



MIRADA Y DENUNCIA

Control social y sanción moral en 4 meses, 3 semanas y 2 días

Gaze and Denouncement. Social control and moral sanction in 4 Months, 3 Weeks and 2 Days

FRANCISCO M. AYUSO ROS
Universitat de València, España

KEYWORDS

Realism
Romanian cinema
Mise-en-scène
Abortion
Social repression
Rape
Long take

ABSTRACT

4 Months, 3 Weeks and 2 Days by Cristian Mungiu, 2007 is a film set in Communist Romania during the final years of the Nicolae Ceaușescu era and tells the ordeal of two university students on the day that one of them is about to undergo an illegal abortion. The discursive strategies of this film are in line with a realist approach, which avoids all those resources of mise en scène that entail a greater illustrative presence. However, there is a scene in the film that does not follow this approach, and generated some controversy in specialised media.

PALABRAS CLAVE

Realismo
Cine rumano
Puesta en escena
Aborto
Represión social
Violación
Toma larga

RESUMEN

La película 4 meses, 3 semanas y 2 días (Cristian Mungiu, 2007) relata la odisea de dos compañeras de estudios el día en que una de ellas va a someterse a un aborto clandestino, centrada en la última etapa del régimen dictatorial liderado por Nicolae Ceausescu. Las estrategias discursivas de este filme responden a un enfoque realista, evitando todos aquellos recursos de puesta en escena que impliquen una mayor presencia enunciativa. Sin embargo, hay un plano en la película que contraviene este planteamiento, y que generó no poca polémica en los medios especializados.

Recibido: 18/ 06 / 2022

Aceptado: 20/ 08 / 2022

1. Introducción. La película en el contexto de la “Nueva ola del cine rumano”

La película objeto de nuestro estudio, *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 luni, 3 saptamini si 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007), fue galardonada con la Palma de Oro a la mejor película y con el premio FIPRESCI en el Festival de Cannes de 2007, además del reconocimiento internacional en multitud de festivales de cine de todo el mundo. Además, la unánime aceptación que recibió esta película supuso la certificación de un fenómeno que había ido creciendo en los principales festivales de cine europeos, sobre todo tras el éxito en el Festival de Cannes de 2005 de la película *La muerte del Sr. Lazarescu* (*Moartea domnului Lazarescu*, Crisi Puiu, 2005): la “Nueva ola del cine rumano”. Así lo dejaba patente el artículo del crítico cinematográfico de *The New York Times*, A. O. Scott, en un ya célebre texto titulado “In film, the Romanian new wave has arrived”, el cual estaba fechado en enero de 2008, unos días antes del estreno de la película de Mungiu en Nueva York. En el mismo, Scott señalaba algunas de las constantes que identificarían las películas contenidas en este marco conceptual, como son la precariedad de medios, la denuncia de la autoridad, el ajuste de cuentas con los conflictos del pasado y las decepciones del presente, la falta de clausura del relato, la honestidad artística, el enfoque naturalista o las estrategias propias del realismo cinematográfico.

Los artículos y los estudios académicos que siguieron al iniciático artículo de Scott insistieron en destacar similares características que confluían en esta nueva ola (Bergan, 2008; Nasta, 2013; Pop, 2014; Stojanova, Duma, 2019), la mayoría de las cuales se identifican con el concepto, ciertamente espinoso, del realismo cinematográfico: relatos centrados en el ámbito cotidiano y en héroes anónimos, inexistencia de música extradiegética, utilización de la cámara en mano, los planos largos, la utilización del plano secuencia, la influencia del neorrealismo italiano o de los nuevos cines de los años 60, el humor negro, la austeridad de la interpretación de los actores, etc.

El propio Cristian Mungiu destaca en las entrevistas su voluntad de hacer un cine que tome distancia del cine rumano de los años 80, el cual considera “falso” y “artificial” (Kaganski, 2016), para proponer un enfoque en el que el punto de vista del narrador principal sea lo “más neutral posible”, sin emitir juicios y sin cortar allí donde no sea estrictamente necesario, tratando de ser lo más fiel posible a la vida cotidiana (Biéznobas, 2012).

Todas estas cuestiones relacionadas con las estrategias formales realistas son las que interesan a nuestra investigación, puesto que nos proponemos demostrar que, si bien este planteamiento es el que domina en la práctica totalidad del filme, destacamos un plano muy significativo; el cual, dadas sus características, supone una sanción de carácter ético y moral por parte del narrador implícito que construye el texto cinematográfico.

Para desarrollar dicha hipótesis, procederemos, en primer lugar, a exponer la conveniencia de la metodología del análisis textual, de naturaleza semiótica, en nuestro estudio. A continuación, procederemos a desarrollar el análisis fílmico de la película, destacando aquellos aspectos que se corresponden con estrategias propias del realismo cinematográfico; en especial, de la secuencia que nos interesa. Por último, expondremos las conclusiones de nuestro trabajo.

2. Metodología

Las convenciones culturales de cada momento trazan formas específicas de construcción de realidad. En este sentido, la irrupción de nuevas formas de ver posibilita la articulación de nuevos mecanismos discursivos que induzcan a construir formas alternativas de prácticas sociales y de construcción de subjetividades. Esta operación transitiva que lleva de la representación a la recepción implica una relación experiencial que no solamente alcanza a producir efectos de sentido, sino también pragmáticos. En este sentido, “en una sociedad marcada cada vez más por lo visual, es necesario entender el cine como acto, más que como hecho, texto o dispositivo” (Colaizzi, 2007, p. 41).

Cada filme debe entenderse, por tanto, como texto y como contexto, como un espacio de relaciones de significación y producción de sentido, y como tal, deberán analizarse. Desde que se da un proceso de selección, ordenación y conformación en un universo simbólico autónomo de la realidad hasta que un receptor realiza un proceso de lectura a partir de unos referentes culturales concretos, y de las convenciones que rigen el orden simbólico en un determinado momento histórico, nos movemos siempre en el terreno del lenguaje: una práctica semiótica que implica la producción de sentido en un marco referencial concreto y que se va actualizando con cada acto de lectura.

Es desde este enfoque, atento a la dimensión textual y experiencial, que hemos considerado coherente abordar el estudio de nuestro objeto de estudio por medio de los instrumentos metodológicos que ofrece el análisis fílmico de raigón semiótico y textual. Como territorio textual, una película constituye una “materialidad” constituida por imágenes y sonidos, elementos estos que establecen relaciones entre ellos, adoptando formas que crean sentidos (Zunzunegui, 2007, p. 299). De lo que se trata, entonces, es de ver de qué manera las películas dicen lo que dicen, de averiguar el modo en que a través de las formas fílmicas se lleva a cabo la significación en el cine. Se trata, en suma, de “aplicar el bisturí analítico a vastos corpus diacrónicos a fin de poner en pie una historia de las formas fílmicas que intente, a la vez, comprender la utilización de las mismas en su especificidad y complejidad histórica y cultural” (Castro de Paz, 2019, pp. 9-10).

De acuerdo con esta argumentación, en nuestra aproximación al objeto de estudio nos mueve el interés de seguir

profundizando en la relación entre el cine y la manera de ver el mundo, pues no solo constituye un instrumento privilegiado para comprender las distintas realidades que nos rodean, sino también las representaciones culturales que condicionan esas formas de ver. Por sus correspondencias a nivel social, cultural e histórico, cada película debe ser entendida en relación con el contexto histórico que refiere y en el que se inscribe su producción.

3. La película en su contexto

El argumento de *4 meses, 3 semanas y 2 días* sucede en el último periodo de la etapa comunista en Rumanía, y está protagonizado por dos estudiantes que comparten habitación en una residencia, Otilia y Gabita. Los hechos se desarrollan el día en que Gabita se va a someter a un aborto clandestino, un trance en el que estará apoyada en todo momento por Otilia. El curandero al que recurren aprovechará la situación de vulnerabilidad que atraviesan las jóvenes para abusar sexualmente de ellas.

Al finalizar el genérico que abre la película, una información de carácter referencial sitúa la narración que se va a desarrollar: "Rumanía, 1987". Hay que hacer notar que, aunque los hechos suceden en Bucarest, este dato apunta de manera general a todo el país, en un momento en que la situación de precariedad y de desabastecimiento afectaba a gran parte de la población. Desde esta perspectiva, la odisea particular de las protagonistas adquiere una dimensión genérica.

Las leyes que regulaban el aborto en Rumanía habían ido endureciéndose con los años desde que Nicolae Ceausescu accedió al poder en 1966. De tal manera que en 1985 el aborto legal había quedado reducido al caso de mujeres mayores de 45 años que ya tuvieran cinco hijos, lo que se tradujo en un incremento de los casos de abandono de hijos no deseados. Además, tanto las mujeres que decidían someterse a abortos clandestinos como el personal médico que participaba en los mismos se exponían a severas penas de cárcel. Hay que tener en cuenta que los anticonceptivos estaban prohibidos, con lo que la tasa de natalidad se había duplicado en la década de los años setenta (Adam y Mitroiu, 2016). De hecho, mediante el control policial por parte de la Securitate, combinado con la propaganda institucional, la planificación familiar suponía uno más de los mecanismos opresivos puesto en marcha por el régimen comunista; un mecanismo mediante el cual los cuerpos de las mujeres eran sometidos al control totalitario.

Este contexto de precariedad y represión policial será el que enmarque la odisea de las dos protagonistas a lo largo de una jornada, desde primera hora de la mañana hasta la noche. Esta concentración del tiempo diegético se corresponde con un enfoque realista, encaminado a dotar a cada acontecimiento, por pequeño que sea, de una significación especial. Además, la puesta en escena se aplica en encadenar las imágenes en un *fluir* continuo, como si los hechos se sucedieran en tiempo real, enmascarando las elipsis temporales. Esta estrategia de carácter realista se traduce en una mayor impresión de realidad por parte del espectador, que asiste a las tribulaciones que viven las dos jóvenes experimentando una mayor intensidad dramática. Es lo que Cesare Zavattini llamaba una "poética de la inmediatez", en referencia al neorealismo, "donde la identificación entre el objetivo y el ojo del espectador sea máxima" (Monterde, 1999, p. 141). No en vano, la película comienza *in media res*, en medio de una conversación en la que Otilia se ha comprometido a ayudar a su amiga, y termina con la mirada a cámara de ella misma, en medio de otra conversación. Trazando, de esta forma, un fragmento de vida, por naturaleza incompleto, sin ningún tipo de cierre dramático; al contrario, abriendo múltiples interrogantes.

4. Anclaje del punto de vista y coordenadas realistas

En sintonía con los rasgos propios del realismo cinematográfico que anotábamos al final del apartado anterior, todas las acciones son presentadas desde el punto de vista de Otilia. Es decir, la vamos a seguir en todo momento, accediendo a la información al mismo tiempo que ella, sin ostentar un saber que se sitúe por encima del personaje. Se trata de una estrategia que podemos definir como *ver con*, la cual exige un compromiso por parte del espectador, quien es situado junto al personaje. De esta forma, el "foco cognitivo adoptado por el relato" descansa en la "focalización interna" de un único personaje (Gaudreault y Jost, 1995, p. 148).

Este planteamiento narrativo se combina con otras estrategias que se corresponden con la tesis defendida por André Bazin en su concepción del realismo ontológico del cine. El teórico francés contrapone el montaje interno, vinculado a las unidades expresivas con profundidad de campo y al plano-secuencia, con la descomposición espacial y temporal en diversos planos propia del montaje analítico, con el fin de determinar un mayor o menor grado de adecuación a la realidad percibida, al sentido oculto de la vida. En esta cuestión, el cine de Jean Renoir le sirve como ejemplo a seguir "por encontrar, más allá de las comodidades del montaje, el secreto de un relato cinematográfico capaz de expresar todo sin dividir su unidad temporal" (Bazin, 2008, p. 98). La cuestión estriba en que, si bien el interés del montaje analítico es centrar la atención del espectador en detalles psicológicamente justificables dentro de una escena, la toma larga logra que los aspectos espaciales y temporales de una escena se perciban de manera continua y palpable, dando como resultado una sensación más cercana a la realidad.

En este sentido, el plano de apertura de *4 meses, 3 semanas y 2 días* resulta ejemplar. El cual da comienzo con un encuadre en el que se ve una mesa y parte de una ventana, en las que se agolpan determinados enseres. Este encuadre se mantiene durante quince segundos, en los que únicamente se escucha el *tic tac* de un reloj

despertador y un zumbido de fondo, y sostenido por la imagen temblorosa propia de la cámara al hombro, hasta que una mano entra en el encuadre para coger un cigarrillo encendido que se consumía en un cenicero puesto sobre la mesa. Impulsada por el movimiento de retroceso de la mano, la cámara va a abrir el plano hasta contener el él a las dos amigas, que comienzan los preparativos para llevar a cabo de decisión que acaban de acordar: convocar a un curandero para que practique el aborto clandestino. Así, este primer fragmento está rodado en un plano secuencia, en el que se van a poner de manifiesto las condiciones de precariedad y de temor que condicionan los actos de las dos protagonistas.

A partir de este momento, la cámara va a seguir los pasos de Otilia, quien debe encargarse de reservar el hotel y de encontrarse con el curandero, a quien no conocen. Incluso en los momentos de transición, como el viaje en autobús que le lleva al centro de la ciudad, faltos de carga dramática si nos atenemos a un modelo convencional, la impresión de vigilancia constante, la presencia invisible de un poder absoluto que lo controla todo, se mantiene constante. En este caso, personificado en las figuras de dos supervisoras que controlan los billetes y que miran a la protagonista con suspicacia, ya que ha tenido que pedir prestado un billete a un viajero al no disponer de ninguno.

La inclusión de fragmentos carentes de interés dramático, si nos atenemos a una concepción canónica del del relato, es propia del neorrealismo italiano, y se corresponde con lo que José Enrique Monterde denomina una “poética de lo irrelevante” (1999, p. 152). Esta presencia de tiempos narrativamente muertos, por oposición a la tendencia a mostrar únicamente aquellos momentos relevantes desde el punto de vista dramático, representativa del cine clásico de Hollywood, es un claro exponente de un cine que pretende potenciar la vivencia de la realidad representada.

Una realidad que va emergiendo de los largos planos en profundidad de campo, y que se deja notar en los edificios desvencijados, en las calles sin asfaltar, en los coches abandonados, en la gente que hace cola en una tienda de alimentación... También se deja entrever en los pequeños detalles, en los pequeños sobornos cotidianos, en los empleados de hotel que se quejan de su sueldo, en las estudiantes que comercian con productos de contrabando, etc. Incluso el Sr. Bebe, el curandero, se nos muestra en su lado más humano cuando acude a rescatar a su anciana madre, quien se ha olvidado las llaves en casa porque le habían avisado que tal vez encontraría azúcar en la tienda. La conversación entre madre e hijo, a la que asistimos desde el punto de vista de Otilia, quien espera en el coche, aporta humanidad a un personaje que se va a caracterizar por su vileza, evitando así caer en maniqueísmos. Estos apuntes, que se insertan en el ámbito cotidiano, otorgan profundidad a los personajes y los hacen más creíbles y cercanos.

5. Formas de la violencia y distancia enunciativa

El bloque central de la película está ocupado por la larga secuencia de la intervención y las violaciones en la habitación de un hotel, que abarca casi cuarenta minutos de metraje. Tras unos primeros minutos de conversación, todo comienza a complicarse. Debido a que se han visto obligadas a contratar un hotel distinto al previsto, las muchachas disponen de una cantidad inferior a la acordada. Además, Gabita ha olvidado traer el plástico con el que cubrir la cama y el Sr. Bebe se ha visto obligado a dejar su carné en recepción. La situación alcanza un punto crítico cuando el curandero se apercibe que Gabita ha mentido, que está embarazada de cuatro meses y no de dos, tal como había dicho. El problema es que después de cuatro meses ya no se considera aborto, sino asesinato, y las penas pueden llegar a los diez años. El hombre se muestra ofendido y reacciona con desdén: “Típico, todas iguales. Lo dejan para más tarde, más tarde. Luego quieren que las ayudes. ¿Por qué debe pagar otro por lo que has hecho? Yo no me lo pasé bien”. La situación de las protagonistas es cada vez más tensa.

Finalmente, tras una reacción violenta, el hombre les da un ultimátum: si quieren que continúe con la intervención, deben someterse a sus exigencias sexuales por turnos. Detengámonos a considerar las cuestiones de planificación que han destacado hasta este momento. Desde el comienzo del film, abundan los planos medios y de conjunto, los cuales se corresponden con una retórica realista, mientras que los planos generales son puntuales. Tampoco se ofrecen proyecciones del punto de vista de los personajes y los movimientos de cámara están en todo momento justificados por los movimientos o las intervenciones de los mismos. Desde esta perspectiva, se anula cualquier énfasis dramático que se pudiera añadir a los diálogos o las reacciones de los hablantes, también cualquier posible juicio moral. Todo esto implica una menor intervención de la voz enunciativa, a la vez que la mirada del espectador dispone de una mayor libertad para aprehender la información que transmiten las imágenes. Ni siquiera se corrige el encuadre cuando un personaje se levanta y la parte superior de su cuerpo queda en fuera de campo. De esta manera, y debido a la larga duración de los planos, en su mayoría fijos, son los propios personajes los que crean movimiento en el interior del encuadre. A este respecto, recordemos que “el movimiento en el encuadre parece más real que el movimiento del encuadre” (Comolli, 2010, p. 47, cursiva en el original).

Siguiendo este razonamiento, tampoco se da una fragmentación del espacio para subrayar estados de ánimo o generar un determinado ritmo. En consecuencia, la intervención de la enunciativa a nivel de planificación es mínima, ya que todo el trabajo se ha realizado previamente con las posiciones y los movimientos de los actores,

así como los emplazamientos de cámara y las cuestiones de puesta en escena. Podemos comprobar ahora cómo la sencillez de la que hablaba Mungiu, y que se traduce en la impresión de que los hechos se suceden en tiempo real, y con una fuerte impresión de verosimilitud, requiere de una intensa labor organizativa inicial.

En este sentido, el fragmento en que se producen las violaciones resulta ejemplar. Este es el único momento en que la narración abandona el punto de vista de Otilia, con el fin de dejar en fuera de campo tan luctuoso trance. La acción se desplaza al punto de vista de Gabita, quien sale a fumar al rellano y después se encierra en el baño. Un *raccord* en el eje sobre su rostro establece una *elipsis* temporal mediante la cual resulta imposible establecer el tiempo transcurrido. Es decir, todos aquellos detalles relacionados con las violaciones son emitidos con decoro, evitando cualquier acercamiento morboso a las mismas. El efecto de este vacío, de lo no representado, resta, por lo tanto, a la imaginación del espectador.

En este punto, vale la pena destacar un plano que destaca por frenar la línea temporal y dramática, por romper con el estilo formal que se había mantenido hasta ese momento, y que ocurre cuando Otilia entra al baño a lavarse tras la agresión sexual. La vemos en primer plano y de perfil mientras se lava de cuclillas en la bañera. No se escucha otro sonido que el del agua, que es impulsada por los frotamientos. El siguiente corte es el que da paso al plano que nos referimos. La posición de cámara se sitúa detrás del personaje, en una escala del primer plano, pero de espaldas.

El corte se percibe de forma brusca, ya que no está justificado por ninguna acción, mirada o movimiento de los personajes. El salto se percibe también a nivel sonoro, donde se pasa del agudo sonido del agua a un zumbido mecánico, combinado con el sonido de una gota de agua que cae insistentemente. Así, la narración queda suspendida momentáneamente para privilegiar una composición que se mantiene durante doce segundos, y que se percibe como una marca de enunciación, un instante trascendental, que pone de manifiesto su condición de artificio para implicar al espectador. Efectivamente, la imagen de Otilia en este encuadre se corresponde con la que ofrecería un espectador sentado en una butaca que fuera captado desde atrás. Esta relación especular que se establece entre lo que ocurre en la pantalla y el papel asignado al espectador le recuerda a este su condición de observador, así como los procedimientos significantes que dan cuerpo a la representación. Asimismo, los instantes como este “poseen una cualidad de abstracción y de irrealidad [...] que se propaga más allá de su pura inscripción material, haciendo volver el film sobre sí mismo, captando su drama singular” (Bellour, 2009, p. 122). Es en virtud de esta abstracción, capaz de atravesar fronteras imaginarias, que la duración del plano se abre a la participación del espectador, dejando vía libre al pensamiento reflexivo para ir más allá del encuadre, para establecer relaciones que posibiliten una experiencia sensible, subjetiva, entre su mundo y la representación que se le ofrece.

Teniendo en cuenta todas estas decisiones narrativas y de puesta en escena, pasamos ahora a analizar la secuencia que incluye el plano que constituye el núcleo de nuestra investigación.

6. Control y sanción moral

Otilia se ha visto obligada a dejar a su amiga sola en la habitación tras la intervención, pues se había comprometido a cenar con los padres de su novio. Tras la cena, de la que se ha ido sin despedirse, pues estaba preocupada, ya que ha llamado a la habitación del hotel y nadie ha respondido. Cuando finalmente entra en la habitación, la cámara la acompaña, introduciéndonos en el espacio, y en el saber de lo que ha ocurrido, junto a la protagonista. Gabita está inmóvil en la cama, cubierta por las sábanas, y no responde a la primera llamada, generando una nueva inquietud. Cuando lo hace, informa de que todo ha terminado y que lo ha dejado en el baño. Otilia va al baño, enciende la luz, que parpadea unos instantes, precediendo a un fuerte impacto dramático: ella mira al suelo y se retira un paso, sin dejar de mirar algo que está en fuera de campo, que podemos imaginar, pero cuya visión nos es privada. El siguiente plano es el que nos hemos referido, el más polémico de la película, el que más discusiones suscitó, y al que Mungiu ha dedicado mucho tiempo a justificar. Analicémoslo en el contexto formal del resto de la película.

Un plano medio corto desde el interior enmarca a Otilia en la puerta del baño en el momento en que desciende para ver de cerca lo que hay en el suelo. Se arrodilla y su mirada queda atrapada en la visión de aquello que se encuentra por debajo del límite inferior del encuadre (Figura 1). De acuerdo con la utilización que se ha venido haciendo del fuera de campo hasta este momento, la lectura y las implicaciones de lo que se oculta a la visión del espectador conectan de manera funesta con las vivencias que se han relatado hasta ese momento, sin que requiera de más explicaciones; sobre todo, porque, de acuerdo con las estrategias enunciativas expuestas en la película, se han evitado en todo momento. Como ya hemos apuntado, no hay contraplanos de la mirada de los personajes, ni panorámicas de reencuadre, ni siquiera cuando la imagen desenfoca por la proximidad o lejanía de la cámara respecto del objeto, tampoco cuando un personaje sale de cuadro total o parcialmente. Es decir, todo aquello que se pueda identificar como un subrayado enunciativo, para denotar algo que ya estaba connotado formalmente, es evitado a lo largo de la película. Sin embargo, este planteamiento, esta coherencia que destacamos, va a ser quebrantada para ilustrar lo que hasta ese momento era un fuera de campo inefable.

Figura 1. Otilia mira aterrada hacia el suelo



Fuente: *4 meses, 3 semanas y 2 días*, 2007

Retomando el momento que se corresponde con la Figura 1, el teléfono de la habitación comienza a sonar, y lo más probable es que sea el recepcionista reclamando la documentación que le ha solicitado a Otilia antes de subir a la habitación. Otilia le pide a su amiga que lo coja, sin poder apartar la vista del suelo. Hace un gesto hacia delante en el que adivinamos que ha movido algo para ver mejor y, como en un resorte, reacciona retirándose con cara de espanto. Es entonces cuando la cámara realiza una panorámica vertical descendente en la dirección de su mirada, hasta encuadrar finalmente al feto, parcialmente cubierto por una toalla (Figura 2). Hay que tener en cuenta que la imagen permanece en pantalla durante veinticinco segundos antes que Otilia lo cubra con esa misma toalla para guardarlo en su bolso.

Figura 2. Imagen del feto en el suelo del baño



Fuente: *4 meses, 3 semanas y 2 días*, 2007

En este orden de cosas, este movimiento de cámara sí supone una marca de enunciación, una decisión que amplía la cuestión del aborto, más allá de la situación vivida por las dos mujeres, a la carga moral que deriva de ese embrión en el que se distinguen ya rasgos humanos. A propósito de la controversia generada por esta imagen, la investigadora Dominique Nasta considera que “not only transgresses all taboos by explicitly showing the aborted foetus as an autonomous entity in a significant counter shot, it also proves consistent with the minimalistic aesthetics” (2013, p. 196). La primera parte de esta oración pone el foco tanto en la dimensión ética como en la vulneración que implica visibilizar algo que habitualmente se sitúa fuera del ámbito de las representaciones. En la segunda parte es donde encontramos problemas, pues consideramos que ha olvidado valorar este instante en relación al resto de la película. Si bien es cierto que toda la escena está filmada en un único plano, esta breve panorámica se corresponde con la proyección del punto de vista del personaje principal, un recuerdo que no se da en ningún otro momento del filme; y que obliga a realizar otro movimiento de reencuadre cuando las dos mujeres se arrodillan para introducir el feto ya envuelto en la bolsa. Recordemos que, dentro de los parámetros formales de esta película, se evita en todo momento corregir el encuadre cuando un personaje entra o sale del mismo, tal como hemos ido señalando.

Por su parte, el investigador Doru Pop destaca lo aterrador del instante, traduce lo ocurrido como “killing one baby” (2014, p. 139) y, sin detenerse a analizar la forma en que son expuestos ciertos materiales significantes y cómo estos producen determinados efectos de sentido, lo entiende como la ilustración explícita del horror vivido por estas mujeres, cuyas consecuencias ve plasmadas en la secuencia final en el comedor del hotel, en la que Otilia no puede probar bocado y termina dirigiendo su mirada a cámara. Así lo resume Pop:

On the hand we witness the brutal abortion, which makes our stomach turn, in a very terrifying scene where the bloody fetus lies thrown on the floor of the bathroom. This is opposed to the polite and civilized manner in which Gabita, who just had an abortion, sits at a table, waiting for her food. Here, at the table, the action slows down, and the development of the sequence gives the viewer an awful sensation that the separation line between the brutality of killing one baby (which was over the four-month limit) and the animal state the woman was thrown into has become very narrow. (Pop, 2014, p. 139)

A este respecto, en la entrevista que incluye la edición publicada en DVD por Cameo de esta película, Mungiu explica que se rodaron dos versiones de la secuencia para poder tomar la decisión durante el montaje. En una, el plano que introduce a Otilia en la habitación se mantiene hasta el final, encuadrando a la protagonista en la puerta del baño a cierta distancia (y que se corresponde con el plano anterior al del baño en la versión definitiva) (Figura3). La otra opción era dividir la secuencia en dos planos, tal como ha quedado, uno siguiendo el punto de vista de la protagonista al entrar y otro desde el suelo del baño. Se decidió por esta segunda opción porque considera que el plano del feto “concentra gran parte de la historia”, que hubiera sido “deshonesto y gratuito no utilizarla”. Además, la duración del plano, que tanto ha sido cuestionada, iría en la línea del estilo del film, pues considera que “explica las emociones de la chica”, sin las cuales no se podría comprender la parte final de la película.

Si atendemos al comportamiento de Otilia a lo largo de la película, su toma de decisiones no se rige por ningún sistema moral; más bien responde a un sentido espontáneo de lo que debe hacer y lo que no, que sintoniza con la noción de “decencia común” referida por George Orwell: “A diferencia de los buenos sentimientos, nacidos de la culpabilidad o del arrepentimiento, la decencia común expresa una vida afectiva anclada realmente en una práctica social cotidiana, y no desvela tantos sentimientos variables y cambiantes, sino un carácter vital único y propio” (Serra, 2013). Es por todo esto que consideramos que esta decisión formal y ética debe leerse desde los esquemas formales planteados en el texto fílmico, e interpretamos este movimiento de cámara como una marca de enunciación que implica una sanción moral, que hace de la mostración en plano corto de un feto de cuatro meses, en el que se distinguen rasgos humanos, no solo un elemento propio del horror, sino un detonante del que destilar diversas cuestiones morales. El tiempo considerable que el plano permanece en pantalla apunta en este mismo sentido, al desplazar (por unos instantes, sí, pero de fuerte impacto emocional) el núcleo dramático del padecimiento que están viviendo las protagonistas a ese ser al que se le ha arrebatado la vida, tal como sugiere la lectura que de este hecho hace Doru Pop.

Figura 3. Escena eliminada del montaje final



Fuente: *4 meses, 3 semanas y 2 días*, 2007

7. Conclusiones

Hemos comenzado nuestro estudio insertando *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu, 2007) en el marco de la reconocida “Nueva ola del cine rumano”, una corriente cinematográfica, concebida en los principales festivales de cine europeos, a la que se le han atribuido determinados rasgos estéticos concernientes al realismo cinematográfico. Asimismo, el argumento de la película no sitúa en el contexto de los últimos años de la etapa comunista en Rumanía, un período marcado por la precariedad económica y la represión policial.

En el análisis fílmico que hemos desarrollado, hemos podido comprobar cómo, efectivamente, los recursos narrativos y de puesta en escena se aplican en proporcionar una experiencia cinematográfica en la que los hechos narrados se perciban con una fuerte impresión de realidad. Ya el hecho de otorgar el protagonismo a dos jóvenes estudiantes en una jornada en la que una de ellas se va a someter a un aborto clandestino da paso a un verosímil (Metz, 2002, p. 254) que había estado ausente de las pantallas rumanas a lo largo de varias décadas.

En este sentido, hemos destacado aspectos como la limitación del tiempo diegético a unas horas, la focalización de la visión y el saber del relato en un único personaje, el uso del plano secuencia y las tomas largas, la mayoría en planos fijos, la no proyección del punto de vista de los personajes ni la corrección del encuadre cuando estos se mueven, ni todos aquellos recursos que supongan una evidente intervención por parte de la enunciación.

Siguiendo el hilo de este razonamiento, observamos que, en un plano como el que analizamos, el tiempo se constituye en un elemento formal y dramático esencial para hacer sentir no solo la repercusión dramática de los hechos, sino el peso del tiempo: el modo en que afecta a los personajes e implica al espectador. En un plano largo los personajes y los elementos de la puesta en escena se relacionan en un todo, se preservan las relaciones que se establecen entre ellos. De igual manera, los elementos contenidos en el encuadre se vuelven significativos al interactuar con los estados de ánimo de los personajes, con las consecuencias psicológicas de lo que acaban de vivir. Estas situaciones, además de enfatizar todos estos elementos, alteran la percepción del espectador y

suponen una especie de epifanía dirigida a captar algo insoportable, poderoso o sublime. Es decir, la persona que asiste a la representación es situada junto a los personajes, para que se ponga en su lugar, para que experimente una experiencia afectiva. Al mismo tiempo, se le da un espacio y un tiempo a unos personajes que carecían de los mismos, que no encajaban en el verosímil posible que había dominado hasta entonces. Un compromiso sensorial y afectivo con los hechos que se suceden en la pantalla, una aproximación a los personajes más corpórea; ahondando en la ambigüedad y la inestabilidad significativa que envuelve a los hechos.

Es en razón de todas estas cuestiones, tomando en consideración el universo textual en el que se inserta, que consideramos el plano que hemos destacado (en el que se muestra un feto de cuatro meses de gestación durante veinticinco segundos) una excepción dentro del conjunto de la película. Un plano similar sería el que hemos destacado en el apartado 5, cuando Otilia es filmada de espaldas en un plano que destaca por la brusquedad del corte, aunque las implicaciones que derivan de los mismos son bien diferentes.

En cuanto a la cuestión del aborto, recordemos en este punto que las leyes que penalizaban el aborto se habían ido reforzando en Rumanía hasta el punto que, en la época que reproduce la película, la interrupción voluntaria del embarazo quedaba restringida a aquellas mujeres de más de 45 años que ya tuvieron cinco hijos. La ley estipulaba penas de cárcel tanto para las mujeres que tomaban la decisión de abortar como para las personas que participaban en la intervención. Esta problemática sigue presente, en mayor o menor medida, en muchos países. Anotemos, como dato significativo, que el 30 de diciembre de 2020 se aprobó en Argentina una ley que legalizaba el aborto dentro del sistema de salud estatal hasta la semana 14 de embarazo, tras una larga lucha por parte de la marea verde feminista. En cambio, en Polonia, en consonancia con la política ultraconservadora de Viktor Orban, las leyes que regulan el aborto se han ido restringiendo hasta el punto de proponer que esta opción quede limitada a los casos de violación, incesto o cuando corra peligro la vida de la madre, es decir, prohibiéndolo incluso en caso de malformación grave del feto. Más recientemente, El Tribunal Supremo ha derogado el derecho al aborto en los Estados Unidos.

El tratamiento penal de esta práctica se dirime entre la autonomía de las mujeres para decidir sobre su propia capacidad reproductiva y la opinión de aquellas instancias que atribuyen al feto los derechos de una persona jurídica. En esta disyuntiva se dirimen, por consiguiente, tanto cuestiones legales y políticas como morales, que afectan a la libre voluntad de las mujeres y a derechos fundamentales (como el derecho a la salud sexual y reproductiva). Es en el seno de este conflicto que consideramos la decisión de incluir el plano que analizamos una cuestión de orden moral e ideológica.

Referencias

- Adam, E., Mitroiu, S. (2016). Remembering the past: Representations of women's trauma in post-1989 Romanian cinema. *Cogent Arts & Humanities*, 3, <https://doi.org/10.1080/23311983.2016.1182718>
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Bergan, R. (2008). Romanian's new wave is riding high. *The Guardian*. <https://cutt.ly/jLgwaeV>
- Biéznobas, P. (2012). Cristian Mungiu: La responsabilidad social está sobre la opinión personal. *Revista de cine Mabuse*, 91. <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86600>
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante*. Biblioteca Nueva.
- Comolli, J.L (2010). *Cine contra espectáculo, seguido de, Técnica e ideología (1971-1972)*. Manantial.
- Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- Kaganski, S. (2016). Cristian Mungiu: "Une société roumaine éthique et équitable n'émergera pas de notre vivant". *Les Inrochuptibles*, 11-12. <https://cutt.ly/jLgez6Z>
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen I. Paidós.
- Monterde, J. E. (1999). Estrategias del realismo. En Peña Ardid, C. (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine* (pp. 135-156). Instituto de estudios turolenses.
- Nasta, D. (2013). *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. Wallflower Press.
- Pop, D. (2014). *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. McFarland & Company.
- Scott, A. O. (2008). In film, the Romanian new wave has arrived. *The New York Times*. <https://cutt.ly/vLgrB1l>
- Serra, M. (2013). Common decency. *La Vanguardia*. <https://cutt.ly/GLgtsyO>
- Stojanova, C. (ed.) (2019). *The New Romanian Cinema*. Edinburg University Press.