

# El plano secuencia

## Pedro Costa y la trilogía de *Fontainhas*

Por Marcelo Vieguer

---

Maestrando en Estudios Culturales (UNR), Licenciado en Comunicación Audiovisual (UNR), Realizador Audiovisual (EPCTV) (marcelovieguer@hotmail.com)

---

### SUMARIO:

Desde la aparición del plano secuencia en forma expresiva con *Citizen Kane*, tal recurso se convirtió en sinónimo de modernidad cinematográfica. Ni tanto ni tan poco, el uso del plano secuencia, generalmente visible, se lo comprendió como *maniera* formal y toque de virtuosismo. Con el director portugués Pedro Costa, es posible entender de qué manera la crítica y teoría fílmica sobredimensionan criterios estéticos ante lo políticamente correcto. Con la realización de la trilogía sobre *Fontainhas*, Costa se ha convertido en uno de los directores excéntricos más relevantes de los últimos quince años. El recurrente uso del plano secuencia fílmico y su persuasión política a través de las imágenes discurre sobre las condiciones de producción y recepción del cine contemporáneo, poniendo énfasis en llevar a la luz del día del escenario audiovisual los sectores excluidos de su Lisboa, iniciando un periplo que comienza en *Fontainhas*.

### DESCRIPTORES:

Pedro Costa, Plano secuencia, Cine, Semiótica

### SUMMARY:

Since the sequence shot expressively appeared with *Citizen Kane*, this resource became synonymous with cinematic modernity. Neither that much nor that little, the use of the sequence shot, usually visible, is understood as formal *maniera* and a touch of virtuosity. With the Portuguese director Pedro Costa it is possible to understand how film criticism and theory favor aesthetic criteria rather than what is politically correct. With the production of the trilogy about *Fontainhas*, Costa has become one of the most important marginal directors in the last fifteen years. The recurrent use of the film sequence shot and his political persuasion through images run on the conditions of production and reception of contemporary cinema, with a clear intention to bring into the light of audiovisual stage the excluded areas of Lisbon, starting a long journey that begins in *Fontainhas*.

### DESCRIBERS:

Pedro Costa, Sequence shot, Cinema, Semiotics



1.-

El plano secuencia es, posiblemente, la retórica fílmica más reclamada y reconocida de entre todas las posibilidades formales del arte cinematográfico. Tal reconocimiento, que surge pronunciándose en primer lugar desde la teoría fílmica en los tempranos escritos del francés André Bazin, ha dado lugar a uno de los malentendidos mayúsculos que aún perduran respecto al sentido y esencia del séptimo arte.

Con los primeros registros primitivistas en los orígenes del cine con los hermanos Lumière, la cámara tomavistas dio cuenta en forma de documental de salidas de fábrica, desayunos y primigenios gags en un plano único e inamovible, con la duración del mismo determinada por el largo de la película sensible a impresionar lúmicamente<sup>1</sup>.

Con los filmes de David Wark Griffith desde 1908 y específicamente en ese film resumen que es "El nacimiento de una nación" (1916), aparece *in toto* el lenguaje cinematográfico. Inventa tanto a los géneros como al espectador de cine, fraccionando el tiempo y el espacio para generar dramatismo y el concepto vital de suspenso, término por lo demás a todas luces malentendido.

Es con la aparición del llamado expresionismo alemán, que lo que consideramos *caligarismo* –ejemplarmente en "El gabinete del Dr. Caligari"– que se llega a esa denominación de montaje intensivo en el cuadro, como una supuesta rebelión al montaje dramático *griffithiano* y a la aparición del plano secuencia como una especie de anti-deconstruccionismo de la escena. Nos indicaba Noël Burch respecto al filme de Robert Wiene: "El hecho de que 'El gabinete del Dr. Caligari' (1919) –el primero de todos los films que se funda plena y libremente sobre una deconstrucción de los códigos recién instituidos de la transparencia, de la ilusión de lo continuo- haya tenido que recurrir a los 'anti-códigos' cargados de idealismo cosmogónico y ya ampliamente 'recuperados' del expresionismo teatral, nada quita a la

*radicalidad del corte que ese filme introduce.*"<sup>2</sup> Es con esta forma de pensar que a posteriori Deleuze va a encumbrar para sus famosas definiciones de Movimiento de Representación Institucional –tomadas del mismo Noël Burch-. Difícil pensar de rupturas cuando para su época, Griffith fue vanguardista y prácticamente contemporáneo del mismo Wiene.

Así como los Lumière prolongaron la fotografía por otros medios, Méliès hizo otro tanto respecto al teatro; lo que denominamos *caligarismo* es entonces el arte pictórico a través del nuevo medio. El cine, como concepto, es esencialmente la creación del *dixie* Griffith.

2.-

Definir plano secuencia se ha transformado en una necesidad perentoria para todo teórico del séptimo arte, pero ninguna de esas definiciones alcanzó para encajarlo en su totalidad, a partir de problemáticas que refieren a la terminología de plano, de toma y de secuencia. Plano por su doble acepción temporal y espacial, toma porque es un término que refiere al tiempo de la realización más no al del film ya montado, y secuencia porque remite a un concepto de prosecución de planos y escenas en torno a una acción dramática.

Los grandes ejes del cine, el espacio y el tiempo, se confunden sobremanera y aparecen entonces deslices conceptuales. En su diccionario de cine, nos advierte Eduardo Russo: "*Plano secuencia: denominación que llega a nosotros –como el plano americano- a partir de un original en francés. El 'plan séquence' intenta desarrollar a lo largo de una sola toma, variando encuadres por medio de movimientos de cámara o zoom, una acción íntegra tan prolongada como para que pueda considerarse una secuencia completa. El término, algo problemático, equivale a lo que los anglosajones llaman 'long take' y comenzó a ser promovido desde los '40 (El ciudadano' mediante) como casi sinónimo de modernidad cinematográfica [...]* el plano secuencia se ha

impuesto como término frecuente a pesar de su incierta validez teórica y ofrece infaliblemente cuando se hace evidente en el espectador, oportunidad a todo cineasta que quiera manifestar un toque de virtuosismo.”<sup>3</sup> Esta definición de Russo, pone en primer lugar la dificultad que conlleva su definición. Como se lee, no aparece aquí la posibilidad de que un plano secuencia se resuelva con una cámara estática: nos dice “variando encuadres”, pero como es bien sabido un plano secuencia se puede resolver sin variación de encuadres, por ejemplo en un plano general. Sin embargo, Russo destaca dos cuestiones que nos parecen fundamentales: su “incierta validez teórica” y su “toque de virtuosismo”.

Si nos remitimos al moderno diccionario de Aumont, continuamos con fragilidades tangibles: “Plano-secuencia: como lo indica el término, se trata de un plano bastante largo y articulado para representar el equivalente de una secuencia. En principio, pues, convendría distinguirlos de planos largos pero donde no está representada ninguna sucesión de acontecimientos [...] Para la reflexión teórica, en particular sobre el montaje, el plano-secuencia siempre fue un problema molesto; obliga a admitir que pueda haber un montaje en el interior de un plano (Eisenstein, Mitry), y plantea problemas serios a todo modelo de segmentación de los films, como lo muestran las dificultades de la gran sintagmática de la banda-imagen (Metz) al respecto. Desde el punto de vista estético, fue defendido [...] por André Bazin, quien veía en él, de la mano de la profundidad de campo, un instrumento de realismo, que permitía evitar la fragmentación de lo real, y que por tanto respetaba ese mismo real y a la vez la libertad del espectador. Varios autores (Mitry-Comolli) destacaron que esa concepción del realismo no era más que una posibilidad entre otras, y que por lo demás el plano-secuencia no es tan ‘realista’ y ‘transparente’ como lo había creído Bazin, ya que su valor dependía de las normas estéticas en vigor.”<sup>4</sup> Antes de pasar a un pequeño desarrollo histórico,

la definición misma tiene ribetes oscuros: “...plano bastante largo y articulado...”; por lo que se observa, entiende plano en su concepción temporal y en ese articulado para representar una secuencia cierra cualquier posibilidad de compromiso teórico: ¿articulado desde qué lugar? ¿articulado desde el guión?, ¿desde el montaje? ¿articulado como superposición de planos? ¿qué tipo de articulación debe tener un plano secuencia para considerarse como tal? ¿o a qué refiere dentro de tal articulación? Vayamos entonces a su primer reconocimiento.

### 3.-

André Bazin es el primero a tener en cuenta las virtudes pero también las posibilidades del plano-secuencia a partir de “El ciudadano” y el uso de una gran profundidad de campo. En su libro recopilatorio de artículos: “¿Qué es el cine?”, desarrolla estas ideas en el capítulo “La evolución del lenguaje cinematográfico”, por lo demás síntesis de tres artículos aparecidos entre 1950 y 1955. Allí, respecto a la profundidad de campo, nos indica: “1° Que la profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad. Resulta por tanto justo decir que, independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista. 2° Que implica como consecuencia una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras que en el montaje analítico el espectador tiene que seguir tan solo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por el lo que hace falta ver, en este otro caso se requiere un *mínimum* de elección personal. De su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido. 3° De las dos proposiciones precedentes, de orden psicológico, se desprende una tercera que puede calificarse de metafísica”<sup>5</sup> Esta cuestión metafísica queda resuelta poco más adelante al expresar: “Al analizar la realidad,

el montaje, por su misma naturaleza atribuye un único sentido al acontecimiento dramático. [...]En resumen, el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad.”<sup>(6)</sup> O sea que según Bazin tenemos tres cuestiones: el emparentamiento del realismo con la profundidad de campo, la libertad del espectador en la mirada y la ambigüedad de lo real, que se corresponde con la primera. Entonces, desarrollaremos algunas ideas respecto de estos temas que consideramos centrales para aproximarnos al cine de Pedro Costa<sup>7</sup>.

#### 4.-

El uso de planos con gran profundidad de campo era posible en el período silente, debido a la filmación en exteriores que permitía diafragmar con un número *f* alto. El cambio de película, de la ortocromática a la pancromática (mucho menos sensible), y la filmación en los estudios impidieron la continuación de la filmación con gran profundidad de campo a mediados de la década del '20. La aparición de nuevos lentes -a fines de la década del '30- posibilitaron los grandes angulares, ya que la distancia focal corta permite una mayor profundidad de campo. Con relación a esto y con su habitual rigurosidad, Mitry nos aclara: “Esta renovación sólo pudo ser obtenida gracias al empleo de objetivos de focal corta (18.5) de reciente fabricación...”<sup>8</sup> Por lo que la técnica contribuyó considerablemente para posibilitar la gran profundidad de campo.

En su libro “Técnica e ideología (1971-1972)”<sup>9</sup>, Comolli la emprende contra toda teoría idealista del cine, y el tema del realismo y de la profundidad de campo son centrales en su ensayo. De esta manera, Mitry y Bazin son cuestionados alegando la ideología dominante para la manipulación realista y el eclipse de la utilización de ese recurso formal entre mediados de la década del '20 y fines de los '30. Comolli entiende que si la profundidad de campo se dejó de utilizar, fue porque a los estudios hollywoodenses le interesaba

imponer la lectura unívoca de la acción y fundamentalmente el enmascaramiento de la realidad para su “transparencia”. Abogando por una historia materialista del cine, se enfrenta a los dos teóricos por solapar esta cuestión e ignorar los postulados clásicos. Olvida Comolli que ese recurso ya era utilizado en “La carta” de William Wyler en 1938 y que el mismo Welles no era ningún marxista, antes bien todo lo contrario. Y que ambos film fueron creados en los estudios hollywoodenses.

Comolli, en el libro anteriormente citado, la emprende también contra su camarada Jean-Patrick Lebel a partir de su contemporáneo escrito “Cine e ideología”. En un debate que pasó de revistas especializadas a libros, Lebel fundamenta la objetividad técnica de la cámara de cine con gran claridad: “...es, sin duda, una invención científica y no un producto de ideología, porque reposa en un saber verdadero sobre las propiedades de la materia que pone en juego; la prueba es que funciona y que, poniendo en actividad cierta materia [...] para filmar un objeto material, obtiene una imagen material de ese objeto.”<sup>10</sup> Ante esto, Comolli responde que la cámara tomavistas, el útil técnico, no es un mero medio si no un fin, un aparato diseñado para perpetuar la ideología burguesa a partir del enmascaramiento y la “transparencia”: su mismo diseño opera en tal sentido. Detengámonos aquí. Confundir la cámara tomavistas como un fin y no como un medio, implica, irresponsablemente, que todo film realizado con una cámara de cine perpetúa la ideología dominante: así entonces, el cine conocido o por conocer en toda su historia, sin ninguna excepción posible, está ideológicamente relacionado a la ideología dominante.

Como se observa, la lectura respecto a la técnica y su ideología no prescribió en esa época. Que el uso expresivo de la profundidad de campo y la cámara cinematográfica sean desenlaces de la ideología dominante, continua hoy en la apreciación de cineastas “que ponen en crisis” los modos de representación. El

cine del portugués Costa no será la excepción.

5.-

La manifestación del uso expresivo por parte de Orson Welles en su ópera prima –“El ciudadano” en 1941- de la profundidad de campo, impacta en el tema del realismo en los conceptos *bazinianos*. La aparición en este film con encuadres de una gran profundidad de campo posibilitando distintos planos expresivos en una misma imagen -en planos medios una discusión familiar, en un plano general un joven Charles Foster Kane jugando en la nieve, por ejemplo- permite mostrar la realidad en su dimensión de multiplicidad de acontecimientos, liberando al espectador de leer la imagen de forma unívoca y precipitando con el plano secuencia la ambigüedad de lo real al usar el tiempo largo del plano para vitalizar personajes, elementos/ objetos y acontecimientos.

Así, y volviendo a las definiciones de Russo, se definió el nacimiento de la modernidad del cine, y el uso del plano secuencia como constituyente esencial aunque no excluyente de la modernidad cinematográfica, que devino en autoría que devino en prestigio. Al respecto, Pasolini también teorizó sobre este recurso, y refiriendo a los infinitos planos secuencia con que es posible capturar lo real nos advierte pero también nos esclarece: “*Esta multiplicación de presentes, supprime en realidad el “presente”, lo vuelve banal, cada uno de estos presentes postulan la relatividad del otro, su carácter inadmisibles, su imprecisión, su ambigüedad*”<sup>11</sup>. El cambio de punto de vista, encuadre, altura y posición de cámara, modifica sensiblemente la realidad aprehendida. Pasolini descarta la legitimidad del plano secuencia en tanto la realidad es inasible aún superponiendo otros planos de iguales características. De allí devendrá la poética de la imagen, o su poética del cine.

Estas cuestiones son las que ubicaron un elemento retórico de la imagen filmica como cualidad *per se* de

conocimiento y virtuosismo formal. De allí a leerlo en cualquier director que utilice tal recurso para ponderarlo en un aspecto cultural y/o vanguardista hubo solo un paso. Con el director portugués Pedro Costa se cometió, al menos, algo parecido en su consideración de *auteur* de culto.

6.-

Si algo destaca al cine narrativo, y al menos en los grandes autores constantemente pero no de manera excluyente, es la utilización del símbolo como manera operativa y constructiva en el espectador. El símbolo aparece en la imagen ante la repetición en su aparición de un elemento, forma, o de resolución de la puesta en escena en la trama, resignificando su aspecto icónico o indicial hacia un carácter simbólico. El espectador entonces, produce un sentido donde la imagen sólo vuelve a entregar su iconicidad. La alegoría, en tanto, es la totalidad de la idea expuesta al receptor, recurso tan pobremente utilizado por numerosos cineastas y donde tal reconocimiento no hace sino indicar un convenio “falsamente” ligado a la construcción en la imagen. Si el símbolo nos entrega una mitad para que nosotros aportemos la mitad restante, la alegoría nos entrega un todo cerrado, y que siempre, por esta condición, refiere a conceptos extra filmicos, ya constituidos con anterioridad al film; el símbolo es circunstancial, y sólo emerge en un film, no es universalizado a otros. Ante la horizontalidad de lo alegórico, lo simbólico es un corte transversal en la narración: he allí la excepcionalidad del cine, he allí su carácter esencialmente narrativo.

Respecto al símbolo, los planos de los films de Pedro Costa están generalmente ausentes de ellos, porque solo en la narración aparecen, más no en las puestas de escena descriptivas del portugués. Con sesgos documentalistas, Costa cercena la realidad desde el ángulo de cámara más apropiado, para utilizar bien sea un paneo para continuar a los personajes, o tal

vez un travelling sólo en seguimientos en exteriores. Sus planos son centripetos, pues aunque su duración es extensa en cuanto a la media, cierran su sentido en la temporalidad del desarrollo de acciones, tanto en secuencias que se inician desde sus comienzos como en las que comienzan *en media res*. El plano se cierra en sus centros, y sus centros son los personajes, apenas radiografiamos sus escenarios –generalmente austeros, por pobreza material<sup>12</sup>, sólo lo necesario para entender su espacialidad, y nuestra mirada se aposenta en estos sujetos, que miran fuera de campo, pero no miran nada fuera de él, sumidos en sus pensamientos o su interioridad, miramos a ellos para sentir una empatía que nos resulta lejana, y esto es quizás lo más importante de su cine: porque como bien nos decía Luis Buñuel, es en esa miseria donde las acciones humanas son tremendamente patéticas, y si no fuera así, bien podrían seguir viviendo en ese mundo.

Pedro Costa filma a sus sujetos con la mirada perdida, pensando o sencillamente imbuidos en pensamientos a los que como espectadores estamos clausurados para su entendimiento, su decodificación, más no para su percepción. Muchos de los planos secuencia que utiliza generalmente en planos medios, terminan con el surgimiento de una sonrisa, como si el recuerdo hiciera eclosión en el rostro, siempre en un entorno de miseria propio de *Fontainhas*, la lejanía de un tiempo que ya no es.

Ese falso documentalismo, especie de recorrido físico por los propios lugares realistas con esa patética presencia, sirve para hacer algunas consideraciones respecto a su cine.

## 7.-

Jacques Rancière<sup>13</sup>, como varios intelectuales contemporáneos, se tentaron de escribir sobre Pedro Costa, pero a los solos fines de exponer la política que definen sus imágenes. Intentaron en varios escritos dar cuenta del sentido de su cine, pero obviaron o de-

jaron en segundo lado, la cuestión más importante de cualquier obra filmica: la producción de sentido desde su retórica filmica. Los films de Pedro Costa narran poco, apenas muestran, decíamos, y hasta es posible que para contar lo que cuenta alcanzaría con un medimetraje para cada film. Para ello, invalida numerosos procedimientos filmicos en pos de una captura de lo real (falsa además, teniendo en cuenta que toda producción de ficción opera en una puesta en escena) y es allí entonces donde lo real, el mundo de *Fontainhas* emerge en su extensión: o sea, es mucho más un desenlace hacia lo real que lo que el propio cineasta intenta prolongar en su manera de mostrar ese real. Pedro Costa interesa más por dar cuenta de un mundo cerrado al espectáculo internacional que por sus retóricas filmicas. Allí es donde los intelectuales europeos lo recogen, pero en el que el público del mundo permanece ausente.

Como ejemplo radicalmente distinto del uso del plano secuencia, en "El niño", film belga de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, los planos secuencia nos muestran a sujetos actuando, haciendo cosas, operando o ejecutando incluso acciones intrascendentes pero siempre narrativas. Los hermanos Dardenne dan cuenta del mundo del trabajo en la Europa entre y pos años '90. Cuando los Dardenne narran, Costa muestra, cuando los Dardenne ejecutan la puesta en escena aparece toda una serie de simbología a la que el portugués obtura para dar cuenta de lo real, por lo demás en estado de absoluta inscripción a un espacio determinado. No hay ejemplaridad, no se universaliza al inscribirlos a un *topos* determinado, a unos sujetos definitivos, y que se extiende hasta el uso del propio nombre del personaje (Vanda) en la denominación del segundo film de la trilogía luego del primero *Ossos: No Quarto da Vanda*.

También Julio Ramos, como Rancière, destaca ese aspecto en su "Arte y política en el cine de Pedro Costa": "Ante el cine de Pedro Costa no basta ya sólo el

reconocimiento de la indiscutible factura discursiva del cine documental, en tanto efecto de la mediación del aparato cinematográfico (ideología, discursos, técnica, mercado, etc.); es necesario encarar las jerarquías y las tensiones entre los distintos sujetos, los diversos grados de la autoridad social que las instituciones y el mercado le asignan a estas diversas formas y géneros, para así poder dar cuenta de las condiciones que delimitan el acceso de los sujetos a una forma u otra.”<sup>14</sup>. Como se entiende, el cine de Pedro Costa tiene una fuerte consideración de tono político: pone en el escenario audiovisual contemporáneo el tema ideológico de la realización, producción y distribución de los films, haciendo hincapié en las determinaciones jerárquicas de clasificación, y la forma de acceso a diferentes producciones audiovisuales. Disentimos con esta lectura llena de buenas intenciones, pues dentro de la denominación de mercado, aparece la recepción y elección del público, audiencias que obviaron el cine de Costa más no el de los Dardenne, Kiorastami, Kaurismaki, y tantos ejemplos más de un cine *ex-céntrico*. Siguiendo con Ramos, más adelante concluye: “...borrar la distinción entre ficción y testimonio o documento es una intervención política que insiste en el reclamo en el derecho a la fabulación de los sujetos subyugados y reconoce la coexistencia de ‘creencias’ y ‘saberes’ en el orden de cualquier relato.”<sup>15</sup> Ese derecho a la fabulación, discrepamos, no erradica su condición de sujetos subyugados. El derecho a la fabulación, es el derecho de pertenecer -al menos momentáneamente\_ a la imagen. Pertenecer a la imagen no erradica su condición de excluidos. ¿Por qué la necesidad de ser fabulados? ¿Es acaso el cine la respuesta a sus problemas? ¿Es poner en una supuesta agenda de debate político la condición existencial de ese sector marginal? Si el cine de Pedro Costa es político, y claramente lo es, es por la conjunción de operaciones formales que refieren a ese contenido marginal., acaso un pasaporte para su reconocimiento social. En todo caso, los

festivales de cine y el acercamiento de intelectuales progresistas, no es el ámbito ideal para responder o buscar respuestas. El cine siempre fue un medio, y un medio de conocimiento, por lo que sólo puede generar satisfactoriamente interrogantes. Filmar para responder, es en todo caso una declaración de principios que enhebra un campo de opiniones más no de ideas. Las opiniones son temporales, históricas y pertinentes a modas, y como tales, supeditadas a ellas. La política del cine de Costa es coyuntural, correspondiente a lo políticamente correcto lo que devino en una sobrevaloración de su forma representacional.

#### 8.-

*Ossos* es el primer film de la trilogía sobre *Fontainhas*; es la historia de un padre primerizo, su pareja y una amiga, con un bebé que desarticula sus erráticas vidas. Como los personajes constituidos desde el *Neorealismo*, el padre deambula con el recién nacido por la ciudad, en una situación que a todas luces lo supera, y literalmente enuncia el no saber qué hacer. Su rostro achinado, excesivo por consumo de drogas o alcohol, da cuenta de la exclusión de los sectores de la llamada *Fontainhas*, la barriada *caboverdiana* y de portugueses excluidos. El padre, desesperado, le da alcohol a su bebé. La respuesta del policía en el hospital, la detención e inmovilización en el mismo sitio, es respuesta de la sociedad burguesa ante los desatinos del joven. Eduarda, la enfermera que le regala comida a la salida de una panadería, y que luego reencuentra en el hospital, lo lleva a su casa. La morada de la asistente, se le aparece entonces apenas como un islote en medio de un océano de dudas e indiferencia social.

Cuando al comienzo de *Ossos* Clotilde toma la mano del padre primerizo, no vemos ninguna respuesta en sus dedos ante el contacto físico, responde y prácticamente actúa en todo el film como un “musulmán” en la denominación de Agamben. Sumido en su mundo,



recortado, y sin un futuro, pesan mucho más el pasado cercano donde el hambre y los tóxicos hacen mella en su cuerpo y sus decisiones. El intercambio o al menos la proposición de intercambio entre la pareja de Clotilde y Eduarda (la enfermera), extrema la situación solitaria del personaje de esta última, de una clase social media baja, pero que buscará afecto y comprensión en la propia *Fontainhas* cuando el marido de Clotilde la seduzca. Aunque más que seducción, parece más una toma por derecho de existencia y de estar allí. En un momento, el marido y Eduarda son espías por una ventana por la hija de Clotilde y luego por ésta, pero no hay allí ninguna respuesta emocional, como si los personajes definieran sus lazos más en las pequeñas complicidades como entre Clotilde y su hermana, o hacia el final entre Clotilde y Tina, cuando accidentalmente hacen caer una jarra de leche. Esa sonrisa cómplice entre las amigas o las hermanas con sus juegos de palabras en momentos que esperan a Tina, manifiestan, apenas, un lapsus de oasis a sus existencias.

El rostro de Vanda Duarte, en el personaje de Clotilde, asume una androginia invertida. Designamos de esta manera a que solo sus cabellos y sus ropas denuncian su género. Tanto sus cejas como un incipiente "bigote" hacen de sus caracteres un (des)borde estético y genérico.

Es la misma Vanda Duarte quien le recriminó la falta de exposición de la barriada de *Fontainhas* en *Ossos*, a lo que Pedro Costa respondió con sus dos films largometrajes posteriores para constituir su famosa trilogía: *No Quarto da Vanda* y *Juventude em marcha*. Como lo real –el barrio de *Fontainhas*– no había hecho erupción en la primera película de su trilogía (según la actriz), Costa redobla la apuesta en los dos films citados.

9.-

La cuestión cambia radicalmente en *No Quarto da*

*Vanda*. La narración aparece en varios pasajes de esta segunda parte de la trilogía. Los planos secuencia utilizados, que más que planos secuencia deberíamos hablar de largos planos estáticos, son filmados con una fuerte impronta pictórica a la manera de Murnau. Pero donde el director germano se apropiaba en todo del carácter narrativo griffithiano, Costa encuadra sus personajes con la pura belleza de colores, composiciones y formas, dejando traslucir, claramente, su decadencia. El título del film, alude claramente a que en ese cuarto de Vanda todo se sucede: microcosmos de *Fontainhas*, repetición sistemática de la intoxicación con la aspiración bucal de restos de drogas, y las confesiones de vidas atrapadas en un círculo infernal y cotidiano.

La puerta de hierro de la casa de Vanda que conocimos por *Ossos*, será retirada antes que la topadora termine de arrastrar los últimos cimientos. Los desperdicios, lo que van eliminando, son restos y migajas de su propia existencia. Alejado del pintoresquismo latinoamericano y su cine documentalista estéticamente para exportación a Europa, *Fontainhas* es el lado B de lo culto europeo. Costa encuadra muchas veces los objetos y el mobiliario utilitario y desgastado; los personajes aparecen recortados, solo sus piernas o sus brazos, con restos de drogas que ornamentan las más de las veces el escenario filmado.

Los diálogos, muchas veces encauzan un recorrido distinto de lo normal, monologan sobre sus propias miserias, e informan retazos o nombres de personajes que no son asimilados por el espectador, cuentan solo como nominaciones en descripciones de situaciones. En esa selección, la palabra se adueña del espacio, apenas lo necesario como estertores de la comunidad. Las toses, los reproches, los excesos verbales, dejan poco espacio para la confidencia o el comentario.

Tenemos en esta película un personaje que en su relato gira en círculos por los trabajos que realizó, y

siempre en el mismo lugar. Luego, un personaje mira a cámara... ¿Es una subjetiva de otro personaje? No queda claro, la cámara tomavistas, de video en este caso, es parte constitutiva ya de *Fontainhas*. Entre el girar en el mismo trabajo y la mirada vacía al exterior, Costa recluye el movimiento y la mirada repetidamente en un barrio que desaparecerá.

Poco antes de las dos horas del film, un primer plano de una mujer de aproximadamente 60-70 años, *close-up* con una duración de 38 segundos... ¿Qué nos sugiere?... Tal personaje no vuelve a aparecer en el film, entonces, ¿qué intenta provocar en el espectador?... ¿Para que esta allí ese plano?... Son sus marcas de vida las que sugieren una indisolubilidad con el espacio escénico. La duración del film, entonces, se nos aparece más que arbitraria, retazos de vida que pueden extenderse o no en la superposición de descripciones.

Costa elige entonces sustraer la idea con la impresión de planos y sentidos: el miedo a la abstinencia, postales de hombres recogiendo frutas, de hombres parados con sus dos jeringas de rigor en el bolsillo, la armonía de colores en fotogramas multiplicados que el tiempo torna perpetuo, la ausencia absoluta de iniciativa y acción sexual, el dialogo de *Nhurro* con un *Pato Donald* en la mano en el dormitorio de Vanda, la solidaridad hasta donde es posible, personajes que miran a cámara, la enunciación visible, la cámara compartiendo el espacio ficcional, y también la puesta en falso de la cámara para sujetos que esconden y se esconden de otros. Los niños se nos aparecen ausentes, y la imagen solo los muestra en acciones propias de su edad, indiferentes al declive de los adultos.

No hay simetría de deterioro físico con el derrumbe de la barriada: no hay simbología en la imagen de Costa. Las drogas, su repetición en el consumo, las toses de Vanda que se nos muestra enferma y decaída, suman un estado de acabamiento inconmensurable.

El cello que da música a los créditos finales es de las

pocas apariciones expresivas en el film, como que los sonidos de la película se constituyen por los golpes y ruidos de la demolición con las toses -expulsiones no intencionadas de sus propios cuerpos- en los personajes.

10.-

En *Juventude em marcha*, el personaje central es Ventura: un desgarrado, alto y prominente caboverdiano de más de 60 años. Padre de Vanda, ha tenido otros hijos con distintas mujeres. Es la madre de Vanda la que lo echa luego de 30 años. Desde allí, en *Fontainhas*, peregrina hasta el nuevo conjunto de edificios modernos hacia donde los erradican. Ventura, delgada y oscura figura siempre de negro, se desplaza de uno a otro ambiente. Los pasillos que muestran la circulación de Ventura semejan un laberinto. Un golpe en su cabeza, vendaje acorde, nos insta a pensar en el intercalado temporal de escenas. Fantasmático, se desplaza con un andar propio de alguien de otro mundo. Como cuando Ventura recorre el Museo que ayudo a construir en 1942, y que es sacado de cuanto lugar ocupa -un sillón, incluso el apoyarse en una pared- y limpiado cualquier rastro de su presencia.

En el nuevo departamento, luego de rechazar uno pequeño, Ventura no deja de pensar en juntar a todos sus hijos y mitigar la pérdida de su mujer. Los espacios blancos, asépticos, tienen la purificación de un hospital público. Es allí donde el contraste se acentúa, radicalizando la oposición ambiental. También los estornudos, como las toses, son la respuesta a la inadaptabilidad al nuevo espacio.

Ventura nos traslada de un lugar a otro: las confesiones anteriores en el cuarto de Vanda, en *Fontainhas*, es soportado ahora en el cuerpo de Ventura. Como con *Lento*, un amigo, que quiere enviar una carta para traer a su mujer. Ventura le dice que escribir, pero como *Lento* no escribe, Ventura repite una y otra vez una carta que modifica con unas pocas líneas. Esta

es una de las dicciones: "Nha cretche, mi amor: estar juntos de nuevo hará las delicias de nuestras vidas por lo menos mas de 30 años. De mi parte voy a volverme noble y serio para ti. Me gustaría poder ofrecerte 100.000 cigarrillos, una docena de vestidos de aquellos más modernos, un automóvil, esa pequeña casa de lava que tanto querías, un ramo de flores de cuatro escudos. Pero antes de todas las cosas, bebe una botella de vino y piensa en mí. Aquí, el trabajo nunca para. Ahora somos más de cien. Hace dos días en mi cumpleaños, pensé en ti durante mucho tiempo. ¿Mi carta llego bien? Todavía no sé nada de ti. Yo te espero...Yo te espero, todos los días, todos los minutos. Todos los días aprendo nuevas bonitas palabras, solo para nosotros, hechas adecuadamente a nuestra medida, como un pijama de seda fina. ¿Acaso no quieres? Solo puedo enviar una carta por mes. Aun no sé nada de ti..." Más adelante le agrega lo siguiente, continuando lo anterior: "...A veces tengo miedo de construir estas paredes, yo, con un pico y cemento; tú, con tu silencio. Una zanja tan profunda que te empuja hacia un largo olvido. Duele ver estas cosas terribles que no quiero ver. Tu cabello se desliza entre mis dedos como hierba seca. A veces pierdo las fuerzas y pienso que voy a olvidar." La carta, entonces, comienza con promesas (felicidad, vestidos, automóvil, casa), luego un pedido (bebe vino y piensa en mí), luego un estado actual (buen trabajo, pienso en ti, te espero), las dudas (¿llegó mi carta?, aún no sé nada de ti, ¿me olvidaste?, no quiero saberlo) y por último el miedo (me estoy perdiendo en el olvido). Es ese olvido al que se les somete a todos ellos en una sociedad que los excluye una y otra vez.

Ventura, cual sacerdote, escucha una y otra confesión; su presencia genera recuerdos, promesas e historias que a veces se prolongan cuando él se retira. Así, la confesión de Vanda de cumplir la promesa de ir a Fátima porque dejó las drogas y su hija nació con salud, la entrega de Metadona por parte del Estado para tratar su adicción, etc. El discurso de Vanda nos relata

del esfuerzo del marido para recuperarla cuando se encontraba al final del derrumbe, pero las palabras se oponen al trato áspero, ausente de diálogos que tiene con el marido cuando llega y no habla; apenas invita a compartir su manzana con Ventura. Vanda habla de muebles viejos y fantasmas, y el marido come en silencio. Luego, los tres en silencio. Verlos así, en grupo mirando la nada, los fundamenta, les da vida, los vuelve de una profunda humanidad. La piedad, entonces, connota el plano secuencia.

Como con Paulo, el hijo de la mujer de Ventura, que relata como un amigo recorrió las casas pidiendo dinero para el entierro del mismo Paulo, hasta que es detenido por el marido de Gina, policía; sólo él habla, Ventura escucha. Luego, en convalecencia, Paulo dicta a Ventura como hablarle a su madre, así como dictaba Ventura a *Lento* la carta repetida; cartas o discursos que no pueden ser leídas o escuchados por quienes son sus destinatarios, cartas que solo pueden ser recordadas, cartas que se repiten como un círculo infernal, palabras que no paran de girar en su interior. Hacia el final, Ventura recita la carta en plano secuencia: algo después, deja caer la venda a sus pies y *Lento* que cae al intentar "colgarse" de la luz. Símbolo perfecto de aquello que ya está aprendido, de otro tiempo que ya no está y de un presente continuo, donde el tiempo deja de correr.

El uso del plano secuencia, ya en esta película, adquiere lo mejor de las virtudes que no aparecían en sus dos films anteriores: despliega en el espacio escénico el problema del tiempo que no eran centrales en sus anteriores films.

Una panorámica de 180° nos muestra la ciudad de fondo y en primer plano un río, panorámica que termina en un puente, desde donde viene un bote. Allí, la película respira; luego, Ventura cuida su nieta, y, Vanda entonces, se pone el eterno vestido para la limpieza. Sólo queda el silencio. Ventura se tira en la cama mirando el techo, solo en off nos queda la voz de la

niña. Ventura ya no pertenece a ninguna parte.

Del primero al último film, la narración intenta emerger con todo su potencial, haciendo de *Juventud en marcha* el más logrado de los films de la trilogía.

11.-

El crítico australiano Adrian Martin, lee en Costa una mixtura excelsa entre cine clásico y cine moderno. En su artículo: "Pedro Costa: la vida interior de una película"<sup>16</sup>, no deja de citar lo menos una veintena de directores –desde Murnau hasta Hou Hsiao-hsien-, pero toda su fundamentación se asume como arbitraria con disposición a enumerar films vistos y filmografías comentadas. Sobre *Ossos*, ignora olímpicamente el uso del plano-secuencia, y recupera el close-up de rostros por lo demás de menor relevancia que el recurso formal citado. De alguna manera, ese caleidoscopio de realizadores evidencia en todo caso la manera de poner en caja formas por demás de conocidas en el ámbito cinematográfico. O de ese pastiche de directores de festivales que tanto ensalza el crítico de marras. El cine de Costa es un cine de lo periférico, pero no un cine popular. Citar a Murnau o a Tourneur o a Ford como composición filmica relegando su carácter narrativo es lo menos un olvido pernicioso. Costa filma imágenes de entrecasa, y ni siquiera como vanguardia artística destaca. Su cine es propio de quienes anquilosan la imagen so pretexto de vigorizarla, su contenido es lo único que obnubila su continente: el barrio de *Fontainhas* es lo más original de su cine, como retrato antropológico exhuma reconocimiento, como manera filmica se parece bastante al puro esnobismo audiovisual.

12.-

Las comparaciones con cineastas de la talla de Yasujiro Ozu o de Robert Bresson, son un pleno exceso en la busca de coincidencia o antecedentes respecto al uso del plano citado o del ascetismo malentendido.

El trascendentalismo en Ozu es constitutivo a su cultura; nos advierte Paul Schrader: "...en Japón, Ozu no tuvo que resucitar la expresión de lo Trascendente; no necesitó introducirla dentro de la cultura oriental, sino tan sólo adaptarla a la forma filmica"<sup>17</sup> Los personajes en el cine de Ozu encierran el mundo en su micromundo, y en ese *mundus* lo Trascendente aparece como puesta en escena, casi como ritual religioso. Está allí porque la forma confiere ese sentido. Nos agrega el director estadounidense: "Cada persona, cada emoción, es parte de una forma más amplia que no es en modo alguno una experiencia, sino una expresión, y que, además, no aparece como una expresión de la experiencia individual o cultural sino como una expresión de lo Trascendente en sí."<sup>18</sup> En ese sentido, es que nada hay más antagonico para lo Trascendente que lo político, carácter central del cine de Pedro Costa. Confundir silencio con ausencia de ruido no es una confusión menor.

Y en la también relación forzada con el francés Robert Bresson, traigamos la palabra de Susan Sontag: "Todas las películas de Bresson tienen un tema común: el significado del confinamiento y de la libertad. La imaginería de la vocación religiosa y la del crimen son utilizadas conjuntamente. Ambas llevan a 'la celda'."<sup>19</sup> Pero entonces, pensar que las motivaciones de los personajes de Pedro Costa es la busca de la trascendencia o la espiritualidad es una contradicción frente a lo que connotan las imágenes de su cine. Definir al cine de Costa como de carácter *bressoniano*, es un ejemplo de error mayúsculo: lo que para Bresson era trascendente, para Costa es importante, lo que para el francés era ascetismo y metafísica del alma, para el portugués es minimalismo e intervención política. Nos dice Schrader: "En las películas de Bresson, entrelazado con la renuncia al cuerpo, está el desconcertante problema del suicidio: si el cuerpo esclaviza al alma, ¿por qué no destruir el cuerpo y ser entonces libre?"<sup>20</sup> En Bresson, el cuerpo aparece como un impedimento

de la liberación del alma, en Costa, el cuerpo es centro y periferia: ante el despojo y la miseria del capitalismo en Lisboa, la política confina a los personajes al –ejemplarmente– abuso del consumo de drogas, planos reiterados y prolongados como esencia de su cine.

13-

El cine de Pedro Costa se reconoce claramente en esta trilogía. Sus films impresionaron gratamente por la política de sus imágenes en un contexto mundial donde la exclusión social se hacía más que evidente. El panorama político actual europeo, con las conocidas crisis en países como Grecia, Portugal, Irlanda y España, y el recorte recurrente de la asistencia del Estado hacia los sectores excluidos, hacen que la puesta en escena y la nominación de los caboverdianos en sus imágenes, más que necesaria resultan la barricada contra las corrientes dirigenciales de Europa.

Pero los tres films referidos son bien diferentes, como si de *Ossos* a *Juventude em marcha* evolucionara de un cine parasitario y contenido, a una de narrativa fluida y simbólica de las imágenes. El uso del plano secuencia muta de un sesgo arbitrario a uno donde el continente de la forma se enriquece con la temática de la repetición y el tiempo.

La utilización como forma fílmica del plano secuencia, su recurrencia de primeros planos en los habitantes de Fontainhas, traslucen un tiempo distinto respecto del que transcurre en el mundo del trabajo. Las claves para entender sus vidas, reafirman secretos y perspectivas de esos habitantes.

Pero ninguna de estas cualidades refiere a cuestiones espirituales para relacionarlas con un cine trascendente. Y en todo caso deben pensarse estos tres films como uno solo: una extensa apuesta de casi diez años donde se descubre el paso de la inacción en la imagen a la acción política de las mismas.

Vanda es luego Ventura. O Ventura es el futuro de Vanda. Seres inanimados que dejan escapar el tiempo

porque no pueden nunca atraparlo: el tiempo huye de sus vidas y esas miradas quizá es la respuesta de su impotencia por detenerlo. El final de la trilogía, con Vanda poniéndose su vestuario de trabajo, es la repetición sistemática e infernal de donde no han salido. Con una u otra droga, de las paredes desgastadas y húmedas al blanco impoluto de los nuevos edificios, *Fontainhas* ha maquillado su exterior y trasladado espacialmente, pero ellos, los siempre excluidos, miran un horizonte que el sistema ha obturado bajo una gran alfombra. Pedro Costa no recupera un espacio: lo genera. Y esa sin ninguna duda es su cualidad más sobresaliente.

#### NOTAS

1. El largo de la película total era de unos 15 metros, unos 50 pies, que al giro de la manivela a unos 16 fotogramas por segundo, constituía aproximadamente un minuto de duración.
2. BURCH, Noël. "Proposiciones" en *Revista Lenguajes* Nº 2. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, diciembre de 1974. p.73
3. RUSSO, Eduardo. *Diccionario de cine*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2003. pp.200-201.
4. AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. La Marca Editora, Buenos Aires, 2006. p.170
5. BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid, 2004. p.95
6. Ídem
7. Pedro Costa es un director portugués nacido en 1959. Ha dirigido: *O Sangue* (1989), *Casa de Lava* (1994), *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000), *Danièle Huillet/Jean-Marie Straub: Où gît votre sourire enfoui?* (2001), *Juventude Em Marcha*

(2006), "Tarrafal" segmento de *O Estado do Mundo* (2007); entre otros films.

8. MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine. Tomo I: Las estructuras*. Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2002. p.175

9. COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo - Técnica e ideología (1971-1972)*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2010.

10. LEBEL, Jean-Patrick. *Cine e ideología*. Granica Editor, Buenos Aires, 1973. p.25

11. PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Editorial Brujas, Córdoba, 2005. p.322

12. Confundir pobreza material con ascetismo es otro de los errores con que se ha significado el cine de Costa. Para entendernos, no objetamos tal puesta en escena pues preserva un pleno naturalismo de las condiciones de *Fontainhas*, la clarificación refiere a lecturas que se han hecho de sus films.

14. RANCIÈRE, Jacques. "Las paradojas del arte político" en *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2010. pp. 53-84.

14. RAMOS, Julio. *Arte y política en el cine de Pedro Costa*. Mimeo.

15. Ídem

16. MARTIN, Adrián. *¿Qué es el modernismo?* Uqbar Editores, Valdivia, 2008. pp.199-206

17. SCHRADER, Paul. *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Ediciones JC, Madrid, 1999. p.36

18. Ídem. p.48

19. SONTAG, Susan. "Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson" en *Contra la interpretación*. Editorial Alfaguara, Buenos Aires, 2005. p.246

20. SCHRADER, Paul. op. cit. p.116

## Registro Bibliográfico

VIEGUER, Marcelo

"El plano secuencia. Pedro Costa y la trilogía de Fontainhas" en *La Trama de la Comunicación, Volumen 16, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2012.

RECIBIDO: 30/06/2011

ACEPTADO: 26/07/2011