



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE CINE

RADICALIZACIÓN DEL VEROSIMIL EN EL PLANO SECUENCIA.
LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL ESPACIO-TIEMPO DENTRO DE LA
PELICULA EL PEJESAPO DE JOSÉ LUIS SEPÚLVEDA

Alumno: Besares, Luciano
Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales
Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2022

Dedicatoria y/o Agradecimientos

Partiré agradeciendo a mi madre, familia y amigos que me alentaron a lo largo de todo el proceso del proyecto de investigación. A mis compañeros de generación con los cuales pude compartir este proceso que fue largo, agotador, pero lleno de aprendizaje. A mi compañera Katalina por ser un soporte importante de contención durante la investigación y escritura de esta monografía. A Marco González por brindarme su confianza durante el proceso, por su increíble comprensión frente a las peripecias, por la entrega en cada tutoría y el gran compromiso como docente para entregar las herramientas necesarias para el complejo, pero bello camino de la investigación.

Tabla de contenidos

Introducción	3
Capítulo I.....	5
1.1 Datos de contexto. Qué es investigar en artes.....	5
1.3 Problematización.....	11
1.4 Pregunta de investigación.....	14
1.5 Objetivo general de la investigación.....	15
1.5.1 Objetivos específicos.....	15
Capítulo II.....	16
2.Marco Teórico.....	16
2.1 Narración y discurso cinematográfico.....	16
2.2 Espacio-Tiempo Narrativo.....	21
Capítulo III.....	28
3. Marco Metodológico.....	28
3.1 Enfoque de la investigación.....	28
3.2 Muestra de estudio.....	29
3.3 Técnica de investigación.....	29
Capítulo IV.....	32
4. Análisis documental.....	32
4.1 Ficha técnica.....	32
4.2 Análisis del documento.....	32

Conclusiones.....	39
Bibliografía.....	41

Introducción

En la siguiente investigación abordaremos cómo el plano secuencia narra cinematográficamente el espacio-tiempo dentro de la película el pejesapo de José Luis Sepúlveda a través de la visualidad. Una de las razones que nos motivó para hacer la investigación tiene que ver con la apreciación de una técnica ampliamente utilizada dentro del campo cinematográfico como lo es el plano secuencia, y en cómo la película analizada entra a cuestionar ciertas convenciones del lenguaje cinematográfico y de la técnica anteriormente mencionada.

El interés de nuestro trabajo viene a partir de la poca investigación local en torno a este tipo de temas como lo son el espacio-tiempo narrativo y el plano secuencia en películas chilenas, que se sustentan en diversos estudios sobre investigación en cine en Chile. La finalidad de nuestra investigación es poder contribuir al cuestionamiento y resignificación de ciertas convenciones en el cine local.

Nuestra monografía tiene un total de cuatro capítulos. En el capítulo I nos centraremos en los datos de contexto, los cuales tienen que ver con la contextualización, desde qué área se realizará la investigación. Además, se precisará desde qué disciplina se observará el cine, presentando antecedentes teóricos y empíricos de la investigación en cine en Chile. Para después pasar al planteamiento del problema y su fundamentación. A fin de terminar con una pregunta de investigación, un objetivo general y objetivos específicos.

El capítulo II se diseñará un marco teórico y aquí se trabajarán los principales conceptos teóricos con los que abordaremos la investigación. Entre ellos, destacan la narración y discurso cinematográfico, donde esbozaremos líneas teóricas partiendo desde la narratología, para pasar a los estudios narrativos en el cine y cómo se articulan los discursos en las narraciones cinematográficas a partir de

autores como David Bordwell, Seymour Chatman y Sergio Navarro, entre otros. El segundo concepto por trabajar es el del espacio-tiempo narrativo, partiendo desde la teoría del cronotopo de Mijaíl Bajtín en la novela realista, para pasar al espacio cinematográfico basado en planteamientos de René Gardés, y el tiempo en el cine en torno a reflexiones teóricas de Andréi Tarkovski, Sergio Navarro y David Bordwell.

El capítulo III se construirá el marco metodológico de nuestra monografía, aquí se explica el enfoque de la investigación, que es de carácter cualitativo, la muestra de estudio que es la película seleccionada y su fundamentación, para finalizar, expondremos la técnica de análisis que será utilizada. Esta última, es importante debido a que, a través de la selección de una técnica, podremos puntualizar sobre un aspecto de la película para llevar a cabo nuestro análisis, en función al planteamiento del problema, en el caso de nuestra investigación fue seleccionado el fotograma.

Finalmente, el capítulo IV partiremos por la ficha técnica de la película seleccionada, para al fin y al cabo llegar al análisis de los planos secuencia en cuestión. Y, para terminar, pasamos a las conclusiones del proyecto de investigación y a futuras reflexiones en torno al problema planteado.

En resumen, una monografía que tenga por propósito reunir aspectos técnicos y artísticos es importante para el desarrollo de diferentes planteamientos y tensiones estéticas sobre las convenciones del lenguaje cinematográfico dentro de la disciplina, en un contexto local.

Capítulo I

1.1 Datos de contexto. Qué es investigar en artes.

La investigación en artes es un proceso complejo, en ella es necesario dejar en evidencia sus componentes subjetivos. Según establece Sánchez "La subjetividad es inseparable de la investigación artística. Esto podría establecer una diferencia notable con la investigación en ciencias experimentales, donde la ganancia de conocimiento aparece asociada a la objetividad" (2013, p.42). De lo anterior se desprende que, a pesar de que existan diferencias entre los distintos tipos de investigaciones, por un lado, la investigación artística no se puede concebir como un estudio objetivo sin fluctuaciones, sino más bien como una herramienta para seguir planteando nuevas aristas sobre algún objeto de estudio en particular. Mientras que, para la ciencia, se busca la objetividad, es decir expresar la realidad de forma lógica y concreta. Sin embargo, ambas investigaciones comparten el factor común del conocimiento.

Dentro del mismo proceso investigativo Sánchez dictamina que "Se entiende aquí que la investigación en artes es la que realizan solo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística. Quienes no tienen esta dedicación principal pueden optar entre hacer investigación sobre el arte o con el arte" (2013, p.37). Es decir que, al hacer la investigación en artes, el investigador la realiza desde la disciplina artística, mientras que, en la investigación sobre artes, se lleva a cabo desde una vereda distinta a una disciplina artística, un campo de estudios relacionado posiblemente con las ciencias sociales o las humanidades.

Lo anterior no significa que no podamos recurrir a otras disciplinas para poder hacer nuestra investigación en artes, es importante ampliar nuestros márgenes de estudio sobre un objeto en cuestión. Como dice Sánchez "Agentes disciplinares que

trabajan juntos, sin mezclarse. Cooperan sin mezclarse. En este caso, en el ámbito artístico, lo que funciona es la estrategia del contagio. Las colaboraciones no se pueden forzar, pero sí se pueden multiplicar las opciones de contagio" (2013, p.45). La idea central es, por tanto, la importancia del permanente dialogo interdisciplinar en donde ninguna disciplina invada el terreno de la otra y limite el campo de estudio, sino que amplíe las perspectivas de investigación.

Así mismo, Sánchez indica que "no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas" (2010, p.46). Así pues, es fundamental, comprender que en las investigaciones en artes no se llega a un conocimiento imperturbable, que no pueda sufrir cambios. Es decir, cada investigador propone una nueva arista de comprensión de un fenómeno, en cada proceso de investigación que lleve a cabo, sobre un tema de interés en particular. Son necesarias las diferentes perspectivas que puedan existir en torno a diferentes problemáticas que se pueden explorar en la investigación en artes, desde la misma disciplina en la cual el investigador está posicionado. Lo importante es que a raíz de la investigación se puedan llegar a nuevas dimensiones y comprensiones de los fenómenos que inquietan a las disciplinas artísticas.

En relación con lo antes señalado, Arias nos indica que en la investigación en artes el soporte radicaría en la escritura, señala al respecto que, "no se trata de definir la investigación en las artes sino de pensar el terreno básico desde el cual puede concebirse una noción de investigación que incluya tanto el hacer creador como la reflexión teórica sin suponer una diferencia fundamental" (2010, p.6). Hay que tener en cuenta que a la hora de iniciar el proceso de investigación y adentrarse en su proceso de desarrollo, es importante reflexionar desde qué lugar se piensa la investigación. Asimismo, reflexionar sobre cómo llevarla a cabo analizando la teoría y la práctica del objeto de investigación en la disciplina artística.

En este caso, nuestra investigación tiene como principal medio la escritura, como dice Arias, la cual es la base para pensar una investigación en artes y por lo tanto lo importante de la escritura de los artistas es el estilo que desarrollan en el proceso (2010). El estilo cómo se emplea la forma del quehacer, es una característica

fundamental en el proceso de la escritura de la investigación en artes, ya que ahí “en el estilo donde se replica su comprensión implícita de la práctica del arte” (2010, p.7). Por consiguiente, respecto a la escritura y la posición del investigador-autor:

En ella, toman distancia de la creación sin separarse de ella. No dejan de crear cuando escriben, pero, a la vez, ponen en escena la lógica misma de su creación. No se trata, entonces, de una distancia racional y consciente, sino de una distancia implícita (Arias, 2010, p.8).

En definitiva, es en el mismo acto de escritura en la investigación donde está en juego la capacidad crítica y de creación del investigador en artes. Tanto el análisis desde el mismo eje creador, desde el interior de la disciplina como desde un ojo observador distante para una comprensión en mayor profundidad de las aristas que rodean el objeto o problema investigado.

Las referencias utilizadas anteriormente, nos aportan criterios de contexto sobre qué es la investigación en artes, y sobre cómo concebirla. Los diferentes lineamientos de comprensión que pavimentan la experiencia del proceso de conocimiento que se lleva a cabo en la investigación. La subjetividad y posicionamiento del autor e investigador dentro de una disciplina artística, en el cual la observación, el pensamiento crítico, la capacidad de análisis y un fuerte compromiso son importantes para poder desarrollar una investigación.

En síntesis, es un factor determinante para ampliar las diferentes perspectivas de análisis sobre un objeto o problema de investigación en cuestión, con el fin de no solo alcanzar el conocimiento en la materia, sino que también para poder generar diálogos y discusiones en torno a las problemáticas e inquietudes que surgen a partir de los resultados de la investigación y así poder contribuir en el desarrollo de la disciplina artística desde donde se está investigando y creando.

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos.

Como ya habíamos fundamentado en el punto anterior sobre la investigación en artes, lo fundamental para comenzar nuestra investigación es esclarecer desde qué disciplina enfocaremos nuestra prospección para articular el escrito. En concreto, diremos que en este caso abordaremos la investigación desde el cine. Para eso es necesario comprender el fenómeno de cómo se ha llevado la investigación sobre cine en Chile. María Marcela Parada en su investigación aborda desde una visión panorámica los estudios sobre cine en Chile en la década entre 2005-2015. Ella dirá al respecto que:

La gran pregunta que comandó la investigación fue de qué manera se ha desarrollado el campo de la investigación sobre cine en Chile en la última década. En ello, nos propusimos identificar los intereses de investigación dominantes y recesivos; presencias, predominancias y ausencias que pueden verificarse en cuanto a periodos en estudio del cine chileno (Parada, 2020, p.207)

A partir de acá, de ciertas inquietudes y que tienen directa relación con preguntarse sobre ¿qué es lo que se ha investigado sobre cine en Chile? nace la investigación. Para tener una noción de lo que ha sido objeto de estudio e inclinaciones que han tenido los investigadores, durante el periodo mencionado con anterioridad, además de considerar desde qué lugar y sobre qué hacer la investigación. Por lo tanto, en uso de algunos resultados de la investigación, mencionaremos que el periodo del cine chileno, género cinematográfico, tema y objeto de estudio, es el “periodo que concentra mayor cantidad de estudios corresponde al Contemporáneo con un 41% de publicaciones” (Parada, 2020, p.223).

Luego, Parada ejemplifica con la publicación de distintos libros sobre la materia, recalca que son muchas las publicaciones, pero estos son los libros publicados. Todos ellos, tienen mucha relevancia, si reflexionamos sobre lo que estaba

ocurriendo en el medio cinematográfico local con la aparición de nuevas películas y cineastas que marcan un hecho importante en el cine chileno, el denominado "novísimo cine chileno", a saber: "Lo contemporáneo". Así por contraparte el periodo con menos publicaciones es el Clásico-industrial equivalente a un 2,5% del total. (Parada, 2020)

Con respecto a los géneros cinematográficos, los resultados obtenidos por la investigación de Parada arrojaron que

El género en estudio que se observa que prevalece como interés de análisis en las publicaciones es Ficción con un 44%, seguido de Documental (19%), Mixto (15%), Experimental y Ensayo (4%), y Animación (1%) (...). La ficción en el periodo de investigación, si la desglosamos abarca un gran espectro de géneros como son el terror, la comedia y el drama, particularmente por los libros "El cine de Raúl Ruiz: fantasmas, simulacros y artificios", "El novísimo cine chileno y El cine que fue: 100 años del cine chileno (2020, p.225)

Así mismo, es interesante el fenómeno que se observa sobre la nula publicación sobre cine experimental y el animado, ya que, respondiendo al contexto actual de los últimos años, esta hibridación ha traído resultados increíbles como por ejemplo lo que ocurrió con la película Bestia del año 2021. Cabe recalcar que es una investigación contemplada desde los años 2005-2015, el impacto de la animación en esos años no es el mismo que ahora.

En materia de temas y objetos de estudio dirá la misma autora que "Los Temas y objetos de estudio que concentran la mayor actividad de publicaciones corresponden a las subcategorías de Realizadores (26%), Identidad Cultural (22%)" (Parada, 2020). Este análisis de datos nos abre interesantes reflexiones sobre por qué marco o dimensiones se han realizado las investigaciones y posteriores publicaciones de cine chileno, para también desde nuestra propia investigación pensar que objeto de estudio investigar.

Por ejemplo, Stange y Salinas realizan una categórica aseveración sobre la investigación sobre cine en Chile, al escribir que "La conformación de un campo de

estudios sobre cine al interior del campo cultural del cine mismo aparece como una empresa fragmentaria, dispersa e incompleta” (2009, p.280).

A pesar de mostrar una dispersión y un campo incompleto la investigación en cine es necesario recalcar que este estudio data del año 2009, por lo tanto, el fuerte crecimiento del panorama cinematográfico desde ese año a la actualidad no es el mismo. Por consiguiente, el estudio también se ha ido entrelazando con la producción de obras. Pero hay que ser claros, en que es algo que tenemos que seguir profundizando para poder articular un campo de investigación, sea estructurado o disperso, pero existente y diverso.

Parada (2020) plantea al final de su investigación que la matriz final de análisis podría ser arbitraria, pero configura una primera lectura del estado de campo de los estudios de cine en Chile. Pero uno de los aspectos más interesantes se erradica aquí:

La propia matriz fue ya un lugar de reflexión, un paso que aporta para la conformación de una comunidad de pensamiento acerca de pensar los estudios de cine, colaborando en la construcción de un diálogo especializado que cruce distintas zonas de experiencia y abra el campo a nuevos desafíos (Parada, 2020. p.237)

Es necesario este tipo de reflexiones, ya que dan una lectura e interpretación sobre la investigación cinematográfica y nos ponen en constante inmersión sobre el pensamiento del cine. No solo desde la investigación, sino que también desde la perspectiva creadora que surgen a partir de diferentes planteamientos teóricos e inquietudes personales.

Según el análisis anterior sobre la investigación de cine en Chile, hemos concluido en términos generales, que hay una emergente arista investigativa que es necesario seguir explorando, ya que el cine, es un campo disciplinar de múltiples capas. No es solo la realización y producción de obras cinematográficas lo que alimenta este campo, sino que también es relevante el aporte desde la teoría, la estética, el

análisis y el estudio que se desarrolla en líneas paralelas con la realización y producción de obras cinematográficas.

1.3 Problematización

Dentro de las investigaciones en arte, el fenómeno del espacio y tiempo está presente, pues estos son valores indispensables dentro de cualquier obra artística, si pensamos bajo la lógica de que hay algo que está ocurriendo, ese algo está ocurriendo en algún espacio. Si bien toda obra artística presenta estos elementos, el cine ha sabido configurar nuevas dimensiones de lo que podemos comprender por espacio y tiempo, aportando nuevos valores. No obstante, dentro de las investigaciones sobre cine en Chile, este tipo de trabajos en torno al espacio y tiempo cinematográfico no ha tenido un lugar importante, por consiguiente, en esta investigación será nuestro objeto de estudio. Martínez dice sobre el espacio y tiempo que:

son elementos imprescindibles de toda narración y premisas ineludibles del relato, con independencia del formato (verbal, fílmico, gestual) en que se presente o del sistema de códigos en que se base su expresión. Aunque muchas de las características del espacio y del tiempo son, en efecto, comunes a todos los soportes narrativos, el cine presenta algunas peculiaridades con respecto a la narración verbal en función de su particular estatuto semiótico como combinación de cinco códigos diferentes: imagen, grafismos, música, ruido y palabra (2006, p.181)

Entonces cuando hablamos sobre cine, no podemos hablar de cine sin espacio y tiempo. Uno de sus sellos distintivos en comparación a otras disciplinas artísticas es sin duda alguna, las imágenes, pero a diferencia de la fotografía o la pintura, en donde el cuadro es más bien estático, el cine tiene la característica del movimiento, el cual se materializa en el plano. Este a su vez es un soporte que está compuesto de diferentes elementos que le otorgan un determinado valor.

Lo interesante sobre esto tiene que ver en torno con diversas teorías y discusiones que se generan sobre cuál es la base en donde se sustenta la narración cinematográfica, como dice Ramírez:

El énfasis puesto por algunos teóricos en situar en la base del relato cinematográfico las articulaciones generadas por el montaje, basándose en una tradición que proviene de los primeros escritos de Eisenstein, los hace olvidar que una de las primeras tentativas de narrar por medio de las imágenes. (2004, p.14)

Si bien, tanto la narración a través del montaje o a través del desplazamiento neto de las imágenes son indispensables en el cine, entra en disputa sobre cual podría considerarse un elemento ontológico en donde se constituye el cine. No obstante, es interesante ponerlas en cuestión, ya que desde los comienzos el nascente arte se sostenía en diversos postulados teóricos sobre lo indisoluble del montaje en el cine, pensado no solamente como la yuxtaposición de imágenes, sino más bien como un elemento con una gran cualidad expresiva en términos narrativos y evocativos.

Ahora bien, dentro de las diversas reflexiones, Ramírez (2004) basado en las teorías de André Bazin, dice que volver al plano era la recuperación del espacio y tiempo real y no a las síntesis ficticias que otorgaba el montaje. Se trataba así de reivindicar en el espectador la libertad de escoger en ese espacio múltiple en amplitud y profundidad, el problema estético planteado por el plano secuencia se transforma en ético.

El plano secuencia recuperaría la vocación fundamental del cine: reproducir ese "doble" de la realidad sin intervenirlo con opciones apriorísticas en las que el espectador es obligado a interpretar las imágenes según los puntos de vista y duraciones decididas por el realizador. El plano secuencia constituye uno de los rasgos más distintivos del cine moderno, así como una de las opciones estilísticas preferidas por algunos de los realizadores mayores del cine contemporáneo y en los realizadores del "nuevo cine" (Ramírez, 2004).

Se torna fundamental lo planteado anteriormente, volcarse en la imagen, cómo se despliega el espacio tiempo en el plano y en la sensación de realidad que produce la imagen. En apariencia desprenderse de toda manipulación que pueda existir en el montaje, existiendo una dilación y amplitud con la perspectiva que produce el trabajo directo en tiempo real desde la imagen, en la puesta en escena y en la misma actividad del espectador.

Si bien se menciona que en el montaje este espectador está al arrastre de la manipulación del realizador, sin embargo, la manipulación podría considerarse una característica del cine, porque dentro del tratamiento que existe en la imagen, cada plano tiene una duración determinada y un enfoque en particular. El rango de amplitud quizá puede ser diferente, pero existe como tal una manipulación de la duración de cada plano, que en el montaje se efectúa.

Si bien esto es en la mayoría de los casos, existen algunos ejemplos de películas que el montaje no interrumpe absolutamente en nada sobre la puesta en escena, tal es el caso de la película chilena "Sábado" (2003) de Matías Bize, que es un ininterrumpido plano secuencia, considerada "una película en tiempo real". Casos como el anterior existen, como también algunos que dan la ilusión de ser un largo plano secuencia, pero que tiene cortes invisibles, que en el montaje se ensamblan, como es el caso de la película estadounidense "1917" (2019) de Sam Mendes.

La utilización del plano secuencia ha sido un recurso estético ampliamente utilizado desde sus comienzos, tanto como de directores clásicos como Alfred Hitchcock, en *La Soga* (1948), uno de los primeros en utilizar la técnica, pasando por las vanguardias, tales como el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa, el nuevo cine latinoamericano, el nuevo cine chileno, hasta llegar a nuestra actualidad.

La irrupción del plano secuencia, las concepciones estéticas de cómo interactúa el espacio tiempo en el plano, y la sensación de realidad que produce es de profundo interés dentro de nuestra investigación. Como ya habíamos mencionado con anterioridad este es un tema que se ha estudiado, pero que, en Chile, según la información recabada no existen muchos estudios que hablen sobre el espacio tiempo y realidad en el interior del plano secuencia.

Al plano secuencia se le ha dotado y a concebido como una herramienta vertiginosa con una gran capacidad de desplazamiento. Dentro del medio local, ha sido ampliamente utilizada esta técnica, la cual tiene por característica el ser planos que tienen una larga duración, la duración es un tema de discusión a la hora de establecer cuando un plano secuencia es considerado como tal. Racionero dice a propósito que:

El plano secuencia es aquel plano que se mantiene en continuidad sin ningún corte, con una duración considerable. Originariamente este plano podía registrar en continuidad toda una escena o situación, pero con el paso del tiempo se puede considerar plano secuencia cualquier plano que vaya más allá de los veinte segundos de duración. Puede ser estático o dinámico (...), lo más habitual es rodarlo de forma dinámica, ya que resulta más vistoso e interesante para el espectador (2008, p.30)

Las concepciones del plano secuencia terminan siendo perspectivas meramente subjetivas en torno al tiempo de duración y abiertas a constantes interpretaciones y cuestionamientos a cómo se concibe. A él, se le ha dotado y caracterizado por cierta espectacularidad, al contener en su interior una amplia cantidad de estos planos, que quizás toman discreción por no ser espectaculares o de gran virtuosismo técnico en la ejecución, ni desbordantes en pretensiones estéticas.

Lo anterior puede ser identificado en la película nacional "El pejesapo" (2007) del director José Luis Sepúlveda. Dicha obra, contiene una gran cantidad de planos secuencia en su interior, conformándose en un buen exponente contemporáneo para explorar la narración cinematográfica del espacio-tiempo a nivel local.

1.4 Pregunta de investigación

¿En qué medida el plano secuencia narra cinematográficamente el espacio-tiempo dentro de la película El Pejesapo de José Luis Sepúlveda?

1.5 Objetivo general de la investigación

Analizar en qué medida el plano secuencia narra cinematográficamente el espacio-tiempo dentro de la película El Pejesapo de José Luis Sepúlveda

1.5.1 Objetivos específicos

Identificar las características del plano secuencia dentro de la película El Pejesapo de José Luis Sepúlveda.

Explicar la narración cinematográfica del espacio-tiempo contenida en el plano secuencia de la película El Pejesapo de José Luis Sepúlveda.

Comprender el uso del plano secuencia para narrar del espacio-tiempo contenido en la película El Pejesapo de José Luis Sepúlveda.

Capítulo II

2.Marco Teórico

Una de las bases fundamentales de la investigación tiene que ver con la elaboración del marco teórico. Con él el investigador parte de sus preguntas y preocupaciones y es orientado en medida por lo que le resulta relevante (Jablonska, 2008). Así pues, el investigador debe estructurar un desarrollo conceptual, metodológico y analítico y que le permita descubrir algún aspecto de la realidad, es necesario recalcar que el resultado de su trabajo no es algún tipo de verdad (Jablonska, 2008).

Esta construcción del marco teórico al establecer y definir los conceptos con los que se trabajará a lo largo del marco investigativo es fundamental la revisión, análisis y de cuestionamiento constante de estos y que estas elecciones nunca son definitivas (Jablonska, 2008). A partir de esta base sobre el marco teórico, ahora comienza el laborioso trabajo de establecer cuáles serán nuestros conceptos por trabajar durante esta investigación.

2.1 Narración y discurso cinematográfico

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de

Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. (Barthes, 1977, p.2)

Innumerables son los relatos existentes, innumerables son los relatos que nos rodean, e innumerables son los que hemos visto. La narración está inserta dentro de nuestra cotidianidad, diferentes son los soportes que adopta, se adhieren, forma parte de un conjunto. Uno de los temas que más han resultado de interés para este proyecto de investigación tiene que ver con las formas en cómo se estructura un relato, cuáles son los elementos que van componiendo en la articulación de la historia, que le van dando forma a este a través de diferentes mecanismos narrativos.

Dentro de esta investigación nuestro objeto de estudio es el espacio y tiempo en el plano secuencia, pero para eso es necesario comprender como se despliega la narración, qué es y como desempeña su función dentro de la disciplina, que en este caso es el cine, ya que es la disciplina que estamos trabajando y desarrollaremos en mayor profundidad en la investigación.

Para comenzar a hablar de la narración en el cine, es necesario comenzar por esbozar algunos antecedentes históricos contextuales en los cuales se ha definido, asociado y empleado el concepto de narración. La narratología es la teoría de los textos narrativos (Bal, 1990), el cual tiene estudio de origen en la literatura. Si bien esto es un aspecto sumamente importante dentro de lo que se considera o entendemos por narración, específicamente dentro del medio cinematográfico.

Esbozaremos algunas líneas teóricas en las que se sostiene la narratología, es importante dar el punto de partida desde acá para poder articular en base a diferentes autores que han trabajado la narración. Para Pimentel el estudio de la narratología implica:

la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independiente de la forma genérica que pueda asumir. Los aspectos de los que se ocupa la narratología son entre otros, la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la

indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva (1998, p.8).

Lo que plantea la autora es que el estudio de la narratología es el estudio de diferentes aspectos que constituyen una realidad dentro de un medio, independiente de cuál sea este. Desde el discurso, las estructuras, los códigos lingüísticos y culturales que rigen el punto de vista del relato.

Desde una perspectiva similar Seymour Chatman nos instruye sobre la teoría narrativa. Dirá al respecto, que "La teoría narrativa no tiene intereses especiales de tipo crítico. Su objetivo es un armazón de posibilidades por medio del establecimiento de los elementos constitutivos básicos de la narrativa" (1990. p.19). Agrega al respecto Mieke Bal, que ella es "una descripción de la forma en que se constituye cada texto narrativo. Una vez conseguido, tendríamos una descripción de un sistema narrativo" (1990, p.11).

Es decir, cuando hablamos de teoría narrativa es la posibilidad de encontrar diferentes operaciones para poder articular y constituir un relato y es a partir de esas operaciones o sistemas que se van diseñando, podríamos entender la descripción, el contenido, a lo que realmente va la obra.

Dentro de lo que es la narración Chatman dice, "La historia es el *qué* de una narración que se relata, el discurso es el *cómo*" (1990, p.20). Cuando hablamos sobre historia, es el contenido o cadena de sucesos que alberga el relato. La forma del contenido y la sustancia del contenido. El cómo es, donde el autor despliega a través de diferentes mecanismos de orden y selección nos manifiesta su mensaje, su tesis, su discurso en cualquier medio de expresión (forma y sustancia de la expresión).

En relación con lo anterior, David Bordwell plantea algo similar que cuando nos habla sobre argumento y estilo, aunque el mismo aclara que la distinción historia/argumento no es una réplica de lo que plantea Chatman (1996) con su historia/discurso, ya que esta se sostiene en las teorías de la enunciación. Pero, al ser teorías en direcciones aparentemente opuestas, su búsqueda erradica en la comprensión de un mismo fenómeno, que es la narración. Así, si la llevamos al cine

adquiere, dependiendo de cómo el autor disponga los materiales dentro del medio, una función discursiva.

Para continuar con la idea de Bordwell el argumento/estilo son comprendidos como dos sistemas, dos sistemas que coexisten dentro de lo que es considerado "un film narrativo". No podemos hablar de uno sin el otro, ya que es fundamental, porque son los elementos constitutivos de lo que es considerada la narración en el cine, plantea la teoría en donde la narración es una actividad formal, un proceso y que, en sus objetivos básicos, no es específico para ningún medio.

La narración es un fenómeno independiente a cualquier medio, una forma de articular, de lo que se considera un filme narrativo. Ahora bien, para Bordwell (1996) el argumento es la organización real y la representación de la historia. Es una construcción más abstracta. Así mismo, menciona que es un sistema porque organiza los componentes, tanto como los acontecimientos y la exposición de los asuntos es el diseño concreto de los acontecimientos (acciones, escenas, puntos críticos, giros inesperados de la trama) de la historia.

Entonces para comprender en mayor profundidad, el argumento es el diseño de nuestra historia, la historia comprendida como la totalidad del argumento. En palabras de Bordwell, "El argumento, pues, es la dramaturgia del filme de ficción, el conjunto organizado de claves que nos disponen para inferir y ensamblar la información de la historia" (1996, p.52). Es decir, cuando se refiere a la dramaturgia del filme, es claro en plantear que es el conjunto de contenido (información) articulada con un fin, que desarrolla la acción, su actividad dramática, en un espacio-tiempo determinado dentro del plano de la representación en el medio cinematográfico.

El autor cimienta la concepción de argumento en tres principios básicos y que son aplicables para toda representación narrativa, los cuales son la lógica narrativa, el tiempo y el espacio. El primero es netamente una relación de causalidad, en donde un acontecimiento se asume como consecuencia de otro acontecimiento o de alguna ley en general. En el tiempo, el argumento sugiere los sucesos de la narración como si sucedieran virtualmente en cualquier espacio de tiempo (duración). En el espacio se desarrollan los acontecimientos que se representan en

un encuadre espacial de referencia por vago o abstracto que sea, el argumento facilita la construcción del espacio en la historia, informando los entornos en donde los agentes de la historia transitan.

Así, al hablar de la dicotomía argumento/trama, en este caso a la disciplina se le agrega un componente sumamente importante y que tiene que ver con el estilo que aplicaría en su símil a la trama. Bordwell (1996) dice que el estilo constituye un sistema, pero más bien técnico y le da una organización sistemática al filme, al interactuar con el argumento. Por lo tanto, aquí se imprime en el cine de la mano del realizador en un abanico de diversas posibilidades estilísticas. Como dice Navarro, el "estilo es lo que permite obtener diversas versiones de una misma fábula, de manera de remodelar lo recibido a través de recursos artísticos introducidos a la narración, que traen por consecuencia su deformación (En el sentido romántico del concepto)" (2021, p.9).

Al comprender la dimensión en cómo dialoga la dicotomía argumento/estilo, Bordwell (1996) define la narración en el cine, como el proceso mediante el cual el argumento y el estilo interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. No obstante, el filme no narra solo cuando el argumento organiza la información de la historia, sino que incluye también los procesos estilísticos. Es decir, la narración en el cine es el proceso en el cual el argumento y el estilo dialogan articulando un relato, en el cual el espectador u observador. Esta entidad hipotética es sumamente importante, ya que es el receptor de la obra y es el que realiza las operaciones relevantes para la construcción e interpretación de la historia a partir de la representación que hace el filme.

La comprensión de la historia por parte del espectador es el objetivo de la narración (Bordwell, 1996). En este sentido, en términos simples, la lógica de la narración es la siguiente, se construye un filme, a partir de los elementos de argumento/estilo hacia una entidad hipotética, que, a partir de diferentes códigos, que el cineasta plantea de una manera determinada, pueda hacer la interpretación sobre el filme, así teniendo cada espectador una propia película sobre la misma película que está viendo. Entonces el discurso o el mensaje que proyecte el realizador muchas veces

es realmente importante conocer cuáles son los códigos culturales, simbólicos y lingüísticos que rigen dentro del contexto sociocultural de producción para poder hacer palpable lo que se busca decir o mostrar.

Lo que distingue la narración dentro del cine a diferencia de otras disciplinas según Navarro (2021) es el carácter representativo de las imágenes, la cual conserva una potencia de multiplicidad que no reconoce el modelo representativo, produciendo múltiples posibilidades combinatorias y de límites entre planos, que hacen de la multiplicidad una empresa narrativa al infinito. En ese sentido, lo interesante que nos ofrecen las imágenes dentro del plano de la representación en el cine, es de carácter movido. Navarro al respecto señala que la:

Narración es despliegue, es desarrollo. Por tanto, ella estructura al cine y le da el carácter que tiene como discurso. Se trata de un despliegue particular porque es el desarrollo de imágenes poderosas. El cine ha pensado cómo se despliegan las imágenes. Junto a ello ha habido otras narraciones, otros despliegues; La literatura, el teatro, la poesía misma. Despliegues prestigiosos como *La odisea*, que inventa la historia, que inventa el relato mítico, que inventa la lucha de los hombres contra los dioses, la aventura y la navegación eterna. Comparada con estas escrituras, el cine ha debido ajustar su propia narración, que pone en tensión la autonomía de la imagen con el despliegue narrativo (2021. p13).

En definitiva, la narración en el cine es la que estructura, forma, significa y da carácter al discurso. A partir del despliegue de las imágenes y los materiales necesarios para el fin mismo de cada obra se pone en tensión la representación narrativa del cine.

2.2 Espacio-Tiempo Narrativo

Como habíamos mencionado los aspectos fundamentales e inherentemente del texto narrativo son el espacio y el tiempo. Como establecía Bordwell, ellos son dos de los principios básicos del argumento, en ese caso acuñado al argumento dentro del cine de ficción, pero que en realidad se pueden aplicar a todo texto narrativo.

En un sentido similar, Mijaíl Bajtín nos habla sobre la tipología histórica de la novela, en donde "el principio de representación del héroe se relaciona con ciertos tipos de argumentos, con una concepción del mundo, con determinada composición de la novela" (1982, p.200). Aquí establece un recorrido a través de diferentes procesos históricos, estudiando el comportamiento de diferentes autores y diferentes tipos de novelas a través de la figura del héroe y cuál es su relación con el espacio-tiempo.

Bajtín repara en un total de cinco tipos de novelas que se han desenvuelto a lo largo de la historia las cuales son: 1) "la novela de vagabundeo"; 2) "la novela de pruebas"; 3) "la novela autobiográfica"; 4) "la novela de educación"; 5) "la novela realista". Pero su estudio se basa principalmente en el análisis teórico del espacio-tiempo, conocida como la teoría del cronotopo la cual desarrolla entorno a "la novela realista". Esta teoría es fundamental para comprender como ha funcionado la relación del espacio-tiempo dentro de la novela, para que después podamos hacerla dialogar con el cine, nos detendremos brevemente por la de vagabundeo y la realista.

La primera novela que describe el autor es "La novela de vagabundeo", sigue la línea picaresca, que se caracteriza por tener un protagonista que carece de características importantes, no representa por sí mismo el centro de atención. Su movimiento en el espacio permite al artista exponer y evidenciar la heterogeneidad espacial y social (estática) del mundo. De carácter naturalista, la categoría de tiempo carece de sentido sustancial y de matiz histórico, tiempo histórico ausente, incluso el tiempo biológico: edad, juventud, madurez. Omisión de relaciones importantes. La fragmentación del mundo en caos, acontecimientos aislados y este tipo de novela no conoce la transformación y el desarrollo del hombre, el hombre sigue siendo el mismo.

Como claramente expresa Bajtín (1982) sobre esta novela, quizás si la analizamos, parecería un relato anecdótico, sobre un personaje que deambula sin ningún tipo de matiz y transformación a lo largo del relato, en donde el espacio y tiempo es estático y sin ninguna injerencia relevante. Así, quizás lo más importante para Bajtín tiene que ver con la "novela realista". Al respecto, Bajtín dice:

En él, el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico. La transformación del hombre se realiza dentro del tiempo histórico real, con su carácter de necesidad, completo, con su futuro y también con su aspecto cronotópico. En los cuatro tipos arriba mencionados, el desarrollo del hombre transcurría sobre el fondo de un mundo inmóvil, acabado y más o menos sólido. (1982, p.214)

Las novelas a excepción de la realista tenían las características y similitudes que el espacio y tiempo, no poseía la relevancia necesaria dentro del desarrollo del héroe, se muestran mundos inalterables, y que carecen de importancia. El argumento y los personajes no llegan al paisaje desde afuera, no se inventan dentro del paisaje, se manifiestan en él como si estuvieran desde el principio. En síntesis, la teoría del cronotopo plantea que en este caso la novela realista, lo que envuelve el relato, es espacio y tiempo. Es decir, ambos elementos coexisten dentro de este tipo de novela, no existe una sin la otra.

Pero si lo extrapolamos fuera de la novela y la llevamos al cine para Gardies "el espacio es constitutivo del cine (la imagen no existe sin superficie de proyección, el espacio está en todas partes" (2014, p.109). Aquí entendemos al espacio como un elemento constitutivo del cine, que se manifiesta en todas partes, desde lo material, lo físico, hasta el plano simbólico. Gardies dice que, fundada en la representación, el espacio contribuye en la elaboración del mundo diegético, que responde a una de las primeras preguntas de todo relato: ¿Dónde ocurre esto?

De igual forma el uso en la lingüística, con el habla y la lengua (una es actualizada, la otra virtual), es a partir de los lugares como se puede acceder a la comprensión del espacio, en su funcionalidad narrativa. El espacio es un socio activo de la

narración, a partir del momento en que interviene como una de las fuerzas actuantes del relato, como actante, el espacio participa de la misma funcionalidad que el personaje (Gardies, 2014).

En relación con lo anterior la comprensión geográfica espacial en donde se desarrolla un relato, es importante el detallado trabajo representativo de elementos singulares, tanto como lugares, casas, clima, decorado (decorado que a veces no es simple decorado), más bien dicho, la ambientación. De dicha región para corresponder a hacer una idea de donde puede ser ese lugar. Pero para eso es importante que cada autor conozca el espacio geográfico particular donde se representa su obra.

El espacio es un sujeto activo dentro de la narración e influye en el acontecer del desarrollo de su personaje. El espacio perfectamente puede entorpecer o brindar ayuda en las acciones del personaje, aquí volvemos a lo que planteaba Bajtín sobre la importancia del espacio dentro de cada narración. Así mismo, Bordwell dice lo siguiente de la percepción espacial: "El método constructivista considera al espectador constantemente activo, aplicando prototipos, encajando elementos en macroestructuras evolutivas a modo de patrón, comprobando y revisando los procesos para dar sentido al material" (1996, p.100).

En definitiva, el tiempo es inherente a cualquier contexto determinado que nos encontremos, está en nuestro día a día, en nuestra vida cotidiana. Nos determina a través de los procesos históricos a disposición de la coexistencia con nuestro espacio geográfico. Cuando comenzamos a hablar de cine y tiempo es importante considerar, que aquí se adquiere una nueva forma de concebir el tiempo, una nueva experiencia. Navarro dice que "El cine nacía como un arte que se despliega en el tiempo. No se da sintéticamente como la pintura o la fotografía, implica la duración para su comprensión. El tiempo lo saca de ser una creación espacial; saca al arte de su dependencia espacial. El cine no se concibe, sino en el movimiento y por el movimiento" (2021, p.103).

El desplazamiento del cine es a través del despliegue del tiempo en el plano, sobre la imagen en movimiento, en comparación a la pintura o la fotografía, la imagen toma un carácter de autonomía del espacio material. Esto es interesante, ya que, al

hablar de la imagen cinematográfica estamos hablando de tiempo. Tarkovski (2017) reflexionaba en torno a la disposición del tiempo al interior del plano, rechazaba la idea de que la imagen tenga un carácter sintético, ya que, está dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma. Puede existir película, sin personajes, actores, música e incluso sin montaje, pero es imposible una película que no se advirtiera en sus planos el flujo del tiempo.

El autor lo plantea desde lo ontológico, lo esencial y hablando desde el soporte fílmico, en el cual puede existir cine sin cámara, interviniendo el material fílmico y al proyectarse aparece un flujo de tiempo, pero al grabar en algún dispositivo digital, o al crear imágenes por computadoras las lógicas y códigos de tiempo son diferentes. La reproducción de tiempo, por la imagen en movimiento, ahí se erradica su distinción. Tarkovski (2017) plantea al respecto que, el ritmo queda constituido por la presión temporal, es el elemento decisivo, el que le otorga la forma en el cine, no así el montaje, que no aporta una nueva cualidad, contradiciendo las teorías del montaje de asociaciones de Eisenstein. Es decir, el tiempo al ser el elemento constitutivo del cine, el montaje es el que viene a interpretar el estado temporal interno de la imagen, que el ritmo emerge del plano. El cine al hablar de tiempo, y dialoga con el espacio físico que se desarrolla a través de la representación, a través de la máquina, el dispositivo que todo lo ve a través de un cuadro e interpreta lo que ve y lo codifica, presenciamos la captura de un pequeño espacio temporal y a través de esta interpretación, hay una transformación temporal, que resignifica y se distancia del "tiempo real", le otorga una nueva forma. En tal sentido, Gardies (2014) en su análisis del tiempo considera dos tipos de temporalidades: 1) aquella de los acontecimientos referido (tiempo de la historia); 2) aquella propia del desarrollo textual (tiempo del relato). No obstante, el segundo distingue tres modelos de temporalidad: 1) el orden; 2) la frecuencia; 3) la duración.

El tiempo de la historia tiene que ver donde ocurren la cadena de acontecimientos causa efecto. El tiempo del relato, hace referencia a un aspecto estético de cómo se organizan los acontecimientos. Cuando hablamos de orden para el autor, describe

a los acontecimientos y su propio eje temporal (la cronología). Al respecto, Mckee nos habla sobre la cronología, la cual es considerada:

toda historia, incluya o no *flashbacks*, cuyos acontecimientos se desarrollen en un orden temporal de tal forma que el público los pueda seguir estará narrada en dentro de un TIEMPO LINEAL y toda historia que enturbie de tal manera la continuidad temporal y que el público no consiga averiguar qué ocurre antes y que después estará narrado dentro de un TIEMPO NO LINEAL (2011, p.32).

Con todo, la historia, sea acuñada bajo el concepto de narrativa o no narrativa, cumple con este principio, ya que se manifiesta de manera concreta en la duración de tiempo que se percibe en cada película. Como decía Tarkovski (2017) no puede existir plano sin tiempo, en términos concretos la película empieza y termina. Para la duración, Navarro se refiere de la siguiente forma:

La duración que es calidad de tiempo que el montaje no logra interrumpir. La duración puede escamotearse de dos maneras: aquel alargamiento de la escena teatral arrastrada por la acción, centrada por la profusión de palabras; y la que corresponde con la percepción natural, aquel tiempo continuo en el que vivimos y que pasa ignorado por la acción cotidiana (2021, p.28)

La duración dependerá completamente en como el autor estime conveniente desplegarlo, si a través del curso de las acciones que carga el personaje o de carácter de intervención a través del montaje. Dirá Bordwell con respecto a la narración del tiempo, que ella es "evidente que en el cine muchos procesos de la narración dependen de la manipulación del tiempo" (1996, p.74). La manipulación es la transformación del tiempo que interpreta la máquina, la manipulación es un elemento fundamental en el cine, cuando se articula un relato, se hace a través de la selección minuciosa de cómo se cuenta, que se cuenta, cuánto durará, por un lado.

En síntesis, dentro de toda narración cinematográfica existe presencia espacio temporal, ambos son indisolubles dentro de la cadena causal de acontecimientos representados. Cabe recalcar entendiendo bajo las lógicas en donde se constituye el cine narrativo, ya que existen anti narrativas que tienen principios lógicos diferentes. En donde está inserto el actante que lleva la acción y que se desenvuelve inherentemente por el espacio y tiempo, dialogando activamente y transformándose, o quizás, es mera ilusión.

Capítulo III

3. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

El enfoque que tiene nuestra investigación es más bien de carácter cualitativo, es decir es el utilizado:

generalmente en el análisis de las Ciencias Sociales, siendo un proceso metodológico que utiliza como herramientas a las palabras, textos, discursos, dibujo, gráfico e imágenes (datos cualitativos) para comprender la vida social por medio de significados, desde una visión holística, es decir que trata de comprender el conjunto de cualidades que al relacionarse producen un fenómeno determinado (...) La Investigación Cualitativa, es concebida como una propuesta ontológica, epistemológica y se caracteriza porque genera un gran número de interpretaciones a través de los métodos que utiliza (Bejarano, 2016, p.2).

Si bien, la investigación cualitativa es generalmente utilizada en el campo de las ciencias sociales, el enfoque que tiene es correspondiente al campo disciplinar de la investigación en artes, en donde se erradica y prima la comprensión de las cualidades de un fenómeno, a partir de la subjetividad de cada investigador. De ese modo, para poner en cuestión y problematizar sobre la realidad observada y los distintos fenómenos ocurrentes, con el propósito de aportar nuevas perspectivas sobre estos.

3.2 Muestra de estudio

La muestra de estudio para el análisis es un largometraje chileno de ficción, llamado "El pejesapo" del año 2007, dirigida por José Luis Sepúlveda. Ello, debido a que es una película que representa una propuesta diferente y arriesgada en torno al tratamiento estético de las imágenes.

3.3 Técnica de investigación

A la hora de plantear nuestra investigación desde las artes, especialmente el cine, la muestra de estudio en rigor, es un filme. Es necesario esclarecer cual es la finalidad que tiene el análisis del filme dentro de nuestra investigación. En vista a lo antes señalado, diremos que para Aumont y Marie, "El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas." (1990, p.18). Los análisis hacen que podamos concebir los diferentes tejidos que constituyen una película, sean elementos retóricos o estéticos.

En términos concretos, el análisis no es un mero discurso de apreciación, sino que involucra un trabajo exhaustivo y metódico a través del empleo de diferentes técnicas. Aumont y Marie definen la labor del crítico y el analista de la siguiente manera:

El crítico informa y ofrece un juicio de apreciación, mientras que el analista debe producir conocimiento. Está obligado a describir mínimamente su objeto de estudio, a descomponer los elementos pertinentes de la obra, a hacer intervenir el mayor número posible de aspectos en su comentario y a ofrecer, por medio de todo esto, una *interpretación* (1990, p.22)

Es necesario aclarar que el análisis no se realiza a partir del filme completo, sino más bien tomando determinados fragmentos/fotogramas. A partir del análisis riguroso de ciertos elementos del filme, para después ofrecer una interpretación de

ese objeto de estudio, aportando una nueva mirada sobre ese elemento retórico o estético en el filme. Por tanto, para hacer un análisis se requiere de un trabajo sistémico, por consiguiente, se pueden emplear variadas técnicas que en este caso Aumont y Marie (1990) proponen. Es pertinente aclarar que la publicación de este libro data de los años 1980, por lo tanto, ciertas técnicas por cómo fueron diseñadas, actualmente se ven más bien de forma arcaica. A pesar de eso, una de las técnicas que utilizaremos en nuestro análisis es la del fotograma:

El fotograma es un objeto paradójico. Es en efecto, y en cierto sentido, la cita más literal de un film que pueda imaginarse, puesto que está extraído del propio cuerpo de ese mismo film. Pero, a la vez, es el testigo de la detención del movimiento, su negación. (Aumont y Marie, 1990, p.82).

El fotograma es una herramienta quizás más fidedigna que se puede extraer de un filme, pero anula toda capacidad ontológica del cine, el movimiento. En este tipo de análisis, el fotograma es una técnica ampliamente utilizada, ya que uno de los elementos distintivos del cine, son las imágenes. Y por ejemplo pueden ser útiles para el análisis de los criterios formales de las imágenes:

La comodidad que supone para estudiar los parámetros formales de la imagen, como el encuadre, la profundidad de campo, la composición, la iluminación, e incluso movimientos de cámara, ya que una serie de fotogramas permite descomponerlos y estudiarlos de una manera más analítica (...) Y un instrumento muy peligroso si se pretende utilizar para una interpretación del film en términos de personajes y de psicología (Aumont y Marie, 1990, p.85).

Por lo tanto, el análisis a partir de fotogramas se hace una herramienta fundamental a la hora de analizar en términos formales y concretos lo que observamos en la imagen. Como ya detallamos en nuestro planteamiento del problema, nuestro enfoque va direccionado al análisis del plano secuencia, específicamente en la

narración del espacio tiempo en la película "El pejesapo" (2007) de José Luis Sepúlveda.

Así, la técnica que emplearemos en nuestro análisis es la del fotograma, ya que tiene concordancia con la problemática en cuestión, que es el plano secuencia. El análisis e interpretación que haremos de las imágenes será desde una perspectiva semiótica. Por ejemplo, para Salkeld, "La semiótica es un método analítico que abre el proceso de interpretación de las fotografías" (2014, p.47). Por lo tanto, este método nos da una perspectiva amplia en torno a la interpretación de diferentes signos culturales que visualizamos en lo que la imagen está proyectando o representando. Así mismo Salkeld plantea, "Los significados se fabrican, no se encuentran." (2014, p.50).

En definitiva, el "cine es un lenguaje" (Bazin, 1990, p.30), y como es un lenguaje se compone de diferentes convenciones y signos que nos hacen entender algo, aunque seamos de culturas diferentes. Y lo interesante del proceso de comprensión de las imágenes, tiene que ver con las interpretaciones y significados que se les pueden otorgar. Como se conciben y como se pueden resignificar y repensar ciertas convenciones que transitan en el lenguaje cinematográfico.

Capítulo IV

4. Análisis documental

4.1 Ficha técnica

La película escogida para hacer nuestro análisis es “El Pejesapo” del director José Luis Sepúlveda, la cual es una película chilena del año 2007. Ella, tiene una duración de 98 minutos y pertenece al género de Drama.

La película trata sobre Daniel que es un personaje desadaptado, que tras un suicido fallido vuelve a reiniciar su vida desde el Río Maipo hasta el centro de Santiago. En este recorrido no descubre ninguna emoción que restrinja la decisión de terminar con su existencia.

La obra está escrita, dirigida y montada su director, además de ser producida por Carolina Adriazola. La dirección de fotografía por Rodolfo Castro. La dirección de arte a cargo de Claudio Miranda. Esta protagonizada por Héctor Silva y en los roles secundarios está Yani Escobar, Jessica Calderon, José Melo, Alicia Astaburuaga, Juan Carreño y Barbarella Foster.

4.2 Análisis del documento

El análisis lo realizaremos a partir de dos planos secuencia de la película chilena “El pejesapo”. Estos tienen un rango de duración de 30 segundos aproximadamente. Es importante hacer la aclaración de que, a la hora de seleccionar los fotogramas, no insertaremos la totalidad de los fotogramas que contiene el plano secuencia, ya que a pesar de que, en su duración, aunque sea de 30 segundos, la cantidad de fotogramas por segundo es abultada.

El primer plano secuencia que analizaremos transcurre desde el minuto 14:21 hasta el 14:52. La duración exacta del plano es de 31 segundos. 18 fotogramas fueron

seleccionados. Al comenzar el análisis denotativamente, el encuadre durante la secuencia completa va desde un espacio más cerrado (primeros planos, planos medios) a un espacio más abierto (planos generales).

El plano secuencia se va transformando y reencuadrando, en la medida del movimiento que tienen los personajes por el espacio en el interior del cuadro. Así mismo, comenzamos a dimensionar la amplitud y profundidad del espacio, no en su totalidad, una cierta parte, lo que el cuadro delimita. Sin embargo, es un espacio amplio.



Los significantes visibles que tenemos en la mayoría de los fotogramas son variados y diversos, pero nos sitúan, de inmediato, en un entorno exterior rural. Nos muestra un espacio árido, y de bastante magnitud y de posibles ocurrencias. Con un sol predominante, probablemente el tiempo estacional transcurre en verano o primavera, de contexto histórico ambiguo, pero el contexto de producción de la obra nos permite comprender en gran medida donde está ocurriendo la película y particularmente el plano.

Sabemos qué ocurre en Chile, por la lengua y el uso de diferentes modismos, vistos previamente y como aparece en la ficha técnica. Pero es la representación de este

lugar, lo que hace que construyamos esa imagen mental de que ocurre en Latinoamérica. Es a partir de elementos como la mediagua, el conglomerado de árboles, el clima, el camino de tierra, y que al solamente ver este plano secuencia, da la sensación de estar en un bosque.

Por lo que se puede observar en los primeros seis fotogramas la situación socioeconómica donde conviven estos personajes, nos habla de un entorno de escasos recursos. Si bien estos elementos en el espacio nos sitúan en un lugar en específico, su expresión dramática parece ser limitada y pasa a ser un lugar más bien transitorio, pasa a un segundo plano y más bien vienen siendo parte de ambientación. No obstante, al observar el plano, la información narrativa legible es a partir del desplazamiento que tienen los personajes por el espacio y su composición en cuadro y son estos los que le dan valor, sentido y narración al lugar. El discurso cinematográfico es concebido desde una clase social, marginal, periférica y radical.

El tamaño del cuadro que compone la narración del plano secuencia nos encapsula ese espacio relacional de ambos. Ya en los últimos fotogramas del plano secuencia hace aparición de forma fantasmagórica un tercer personaje que es el protagonista de la película, el polizón y que interrumpe este espacio relacional entre los dos personajes del comienzo, ya que el protagonista desde el comienzo no es bienvenido por la mujer, no así por el hombre.

El plano en ese momento no les sigue, se mantiene el mismo cuadro, pero lo ve desde la distancia. Desde la aparición del protagonista y la posición de los tres personajes se inclina más hacia el lado derecho. De esta forma, la irrupción del protagonista viene a desequilibrar el espacio relacional de ambos, pero a la vez lo interesante tiene que ver con el estatus de los tres personajes en el cuadro, y como indica el último fotograma, los tres mantienen el mismo estatus y se desplazan hacia un fondo quemado, poco legible, pero que está palpable, el camino del sinsentido.

La particularidad que tiene este plano secuencia es la manera que tiene la cámara de inmiscuirse dentro del espacio diegético de la acción, y capturar un pequeño fragmento espacio temporal. Por ejemplo, para Pasolini "El plano-secuencia típico

es, por lo tanto, una "subjetiva" (...) La subjetiva es entonces el límite de máximo realismo de toda técnica audiovisual" (2005, p.15). Si el plano secuencia típico reproduce la realidad espacio temporal, sin intervenciones de montaje, el discurso cinematográfico de El Pejesapo es aquí radicalizado, debido a que expresa el grado máximo de realismo, en el plano secuencia. Refuerza lo anterior lo señalado por Casetti, quien sostiene que el "realismo es, por tanto, una teoría puramente idealista, que esconde la materialidad de los elementos en juego: factores técnicos, profesionales, económicos, ideológicos, anteriores a la creación de una ilusión de realidad" (2010, p.53).

Es interesante lo que ocurre en los fotogramas 7, 8 y 12, 13 respectivamente. Este significativo (la mosca) en cámara exagera y radicaliza la realidad concebida, (como cuando una mosca pasa por el rostro). Lograr la captura de la mosca para ponerla en cuadro, es tanto aún más compleja que la captura fotográfica de la misma. Por consiguiente, la imagen desborda veracidad, esta ilusión de realidad, se radicaliza a partir de la intervención del lente óptico, el ojo de la máquina, y la película se encarga de no omitir estas materialidades o "errores" considerados dentro de un campo académico, sino más bien los incluye y hace parte de su propia estética. Esto expresa la decisión de dirección y del montajista que, en el corte final de la película, por lo tanto, ese elemento refuerza el discurso de radicalidad.

Es así, que la intervención en tiempo real de captura de la toma, la que vuelca a preguntarnos sobre esa exacerbación de la realidad, la mosca, lo que nos narra es la confrontación al espectador, una narrativa sin tapujos, una imagen visceral, que se despoja de toda higiene academicista y de virtuosismo técnico. Si bien es un plano en el cual la continuidad espacio temporal es acotada, debido a su duración y movimiento, es a través de la composición de los personajes en escena, nula presencia de diálogos y la intervención óptica es lo que nos entrega una narrativa del plano, ya que, en el cine, cualquier pequeña acción o intervención en el cuadro se le puede dotar de expresión y puede adquirir un valor narrativo por sí mismo, como también no.

En síntesis, el análisis del plano secuencia seleccionado permite sostener que en la película el pejesapo de José Luis Sepúlveda, este narra cinematográficamente el

espacio-tiempo dentro de un contexto periférico, con personajes marginados. Es a través de la composición y el desplazamiento de los personajes en el espacio, lo que nos narra sobre lo que ocurre en el argumento. Es en El Pejesapo donde se radicaliza el plano secuencia al exacerbar la realidad a través de la intervención óptica de un significante proveniente del espacio donde se desarrolla el plano. El realizador en su discurso nos plantea una imagen y una narrativa desde los márgenes.

Pongamos de ejemplo el siguiente plano secuencia para seguir reforzando nuestro argumento. El plano secuencia transcurre desde el minuto 56:12 al 56:37, tiene una duración de 25 segundos. Fueron seleccionados 18 fotogramas.





En este plano secuencia por ejemplo mantiene una lógica similar en términos de composición en el espacio donde transcurre, desde el primer al último fotograma, de cuadros más bien cerrados hasta planos generales. Aquí el movimiento de la cámara tiene mayor dinamismo.

El espacio donde ocurre la acción es un terreno baldío, de suelo barroso, se puede observar que está lloviendo, ya que en la óptica hay una cantidad no menor de gotas. En este caso el lugar de la escena condiciona al personaje en su apariencia, el ojo de la cámara este manchado tal cual el personaje está manchado por las condiciones climáticas del espacio. Retomando la idea que se planteó en el análisis del anterior plano, se habla de una radicalización de la realidad en el plano secuencia en el Pejesapo a través de la intervención óptica, en este caso las gotas vienen a representar ese significativo que aparece a disposición del espacio donde transcurre la escena. Por ejemplo, Casetti plantea que:

El sentido de la realidad procedente de la imagen, o, mejor, el sentido de la realidad que de ella emana, se debe relacionar tanto con *verosimilitud*, es decir con la capacidad de reflejar lo existente, como con la veracidad, es decir, con la capacidad de construir mediante signos algo que se propone como existente. En definitiva, se trata de parecerse a la verdad y de hacer

como si fuese verdad, ya que si el cine nos devuelve a la realidad es tanto gracias a un juego de espejos como a un principio constructivo. (2010, p. 53-54).

Es decir, el verosímil construye la sensación de realidad, es lo que le da coherencia a la narración. Entonces si Bazin decía que el plano secuencia recupera la vocación fundamental del cine, que es reproducir ese "doble" de la realidad sin intervenirlo con opciones apriorísticas (montaje), las características de los planos secuencia en el Pejesapo son, que esa realidad o verosímil se radicaliza, pero no a través del plano secuencia como tal, en su extensión de la duración en tiempo real o en la profundidad y amplitud de los espacios o el virtuosismo. Sino que es a través de esos significantes que hacen su aparición a partir de los espacios y las condiciones climáticas donde transcurren las escenas e intervienen, radicalizan el verosímil realista en el plano secuencia y como tal el discurso del realizador.

Conclusiones

Al finalizar el análisis de los planos secuencia de la película El Pejesapo, los resultados que obtuvimos nos permiten responder parcialmente la pregunta de investigación sobre la manera en que el plano secuencia narra cinematográficamente el espacio-tiempo, como habíamos problematizado y conceptualizado en el marco teórico. Y que el plano secuencia fue en un primer momento el agente movilizador de la investigación, pero fue sobre la marcha y a través de la obtención de los resultados los que nos hablan sobre un hallazgo interesante.

Si bien los dos planos secuencia seleccionados son unos de tantos en la película, estos planos entran como pequeñas islas narrativas, que se disocian dentro del entramado narrativo completo de la obra y que no son indispensables para contar la historia de la película. Diremos, además, que los planos secuencia seleccionados son en ciertos aspectos ambiguo, si no se da el contexto adecuado. De ese modo, pudimos identificar diferentes tensiones presentes al momento de investigar sobre las convenciones establecidas del lenguaje cinematográfico y la ilusión de realidad. A partir de diferentes propuestas como es la radicalidad estética y política de la realidad o del verosímil en torno al tratamiento del plano secuencia, desde una intervención óptica y cuestionamientos en torno a la imagen cinematográfica.

Los objetivos específicos de nuestra investigación eran los siguientes: Identificar las características del plano secuencia dentro de la película, las características del plano secuencia se materializa en su radicalidad estética del verosímil realista. El otro era explicar la narración cinematográfica del espacio-tiempo contenida en el plano secuencia de la película. A través de la puesta en escena y de la composición de los personajes en escena, los lugares donde transitan, los elementos visuales más que textuales (diálogos) pueden articular una narración. El último objetivo era comprender el uso del plano secuencia para narrar el espacio-tiempo contenido en la película. El espacio en el plano secuencia no contenía largos desplazamientos, sino que eran lugares más bien acotados y es a partir de significantes provenientes de los espacios de las escenas, los que nos hacen articular nuestra respuesta. El tiempo, en su contexto y donde transcurría era bastante ambiguo y los planos secuencia eran cortos en su duración.

Por otro lado, el análisis realizado no permite preguntarnos sobre las posibilidades estéticas y narrativas que pueden trabajarse en torno a la utilización de los espacios, en los planos secuencia. Si bien puede contribuir a esta radicalidad, el análisis en su alcance queda limitado, ya que, al realizar nuestro estudio desde la narración a través de la visualidad, dejamos de lado las diferentes posibilidades narrativas que nos ofrece un plano secuencia y el espacio-tiempo, y que puede ser en términos de guion, desde el sonido, las actuaciones o la dirección para tener una comprensión narrativa mucho más amplia sobre el objeto de análisis.

Si bien planteamos la radicalización de la realidad o del verosímil en el plano secuencia como una respuesta a nuestro planteamiento, el concepto de realidad es un concepto amplio que queda limitado del campo disciplinar en el cual abordamos la investigación, y requiere de un análisis colaborativo interdisciplinar desde diferentes áreas, como lo son las ciencias sociales, la filosofía, entre otras.

A modo de conclusión, esperamos que nuestra investigación pueda contribuir a la discusión sobre el verosímil en el cine, sobre las formas en las que planteamos una ilusión de realidad, la veracidad. El Pejesapo es una película que nos hace cuestionar y repensar las convenciones del lenguaje cinematográfico y ver de qué manera podemos a futuro articular y proponer nuevas narrativas, nuevos discursos. Desde las materialidades, la textura de imagen, que nos proponen hacer una película a partir de una cámara de gama baja y desafiar ciertos sectores de higiene academicista, para proponer una propuesta estética y política radical, porque si algo necesita el cine y las artes, es radicalidad.

Bibliografía

Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el "método". Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 5(2), 5-8.

- Aumont, J. M., & Marie, M. M. (1990): Análisis del film.
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bal, M. (2013). Teoría de la narrativa.
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. *Análisis estructural del relato, 4*.
- Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.
- Bejarano, M. A. G. (2016). La investigación cualitativa. *INNOVA Research Journal, 1(2)*, 1-9.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Casetti, F. (2010). Teorías del cine 1945-1990 (P. Linares, trad.). *Madrid, Cátedra*.
- Chatman, S. (1990). Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine Altea.
- Gardies, R. (Ed.). (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. La Marca.
- Martínez Expósito, A. (2006). Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine. *Alpha (Osorno)*, (23), 181-200.
- McKee, R. (2011). *El guión. Story*. Alba editorial.
- Navarro Mayorga, S. (2021). El lugar de la narración en el cine. RIL editores.
- Parada Poblete, M. M. (2020). Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. En L. Zavala y J. Aristizábal Santa (eds.). Los

estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017) (pp. 205-252). Bogotá: Editorial Uniagustiniana.

Pasolini, P. P. (2005). Observaciones sobre el plano secuencia. *PP Pasolini, Empirismo herético*, 321-326.

Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI.

Racionero, A., & Sellés, M. (2012). El lenguaje cinematográfico. *El lenguaje cinematográfico*, 0-0.

Román, J. (2004). Espacio y tiempo en el cine moderno: algunos procedimientos de puesta en escena. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (37), 13-18.

Sánchez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*, 12(19), 36-51.

Salkeld, R. (2014). *Cómo leer una fotografía*. Editorial Gustavo Gili.

Stange, H., & Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aisthesis*, (46), 270-283.

Tarkovski, A. (2017). *Esculpir en el tiempo* Madrid: Rialp.