormente distintos autores partieron de la naturaleza del medio cinematográfico para teorizar sobre el fenómeno y encontraron en el realismo su valor fundamental. Bazin (1966) fue uno de ellos y en particular dedicó su atención al proceso fotográfico para disparar su teoría. Para el autor la llegada de la fotografía supuso una especificidad respecto a las demás artes que podía ser directamente extrapolable a la esencia misma del cine. Esta hipótesis la pone bajo estudio al dedicar parte de su trabajo a reflexionar sobre la “ontología de la imagen fotográfica”.

Primeramente Bazin (1966) encuentra pistas en la cualidad objetiva del medio. Si la fotografía superó a la pintura en la obsesión por lograr la versión más fiel y exacta de la realidad, es porque puso al artista en segundo lugar:

Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivación inevitable... De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía, no reside en un simple perfeccionamiento material ... sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis. (Bazin, 1966, p.16-17).

Es así que ya desde su “génesis” la técnica encuentra su especificidad y carácter de objetividad. Desde luego entran en juego otros factores, en primer lugar la posición de la cámara que es decisión de quien la manipula, pero en su crudeza, en el acto mismo de imprimir la luz sobre el material sensible, la cámara como objeto es ajena a cualquier trazo subjetivo.

Sin embargo, no debemos confundir lo dicho con la idea de realismo. Para Bazin (1966) que la fotografía suponga un carácter realista no se debe a su capacidad mimética fiel y objetiva, sino al vínculo que establece con aquello que retrata. Es en su facultad innegable de capturar directamente una porción de la realidad, que la fotografía y luego el cine, “satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión de realismo” (Bazin, 1966, p.16).

Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. (Bazin, 1966, p.18).

El realismo surge entonces de esa “transfusión” o también llamada “transferencia” (según la traducción), entre el objeto y la imagen que lo representa. Esa relación establecida es la que puede dar cuenta de la existencia real del objeto, como si la fotografía se sirviera finalmente no solo de una estética sino también de una entidad espacial y temporal. Finalmente había surgido, con diferencia de otras artes, una técnica que solo podía operar en presencia de su objeto, estableciendo para Bazin (1966) un vínculo a nivel ontológico entre la imagen y su referente. Justamente porque la fotografía carga con la esencia de eso que retrata, desde lo técnico con la impresión misma del material sensible, el autor establece una similitud con el proceso de embalsamamiento:

Con toda probabilidad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el complejo de la momia. La religión egipcia, polarizada con su lucha contra la muerte, hacía depender la

supervivencia de la perennidad fundamental de la psicología humana; escapar de la inexorabilidad del tiempo. (Bazin, 1966, p. 13).

Bajo la idea de “complejo de la momia” el autor pone sobre la mesa dos cuestiones neurálgicas, por un lado el tiempo y por el otro lado el cuerpo y así la imagen. Aquello que lograba la momificación, la escultura, la pintura y luego la fotografía, permitía nada más y nada menos que poner en jaque al tiempo. De alguna manera “fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser, supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida.” (Bazin, 1966, p.13). Ese deseo casi espiritual de “exorcizar el tiempo”, era para el autor el motor implícito en el desarrollo de las artes, aunque se presentaran bajo estructuras muy racionalizadas (Bazin, 1966, p.14). Al final de ese camino, conquistada la ilusión de movimiento, el cine lograría justamente “la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” y por primera vez, la imagen de las cosas sería “también la de su duración: algo así como la momificación del cambio” (Bazin, 1966, p.19).

Es por esto que para Bazin (1966) el realismo no debe ser tomado a la ligera y reducido a la fidelidad de la imagen:

El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo que se satisface con la ilusión de las formas. (p.16).

La perspectiva del autor, en síntesis, nos invita a distinguir lo formal o estético de lo psicológico, abriendo un camino menos simplista y hasta “teológico” de lo que supone la idea de realismo. Lo importante no estaría en la rigurosidad de la imagen sino en su facultad de convocar la “esencia” del objeto. “La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo procede siempre por su génesis de la ontología del modelo” (Bazin, 1966, p.18-19).

Tras este punto, aún debemos revelar otras cuestiones para ilustrarnos acerca de qué supone el realismo en el cine para el autor. Porque si partimos

de la naturaleza del medio, todo film podría ser considerado realista por proceder del mismo artificio técnico, anulando cualquier otra discusión. Por esto, a continuación veremos qué otros elementos intervienen en la búsqueda por alcanzar el realismo para evaluar si son compatibles o no con el plano secuencia.

4.1.2 El realismo y las formas

Es interesante marcar algunas bases que ponen en claro la teoría del autor y su concepción sobre el realismo. En primer lugar, debemos comprender que cualquier tipo de arte que busque un tono realista lo conseguirá siempre mediante un artificio. A su vez como éstos evolucionan es difícil hablar de “un realismo”, puesto que pueden variar las formas en las que el cine trabaja sus herramientas. Sin embargo, todas ellas comparten un objetivo que en palabras de Bazin (1966) es “hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla” (p. 447).

El realismo siempre procede de una “representación” de la realidad y el desafío está en que esa “representación” logre capturar la mayor parte posible de ese universo al que se refiere. Por este motivo para el autor es inútil plantear una oposición entre el realismo y el esteticismo en relación a lo formal. El afán por el realismo es en sí mismo un problema estético, porque siempre se deberá trabajar sobre la forma para configurar una estética capaz de incorporar a la realidad.

Toda estética escoge forzosamente entre lo que merece ser salvado, perdido o rechazado; pero cuando se propone esencialmente, como lo hace el cine, crear la ilusión de la realidad, esta elección constituye su contradicción fundamental, a la vez inaceptable y necesaria. Necesaria porque el arte no existe sin esta elección ... E inaceptable ya que, en definitiva, se hace a expensas de la realidad que el cine se propone restituir íntegramente. (Bazin, 1966, p.446).

Esa tensión entre el llamado de la realidad y el filtro que suponen las formas, es con la que el cineasta debe lidiar.

Pero ¿qué sucede cuando el cine visita lo fantástico? ¿Es imposible hablar de realismo en esos casos? Para Bazin (1966) la imagen cinematográfica en sí misma, como vimos hace instantes, posee un “realismo irresistible”. El juego con lo fantástico, tiene su virtud en tanto vincule lo fantasioso con lo tangible e irrefutable de la imagen que refiere al objeto. Lo fundamental está, para el autor, en que “exista un común denominador entre la imagen cinematográfica y el mundo en el que vivimos ... no podría sin duda concebirse una reconstrucción del espacio privada de toda referencia a la naturaleza” (Bazin, 1966, p. 247).

Bazin (1966), en su trabajo como crítico, pone énfasis en el cine italiano y en su neorrealismo surgido en la posguerra. Allí encuentra muestras claras de un cine que logró abordar la realidad.

La originalidad del neorrealismo italiano, con relación a las principales escuelas realistas anteriores y a la escuela soviética, consiste en no subordinar la realidad a ningún apriorismo ... Es tan solo de su aspecto, de la apariencia de los seres y del mundo, de donde pretende deducir a posteriori las enseñanzas que encierran. El neorrealismo es una fenomenología. (Bazin, 1966, p.503).

Para el autor el mérito de esta corriente creativa es que se funda sobre una base ontológica antes que estética. No es una simple cuestión formal que pueda ser aplicada a cualquier film de forma mecánica, su función es hacer aflorar el sentido real y particular de los acontecimientos, respetando sus ambigüedades y sin introducir significados exógenos.

En definitiva para Bazin (1966), “el realismo no tenía tanto que ver con la adecuación mimética literal entre representación fílmica y *el mundo de ahí fuera* como con la honestidad testimonial de la puesta en escena” (Stam, 2011, p.94). Puesta en escena que, aun sujeta a decisiones desde lo formal, pretende mostrar el acontecimiento de la manera más transparente y real posible. Bajo esa voluntad, son distintas las herramientas que según el autor el cine puede tomar para volverse más realista y sacar mayor provecho a la narrativa. A su vez no hablamos de un realismo total, es decir, las decisiones estéticas pueden vincularse con otras de otra índole, en el proceso de representación. A

continuación veremos herramientas que Bazin (1966) menciona en referencia a la búsqueda de realismo y que se relacionan directamente con la utilización del plano secuencia.

4.1.3 Montaje prohibido

Una de las cuestiones clave que Bazin (1966) pone en discusión respecto a una puesta en escena realista es el montaje, lo cual lo lleva a priorizar el uso del plano secuencia como herramienta de realismo ¿Por qué el plano secuencia resultaría en una puesta en escena más honesta para el autor? Y ¿por qué el montaje no sería capaz de lograrlo?

Para comenzar podemos ubicar en el uso del montaje una división propuesta por el autor que forjó dos tendencias entre 1920 y 1940. Desde luego lo que ocurría en aquellos años, lejos de ser cuestiones de antaño, es la raíz que constituye las bases del lenguaje cinematográfico que estructuran los films contemporáneos. Aun así, en una mirada al pasado y a las palabras del autor, podemos ver dos trayectos: los directores que “creían en la imagen” y los que “creían en la realidad”. Aclaremos que por imagen nos referimos a “todo lo que puede añadir a la cosa representada su *representación* en la pantalla ... la plástica de la imagen y los recursos de montaje.” (Bazin, 1966, p.123).

Aquellos que “creían en la imagen” encuentran en el montaje la materia prima, lo esencial del lenguaje cinematográfico y es por medio de él que se estructura y sustenta un film. Un ilustrativo ejemplo y sistemáticamente citado es el experimento de Kuleshov, donde queda claro que el espectador decodifica un sentido determinado más que por las imágenes en separado, por la relación que se establece entre ellas. “El *sentido* no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador” (Bazin, 1966, p.125). La idea del montaje de atracciones propia del cine de Eisenstein, es otra muestra de esa concepción donde el montaje se vuelve expresionista por excelencia, aunque también lo encontramos en otros precursores del cine soviético como de Gance y Vertov.

En esta línea y como ejemplo de lo anterior, el autor va más allá y pone bajo la lupa el “montaje ideológico” a raíz del film *Why we fight* (1942-1945), el

cual presenta varias piezas documentales que EEUU orquestó en referencia a la Segunda Guerra Mundial. La cuestión aquí sería que la mayoría de los materiales que integran estas obras no fueron creados específicamente para la película. Es desde el montaje que se logra crear un mensaje producto de imágenes aisladas. Prueba de un interés que tendría que ver menos con el mostrar y más con el demostrar.

El principio de este género de documentales consiste esencialmente en dar a las imágenes la estructura lógica de un discurso y al discurso mismo la credibilidad y la evidencia de la imagen cinematográfica. El espectador padece la ilusión de asistir a una demostración visual cuando se trata en realidad de una sucesión de hechos equívocos que se sostienen gracias al cemento de las palabras que lo acompañan. (Bazin, 1966, p.37).

Si bien se trata de un ejemplo documental es fácilmente atribuible a la ficción o, en todo caso, no habría tanta diferencia entre uno y el otro. En definitiva, el autor pone sobre la mesa la capacidad de hacer decir a las imágenes algo que, a priori, no tendría necesariamente por qué desprenderse de ellas, pero que aun así logran gozar del factor de credibilidad. Algo no menor, más aún cuando encierra una voluntad propagandística ideológica.

Frente a esta postura, que corre el sentido de las imágenes para extraerlo del montaje, claramente Bazin (1966) tomaría una actitud crítica. Si el montaje incorpora una direccionalidad que no se origina en las imágenes, no se estaría haciendo otra cosa que incidir sobre el valor real que ellas contienen. Por eso para él, considerar al montaje como lo propio del cine sería un error porque deja de lado lo que las imágenes ofrecen, privándonos de encontrar en ellas una esencia que sí es buscada en un enfoque realista. Por lo tanto, esto que Bazin (1966) traduce bajo el estandarte de “montaje prohibido”, no hace otra cosa que evidenciar el nexo entre el realismo y el plano secuencia en su teoría.

Sin embargo para el autor, la necesidad del plano secuencia no se agota en evitar el montaje por ser codificador de sentidos a priori, sino que también encuentra un motivo en referencia a lo espacial. “Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la

acción, el montaje está prohibido” (Bazin, 1966, p.119). Esta regla reafirma su postura frente al montaje de atracciones y a los experimentos de Kuleshov. En dichos casos, el montaje suponía la descomposición espacial y así de la realidad. El mensaje o el sentido se priorizaba y la construcción del lugar pasaba a segundo plano, o al menos, se daba por entendida.

Contrariamente, cuando el suceso se funda y nutre del vínculo espacial entre elementos, el montaje sería innecesario y evitarlo supondría un acercamiento al realismo. El autor toma el ejemplo de *El globo rojo* (1956) de Albert Lamorisse, donde la propia historia demanda esa preponderancia a respetar el espacio, o el caso de *Nanuk el esquimal* (1922) donde la hazaña del protagonista con una foca adquiere una dosis de realismo y espectacularidad gracias a la continuidad del plano. En palabras del autor “Tan solo hace falta que la unidad espacial del suceso sea representada en el momento en que su ruptura transformaría la realidad en su simple representación imaginaria.” (Bazin, 1966, p.119).

Lejos de generalidades, la atención a esta regla puede ser más pronunciada y fructífera en algunos casos que en otros. Para el autor será tal vez más reveladora en cuestiones humorísticas que versan sobre el relacionamiento de los sujetos con el espacio, narraciones ficcionales de tipo fábulas ya que crean su valor al encontrar lo real en lo imaginario, en documentales que tienen como virtud la proximidad de la cámara con el hecho retratado y otros films cuyas acciones gocen del peso suficiente solo al no fragmentarse.

A esta altura ya pudimos esclarecer por qué Bazin (1966) encontraba un vínculo entre el realismo y el plano secuencia. Por un lado, por no cargar a las imágenes con un sentido ajeno a ellas y por el otro, por no fracturar el vínculo espacial entre los elementos disolviendo así el valor de su relación. Con esta guía podríamos decir que tanto *Victoria* (2015) como *La utilidad de un revistero* (2013) son films realistas, puesto que gozan de ambos beneficios al estar desarrolladas en un plano secuencia de principio a fin. Sin embargo, como veremos enseguida, para Bazin (1966) hay más aspectos a los debemos poner atención si no queremos sacar conclusiones apresuradas.

4.1.4 Profundidad de campo

Para Bazin (1966) el empleo sin más del plano secuencia no agota la discusión sobre cómo darle un tono realista a una obra cinematográfica. Porque aun dentro de la toma continua, es posible alterar la imagen mediante el manejo, por ejemplo, de la profundidad de campo.

Aunque el autor relaciona sistemáticamente la profundidad de campo con el plano secuencia cabe aclarar que ninguna de las dos es necesaria para que exista la otra. Podemos tener un plano secuencia con un área de nitidez muy reducida o una escena fragmentada desde el montaje con planos en completa nitidez. Pero lo fundamental es que Bazin (1966) al hablar de “profundidad de campo” se refiere a un margen de objetos nítidos mayor y es allí donde el realismo entra en juego. Tal vez uno de los nombres más populares en este sentido es el de Orson Wells quien desarrolla gran parte de sus escenas mediante la utilización de un único plano y con una gran definición en todas las capas de la imagen.

Pero ¿a qué nivel esta técnica tiene un rol en la búsqueda por reivindicar el sentido intrínseco de las imágenes y así el realismo? Bazin (1966) distingue tres beneficios que dan respuesta a esta pregunta:

1. Permite una relación espectador-imagen más realista. Al dar una imagen más nítida en sus distintos niveles se logra una uniformidad más similar a lo real.
2. Al haber más profundidad de campo y carecer del montaje, el espectador toma una actitud más activa ya que no hay una direccionalidad propia del corte o del cambio de foco. El espectador tiene más capacidad de elegir dónde colocar su atención.
3. Finalmente Bazin entiende que hay una cuestión de orden metafísica en el vínculo con la imagen.

El acento en que la profundidad de campo sumada a la continuidad del plano le permitiría al espectador tener cierta libertad de guiar su visión en la imagen es algo para nada menor. Precisamente, marca un hito profundo en la teoría del autor porque hace surgir la posibilidad de la ambigüedad algo que,

para Bazin (1966), es un valor fundamental del realismo y así del plano secuencia. Cualidad limitada sin dudas, en el caso de un montaje y/o cambio de foco que dirige el sentido del acontecimiento a una dirección pautaada por el director.

Si es cierto que nuestro ojo cambia constantemente de plano ante el impulso del interés o de la atención, está acomodación mental y fisiológica se efectúa a posteriori. El acontecimiento existe constantemente en su integridad ... somos nosotros quienes decidimos escoger tal o cual aspecto ... En cualquier caso, somos “libres” de hacer nuestra puesta en escena; otra planificación es siempre posible y capaz además de modificar radicalmente el aspecto subjetivo de la realidad. Ahora bien el director que planifica por nosotros, realiza la discriminación que nos corresponde hacer en la vida real. (Bazin, 1966, p.148).

El plano secuencia en profundidad para Bazin (1966) siempre resulta entonces en un espectador activo, que tiene la información necesaria para decidir cómo decodificar el mensaje de las imágenes y sacar sus propias conclusiones. Este motivo es suficiente para que el autor entienda que esta herramienta no es meramente un lujo técnico de la óptica y un simple esteticismo, sino que supone un progreso del lenguaje cinematográfico que el neorrealismo había sabido aprovechar.

Por lo tanto esas ventajas que Bazin (1966) auguraba al evitar el uso del montaje, el no adjuntar sentidos exógenos y la no fragmentación espacial, sólo pueden ser verdaderamente fructíferas para el realismo si son acompañadas por una profundidad de campo generosa. Como el lector podrá observar, estas cuestiones no son otra cosa que decisiones a nivel formal que nos recuerdan que aun buscando registrar la realidad con crudeza, lo haremos mediante formas y artificios. Tras este recordatorio y en complemento a la síntesis anterior, debemos prestar atención a un factor que también repercute en el modo en el que el espectador recibe las imágenes: el tiempo.

4.1.5 Manejo del tiempo

Para Bazin (1966) la profundidad de campo no era suficiente para lograr un film realista. El espectador sólo era capaz de recibir la información necesaria de la imagen para captar su sentido si se le brindaba el tiempo idóneo para ello. Pero más que tratarse de un asunto medible, tenía que ver con la cadencia⁶ con la que son percibidas las acciones. Porque no olvidemos que precisamente lo novedoso del cine es presentar el sentido de la objetividad fotográfica también en su devenir, al dar cuenta de la existencia del objeto pero también de su desarrollo, lo que veíamos incluso en las palabras de Pasolini (2006). Al final los planteamientos sobre la limitación del montaje encierran una preocupación sobre el lugar que se le da al tiempo por su capacidad de exprimir el valor de las imágenes.

El tiempo de la música es inmediatamente y por definición un tiempo estético, mientras que el cine no alcanza o no construye su tiempo estético más que a partir del tiempo vivido, de la “duración” bergsoniana, irreversible y cualitativa por esencia. (Bazin, 1966, p.65).

Aquí el autor verifica que el tiempo no es una herramienta estética vacía si parte de la naturaleza del acontecimiento que lo define y funda. La especificidad del cine está en su capacidad de ser la huella espacial del objeto, en tanto resultado de su encuentro con la cámara, pero también en convocar la duración de ese referente. Entender que ésta más que hablar de un carácter cuantitativo ofrece un aspecto cualitativo, significa tomar conciencia de que ella misma es contenedora en su continuum de un grado de información que de exponerse a la fragmentación se vería disuelta.

Dentro del neorrealismo italiano, Bazin (1966) destaca en obras como *Umberto D* (1952) de Vittorio De Sica un claro ejemplo del manejo consciente del tiempo que permite acercar la obra definitivamente al realismo. Para el autor hay allí un “cine de la duración” capaz de “hacer espectacular y dramático el tiempo mismo de la vida”, para desde allí crear un argumento. Similar a lo que citamos en los antecedentes con la investigación de Lamoso (2020),

⁶ Cadencia: “Velocidad o tempo a los que un filme parece avanzar” (Königsberg, 2004, p. 65).

cuando hallaba en *Tropical Malady* (2004) de Apichatpong Weerasethakul, una reivindicación al tiempo rutinario. También para Bazin (1966) el cuidado del tiempo nutría la puesta con la articulación de varias acciones dentro del plano como sucedía en el cine de Visconti.

Lo que Bazin (1966) nos advierte, en definitiva, es que la imagen no solo significa desde lo visual sino también desde lo temporal. Así, una actitud permeable al tiempo de los acontecimientos no conduciría al espectador en tal o cual sentido, para dejar en el propio transcurso del hecho y de la duración de las acciones, la significación.

Llegados a esta instancia de nuestra investigación corresponde hacer una puesta a punto. A partir de nuestra pregunta guía hemos discriminado tres tópicos centrales, el realismo, el plano secuencia y el nexo que Bazin (1966) determinaba entre ambos. Solo cuando esos puntos fueran abordados estaríamos en condiciones de analizar las películas que son nuestros casos de estudio. Para eso, primero visitamos antecedentes que nos permitieron enmarcar la discusión acerca del realismo y conocer algunas teorías desarrolladas desde la naturaleza del cine. Luego descubrimos pistas de las cualidades del plano secuencia tanto desde lo visual (con *La Caméra-Style* de Astruc) como desde lo temporal (en el caso de Pasolini) y avanzamos sobre una breve recapitulación de sus usos. En segundo término, nos adentramos en la teoría de Bazin (1966) para definir su visión sobre el realismo la cual, desde lo ontológico, destacaba la objetividad del medio y su capacidad de traer la esencia del objeto referenciado. Con eso como base describimos las técnicas que para el autor conformaban una puesta en escena realista por permitirnos aprovechar la información propia de las imágenes. Allí surgía la idea de un plano secuencia como antítesis del montaje que no incorporaba sentidos *a priori*, ni rompía con la dimensión espacial. Y para favorecer a esa toma continua se planteó la necesidad de mantener una profundidad de campo amplia y dar espacio al devenir de los acontecimientos desde lo temporal.

Tras este trayecto, nuestros tópicos y sobre todo la razón del vínculo entre realismo y plano secuencia desde la perspectiva de Bazin (1966), han sido esclarecidos y estamos más cerca de evaluar si encuentra eco en las películas seleccionadas para el análisis. Sin embargo, antes de eso, es pertinente definir

categorías que amplíen nuestro estudio en línea con las técnicas que Bazin (1966) exponía para poder cuestionar y comparar con mayor detalle lo que sucede en cada film.

4.2 Diseño metodológico

Para desentrañar si el tipo de plano secuencia empleado en las películas seleccionadas se relaciona con la idea de realismo de Bazin (1966), es importante delimitar las categorías y los aspectos sobre los que pondremos el foco durante el análisis. Estos elementos deben surgir de los puntos neurálgicos que para el autor posibilitan el realismo en el plano secuencia, para así luego ver en qué medida están presentes en los films. Claramente las palabras de Bazin (1966) partían de casos particulares que están bastante alejados de los que aquí traemos, pero aun así él nos dejó pistas que nos ayudan a armar nuestra estrategia de análisis.

Una de estas pistas es la posibilidad de ambigüedad contra la adjudicación de una intencionalidad. Un plano secuencia realista para Bazin (1966), debía permitirle al espectador recorrer la imagen con libertad. En este sentido, si queremos reflexionar sobre dicho factor, debemos poner atención en cómo se trabaja el cuadro cinematográfico para ver si éste dirige más o menos la mirada del espectador en cada caso. En específico, esto podemos evidenciarlo al describir el valor de plano, movimientos de cámara y profundidad de campo.

Otra pista que debemos considerar se vincula a la reivindicación del valor interno de las imágenes y la libertad que el plano secuencia brinda al habilitar juegos y trayectorias dentro del encuadre. Para Bazin (1966) la toma en continuidad permitía registrar acciones de forma más completa, dando la posibilidad al desplazamiento y desarrollo desde lo interpretativo y en lo referido a objetos y decorados. Por lo tanto, esta pista que se sintetiza en la idea de montaje interno nos invita a considerar en nuestro análisis cómo se relacionan las figuras dentro del plano, para entender si se les da el espacio suficiente a su accionar o queda en segundo lugar.

En última instancia y en relación con los puntos anteriores, el autor hacía énfasis en la importancia de manejar el tiempo de manera consciente. Solo al comprender que ante la falta de cortes la duración es generadora también de significación, el cine puede volverse más realista. Por lo tanto en nuestro análisis no debemos descuidar el espacio que ocupa el tiempo en la propuesta de cada film para evaluar si el manejo del mismo repercute o no en lo que la narración es capaz de transmitir.

Siguiendo esta guía, nutriremos nuestras categorías y aspectos a considerar con los aportes de Casetti y Di Chio (1991) y de Marcel Martin (2002), que nos ayudarán a describir mejor lo que sucede en nuestros casos de estudio.

4.2.1 Valores de plano y movimientos de cámara

El valor de plano se verá definido por “la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado” (Martin, 2002, p.43). Las posibilidades son variadas y sus nombres dependen de cómo el encuadre fracciona a los espacios o a la figura humana. Así tendremos por ejemplo un plano entero, cuando la figura se vea completa, o un primerísimo primer plano, cuando la cara ocupe todo el encuadre. En cualquier caso para Martin (2002) los diferentes tipos de plano tienen como propósito central mostrar con la claridad suficiente lo necesario para facilitar la narración. Sería en casos particulares, como en el primer plano y en el plano general, donde se incorporan para el autor funciones más de tipo psicológicas que se alejan del simple “dejar ver”. Como anticipamos esto se relaciona directamente con la idea de ambigüedad que proponía Bazin (1966). Un plano más abierto, con mayor información, dará más libertad al espectador de recorrer con su mirada la imagen para así sacar sus propias conclusiones, mientras que un plano más cerrado, focaliza la mirada e incorpora un sentido a priori más definido. Incluso podemos pensar que los encuadres más acotados se asemejan a la función del montaje, puesto que adjudican desde la mirada una intencionalidad y no presentan a los hechos desde una posición neutral.

Para esclarecer aún más esta cuestión tomaremos las palabras de Casetti y Di Chio (1991) en su estudio acerca de la “puesta en cuadro”, dentro de lo

que llaman las “tres etapas de representación”. La etapa de modalidad donde ubican la puesta en cuadro, comprende la manera en la que se harán visibles los contenidos (puesta en escena) para que luego se establezcan nexos (montaje). Aquí, teniendo la ambigüedad como horizonte, nos son útiles dos ejes que categorizan los autores. En primer lugar el vínculo de la puesta en cuadro con los contenidos presentados y su posibilidad o no de dependencia. En un caso dependiente la “imagen pondrá de relieve cuánto intente representar, sin referencia alguna a la acción misma de la representación” (Casetti y Di Chio,1991, p.134). Se trata de una mirada más “neutral” frente al acontecimiento, o al menos, busca evitar imprimir intencionalidades desde la forma. Bazin (1966) nos hablaba de esto al pensar sobre la desaparición de la puesta en escena:

Si el acontecimiento se basta a sí mismo sin que el director tenga necesidad de esclarecerlo gracias a los ángulos o las posturas de cámara, es que ha obtenido esa luminosidad perfecta que permite al arte mostrarnos una naturaleza que finalmente se le parece. (Bazin, 1966, p.482).

En el otro extremo, cuando la puesta en cuadro sea independiente “subrayará el acto de asunción de los contenidos” (Casetti y Di Chio,1991, p.134), haciendo más evidente lo formal e intencional, limitando la posibilidad de ambigüedad. A raíz de estas decisiones, el segundo eje de análisis nos define la estabilidad o variabilidad de la modalidad, ya sea que se establezca el mismo recurso durante todo el film o se alternen los mecanismos (Casetti y Di Chio,1991). Desde luego ambas categorías no son excluyentes, es decir, pueden cambiar durante la representación.

A su vez el plano en tanto unidad básica del espacio cinematográfico, siempre supone un recorte de aquello que se propone retratar por sumar elementos y dejar otros en el fuera de campo. Esto corresponde a lo que Casetti y Di Chio (1991) entienden por “colocación”. Sin embargo, es interesante el otro aspecto, el de la determinabilidad que nos habla acerca de cómo ese fuera de campo se vincula con el espacio encuadrado. De esta forma el fuera de campo puede ser un espacio no percibido y no evocado, un espacio

imaginable y así referenciado o un espacio definido debido a que ya ha sido presentado o lo será a continuación (p.140).

Otro aspecto es la variabilidad del valor de plano, por ejemplo, desde el movimiento de la cámara. Aquí Martin (2002) define el *travelling* (lateral, vertical, hacía adelante o atrás), la panorámica y la trayectoria, teniendo cada uno nuevamente más funciones de tipo descriptivas o dramáticas. Recordemos que para Bazin (1966) la construcción espacial y la idea de proximidad física como regla eje para evitar el montaje es primordial, por lo que los movimientos de cámara pueden suplantar al corte favoreciendo así al carácter realista. Lejos de ser un asunto menor, la manera en la que la cámara se desplace, en caso de hacerlo, puede suponer un efecto sobre el ritmo del film similar al ofrecido por el montaje (Martin, 2002). Y no solo eso, sino que también es capaz de condicionar a la imagen cargándola de intencionalidad. Cuestión que podemos estudiar desde la propuesta de Casetti y Di Chio (1991) acerca del estatismo o dinamismo del espacio cinematográfico.

El espacio será “estático fijo” cuando, partiendo de una cámara inmóvil, no hayan movimientos internos en la imagen y será un espacio “estático móvil”, cuando sí se den movimientos en el interior de la imagen. Esto último es lo que sucede en el caso de *La utilidad de un revistero* (2013). Contrariamente, para *Victoria* (2015), debemos poner atención a la categoría de dinamismo que parte de la movilidad de la cámara. Se configurará un espacio dinámico descriptivo cuando la cámara se mueva con el único propósito de acompañar las trayectorias de los sujetos y/o objetos, en cierta medida, en una actitud más imparcial. Pero cuando la actividad de la cámara sea autónoma e independiente de las acciones de los personajes para hacer énfasis en un objeto, presentar espacios o dar una nueva visión de los hechos, hablaremos de un “espacio dinámico expresivo” (Casetti y Di Chio, 1991, p.146). Esta última opción es la que tiende a incorporar motivaciones externas que dirigen la manera en la que leemos las imágenes.

Veremos cómo operan estos elementos en los films a analizar para ver si se emparentan o no con la idea de realismo de Bazin (1966), teniendo en cuenta que en *Victoria* (2015) advertimos una variabilidad del valor de plano

prácticamente constante, mientras que en *La utilidad de un revistero* (2013) el encuadre sufre sólo pequeñas alteraciones.

4.2.2 Profundidad de campo

Como mencionamos, la profundidad de campo también debe ser considerada a la hora de evaluar el grado de ambigüedad, en tanto es una herramienta capaz de delimitar puntos de atención. Pero es pertinente hacer una distinción. Si partimos de la fotografía y una definición técnica, la profundidad de campo se refiere al margen de nitidez de la imagen. En el caso del cine evidentemente funciona de esa manera, pero también entra en juego la posición de los sujetos u objetos en la imagen. Por ello podemos sumar la idea de “realización en profundidad”, cuando la organización de los elementos de la imagen es escalonada, teniendo puntos al frente y al fondo del cuadro (Martin, 2002). Esto supone un cambio si pensamos en un cine más primitivo que posicionaba los decorados perpendicularmente a la cámara, propio de una puesta teatral, dificultando la estructuración en profundidad. Complementarias, la profundidad en tanto distribución y en tanto nitidez a lo largo del plano, devuelven finalmente una imagen más completa y así realista de lo capturado.

Bazin (1966) reconocía en la obra de Wells una habilidad excepcional para ejecutar esta herramienta, que además de generar ambigüedad, otorga un significado derivado del lugar que ocupa cada objeto en la imagen y de las relaciones que estos establecen entre sí. Incluso en William Wyler, Bazin (1966) observaba esta técnica por ejemplo en escenas en las que aun evitando la nitidez general, se mantenían en juego distintos niveles del plano (el caso de la escena de la escalera en *La loba* de 1941).

Las dos funciones de la profundidad son presentadas de manera diferente en nuestros casos de estudio, por lo que veremos en qué medida cada decisión de realización nos acerca o aleja de la ilusión de realidad descrita por Bazin (1966).

4.2.3 Montaje interno

Si bien esta investigación parte de una temática fundada en la carencia total de montaje, aún podemos hablar de las variaciones que suceden dentro

del plano y de cómo éstas generan un mayor o menor dinamismo en la imagen. Los puntos antes mencionados y tratados por Bazin (1966), la profundidad de campo y el uso de planos abiertos, invitan al desarrollo de estas variaciones y contribuyen a lograr una imagen más realista. En realidad para el autor “el plano secuencia del director moderno realizado con profundidad de campo, no renuncia al montaje... sino que lo integra en su plástica” (Bazin, 1966, p.134).

Este proceso de movilidad interna puede dar lugar a distintos valores de plano que, aunque no supongan planos nuevos puesto que no hay cortes, sí permiten diferentes miradas dentro del continuum del plano secuencia. Tal vez es incluso un sustituto del montaje (Martin, 2002). Sin dudas esta configuración puede ameritar minuciosidad a la hora de coordinar el desplazamiento de los actores y la movilidad de objetos y decorados. Pero para Bazin (1966) es también la oportunidad de aprehender realmente a los personajes, al integrar mejor la particularidad de sus acciones, gestos y trayectorias en el espacio. Es mediante ese juego interno en el encuadre donde los actores pueden desenvolverse con libertad, marcando una intencionalidad y ritmo propio que sería forzado si se trabajara desde el montaje clásico.

De todas formas el elenco no agota las posibilidades de estas modificaciones. Los decorados y elementos de arte también intervienen en este sentido como recurso narrativo pero también expresivo. Pueden ser exteriores o interiores, reales o contruídos especialmente para el film (Martin, 2002, p.70). Siguiendo la clasificación de Martin (2002), descartamos la idea de un decorado de tipo expresionista en ambos films, ya que no estamos ante una construcción total, simbólica o deformada de la realidad. En cambio, observaremos con mayor énfasis si los ejemplos presentan decorados simplemente realistas (implicancia solo material) y propios de la teoría de Bazin (1966) o impresionistas (en función del drama psicológico) (Martin, 2002).

Como vimos, para Bazin (1966), mientras que la construcción del espacio se preocupe por mantener una relación tangible con aquello que pretende representar, sin dejar de lado todo vínculo con la realidad, no estaríamos alejándonos de un carácter realista. Sin embargo, es innegable que cuanto menor sea la intervención sobre los espacios o se evite rodar en estudios de cualquier tipo, mayor será la proximidad con la realidad.

Tras estas definiciones, complementaremos nuestra descripción de montaje interno con un pasaje de la categorización que Casetti y Di Chio (1991) realizan sobre el espacio cinematográfico, en referencia a la organicidad del mismo (p.147-149):

- Según la distribución de las figuras en el plano, el espacio podrá ser de tipo uniforme horizontal o vertical (espacio plano), o en profundidad (espacio profundo).
- Según el grado de acceso, el espacio podrá integrar todas sus figuras (espacio unitario) o separarlas por ejemplo mediante reencuadres, como en el caso de espejos o marcos de ventanas (espacio fragmentado).
- Si pensamos en la sucesión de planos, el espacio puede ser centrado y equilibrado o excéntrico si incorpora un cuadro arbitrario (modificando el punto de vista). A su vez, hablaremos de un espacio cerrado cuando mantenga la unidad de conjunto o abierto cuando se relacione con un cuadro nómada (que, sin romper la lógica, referencia a un fuera de campo).

Sea a nivel de personajes o de decorados, es importante analizar cómo se despliega el montaje interno en los films porque estamos ante situaciones dispares. En el caso de *Victoria* (2015) el film al seguir a los personajes, recorre locaciones interiores y exteriores continuamente. Lo opuesto sucede en *La utilidad de un revistero* (2013), donde la locación es constante e interior. Mientras que la primera juega con una actitud ágil de desplazamiento marcando así su lógica, en la segunda son los movimientos internos de objetos y personajes los que moldean la imagen. Atenderemos si estas alteraciones modifican la manera en la que recibimos el contenido de las imágenes y si suceden orgánicamente o se mecanizan delatando una puesta en escena preconcebida.

4.2.4 Tiempo

El estudio acerca de cómo se trabaja el tiempo en un film puede ser enfocado desde distintas aristas si tomamos la clasificación de Casetti y Di Chio (1991). En primer lugar podemos pensarlo desde el orden, en base a la

organización de los hechos. Tendremos un orden circular (inicio y final idénticos), cíclico (inicio y final análogos), lineal (inicio y final diferentes) o anacrónico (sin orden cronológico definido) (p.152-154). En segundo lugar, si nos preguntamos sobre el tiempo desde la frecuencia de representación de los acontecimientos, ésta será simple (al mostrarlos una sola vez), múltiple (al repetir más de una vez lo que sucedió muchas veces), repetitiva (al tratar con diferencias un mismo hecho o espacio varias veces) o iterativa (al constituir una serie episódica o de tipo rutinaria) (p.161-162).

Sin embargo, el tiempo también puede condensarse, abolirse, trastocarse o representarse con fidelidad. Es en esa última opción donde el tiempo para Bazin (1966), además de constituir la especificidad del séptimo arte, se vuelve una herramienta valiosa capaz de dotar de realismo a un film. Pensar en esa posibilidad supone directamente hablar del plano secuencia, ya que se basa en “respetar el transcurso del tiempo en su totalidad, presentando en la pantalla una acción cuya duración fuera idéntica a la del film mismo” (Martin, 2002, p.235).

Entendiendo que estamos ante un constante presente, la cuestión principal será la duración y qué espacio se le da a la misma en la narración. Para esto debemos distinguir por un lado lo que es “el tiempo de la acción (la duración diegética de la historia narrada) y el tiempo de la percepción (la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador)” (Martin, 2002, p.226). Cuando la percepción coincide con la duración real del acontecimiento, estamos ante una duración normal, alcanzada por la utilización de un plano secuencia (duración natural absoluta) o mediante la configuración de escenas en montaje (duración natural relativa). En cambio si no coincide el tiempo sensible y el representado, hablamos de duración anormal ya sea por contracción (recapitulación, elipsis) o por dilatación (detención o extensión) (Casetti y Di Chio, 1991, p.155-160).

Bazin (1966) defendía un cine de la duración como medio capaz de poner a la luz la esencia de los acontecimientos. Veremos cómo esta premisa se refleja en *Victoria* (2015) y en *La utilidad de un revistero* (2013), porque en sus aproximadas dos horas de extensión, hay elecciones sobre el manejo del tiempo que generan sensaciones variadas hacia lo presentado.

4.2.5 Tabla de categorías

Valor de plano	Puesta en cuadro	- Dependiente. -Independiente. -Estable -Variable
	Campo o fuera de campo	<i>Por colocación</i> • In/Off
		<i>Por determinabilidad</i> •Off no percibido ni evocado. •Off imaginable y supuesto. •Off definido (antes mostrado o próximo a ver).
Movimiento de cámara	Estático o dinámico	-Estático fijo. -Estático móvil.
		-Dinámico descriptivo. -Dinámico expresivo.
Montaje interno	Orgánico o disorgánico	-Espacio plano o profundo. -Espacio unitario o fragmentado. -Espacio centrado o excéntrico. -Espacio cerrado o abierto.
Profundidad de campo	-Realización en profundidad -Zona de nitidez	
Tiempo	Orden	-Circular -Cíclico -Lineal -Anacrónico
	Duración	-Normal (natural absoluta o natural relativa) -Anormal (contracción o dilatación).
	Frecuencia	-Simple. -Múltiple. -Repetitiva. -Iterativa.

5. ANÁLISIS

A continuación analizaremos los films que son nuestros casos de estudio partiendo de las categorías antes mencionadas. En los diferentes puntos compararemos cómo se aplica el plano secuencia en cada caso, atendiendo a las decisiones formales que se tomaron. Continuamente volveremos a las palabras de Bazin (1966) para contrastar su teoría con lo analizado y determinar en qué grado estas películas, desde su trabajo del plano secuencia, se acercan o no al realismo planteado por el autor.

5.1 Movimientos de cámara

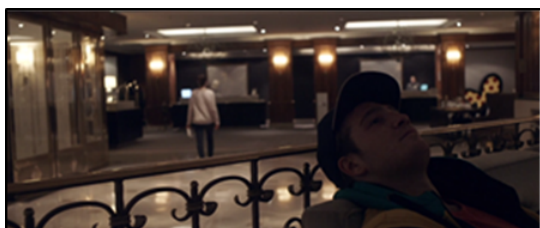
Como ya adelantamos en apartados anteriores, el movimiento de la cámara es un eje que divide tajantemente a las películas que aquí traemos. En *Victoria* (2015) el movimiento es constante, mientras que en *La utilidad de un revistero* (2013) éste es inexistente.

En el primer caso, la movilidad de la cámara es total gracias a la utilización de un *steadicam*⁷ que permite seguir de cerca las acciones de la protagonista y cambiar de locaciones con gran facilidad. La cámara funciona en cierta medida como un personaje más y eso supone una total sensación de inmersión en la historia. Si partimos de las categorías de Casetti y Di Chio (1991) en referencia a la construcción del espacio cinematográfico, diremos que en *Victoria* (2015) se configura un espacio dinámico por la libertad de movimiento. Sin embargo, la idea de si ese dinamismo tiene un carácter descriptivo o expresivo no parece ser tan unilateral.

A primera vista, por su carácter de seguimiento, la cámara es descriptiva puesto que su propuesta es acompañar a los personajes y mostrar los diferentes acontecimientos del relato sin grandes pretensiones. Pero aun así por momentos la cámara adquiere un valor expresivo. Por gozar de un grado de libertad mayor se llega a ofrecer un nivel de información extra orientado a enfatizar o brindar una nueva perspectiva, aspecto más vinculado a lo sensorial y poético que se aleja del mero registro de acciones. Un ejemplo de esto es cuando Victoria y Sonne llegan a un hotel escapando de la policía. La cámara

⁷ Steadicam: "Nombre comercial de un instrumento muy utilizado en la actualidad que permite al operador mantener la cámara estable durante planos de cámara en mano" (Konigsberg, 2004, p.522).

permanece con Sonne mientras Victoria va a gestionar una habitación (*fotograma 1*). Aquí se rompe la lógica de seguimiento a Victoria, la protagonista que antes veíamos. Si bien continúa en el encuadre, por primera vez, no somos testigos a nivel visual y sonoro de sus acciones. En este pasaje, la cámara prioriza registrar el sufrimiento de Sonne por una herida que Victoria aún desconoce, brindando así una nueva perspectiva dentro de la misma secuencia. Otro momento donde la cámara toma decisiones que la alejan de lo antecedido y en definitiva evidencian su existencia pero a un nivel más poético y expresivo, es en el final del film (*fotograma 2*). Al concluir la noche, el relato y así la odisea de Victoria, la cámara decide dejarla ir. Si durante la película fuimos cómplices de cada acción de la protagonista gracias a la cercanía de la cámara, ahora nos separamos de ella en el final de su camino.



Fotograma 1



Fotograma 2

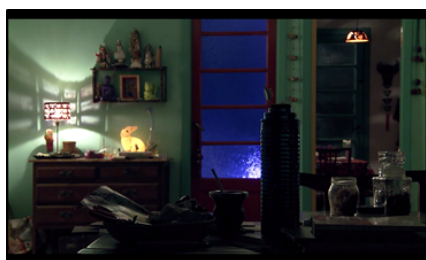
En cualquier caso y más allá de los criterios que determinen el desplazamiento o no de la cámara, en el film *Victoria* (2015) este movimiento tiene un valor particular. Es útil entonces revisar las palabras de Martin (2002), cuando advierte la posibilidad de una función rítmica como fundamento del movimiento de la cámara:

En *Sin aliento*, la cámara móvil en todo momento crea una especie de dinamización del espacio, que en vez de permanecer en un marco rígido se hace fluido y vivido: los personajes parecen arrastrados por una coreografía (casi se podría hablar de una función coreográfica de la cámara en la medida en que ésta baila); por otra parte, los incesantes movimientos de cámara, al modificar a cada momento el punto de vista del espectador sobre la escena, completan un papel un tanto análogo al del montaje y acaban por

darle al film un ritmo propio que es uno de los elementos fundamentales de su estilo. (p.53).

Si bien no vemos en la película de Godard la utilización de un plano secuencia radical como en nuestro caso de estudio, sí podemos encontrar efectos similares en la percepción de ambos films. Aunque por definición no hay un montaje real en el caso de *Victoria* (2015), en lo vertiginoso de su cámara encontramos un efecto similar, que permite generar un ritmo más o menos acelerado según cada secuencia, alternando continuamente lo que vemos.

Si observamos el trabajo de la cámara en *La utilidad de un revistero* (2013) encontramos una propuesta muy diferente. Aquí la cámara genera un valor precisamente por su casi inmovilidad desde principio (*fotograma 3*) a fin (*fotograma 4*), logrando una impronta muy fuerte que, en toda su duración, demanda la puesta en práctica de otros recursos.



Fotograma 3



Fotograma 4

Esto es un ejemplo de lo que Casetti y Di Chio (1991) entienden como la construcción de un espacio cinematográfico estático móvil, ya que pese a tener una cámara fija, se habilita y se juega con movimientos dentro del encuadre. Si comparamos con el film alemán, la cámara ahora más que acompañar a los acontecimientos, parece observarlos. El estatismo aporta al relato un estado de calma donde a la mirada del espectador, más allá de estar limitada por los márgenes del encuadre, no se le ha dicho a priori y de forma radical, qué ver y cuándo. La historia se centra en una entrevista laboral entre una escenógrafa y una joven aspirante, en ese contexto y de principio a fin, el espectador decide en qué personaje centrar su atención y cuándo dirigirla al otro.

En este sentido y si comparamos con el caso anterior, cuando analizamos lo expresivo o descriptivo de la cámara en *Victoria* (2015), aquí no podemos decir que lo formal no existe o pasa desapercibido. Al contrario, la cámara se hace presente con firmeza pero con una intención diferente, dejar grandes responsabilidades en el espectador. Luego detallaremos cómo aquello en lo que la cámara se compromete a no entrometerse recae ahora sobre otras piezas, como el movimiento de los personajes y objetos.

Ahora bien, ¿qué sucede con ambas propuestas si pensamos en la teoría de Bazin (1966)? La utilización del plano secuencia encuentra su virtud en decisiones que van más allá de la falta de cortes y esto hace que el camino entre la técnica y el realismo no parezca ser tan directo. Si observamos en el movimiento de la cámara una similitud con la técnica del montaje, la acción de la misma no sería tan inocente durante la duración del plano.

En el caso de *Victoria* (2015) la cámara, desde su movimiento, guía la mirada y continuamente incorpora nuevas imágenes que nosotros tendremos solo algunos segundos para decodificar y sobre las cuales como espectadores tenemos poca autonomía. Precisamente esa concatenación nos hace pensar en algo propio del montaje que orchestra una forma de ver, donde en la sumatoria surge el valor y no tanto en lo interno de cada elemento, poniendo en jaque la ambigüedad, fundamental para Bazin (1966). A su vez, si recordamos lo que el autor explicaba acerca de la subjetivación propia de la pintura, en comparación a la fotografía, podemos ver similitudes en este caso. Desde luego seguimos refiriéndonos a cámaras de cine, esas que el autor destacaba como medios objetivos en su génesis, pero aun así en la película alemana, la cámara encuentra un “trazo” propio que incluso devolviendo imágenes mecánicas objetivas, éstas en su forma limitan las posibilidades del espectador. Lo subjetivo del pintor, aquí del realizador, marca una impronta menos inocua si pensamos en la película argentina.

Las elecciones de realización en *La utilidad de un revistero* (2013) se asemejan a lo que Bazin (1966) explicaba al hablar de ambigüedad, como aquella oportunidad dada cuando “El acontecimiento existe constantemente en su integridad ... somos nosotros quienes decidimos escoger tal o cual aspecto” (p.148). Es así que en este film el espectador tiene la libertad de vagar por la

imagen o poner toda su atención en aquello que a cada momento le parezca más pertinente. Si recién hablábamos de “trazo”, ahora estamos ante una “obra sin pintor” que se hace visible solamente desde lo interno, desde el acontecimiento en sí y lo pone de manifiesto. Sin montaje real o sin “montaje por movimiento”, la cámara tiende a desaparecer al no alterar desde sí la imagen. De esta forma evita atribuir intencionalidades y oficia más como una ventana que deja ver. Claramente también se trata de una decisión formal pero en esta oportunidad esa decisión, al ser menos ejecutora, favorece a que el espectador pueda decodificar la imagen con mayor autonomía.

5.2 Planos

Dentro del plano secuencia que presentan ambas películas, se determinan diferentes valores de plano que contribuyen a potenciar un mayor o menor tono realista desde el enfoque de Bazin (1966).

En *Victoria* (2015), como vimos en el punto anterior, gracias a la agilidad de la cámara, continuamente se establecen nuevos valores de plano que dinamizan el registro de los hechos. De esta forma tendremos principalmente planos detalle (*fotograma 5*), primeros planos (*fotograma 6*), planos americanos (*fotograma 7*) y planos generales (*fotograma 8*).



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

Incluso al estar en continuo movimiento, el fuera de cuadro se vuelve más cercano y menos demarcado. Siguiendo a Casetti y Di Chio (1991) el espacio cinematográfico de este film, habilita un fuera de campo definido. En el flujo constante de imágenes nuevas, lo no visto es siempre permeable a ser presentado a continuación, ampliando el escenario y difuminando el límite del recorte de la imagen.

Los efectos y motivos de la utilización de uno u otro tipo de plano, suponen variables que podemos abordar desde lo expuesto por Casetti y Di Chio (1991) en lo referido a la puesta en cuadro. Diremos que el film se orchestra sobre una puesta en cuadro variable. Por momentos se vuelve dependiente y más neutra, mientras que en otros toma una actitud más activa y se independiza de los contenidos al marcar una intencionalidad desde lo formal.

Si partimos desde la idea de dependencia o independencia sobre los contenidos, podemos decir que la cámara al encuadrar y seguir de cerca como testigo lo que acontece en la noche, casi en un nivel de video casero, toma una posición neutral y así dependiente frente a lo que sucede. Ese mero registro que prioriza el hecho frente a una forma cargada de intencionalidades, es lo que Bazin (1966) destacaba como vía para acercarse al realismo y alejarse de una puesta en escena codificada.

Pero como vimos en los fotogramas anteriores, por momentos las decisiones sobre los encuadres parecen estar más allá del simple “dejar ver”, para incorporar un “cómo ver” más vinculado a lo emotivo o sensorial, en definitiva a una finalidad que se independiza de los contenidos. Por ejemplo con la muerte de Sonne en el hotel. Lejos de ser abordada desde un plano más objetivo o lo suficientemente abierto para ver la habitación y a los personajes en sus ubicaciones, es tratada mediante una serie de encuadres muy cerrados sobre la protagonista que, sumados a una cámara de movilidad más pausada, potencian el drama como veíamos con el aporte de Martin (2002).



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12

En *La utilidad de un revistero* (2013), dentro de su cámara fija, se configuran distintos valores de plano, pero son categóricamente más reducidos que en la película alemana al estar más contenidos espacialmente y con una movilidad interna menor.



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15

Gran parte de la película transcurre en un plano medio de conjunto que reúne a las protagonistas en una mesa ubicada en el centro del encuadre

(*fotograma 13*), allí se dan la mayoría de los diálogos y acciones. También se dan variaciones por movimiento de personajes, desembocando en planos americanos (*fotograma 14*) o híbridos según la posición de cada actriz (*fotograma 15*). En este último caso se hace más notorio el estatismo de la cámara que, lejos de corregirse para evitar en la imagen un rostro cortado, permanece en su lugar dejando que las figuras entren y salgan de cuadro.

Pese a que la cámara no se permite darnos a conocer nuevos sectores del espacio, no podemos decir que el fuera de campo está completamente omitido e inutilizado. En realidad sucede lo contrario y es donde entran en juego recursos que son característicos de la propuesta del film. En primer lugar el uso del sonido se vuelve fundamental en la construcción del espacio, en tanto apertura a las acciones que no alcanzamos a ver, ya sean vehículos que se acercan, una lluvia incesante, pasos en escaleras o puertas que se cierran. Esto es lo que Casetti y Di Chio (1991) entienden por off imaginable puesto que, sin conocerlo con exactitud, podemos interpretarlo mediante los sonidos, colocaciones de las acciones e ideas previas que tenemos. Sin embargo y en segundo lugar, también se trabaja con un off definido que es evocado por las protagonistas, para luego incorporarse de alguna manera al encuadre que sigue siendo fijo. Esto lo vemos en dos situaciones. Una es el caso del revistero que previamente ha sido nombrado, pero del que desconocemos su ubicación hasta que Miranda mira directamente al espectador y entendemos que el revistero ocupa el punto de vista de la cámara (*fotograma 16*). La otra situación, más directa que la anterior, sucede cuando Ana deja un espejo sobre la mesa y nos permite ver un nuevo sector de la habitación. Allí se enmarca el piano que antes se había referenciado en los diálogos y el equipo musical que oíamos en el off (*fotograma 17*).



Fotograma 16



Fotograma 17

Si en el punto anterior hablábamos del movimiento de cámara como técnica capaz de ofrecer efectos similares al montaje, ahora al hablar de tipos de planos, nos encontramos en una situación similar. Si pensamos en *Victoria* (2015), el nivel de información que carga el encuadre es mayor o menor según el grado de amplitud que tenga el mismo. Al movimiento autónomo de la cámara hay que sumarle imágenes que por momentos registran tanto el espacio como a los personajes pero luego se detienen solo en el rostro de los protagonistas, limitando la información de la imagen. De alguna manera, pese a no tener cortes por definición, la variabilidad de los valores de plano termina por fragmentar lo que vemos. Aunque todo se mantenga dentro del continuum, el llegar a primeros planos o planos detalle, nos aísla de lo previo para llevar nuestra atención únicamente sobre aquello que ahora ocupa la totalidad del encuadre. La intencionalidad parte de cualquier montaje también se hace presente cuando el plano pretende ir más allá del simple registro y hacer un énfasis. Esto nos recuerda las palabras de Martin (2002) cuando encontraba en el primer plano y en el plano general, una razón más cercana a lo emotivo y menos vinculada al “dejar ver”. Porque si bien aquí la cámara no teme en recorrer el espacio con esa idea de que todo se muestra integrando el fuera de campo, a la vez nos dice qué ver y cuándo, limitando nuevamente la ambigüedad.

Bazin (1966), como vimos, encontraba directamente en la elección de planos un medio para explotar el realismo de una escena, ya que esto podría facilitar una mayor intervención por parte del espectador en el visionado. En *La utilidad de un revistero* (2013), más allá de las pequeñas alteraciones internas al plano, la decisión general es entregarnos una imagen que por su amplitud contiene tanto información del espacio como de las protagonistas, manteniendo un grado de neutralidad invariable que escapa a cualquier énfasis. Sin subrayar qué ver ahora y qué ver después, el plano encuentra en su apertura el contenido suficiente para explotar el acontecimiento, porque es precisamente allí donde surge lo sustancial. Al no fragmentar por movimientos modificando el plano, se logra un sentido de permanencia espacial en lo que vemos que contribuye no solo a la ambigüedad sino también al fortalecimiento del vínculo entre los personajes. Bazin (1966) sentenciaba que “Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la

acción, el montaje está prohibido” (p.119). La incomodidad que pueden vivir los personajes, las miradas que pueden sucederse, las acciones en paralelo, los tiempos de inacción y los gestos que hacen a esta historia, quedarían sin dudas limitados si se trabajara con una cámara dedicada a segmentar la imagen y el espacio. Mientras en *Victoria* (2015) el encuadre decidía qué y cuándo mostrar, aquí se presenta simultáneamente en su totalidad. Si el plano secuencia puede ser una llave al realismo para el Bazin (1966) es porque precisamente en su devenir surge su valor, como si la permanencia exprimiera el sentido real y más aún cuando plano no escatima en la posibilidad de ver.

5.3 Profundidad de campo

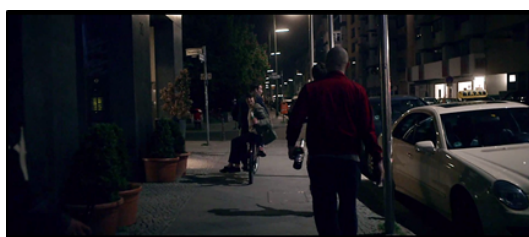
Para observar el manejo de la profundidad de campo en los casos seleccionados y no limitarnos a un aspecto, retomaremos la apreciación de Martin (2002) que distingue la “profundidad de campo”, referida al área de nitidez, de la “realización en profundidad”, fundada en la distribución escalonada de los sujetos y/o objetos dentro del encuadre. Ambas perspectivas nos son útiles dadas las características de cada película.

Victoria (2015) desde su propuesta logra que la realización en profundidad le sea en gran medida inevitable. El continuo cambio de locaciones reales, variaciones de planos y movimientos resulta en un flujo de información visual, donde los objetos y personajes están siempre en distintas capas. Esta profundidad, cotidiana en nuestra percepción, nos da en el film la sensación de que todo está allí y no puesto para la cámara, acercándonos de forma más directa a lo que sucede.

Si analizamos la profundidad de campo en tanto nitidez, podemos establecer algunos puntos ya que no es constante. En la película alemana, el foco y el área nítida, tienden a estar sobre la protagonista y los jóvenes que la acompañan. Allí se registran sus diálogos y expresiones con claridad suficiente. Por lo tanto y la mayor parte del tiempo, los escenarios que contienen las acciones sólo cuentan con la nitidez justa para entender sin dificultades el contexto, pero marcando una clara diferencia respecto al enfoque sobre los personajes (*fotograma 18*).

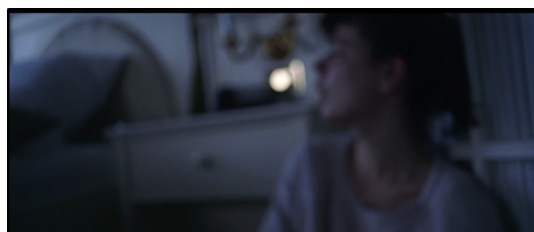


Fotograma 18



Fotograma 19

Igualmente como anticipamos, esto no es fijo durante toda la película. También se dan situaciones en las que la profundidad es mayor y tanto personajes como entorno, quedan integrados con la misma definición de imagen (*fotograma 19*). No podemos negar que estas diferencias pueden deberse a cuestiones técnicas que deben modificarse debido a las variaciones lumínicas de cada locación y terminan así repercutiendo en la profundidad de campo, generando una direccionalidad que guía la mirada a la zona más definida. Aun así, no descartamos motivos a nivel dramático que desde lo formal, buscan potenciar ciertas situaciones. Tal es el caso de una escena donde la profundidad se reduce hasta que la protagonista y el entorno queden totalmente fuera de foco (*fotograma 20*).

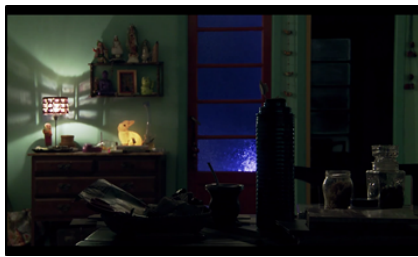


Fotograma 20

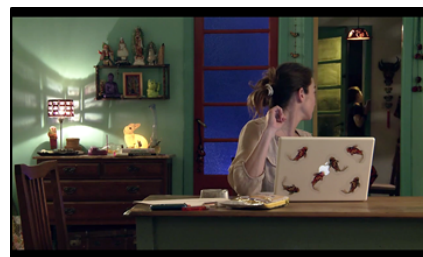
De esta forma la nutrida información visual por la realización en profundidad del film, es coartada por un foco y espacio nítido más selectivo, que no le permite al espectador recorrer la imagen con independencia. Si el espectador antes podía sentirse parte, ahora hay una prueba suficiente de la existencia de un lente como artefacto que se interpone entre nosotros y la realidad representada.

Si estudiamos cómo opera la realización en profundidad en *La utilidad de un revistero* (2013), encontraremos algunas particularidades. La cámara desde

su estatismo parece ofrecernos una construcción más definida que pone directamente el peso en la disposición del escenario. En este sentido, la meticulosidad del emplazamiento espacial al servicio de la ubicación de la cámara y del movimiento de los personajes, nos recuerda a una puesta más de tipo teatral. La cámara genera un eje perpendicular respecto a los decorados que es invariable durante todo el film, limitando la percepción del espacio, algo totalmente opuesto a lo que veíamos en la película alemana. Aun así y dentro de los límites marcados, se logra desde la iluminación y las acciones, ampliar el entorno incorporando nueva información.



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23

Si vamos a la otra arista de la profundidad y pensamos en la amplitud de la zona nítida, en *La utilidad de un revistero* (2013) se procura que todas las capas de la imagen tengan el mismo grado de definición, sin priorizar desde el foco ningún área o personaje en particular. Esto habilita que se den acciones más o menos próximas a la cámara sin alejarlas del foco y que todo lo que sucede se mantenga equilibrado. Este aspecto, sumado al de una cámara inerte, vuelve a contribuir a una mirada autónoma del espectador, quien, al no tener limitaciones por la definición, decide qué ver. Algo que en el caso anterior se restringía por un foco más activo y variante.

Volviendo a la teoría de Bazin (1966), recordaremos que la profundidad de campo era un nexo directo con el realismo porque la capacidad de ver nítidamente a distintos niveles, alcanza una uniformidad espacial que se asemeja a la percepción cotidiana. Es en ese escenario donde el espectador es libre de dirigir su atención a su criterio. En cambio si el espectador se enfrenta a un foco más determinante, no tendrá otra opción que seguir lo que éste propone y guiarse por la intencionalidad del realizador. Como vimos, no basta con escapar del corte para obtener realismo sino también se debe analizar cómo se mueve la cámara, qué planos ofrece y ahora también, cómo se trabaja el foco y la profundidad.

Victoria (2015), al tener una profundidad más variable, sin dudas marca desde la forma una jerarquía visual que nos dice dónde está lo importante en la imagen y aquello que solo es contexto. A su vez esto responde a una construcción donde las acciones siempre suceden junto a la protagonista o lejos de ella, por lo que la cámara decide dónde colocarse y enfocar sin integrar todas las capas completamente. De esta forma un espacio real que es registrado en plano secuencia y en un tono hasta de “video casero”, es igualmente fragmentado y filtrado por la cámara. Ello se vuelve en extremo visible en la escena en la que, como vimos, el enfoque abandona la imagen por completo revelando el artificio cinematográfico. En este punto podemos preguntarnos ¿un plano secuencia puede ser sinónimo de realismo si no permite ver al espectador con libertad? ¿No termina siendo el realismo más factible cuanto menos se haga presente la cámara?

La utilidad de un revistero (2013) por su trabajo en capas uniformemente nítidas que pueden contener acciones en distintos planos, nos recuerda al trabajo de Wells y lo que Bazin (1966) destacaba como fundamental en el plano secuencia. No solo tenemos una imagen menos tamizada por la cámara sino que ese factor hace que ésta se vuelva prácticamente imperceptible y se funda más con los ojos del espectador. Como describimos anteriormente, si parte de la esencia de este film es el resultado del intercambio entre las protagonistas, un foco más limitado no haría más que interceptar el vínculo para sumar algo que le es ajeno y que tiene que ver más con la descripción dramática del director. Esto es claro cuando Bazin (1966) nos hablaba de la

puesta en escena “el director que planifica por nosotros, realiza la discriminación que nos corresponde hacer en la vida real” (p.148). Evidentemente, si la comparamos con la película alemana, en ella se volvía más explícita la intencionalidad de contribuir desde lo formal a generar ciertos climas que rompen con una lógica más realista y reducen el grado de ambigüedad que tienen las imágenes.

Sin embargo, aunque *La utilidad de un revistero* (2013) libere al espectador gracias a una imagen nítida y en este sentido más realista, aun dentro de su movimiento limitado, no podemos olvidar que también hace presente a la cámara como veremos a continuación.

5.4 Montaje interno

Al usar la técnica del plano secuencia evitamos el proceso de montaje y encontramos así la virtud que Bazin (1966) destacaba en la búsqueda de realismo. Dentro de ese plano sin cortes, el autor anticipaba la posibilidad del desplazamiento libre de los actores y objetos, ofreciendo modificaciones dentro del encuadre que se traducen en la idea de montaje interno. Estas trayectorias endógenas son para Martin (2002), una alternativa al corte tradicional, en tanto acercan nuevas formas de ver sin interrumpir la continuidad.

Como vimos al hablar del movimiento de la cámara, la actividad de la misma puede modificar con mayor o menor facilidad la información que se desprende del plano. En *Victoria* (2015) tenemos una cámara inquieta que se mueve con los personajes desembocando en inevitables cambios de imagen, tanto por la alternancia de espacios como por los cambios en la posición de los actores. El montaje interno aquí es extremo configurando por momentos, como vimos, un espacio excéntrico sin temor a incorporar nuevos puntos de vista. Lo valioso es que todo esto no parece manifestarse como una coreografía o puesta en escena, sino simplemente como el resultado de una cámara decidida a registrar lo que acontece, aun con las desprolijidades naturales que dicha hazaña puede suponer.

A su vez los escenarios del film complementan esta propuesta. Siguiendo a Casetti y Di Chio (1991) encontramos en este film un espacio cinematográfico organizado no solo en profundidad sino también de carácter unitario, puesto

que lejos de limitarse desde reencuadres tenemos a una cámara que continuamente abre nuevos escenarios. Incluso cada espacio nuevo aparenta tener una vida propia material por fuera del relato, lo que Martin (2002) entiende como decorados realistas, que más allá de ser trabajados en una etapa previa al rodaje, en el plano no aparentan estar al servicio de la cámara y de pretensiones determinadas.

En *La utilidad de un revistero* (2013) sucede algo muy distinto si la comparamos con el constante dinamismo interno de la película alemana. En este caso, dentro de las limitaciones formales que se proponen, se suceden otras lógicas y recursos que permiten modificar el plano y dar lugar a trayectorias internas que la cámara también registra, pero desde la inacción. Si anteriormente hablábamos de un modelo de seguimiento más azaroso y desprolijo, aquí asistimos a pautas y a un orden visiblemente más establecido, que debe favorecer y suplantar la falta de movimiento de la cámara. Más aún considerando que en este caso, el espacio cinematográfico tiene un grado de acceso más limitado, diagramado por marcos de puertas y espejos que dividen el encuadre.



Fotograma 24



Fotograma 25

Lejos de tratar de disimular sus estrategias de montaje interno, el film las incorpora en un metalenguaje que las saca a relucir tanto en diálogos como en acciones. Justamente estamos nada más y nada menos que frente a una escenógrafa teatral que debe solucionar la puesta en escena de un proyecto. En un momento es ella misma quién dictamina: “la luz y el sonido llaman la atención del espectador”. Esto funciona tanto para lo teatral como para el espectador de la película, quien encuentra un nuevo punto de atención en una maqueta que es “enfocada” por Miranda mediante la luz de una linterna

(*fotograma 24*). La utilización de la luz como puerta a nueva información y medio para dirigir la atención a sectores particulares, es algo que ya hemos visto en otros fotogramas de la película y oficia directamente como mecanismo de montaje interno. En esta línea también tenemos variaciones sobre los elementos de arte e incorporaciones de nuevos objetos por parte de las protagonistas (*fotograma 25*). Estas últimas si bien no alteran sustancialmente el plano sí traen nueva información del espacio y de los personajes, así como direccionan la mirada a puntos diferentes. Esto es muy notorio en el caso de la maqueta que recién mencionamos, puesto que supone un espacio nuevo y autónomo que entra en el encuadre, siendo utilizado para narrar una historia. Estas estrategias a su vez contribuyen a dar mayor profundidad a la imagen que ante la inmovilidad de la cámara y posición de los decorados, mantiene como vimos un carácter más teatral y plano.

Finalmente, estas técnicas de montaje interno se hacen posibles gracias al definido movimiento de los personajes que marca acciones en distintas capas y momentos del film. En este contexto, aunque los decorados se vean realistas y plausibles, la labor sobre los mismos debe ser lo suficientemente detallada y ensayada para poder dialogar con todos los trayectos y cambios. Más allá del nivel coreográfico del espacio éste posee un mayor valor narrativo en tanto nos acerca a conocer el ambiente de una de las protagonistas y, más aún, porque las decisiones que se tomen sobre el lugar nos acompañarán de principio a fin.

Para Bazin (1966) el plano secuencia sumado a la profundidad de campo permitiría priorizar el trabajo de los actores para así abordar a los personajes en su totalidad. En este sentido ambos films logran incorporar movimientos internos pero desde estrategias muy distintas, lo que nos hace pensar si ambas son igualmente cercanas al realismo propuesto por el autor.

Por un lado, tenemos a *Victoria* (2015) que parece fundarse sobre la idea de carecer de puesta en escena en el sentido narrativo, ya que sigue un acontecimiento “imprevisto”, y desde lo formal porque la cámara no hace más que acompañar y responder a lo que parece suceder aleatoriamente. Aquí los personajes manejan un dinamismo tal que se aleja de lucir planificado e impuesto para dar la sensación de espontaneidad absoluta. Esa liberación del

elenco es en un punto lo que obliga a la cámara a seguirlos de cerca, aunque por momentos esto suponga llegar un poco después. Es interesante porque si bien anteriormente describimos motivos por los que la cámara en este film se hace visible y pone en jaque el carácter realista, a la vez esa misma cámara nos da la sensación de “haber estado allí” realmente, puesto que se incorpora a la lógica de los movimientos internos como un personaje más. Lo que nos recuerda la idea de toma subjetiva, en la definición de Pasolini (2006) sobre el plano secuencia.

En cambio si pensamos en *La utilidad de un revistero* (2013), esa cámara que analizamos como casi invisible, si la comparamos con el caso anterior, tiene un sentido de emplazamiento mayor. Posición que ofrece un punto de vista constante que se aleja de ser adjudicado a un personaje puntual, quedando por su neutralidad más próximo al espectador y así resultando en un espacio cinematográfico más centrado y equilibrado según la clasificación de Casetti y Di Chio (1991). Pero aun así, la cámara más que estar en lo acontecido, parece “haber sido colocada” en el suceso para registrarlo. Esto lo vemos directamente en la puesta. Como dijimos tanto a nivel espacial como coreográfico, la cámara desde su inacción pide un mayor trabajo de planificación que reduce el margen de error. Porque, incluso cuando el encuadre no alcanza a mostrar todas las acciones, el sonido llega en auxilio para completar el relato y evitar que perdamos información.

¿Podemos decir que la puesta en escena en uno y otro caso se hace más o menos visible? ¿Es eso una limitante para el realismo? Desde luego en el caso de *Victoria* (2015) estamos ante una proeza técnica que es factible también gracias a una organización rigurosa, pero dentro de su forma y dinamismo dicha estructura pasa desapercibida. La película argentina al posicionarnos en el mismo lugar hasta la llegada de los créditos finales, puede comenzar a evidenciar sus mecanismos donde los movimientos, pese a surgir con naturalidad, no dejan de verse contenidos y en referencia a un encuadre petrificado que nos dice hasta dónde ver. Eso que Casetti y Di Chio (1991) explicaban acerca del espacio abierto generado por cuadros nómadas que referencian a un fuera de campo no presentado tiene mayor peso en este caso, ya que nuestro campo de visión siempre es limitado y recordándonos que hay

una configuración por delante de nosotros. Haciéndose del todo perceptible cuando, como anticipamos, se hace referencia directa a la cámara. Ya habíamos visto algo similar cuando una de las protagonistas mira al lente de la cámara y así a los espectadores, pero próximo al final, esto se vuelve extremo cuando cubren la cámara con una campera por unos instantes y dejamos de ver para simplemente oír los diálogos. Aunque dentro de la diégesis esto se justifica, puesto que la posición de la cámara se superpone con la de un revistero que el propio relato referencia, para el espectador no deja de ser un punto que rompe con la invisibilidad de la cámara y el continuum del plano secuencia. Esta decisión de incorporar a la máquina en una acción interna al cuadro, rompiendo de alguna manera con el campo y fuera de campo ¿no termina por confirmar la idea de puesta en escena, despertándonos de la ilusión cinematográfica?

5.5 Trabajo sobre el tiempo

La técnica fotográfica fue excepcional como Bazin (1966) afirmaba más que por su cualidad mimética, por su capacidad de “embalsamar el tiempo” y con la llegada del cine, la posibilidad de también aprehender el tiempo en su duración. Hasta este punto hemos recorrido distintas decisiones que, desde la realización, alteran la manera en la que el tiempo, aun dentro de la continuidad del plano, es constituido y percibido en las películas seleccionadas. A continuación veremos qué consecuencias conllevan estas elecciones en la temporalidad de los films.

Ambas películas por tratarse de un plano secuencia se jactan de lo que Casetti y Di Chio (1991) entienden por “duración normal natural absoluta”, y eso que Martin (2002) define como “representación fiel del tiempo” puesto que están “presentando en la pantalla una acción cuya duración fuera idéntica a la del film mismo” (p.235). Sin embargo, debemos considerar la diferencia entre lo que duran las acciones y la percepción de esa duración por parte del espectador. Es allí donde las características formales de cada película comienzan a hacerse notar, marcando una diferencia pese a que ambas suceden, prácticamente, en la misma cantidad de minutos.

Partiendo desde la clasificación de Casetti y Di Chio (1991), en *Victoria* (2015) encontramos un orden lineal del relato, ya que el inicio y el final son completamente distintos. Tanto espacial como narrativamente, hay un cambio marcado entre los primeros y los últimos minutos del film. A su vez en ese trayecto, los hechos se muestran con una frecuencia simple, una única vez, lo que permite un ininterrumpido avance a nuevas situaciones.

En cuanto a la duración, ya vinculada a un tema de percepción, no parece haber una construcción *a priori* impuesta sobre determinados pasajes, por lo que se experimenta con normalidad. Esta sensación de que todo sucede en tiempo real sin grandes detenimientos genera un tono de vértigo aún mayor si pensamos en todo lo que atraviesan los personajes en dos horas exactas. Podemos imaginar a la narración como una cadena de decisiones que toma la protagonista hasta verse implicada en algo de lo que ya no puede escapar. En ese contexto, el tiempo opera más por desaparición que por dilatación. Hay un valor en lo anecdótico, en lo efímero de una noche mínima, en la que puede suceder lo impensado. La rapidez con la que los eslabones se suman a la cadena del relato y lo dramático de lo narrado, hace que sea más difícil tomar conciencia del tiempo. Al igual que los protagonistas y que la cámara, el tiempo en este film no se piensa, simplemente camina hasta el final. Es posible que la mayor pista de la temporalidad dentro de la película sea la luz solar, que comienza a aparecer sobre los últimos minutos marcando el final de la historia.

En *La utilidad de un revistero* (2013) el paso del tiempo y su peso parece tener un valor distinto, puesto que se encuentra precisamente en él la posibilidad de explotar la esencia del relato. Volviendo a la clasificación anterior, podemos ver un cierto orden cíclico puesto que comenzamos y terminamos en el mismo espacio vacío. Aunque en el medio tanto el escenario como la vida de las protagonistas hayan tenido sus modificaciones, la posición de la cámara nos mantiene en un grado de estabilidad tal que lo acontecido se encapsula perfectamente en una porción de tiempo. Por esto la frecuencia también es simple, ya que todo ocurre una única vez sin repeticiones.

Si pensamos en la duración y así en la percepción del paso del tiempo, encontramos diferencias sustanciales con la ocasión anterior, incluso cuando la duración real entre ambas películas es muy similar. Por los motivos técnicos

que antes detallamos, esta película permite una capacidad de contemplación mayor por parte del espectador y esa posibilidad es lo que termina haciendo la diferencia en lo referido al empleo del tiempo. Si antes éste se esfumaba, ahora se hace sentir porque es en él donde el intercambio de las protagonistas atraviesa sus lógicas particulares. Es en los tiempos de inacción, en la espera, en los silencios y reacciones, donde se configuran los personajes y el acontecimiento. Esto nos recuerda cuando Bazin (1966) dictaminó que el montaje debería evitarse, por ejemplo, en situaciones humorísticas que se fundan en el intercambio entre sujetos y espacios. Aunque esta historia no es un pase de comedia, hay en las miradas y acciones una cierta torpeza que solo puede ser evidenciada mediante un tiempo que no fragmenta, explotando todo lo que el suceso puede ofrecer. Es por esto que el tiempo en este film es vivido por las protagonistas y por el espectador, mientras que en *Victoria* (2015) parecía ser simplemente atravesado. Igualmente en esa duración las acciones no son dilatadas o demoradas, tal vez sean en un punto aceleradas para poder condensar la historia en dos horas. Pero aun así al detenerse sobre todas ellas sin artilugios, no se ven artificialmente cortas y mantienen su peso individual.

Para Bazin (1966) pensar el tiempo desde una mirada cuantitativa es algo inútil porque es en lo cualitativo donde surge el sentido y, ese tiempo, solo puede ser el resultado del propio suceso, no de una imposición preconcebida sobre las acciones. Esta cuestión tal vez no sea tan directa si pensamos en cómo opera en las películas de nuestros casos de estudio, ya que es innegable la planificación que por motivos técnicos debe haberse estipulado.

Si tratamos al tiempo como vía para que los actores puedan desenvolverse con libertad y marcar ellos la duración de sus acciones, ambas películas lo logran, pero en cuanto a la percepción del espectador, en la película argentina hay un filtro menor por lo que cada acción es registrada en mayor grado. Las acciones en el film de Salgado, tienen un espacio total porque ocupan el encuadre en su duración, pero en *Victoria* (2015) éstas suceden sean captadas o no por la cámara y terminan cortándose o reduciéndose.

Por otro lado, si nos enfocamos en el tiempo como decantador de la esencia de los acontecimientos, parece suceder algo similar. *Victoria* (2015) al

tener un tiempo menos visible, se aleja de un plano secuencia cuya temporalidad es un factor decisivo. En este sentido, si imaginamos este film mediante un montaje tradicional, no habría tanta diferencia en cuanto al tiempo o el valor que éste puede aportar al relato. De esta forma, lo llamativo del plano secuencia en este caso, llegaría más por la falta del corte como proeza técnica que por ser configurador de sentido. Claro que ante un montaje tradicional se perdería el carácter de simultaneidad y proximidad que ofrece el plano secuencia, pero como vimos en puntos anteriores, la acción de la cámara no termina por favorecerlo del todo. En cambio en *La utilidad de un revistero* (2013) sí se evidencia un uso del tiempo que se entrelaza con el sentido mismo del acontecimiento y lo saca a relucir. Algo más cercano a la idea de Bazin (1966) en referencia al “cine de la duración”, capaz de observar las acciones cotidianas con la suficiente atención como para descubrir en ellas su belleza dramática.

6. CONCLUSIONES

En esta investigación nos propusimos desentrañar si el plano secuencia, por su mera naturaleza, proporciona a un film un mayor grado de realismo según la teoría de André Bazin (1966). Para ello primero detallamos en qué elementos se basa el autor para definir el realismo cinematográfico y, en segundo lugar, comprendimos el sentido desde el cual el plano secuencia sería capaz de reivindicarlo. Con esa base teórica analizamos dos películas que trabajan la técnica a nivel radical para observar si reflejan o no las palabras de Bazin (1966). Tras este recorrido, finalmente, concluimos que el uso de un plano secuencia no implica necesariamente mayor realismo por las razones que desarrollaremos a continuación.

6.1 Respuesta en la ambigüedad

Como hemos visto, el autor desde su teoría nos dejó claro que hay una cuestión clave que debemos tener presente y es el verdadero cimiento del realismo cinematográfico: la ambigüedad. Ésta llegaría en virtud de una “puesta en escena honesta”, siendo justamente aquella que le diera suficiente espacio al espectador para que se vincule con el film sin demasiadas mediaciones que lo condicionen. En el medio todas las decisiones que tome el realizador afectarán en mayor o menor medida a la capacidad que tiene el film de contribuir a un espectador autónomo, ese que tiene margen de tomar una postura al decodificar lo que ve, sin que se le imponga de una manera determinada. Para poder identificar esta cuestión, el autor nos dejó pistas que nos permiten discriminar cuándo el cineasta influye directamente sobre el mensaje o da lugar a las interpretaciones propias del espectador. Estas pistas se traducen en herramientas formales que sintetizamos como: movimiento de cámara, valores de plano, profundidad de campo, montaje interno y trabajo sobre el tiempo.

Comprobamos que estas herramientas lejos de disolverse al emplear un plano secuencia inevitablemente forman parte de él, dejándonos claro que aun apelando al minimalismo más puro trabajaremos desde las formas, por lo que resulta inútil llegar a pensarlo como la supresión de las mismas. El realismo es en sí mismo un problema estético, explicaba Bazin (1966). Por eso aun en un

plano secuencia, será la manera en que se trabajen estas herramientas lo determinante a la hora de pensar en la ambigüedad y por consiguiente, en el realismo que devuelva el film siguiendo la perspectiva del autor. Más aún cuando lejos de pasar desapercibidas esas estrategias de lenguaje pueden tomar un protagonismo tal que terminan sacando a la luz el propio artificio cinematográfico, en el afán por generar tal efecto o emoción. Algo que no hace más que alertarnos que hay un director que está planificando una construcción por nosotros y sobre la que como espectadores nos queda poco margen de acción, como explicaba Bazin (1966) al referirse a la puesta en escena.

Entonces, antes de pensar en el plano secuencia como principio del realismo, es necesario atender el espacio que ocupa la ambigüedad en la obra si tenemos como guía la perspectiva de Bazin (1966).

6.2 Casos de estudio: el realismo en tensión

Nuestros casos de estudio, *La utilidad de un revistero* (2013) y *Victoria* (2015), trabajan de manera esencial el plano secuencia por su duración total, pero no dejan de ser muy diferentes entre sí y en su cercanía a lo que Bazin (1966) demandaba dentro de su concepción de un cine realista. Entonces ¿se corresponde el uso dado al plano secuencia en estas películas con el realismo identificado en dicha técnica por el autor? La respuesta no es tan sencilla, debido a que las técnicas de realización antes mencionadas son empleadas de forma variada en cada caso y no siempre favorecen a una exposición desde la ambigüedad, exponiendo una intencionalidad y al mecanismo cinematográfico.

Si partimos desde el movimiento de la cámara, *La utilidad de un revistero* (2013) configura un espacio cinematográfico estático móvil que permite guiar menos la mirada, haciendo que la cámara resulte menos visible y no subraye un propósito en tal o cual momento, dando más libertad al espectador. En cambio en *Victoria* (2015) la libertad de la cámara, si bien da dinamismo al espacio cinematográfico, conduce al espectador durante todo el film y llega a ser descriptiva coartando una actitud activa y reflexiva por parte del receptor.

En el análisis del encuadre y valores de planos notamos algo similar. En *Victoria* (2015), la ambigüedad no sólo entra en jaque por el movimiento de la cámara que nos dice qué ver sino también por la puesta en cuadro que en

determinados pasajes, nos dice cómo ver. Esto evidenciado por la incorporación de planos que se independizan de los contenidos, para expresar la emoción de algunas secuencias, revelando una búsqueda particular y así una intención de transmitir en una dirección preconcebida. En cambio en *La utilidad de un revistero* (2013), la ambigüedad encuentra mayor alcance. La cámara fija nos devuelve una puesta en cuadro dependiente más allá de alguna variación interna, que contiene suficiente información del entorno y los personajes para posicionarnos en una perspectiva más neutral ante lo que sucede, siendo libres de recibir gestos o sentir emociones que solo responden a cómo procesamos el devenir de los acontecimientos.

La otra técnica a atender es la profundidad de campo. En *Victoria* (2015) hay una constante diferenciación entre la figura principal y el fondo que limita un poco la profundidad, pero más importante es cuando se llega a dejar la imagen completamente fuera de foco. Con este recurso se termina volviendo a fragmentar la imagen y a condicionar la mirada del espectador, además de recordarnos que hay una cámara antes que nosotros ¿Hay espacio al realismo si el espectador no logra ver con libertad? Porque en *La utilidad de un revistero* (2013), al igual que la cámara y los planos, la profundidad de campo permanece estable y con una amplitud más que generosa para el espectador que lo acerca a una percepción de potestad similar a la de la vida cotidiana.

Sin embargo, si pensamos en cómo cada película incorpora el montaje interno la cuestión parece tomar otra dirección. La estabilidad de la cámara en *La utilidad de un revistero* (2013) termina demandando una coreografía muy ajustada de movimientos para que estos sean abordados por el encuadre de la mejor manera posible, lo que nos puede llegar a despertar la sensación de una cámara colocada sobre la que se trabaja. En cambio en *Victoria* (2015) veíamos una proximidad a la idea de Pasolini (2006) de toma subjetiva ya que la cámara desde su movilidad, proximidad y, por qué no, desprolijidad, se vuelve una más en el acontecimiento devolviendo un espacio cinematográfico más unitario y profundo. Pese a que ambos casos logran sacar provecho a los actores y a sus movimientos dentro de la imagen, fundamental para Bazin (1966), no podemos negar que la propuesta alemana se siente más como un “registro casual”, mientras que la argentina desde un espacio cinematográfico

fragmentado y bastante plano desde su organicidad, cae en una puesta prácticamente teatral.

Finalmente es pertinente recordar que los puntos anteriores se desarrollan en el tiempo y a través de él pueden sacar su máximo potencial. Si bien ambos casos por tratarse de un plano secuencia, trabajan el tiempo desde una duración normal absoluta, podemos encontrar diferencias en lo que refiere a la percepción y cómo ésta influye en los contenidos y así en el espectador. En *La utilidad de un revistero* (2013) lo estable de la imagen al no ocultar el tiempo de las acciones, ayuda a significar tanto las dinámicas de las protagonistas como los silencios. Algo que resulta de los puntos anteriores y pone de manifiesto nuevamente la construcción de ambigüedad, porque si el espectador ya tenía libertad de ver, ahora tiene el tiempo suficiente para hacerlo. Contrariamente en *Victoria* (2015) la cámara al marcarnos qué ver limita por consiguiente el tiempo que podemos detenernos sobre cada imagen, funcionando de manera muy similar al montaje y trabajando así menos el sentido desde las duraciones.

A continuación sintetizamos el análisis en referencia al grado de ambigüedad (+/-) y a la sospecha de la presencia de la cámara (+/-):

	La utilidad de un revistero (2013)	Amb	Cam	Victoria (2015)	Amb	Cam
Movimiento de cámara	Estatismo	+	-	Movilidad constante	-	+
Plano	Invariable / Neutro	+	-	Variable / Énfasis	-	+
Profundidad de campo	Fija / Amplia	+	-	Alterna / Hasta nula	-	+
Montaje interno	Más limitado / Cámara emplazada	+/-	+	Más libre / Cámara involucrada	-	-
Tiempo	Continuo	+	-	Fragmentado	-	+

En conclusión, como anticipamos, sería erróneo pensar que cualquier plano secuencia se puede justificar desde el realismo y que tiene una vinculación directa con él. Se requiere tomar varias consideraciones que

complejizan la cuestión y, en este caso, no arrojan una respuesta del todo unilateral. Podemos decir que *La utilidad de un revistero* (2013) desde su imagen y temporalidad, es generosa con el espectador en lo referido a la ambigüedad acercándose más por lo tanto a la idea de realismo de Bazin (1966), si la comparamos con las distintas fragmentaciones que presenta *Victoria* (2015). Pero si ponemos el eje en la presencia de la cámara como símbolo de una intencionalidad y antagonismo del realismo, resulta más complejo. La película argentina aun teniendo una cámara de actitud más neutra en general, en un momento incorpora su punto de vista a la diégesis cuando se cubre su lente y también es factible, por su posición inamovible, comenzar a sentir a la larga el encierro visual y notar que vemos desde un artificio. En cambio en la película alemana, aunque la cámara se hace visible por los cambios de foco, planos y movimientos, nunca se hace totalmente explícita desde la diégesis y posee una actitud en apariencia espontánea, pudiendo llegar a olvidarnos de ella.

Las observaciones derivadas de este recorrido permiten responder a la pregunta guía sobre si las películas *Victoria* (2015) y *La utilidad de un revistero* (2013) evidencian la conexión que André Bazin (1966) encontraba entre el plano secuencia y el realismo cinematográfico. Tomando los elementos que el autor destacaba como fundamentales en relación al realismo y gracias a las diferencias que vemos en ambos films a la hora de trabajarlos, determinamos que las películas analizadas no logran subrayar las palabras de Bazin (1966). Siendo una prueba de que un film por el simple hecho de evitar el corte no se vuelve necesariamente más realista, porque aún puede descuidar la ambigüedad, esencial para el realismo según el autor. Por lo tanto, incluso cuando la toma en continuidad sea breve o logre recorrer toda la pieza audiovisual, el realismo no estará asegurado. En cualquier caso, que el plano secuencia siempre sea permeable a revelar una intencionalidad más o menos evidente, vuelve a recordarnos las dificultades de pensar en un cine objetivo o en un realismo total. Parecería que el plano secuencia está más próximo a ser la subjetiva perfecta que proponía Pasolini (2006) o el trazo particular que describía Astruc (1989), antes que ser garantía de realismo si partimos de la teoría de André Bazin (1966).

6.3 Nuevas líneas de investigación

Pese a estar resuelta la cuestión central de nuestra investigación, la relación entre el plano secuencia y el realismo de Bazin (1966), aún quedan abiertas algunas interrogantes que planteamos en la introducción y que son parte de la motivación de esta monografía. La incógnita de si hay una razón para trabajar la técnica que no caiga en la mera fascinación o “glorificación”, aún no está resuelta. Si el realismo no llega a ser un efecto asegurado tras su utilización ¿qué otros motivos artísticos pueden impulsar a un cineasta a emplearlo? ¿Es posible todavía pensar en una característica intrínseca al plano secuencia?

Dentro de la investigación surgieron algunos ejemplos que pueden dar cuenta de los beneficios del plano secuencia que podrían ser abordados de forma particular. Uno es su capacidad de dar fe de la proximidad física entre objetos o personas, generando un sentido que solo es posible desde el vínculo ininterrumpido. Algo que podemos ver trabajado por ejemplo en el documental *Memory of the camps* (1984) de Sidney Bernstein. Allí Alfred Hitchcock propone para dar veracidad a las imágenes que documentaban la crueldad del holocausto, utilizar panorámicas que vincularan, sin interrupción, las fosas donde se dejaban a los cadáveres con las personas que los trasladaban y con aquellos civiles obligados a mirar el procedimiento. Es decir, relacionar sin mediación los que miran con aquello observado. Aunque este caso reduce la continuidad del plano a unos segundos, no deja de dar cuenta que el evitar el montaje también puede ser una herramienta para reforzar el valor documental de un film, además de poder contribuir a trabajar la tensión y el humor como explicaba Bazin (1966).

Otra cualidad del plano secuencia que se podría analizar y se desprende de lo expuesto anteriormente, es el valor de la temporalidad. No podemos afirmar que la técnica sea de por sí más realista pero sí puede sacar provecho de los acontecimientos al hacernos parte de su duración, generando una significación desde la misma. El cine de Chantal Akerman es un símbolo de las posibilidades de la técnica en lo que respecta al tiempo, por ejemplo en el film *Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975). Allí se logra desde la continuidad no solo hacerle sentir al espectador el paso del tiempo

sino también darle una nueva mirada y valor a los detalles dentro de lo cotidiano, lo que en un registro inquieto, pasaría desapercibido.

Desde luego se podrían arrojar otras hipótesis sobre funciones que le podrían dar al plano secuencia un motivo para su implementación, pero es interesante que aquí las ya mencionadas, parecen dejar claro que el espectador es el que termina sacando provecho o no de los caminos tomados dentro de la realización. De no poner el foco en la manera en que el mensaje es recibido, un film puede terminar siendo rehén de la técnica, eclipsando con ella su contenido y cayendo en la simple espectacularización. Pensar el plano secuencia como un valor en sí mismo sería un error si la historia y así el espectador, no logran sacar de él un beneficio. Al final de cuentas, y como cuestionamos al inicio, anunciar su utilización en el trailer del propio film ¿no es poner a la técnica en primer lugar haciéndonos creer que ella es su propio valor? Este aspecto no deja de vincularse con diferentes avances técnicos que suceden en la actualidad, como puede ser el IMAX o mejoras en el desarrollo de efectos especiales. Tal vez no siempre sea claro qué vienen a aportar realmente a la construcción fílmica o en qué sentido pueden ser considerados avances. Seguramente la respuesta esté, debería estar, en la propia película. ¿Qué sucede si no se corta la toma en una escena? ¿Qué pasa con los personajes? ¿Con sus acciones? ¿Con el tiempo? ¿Con el espectador? Y ¿si se elige cortar la toma? De esas preguntas se podría partir si aún se quiere estudiar al fenómeno para aprehenderlo por fuera de la banalización y espectacularización.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Argentina: La Marca.
- Astruc, A. (1989). Nacimiento de una nueva vanguardia: La Cámara-stylo. En H. Alsina y J. Romaguera (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 220–224). Madrid: Cátedra.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Blog de Cine Indie. (2015, 27 de febrero). *Victoria - Official Trailer HD Subtitulado en Español*. [Video]. YouTube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=zD_Okb-_gK4
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cine Nacional. (2015, 22 de agosto). *La utilidad de un revistero, de Adriano Salgado Trailer*. [Video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Mss6sPBzIAo>
- Fernández, M.R. (2008). *La poética del plano secuencia: análisis de la enunciación filmica en continuidad*. (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid). <https://hdl.handle.net/20.500.14352/48598>
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal.
- Lamoso Mateus, A. (2020). *Temporalidades y fracturas espacio-temporales en el plano-secuencia*. (Tesis final de master, Universitat Pompeu Fabra de Barcelona). <http://hdl.handle.net/10230/44297>
- Martin, M. (2002). *El Lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Pasolini, P.P. (2006). *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México: Digital Oriente.
- Russo, E.A. (1998). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

8. ANEXO

Ficha técnica: *La utilidad de un revistero* (2013)

Dirección	Adriano Salgado
Guion	Adriano Salgado
Fotografía	Lucio Bonelli
Montaje	Alejandro Brodersohn
Reparto	Marina Licedo, Yanina Gruden
País de Producción	Argentina
Año	2013
Género	Comedia dramática
Duración	115 minutos
Idioma	Español

Ficha técnica: *Victoria* (2015)

Dirección	Sebastian Schipper
Guion	Olivia Neergaard-Holm, Sebastian Schipper
Fotografía	Sturla Brandth Grøvlen
Montaje	Sebastian Schipper, Sturla Brandth Grøvlen
Reparto	Laia Costa Frederick Lau Franz Rogowski Max Mauff Burak Yigit André Hennicke
País de Producción	Alemania
Año	2015
Género	Thriller, drama
Duración	140 minutos
Idioma	Alemán