

# El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar



Annemarie  
Meier



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD XOCHIMILCO

## EXPLORACIÓN DEL TIEMPO/ESPACIO: CORTO Y PLANO-SECUENCIA

Sobre una pista de patinaje al aire libre una patinadora solitaria ejecuta sus movimientos. Es una joven vestida de rojo que toma vuelo, trata de hacer un salto y cae. Se levanta, vuelve a intentar el salto y de nuevo cae. Repite el intento y vuelve a fallar varias veces más. De pronto aparece en la parte de abajo una niveladora de hielo que atraviesa la pista y se acerca a la patinadora. Cuando la barredora llega al lado extremo de la pista, la patinadora ha desaparecido. El cortometraje descrito tiene el título *Turn* y consiste en un plano-secuencia de tres minutos realizado por la suiza Christina Benz en 2003. Es precisamente el recurso narrativo y estético del plano-secuencia el que provoca que *Turn* atrape al espectador, despierte su curiosidad y lo mantenga en suspenso. La ausencia de un movimiento de cámara y de cortes provoca la identificación con los desesperantes intentos de la patinadora sin necesidad de acercarnos a su rostro. No es el personaje lo que nos interesa y mantiene en suspenso sino sus repetidos intentos de lograr el salto, el sentimiento de fracaso, la dureza de una superficie de hielo y el recuerdo de situaciones en las que fracasamos en el intento de superar nuestros límites. Sin embargo, lo que nos mantiene en suspenso y preocupados, es el desenlace: Si la patinadora logra completar su salto, leeríamos el corto como una historia de éxito y de resistencia humana. Con el desenlace de la barredora que desaparece (atropella, aplasta o se quita de en medio) a la patinadora como si fuera un objeto estorboso, el cortometraje deja al espectador una metáfora inquietante.

*Turn* es uno de los muchos cortometrajes que se narran en un plano-secuencia único y cuya fuerza e interpretación depende justamente de la unidad de tiempo y espacio que propone con la ausencia de cortes. Pero: ¿Por qué será que el plano-secuencia sea tan utilizado en el cortometraje? Hay que admitir que el uso del video ha facilitado y enriquecido el plano-secuencia como recurso narrativo, discursivo y estético también en el largometraje. El uso del plano-secuencia es uno de los temas recurrentes en las teorías del cine quizá porque, por un lado, existen realizadores que lo han explotado a través de su obra y defendido frente a los críticos y teóricos que definen el cine como arte del montaje.

Para el espectador el plano-secuencia es un reto sobre todo si está educado y acos-

exacto. El filme de Figgis que se ha instalado en los grupos de cinéfilos jóvenes como filme de culto, muestra cómo las posibilidades técnicas que surgen de los nuevos medios, son aprovechados por los creadores como retos para nuevas narrativas y discursos. El desarrollo se ha acelerado de tal manera que, lo que falta, son a menudo los términos para identificarlos. ¿Podríamos, por ejemplo, atrevernos a llamar a los experimentos anteriores e incluso a todos los cortometrajes que narran una historia en un solo plano “películas-secuencia”?

## 2.2 El cortometraje con plano-secuencia

Las reflexiones anteriores acerca del plano-secuencia, su desarrollo y las variantes me ayudaron a reconocer la riqueza y diversidad de formas que podemos encontrar en cortometrajes recientes. También comprendí que las frecuentes referencias a las “vistas” de los hermanos Lumère, no sólo podían explicarse como homenajes a los pioneros del cine sino que reflejan realmente una manera de los realizadores de volver a descubrir las posibilidades expresivas y narrativas del lenguaje y discurso cinematográficos. Otro motivo del uso del plano-secuencia tiene que ver con que éste es bastante popular entre estudiantes y maestros de escuelas de cine y comunicación donde los ejercicios de plano-secuencia son un campo de juego, experimentación, experiencia narrativa y construcción de significado para los aprendices de la narrativa audiovisual.

Como vimos en el capítulo introductorio hay investigadores del cortometraje que ofrecen una clasificación según características textuales y dramáticas. Recordemos por ejemplo, las propuestas por Saara Cantell quien distingue entre el cortometraje como poema, como metáfora, como chiste, como comercial y el *zen* del cortometraje.<sup>34</sup>

Si revisamos la clasificación de Cantell podemos encontrar cortometrajes de un solo plano secuencia en los cinco grupos; pero seguramente se sitúan con más frecuencia en el cortometraje como poema, metáfora y el cortometraje *zen* (cortometraje que muestra algunas características del *zen* Budismo para construir significado). Las tres categorías son terreno fértil para el plano-secuencia que parece ser el medio idóneo para mostrar la unión de los seres vivos y las cosas con el espacio/tiempo. El cortometraje suizo *Turn* que describo al inicio y el mexicano *Recuerdo del mar* de Max Zunino (2006) me parecen claros ejemplos de cortos que se constituyen en metáfora o alegoría y se nutren del espacio/tiempo para construir significado.

También en las características dramáticas detectadas por Richard Raskin y su propuesta de cinco categorías básicas encontramos las situaciones básicas para un tratamiento con plano-secuencia. El balance entre casualidad y elección, consistencia y sorpresa, imagen y sonido, personajes y objetos y sencillez y profundidad se prestan

---

34 Cantell, Saara, *Poetry on screen or visualised jokes?* En P.O.V. no. 18, Storytelling

para ser tratados en un plano-secuencia y serían un reto para un realizador creativo.<sup>35</sup> La clasificación dramática que ofrece Raskin se encuentra aún en los cortos que recurren a las convenciones narrativas del cine. En el corto es sumamente frecuente encontrar experimentos con la relación entre la banda sonora y la imagen, la construcción del suspenso hacia una sorpresa final y la relación entre sencillez y profundidad. Un cortometraje documental y experimental como *On a Wednesday Night in Tokyo* de Jan Vermeek (2004) mantiene al espectador atrapado en un plano fijo de cinco minutos frente a la puerta de un vagón del metro de Tokio. La cámara fija, unos reflejos de luz que observamos en un primer plano y una banda sonora que muestra la creciente irritación, construyen un híbrido entre documental y experimental adecuado a la crítica que formula.

Si ampliamos las clasificaciones de Campell y Raskin con la observación de tácticas discursivas como la reducción extrema, la resolución a través de metáforas y alegorías y la creación de emoción, empatía y suspenso en el espectador, la interpretación de un corto con plano-secuencia se enriquece aún más. En muchos filmes y cortos es justamente el uso del plano-secuencia el que crea empatía con los protagonistas porque simula una acción en tiempo real. Si se prepara a ver un corto el espectador está consciente de observar un relato sumamente significativo en el que cada detalle tiene la mayor relevancia. Es así, como establece empatía con la patinadora de *Turn* de la que nunca ve el rostro. Cuando apenas empezó a seguir y admirar sus movimientos ligeros sobre el hielo, es angustiante observar el arribo de una niveladora que la elimina de la imagen.

El episodio de Cuarón para *París te amo* también es crucial para entender cómo un corto es capaz de establecer empatía del espectador hacia los personajes. París, como ciudad *clisé* para el amor desenvuelto, dirige las emociones del público que cae en la trampa narrativa que lo hace creer que descubre a una pareja dispareja en una aventura amorosa. El diálogo del corto de Cuarón es importante para “engañar” al espectador mientras que en *El otro sueño americano*, el diálogo sirve para contextualizar y establecer la relación entre los dos personajes. Por cierto, el corto de Cuarón me parece un homenaje al maravilloso corto *Gare du Nord* que Jean Rouch realizó en 1964 como episodio para *París visto por...* En unos 14 minutos el un plano-secuencia sigue a una pareja de franceses que discuten primero en su departamento, después en una elevador y en la calle para terminar en la estación de trenes Gare du Nord. El filme aparece sin cortes, pero es obvio que Rouch tuvo que unir por lo menos dos plano-secuencias para que quedaran en uno solo.

Por otro lado también las categorías y géneros periodísticos que podemos encontrar en el cortometraje moderno como el chiste, la crónica y el *spot* publicitario abren posibilidades para la utilización del plano-secuencia. Otra característica es el juego de

35 Raskin, Richard. *Five Parameters for Store Design in the Short Fiction Film*, P.O.V. no.5. *On the Art of the Short Fiction Film*

significados entre el discurso visual y el sonoro. Mientras que al igual que en *Recuerdo del mar* y *On a Wednesday Night in Tokio*, muchos cortos confían totalmente en el poder del discurso audiovisual y prescinden por completo del diálogo. Otros, en cambio, juegan y construyen significado a través del diálogo o la contraposición del discurso visual con el sonoro. El diálogo del corto de Cuarón es importante para “engañar” al público, mientras que el de *El otro sueño americano* sirve para contextualizar y establecer la relación de víctima y victimario entre los dos personajes.

Al revisar un gran número de cortometrajes recientes y analizar las variantes del plano-secuencia que utilizan, llegué a la conclusión de que en ninguno de los casos éste fue gratuito o por economía de medios. La decisión del realizador de limitar su espacio/tiempo y no cortar estaba estrechamente ligada al significado. Es decir que el plano-secuencia pertenece al nivel del discurso, es portador de significado. O, dicho de otra manera, si le quitamos el plano-secuencia al cortometraje el cortometraje ya no construye significado o bien lo cambiaría por completo.

### 2.3 Cinco cortos que cobran vida a través del plano-secuencia

Los cinco ejemplos que cito más adelante responden a intenciones y muestran estilos muy diferentes. La utilización del plano-secuencia en *On a Wednesday Night in Tokyo* y *El otro sueño americano* parten de la perspectiva documental que adoptan los realizadores frente a los sucesos que quieren mostrar. A través del plano – secuencia que mantiene secuestrada la mirada del espectador, crece la irritación y la impotencia. *Recuerdo del mar* y *Turn* concentran la atención en el espacio. Su relación con el personaje único y su destino se muestra a través de un plano-secuencia que se interpreta como alegoría. *Parc Monceau* de Alfonso Cuarón es quizá el ejemplo más convencional porque el *travelling* lateral que sigue a la pareja nos mantiene ocupados con los cambios del fondo y el diálogo. Sin embargo, también aquí el espacio es determinante para nuestra interpretación.

#### ***Turn* de Christina Benz. 2006. 3 min.**

La descripción de la patinadora solitaria sobre el hielo frío y duro capta en seguida la atención del espectador y despierta su empatía. También despierta preguntas. ¿Por qué estará ahí sola? ¿Qué sentirá en medio del hielo? ¿Las caídas le causarán dolor? Con cada caída crece la preocupación del espectador por el bienestar de la joven al mismo tiempo que nos preguntamos sobre el por qué de su insistencia en repetir el movimiento.

Cuando la pesada barredora empieza a invadir la pista y cubrir el espacio que anteriormente dominaba la figura de la mujer, nos esperamos lo peor pero no a lo que vemos frente a nuestros ojos. Al pasar por encima de la patinadora y desaparecerla el corto deja pensativo y preocupado al espectador. Puesto que no hay corte, la desaparición de la mujer frente a la cámara es real. Un desenlace que despierta la especulación

acerca de la metáfora o alegoría que construye el corto. Por otro lado también un caso para la especulación de cómo se rodó.



*Turn* de Christina Benz. (2006)