

**UNIVERSIDAD DE CUENCA**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES**

**MUERTE SÚBITA: EL PODER NARRATIVO DEL PLANO SECUENCIA**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO  
DE LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUALES

**AUTOR:** DIEGO ANDRÉS ULLOA ALVEAR

**DIRECTOR:** DOCTOR JORGE MORA FERNANDEZ, PH. D. (PROMETEO)

CUENCA-ECUADOR

2015





## RESUMEN

Esta monografía tiene como finalidad revelar el potencial cinematográfico del plano secuencia y dar a conocer sus cualidades narrativas. Esta investigación recoge varios puntos de vista sobre el poder narrativo del plano secuencia y las conclusiones obtenidas tras ponerlos a prueba. Por lo tanto, esta monografía resulta de gran utilidad a realizadores audiovisuales que traten de explotar al máximo el potencial del lenguaje cinematográfico. Las herramientas prácticas de esta investigación fueron aplicadas en el primer capítulo de la serie de televisión *Muerte Súbita*, obra audiovisual en donde se hizo uso del plano secuencia.

### **PALABRAS CLAVES:**

PLANO SECUENCIA

PLANO CINEMATOGRAFICO

NARRATIVA

POTENCIAL

MONTAJE

ESCENA

LENGUAJE



## ABSTRACT

This paper aims to reveal the cinematic potential of sequence shot and publicize their narrative qualities. This research collects various theories about the narrative power of the sequence shot and the conclusions obtained after testing them. Therefore, this investigation is useful for filmmakers seeking to exploit the potential of film language. Practical tools of this research were applied in the first chapter of the TV series *Sudden Death*, where audiovisual work made use of sequence shot.

### KEYWORDS:

SEQUENCE SHOT

FILM TAKE

NARRATIVE

POTENTIAL

FILM EDITING

SCENE

LANGUAGE



**ÍNDICE:**

Introducción.....pág. 10

Justificación.....pág. 12

Objetivos.....pág. 13

**PRIMER CAPÍTULO.....pág. 14**

1.1 Marco teórico: El plano cinematográfico.....pág. 14

    1.1.1 Definiciones, historia y evolución del plano cinematográfico.....pág. 14

    1.1.2 Clasificación de los planos cinematográficos.....pág. 19

1.2 Definición del Objeto de Estudio: El plano secuencia.....pág. 22

    1.2.1 Breve historia.....pág. 22

    1.2.2 Definición del plano secuencia.....pág. 26

**SEGUNDO CAPÍTULO.....pág. 28**

2.1 Metodología.....pág. 28

2.2 El uso del plano secuencia.....pág. 30

    2.2.1 El uso del plano secuencia según los teóricos del cine.....pág. 30

    2.2.2 El uso del plano secuencia según los directores de cine.....pág. 31

2.3 Las cualidades narrativas del plano secuencia.....pág. 33



2.4 Análisis de sus cualidades narrativas.....pág. 34

2.5 Discusión de los resultados del análisis y primeras conclusiones.....pág. 45

    2.5.1 Conclusiones del potencial narrativo del plano secuencia.....pág. 46

    2.5.2 Conclusiones del potencial estilístico del plano secuencia...pág. 47

    2.5.3 Conclusiones del tratamiento de la puesta en escena en el plano secuencia..... pág. 48

    2.5.4 Conclusiones del tratamiento de los apartados técnicos en el plano secuencia.....pág. 49

    2.5.5 Conclusión general..... pág. 49

**TERCER CAPÍTULO..... pág. 51**

3.1 Aplicando las conclusiones obtenidas en la puesta en escena de un plano secuencia..... pág. 51

3.2 Resultados obtenidos de la investigación aplicada.....pág. 53

**CONCLUSIONES FINALES.....pág. 58**

**BIBLIOGRAFÍA.....pág. 59**

**FILMOGRAFÍA..... pág. 63**

**ANEXOS..... pág. 65**  
(Nota: la bibliografía, la filmografía y las citas de esa investigación se ha realizado respetando las Normas APA)



Yo, Diego Andrés Ulloa Alvear, autor de la tesis “MUERTE SÚBITA: EL PODER NARRATIVO DEL PLANO SECUENCIA, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor. Cuenca, Enero del 2015.

Cuenca, Enero del 2015.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'D. Ulloa', written over a horizontal line.

Diego Andrés Ulloa Alvear

C.I: 0105728612



Yo, Diego Andrés Ulloa Alvear, autor de la tesis “MUERTE SÚBITA: EL PODER NARRATIVO DEL PLANO SECUENCIA”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, Enero del 2015.

Diego Andrés Ulloa Alvear

C.I: 0105728612



**DEDICATORIA**

A MI PADRE.

A MI MADRE.

A MIS ABUELOS.





## **AGRADECIMIENTOS**

A todos los que participaron directa e indirectamente en la elaboración de esta monografía.

## INTRODUCCIÓN:

Cuando el director ya tiene en sus manos el guión finalizado, siempre se hace la misma pregunta: ¿Cómo voy a contar esta historia? Esta pequeña pregunta es esencial en el quehacer cinematográfico ya que existe un sinnúmero de maneras de filmar la misma película. Es por esto que resulta imprescindible que el director se cuestione rigurosamente qué opciones de realización va a seguir, para que así pueda trabajar creativamente con el equipo técnico y, juntos, tomar las mejores decisiones.

Cuando llegó a mis manos el guión del primer capítulo de la serie para televisión llamada *Muerte súbita*, se me hizo sumamente difícil determinar cómo contar esta historia marcada por la ambición que tienen un entrenador y su equipo por ganar un campeonato de fútbol femenino. Todo se les dificulta cuando llegan a la semifinal y sucede algo terrible: una de las chicas fallece en los vestidores. Esto desmorona al equipo, muchos secretos se revelan y otros tantos quedan por descubrir. El trabajo de un director consiste en encontrar la forma que le permita explotar todo el potencial de la historia que va a contar, por lo tanto, era esto lo que se debía conseguir con la puesta en escena del primer capítulo de *Muerte Súbita*. Uno de los retos era hacer que funcione como parte de toda una serie pero también por separado, como un medimetraje con final abierto. El diseño del estilo visual y la realización técnica no estaban claros pero debía encontrarse de inmediato para que el guión pasara a la etapa de elaboración del guión técnico.

Lo más difícil fue decidir el número de planos en el que debían de ser filmadas las escenas. Existen dos extremos claramente diferenciados: una puesta en escena construida a base de varios planos que en el proceso de montaje se ordenan, adquieren nuevos significados y dan a la obra un ritmo ágil y rápido; y, en el otro extremo, un único plano secuencia en donde transcurra toda la acción pero donde se reduce drásticamente las opciones de montaje en la fase de postproducción. Las desventajas de usar el plano secuencia son varias: mayores tiempos de rodaje, dificultad para coreografiar las acciones del actor con las del crew, menor libertad en la sala de montaje;



sin embargo, son muchos los directores que se inclinan por esta puesta en escena y construyen sus películas a base de varios planos secuencia, e inclusive algunos llegan a filmar toda su película en un único plano secuencia. Entre los directores que hacen uso del plano secuencia se encuentran Orson Welles, Martin Scorsese, los hermanos Dardenne, entre otros; y películas como *Touch of Evil* (Welles, 1958), *Goodfellas* (Scorsese, 1990) y *La Arca Rusa* (Sokúrov, 2002) tienen escenas en donde la acción está retratada en un plano secuencia. Tratando de encontrar las razones por las que ciertos cineastas se deciden a hacer uso del plano secuencia, se realizó una metodología de análisis para encontrar cuáles eran las ventajas narrativas y perceptivas de su uso en un film y así poder responder a las siguientes interrogantes: ¿Cuándo una escena amerita ser filmada con un plano secuencia? Y más importante aún, ¿Cuál es su poder narrativo?

## JUSTIFICACIÓN:

Esta investigación ha permitido encontrar las principales funciones y características del plano secuencia. Información que puede resultar útil para todo tipo de cineastas que busquen las ventajas que implica filmar una escena usando un plano secuencia en lugar de filmar una escenas con varios planos y luego unirlos en el montaje.

El sentimiento de admiración que despierta el uso del plano secuencia en los cineastas es algo que resulta intrigante y esta investigación ha servido para encontrar algunas razones objetivas de esto, sus aplicaciones narrativas y/o estéticas. De esta forma la investigación sirve a la lógica de la construcción del lenguaje cinematográfico y a la objetividad técnica y poética frente a la mitificación que algunos críticos han dado al uso del plano secuencia.

Este estudio también ha recogido brevemente quiénes fueron los directores precursores del uso de este recurso cinematográfico y quiénes son los directores que más lo usan. Esto ha permitido encontrar algunas constantes de su uso para definir su función y sus características. Las experiencias y comentarios recogidos de los directores que hacen uso del plano secuencia han servido para aclarar las razones técnicas y artísticas que tenían para hacer uso de esta técnica cinematográfica.

Aplicar modelos de análisis comparativos a diferentes aplicaciones del plano secuencia realizadas por distintos directores ha servido para encontrar sus ventajas y desventajas. Las descripciones técnicas que surgieron de estas primeras conclusiones han servido para tener un mejor entendimiento de los usos profesionales del plano secuencia y poder aplicarlo en el diseño de filmación del primer capítulo de *Muerte Súbita*. Finalmente en las conclusiones finales se realizó el siguiente método de evaluación: una reflexión crítica de la experiencia que se obtuvo en la aplicación de las técnicas del plano secuencia en el diseño del primer capítulo de *Muerte Súbita*.

**OBJETIVOS:****Objetivo general:**

Determinar el poder narrativo del plano secuencia para aprovechar su máximo potencial en la narración del primer capítulo de la serie de televisión *Muerte Súbita*.

**Objetivos específicos:**

- Analizar los distintos planos cinematográficos para así llegar a una definición certera del plano secuencia.
- Encontrar las cualidades narrativas que consiguen distintos directores al usar el plano secuencia en sus películas.
- Hacer uso del plano secuencia en la realización del primer capítulo de *Muerte Súbita* procurando sacar el máximo provecho de su potencial narrativo.

## **PRIMER CAPÍTULO: Marco teórico y definición del objeto de estudio.**

### **1.1 MARCO TEÓRICO.**

A continuación se realiza una descripción de las definiciones, historia y evolución del plano cinematográfico y más adelante sobre sus diversas clasificaciones.

#### **1.1.1 Definiciones, Historia y Evolución del Plano cinematográfico.**

Desde los inicios del cine, el plano cinematográfico fue el principal elemento de este arte, su unidad más importante. En aquellos tiempos, las películas solo consistían en un único plano, no había sonido, no había montaje, no había dirección de arte, no habían actores, solo la cámara grabando, grabando este único plano que luego se proyectaba al público y ya era llamado cine. “El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehicular ideas” (Marcel, 2002, p. 20). Efectivamente, con el paso del tiempo el plano se unió a otros elementos y técnicas expresivas que potenciaron su poder e hicieron que el cine evolucionara, sin embargo, el plano todavía sigue siendo la base de todo film. Hablar del plano cinematográfico es hablar del átomo del cine, de su esencia. Según Martin Marcel los planos “constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística” (Marcel, 2002, p. 41). No hay cine sin plano cinematográfico.

Encontrar una definición para plano cinematográfico resulta ser una tarea difícil ya que existen varias definiciones que varían según el autor y la época. Por lo tanto, en esta investigación se analizarán las diferentes definiciones que existen de plano cinematográfico para llegar a una sola definición que contenga a todas y resalte lo más importante de cada una de ellas. En el *Diccionario Técnico Akal de Cine*, se dice que es “una acción continua en la pantalla que resulta de lo que parece ser el funcionamiento

ininterrumpido de la cámara” (Konigsberg, 2004, p. 414). En el libro de Romaguera se encuentra una definición distinta que dice que el plano “es la unidad cinematográfica constituida por una serie de fotogramas consecutivos con unidad temporal, o aún más concreto todavía –al decir de Román Gubern–, es ‘el punto de vista de una porción de espacio en un tiempo dado’” (Romaguera i Ramió, 1999, p. 19). Un punto de vista similar al que posee Dubois que define al plano con estas cinco palabras: “bloques de espacio y tiempo” (Dubois, 1998, p. 45). Pedro Jiménez en cambio propone otro punto de vista y dice que el plano es lo que sucede “cada vez que cambia el encuadre.” (Jiménez, 2008, p. 3). Según este concepto, el plano secuencia no vendría a ser un plano cinematográfico propiamente dicho ya que cambia constantemente de encuadre, por lo que no podría entrar dentro de la definición de Jiménez. González Requena se da cuenta de esto y decide rechazar las definiciones de plano que existen ya que cree que todas se contradicen entre sí. Por ejemplo, si se toma en cuenta que el plano se define por el momento en que la cámara comienza a grabar hasta que deja de grabar como dice Ira Konigsberg, en el montaje esto podría cambiar como lo hizo Hitchcock en *La sogá* (Hitchcock, 1948) al unir distintos planos y crear la sensación de un único plano secuencia. Y si se lo define por su encuadre como alega Pedro Jiménez, entonces el plano secuencia como único plano no podría existir, se lo consideraría como un conjunto de planos. Por lo tanto, González Requena rechaza el término de ‘plano’ y propone el uso del término ‘encuadre’, debido a que posee una definición más clara y aplicable en cualquier situación (González Requena, 1995). Se llega a la conclusión que las definiciones de plano cinematográfico que existen son muy diferentes entre sí por lo que resulta difícil llegar a una única definición, por lo tanto, en el estudio del plano secuencia (el tema central de esta investigación), se hará uso del término “encuadre” ya que se trata de un concepto más claro y más fácil de aplicar.

Así como el cine fue evolucionando desde sus inicios, el plano cinematográfico también lo hizo. En sus inicios, siempre se filmaba haciendo uso de un plano muy general producto de una cámara que tenía acercarse a la acción, “los realizadores lo hacían porque no habían pensado en otras opciones y porque pensaban que si se acercaban, confundirían o distraerían al

público” (Cousins, 2011). Pero en 1900, George Albert Smith filma por primera vez un Primer plano o Close-up al cortar de un plano general a un plano cerrado. Esto lo hace en su cortometraje *The Sick Kitten* cuando corta del plano de una niña sentada con su gato a un plano de la cara del gato como lo vemos más abajo en la Imagen 1 (Smith, 1900).



Imagen 1: Fotograma de *The Sick Kitten* de George Albert Smith (1900)

George Albert Smith (su primera película fue *The Haunted Castle*, 1897) junto a Thomas Alva Edison (su primera película fue *Blacksmith Scene*, 1893) y los hermanos Lumière (su primera película fue *La sortie des usines Lumière*, 1895) se encuentran dentro del grupo de los personajes más importantes en los inicios de la historia del cine debido a su temprana actividad cinematográfica. Si bien Edison y los Lumière fueron los creadores del cine, George Albert Smith (fotógrafo perteneciente al famoso grupo de cineastas británicos denominado Escuela de Brighton) llevó el cine a lugares insospechados. No solo le otorgó cercanía al plano cinematográfico, sino también lo dotó de movimiento. En 1899, coloca la cámara encima de un tren y filma su cortometraje *A Kiss in the Tunnel* (Smith, 1899). El efecto que consigue es sorprendente, la cámara parece flotar en el aire (Imagen 2) y crea la



sensación de ser un fantasma que se mueve por el espacio con total libertad y naturalidad. La toma recibe el nombre de “trayecto fantasma” y se volvería un recurso muy utilizado miles de veces en miles de películas posteriores. Este plano fue el primero en donde la cámara tenía movimiento y, a partir de este momento, mover la cámara se volvería un recurso bastante utilizado en el cine. Los cineastas se dieron cuenta que mover la cámara era una de las técnicas más expresivas y potentes del cine e iniciaron una carrera para pulir y mejorar este movimiento, lo que les llevaría a la creación de herramientas que permitirían realizar movimientos más suaves y perfectos, entre ellos se encuentran el *dolly* (una pequeña superficie dotada de ruedas que permite a la cámara realizar movimientos paralelos al suelo), la *grúa* (lo mismo que el Dolly pero que realiza movimientos perpendiculares al suelo) y el *steadycam* (un tipo de estructura que se adapta al cuerpo del camarógrafo y le permite realizar movimientos de cámara más limpios y suaves).



Imagen 2: Fotogramas de *A kiss in the tunnel* de George Albert Smith (1899).

Por lo que a inicios del siglo pasado y a pocos años de su creación, la cámara de cine ya sabía que podía acercarse a la acción y moverse para mostrar de una manera más clara y expresiva lo que la intentaba contar. Inclusive, para esos años, ya había experimentado con otra de sus características más importantes: la relación de aspecto. Esto no vino de mano de Smith sino de otro inventor proveniente del otro lado del mundo: Enoch J. Rector. Este estadounidense entusiasta del cine y el boxeo fue el primero en grabar en un formato más ancho que el formato 3:4 al que estaba

acostumbrado el cine en esas épocas. Este formato que utilizó Rector permitía al espectador tener un mayor rango de visión, además se acercaba más a la percepción que tiene el ojo humano de la realidad, ya que al tener dos ojos el ser humano ve todo en un formato rectangular y no cuadrado como se proyectaban las imágenes en esos tiempos. Rector utilizó este método para grabar una pelea de boxeo en un tamaño que permitiera visualizar todo el ring y que así el espectador no se perdiera ninguno de los sucesos del evento, este pequeño video titulado *The Corbett-Fitzimmons Fight* (Rector, 1897) fue el inicio del cine panorámico. La Imagen 3 es un fotograma del cortometraje que muestra la relación de aspecto que se usó. Las películas continuarían grabándose en formato 3:4 hasta ya entrados los años 50.



Imagen 3: Fotograma de *The Corbett-Fitzimmons Fight* de Enoch Rector (1897)

En los años posteriores, los cineastas comenzarían a experimentar con las distintas posibilidades expresivas, narrativas y estéticas que tenía el plano, un gran ejemplo de esto es la película que Dziga Vértov filmó en 1929 y que lleva como título *Chelovek s kinoapparatom* (En español: *El hombre con la cámara*), un film en donde Vertov juega con un sinfín de movimientos, ángulos y encuadres de cámara. Es gracias a todos esos experimentos que se originaron todos los planos que se presentan en el siguiente capítulo.

### 1.1.2 Clasificación de los planos cinematográficos.

En cuanto a su clasificación, si existe un mayor acuerdo entre los teóricos y generalmente se habla de los mismos tipos de planos. En la obra más conocida de Ira Konigsberg, se encuentra un esquema claro y conciso que reúne las clasificaciones en las que convergen la mayoría de teóricos. Según Konigsberg, los planos se dividen: según la distancia aparente desde la cámara al sujeto, según el ángulo de la cámara respecto del sujeto, según el movimiento de la cámara durante el plano y según el número de personajes encuadrados por la cámara (Konigsberg, 2004, pp. 415 - 416).

La primera clasificación según la distancia aparente desde la cámara al sujeto plantea una interesante pregunta: ¿Es realmente importante la distancia que existe entre la cámara y el sujeto a filmar? El teórico de cine Emmanuel Siety opina al respecto de la siguiente manera:

“La distancia puede ser la que un personaje deba franquear para ir a alguna parte, la que le separa de un punto. ¿Situamos la cámara del lado del personaje? ¿O bien va a esperarle del otro lado, manteniéndolo en su campo de visión desde el límite de esa distancia a franquear? La distancia también puede mostrarse infranqueable, cerrada. Por ejemplo, cuando un personaje es filmado a través de los barrotes de una prisión, o a través de un cristal, o desde la otra orilla del río. La distancia mide, por último, la libertad de que goza un cuerpo filmado: ¿hasta dónde se le permite alejarse, hasta dónde puede llevar el ejercicio de su libertad dentro del encuadre?” (Siety, 2004, p. 31).

Además de lo dicho por Siety, otro de los aspectos a considerar para decidir la distancia a tomar es el hecho de qué tan grande o pequeño se quiere tener al personaje en el cuadro. Apuntando por un primer plano cuando se quiera llenar la pantalla con su rostro y visualizar todos los detalles de su cara o situarlo en un plano general cuando se necesite verlo reducido y “aplastado” por su entorno. Resulta entonces de suma importancia para el cineasta cuestionarse que tan cerca o lejos decide filmar a su actor, dependiendo de la

decisión que tome, el espectador reaccionará de una u otra forma al plano que esta viendo. En esta clasificación se encuentra, en orden del más lejos al más cerca: gran plano general, plano general, plano entero, plano americano, plano medio largo, plano medio, plano medio corto, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle (Konigsberg, 2004, p. 415). Un ejemplo de cómo lucen todos estos planos se puede ver en la Imagen 4.

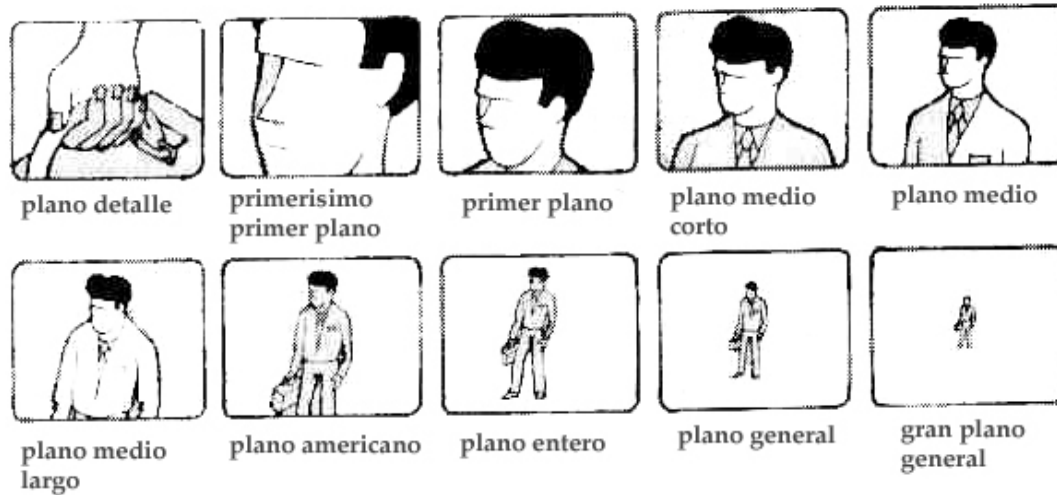


Imagen 4: Ejemplos de los planos según la distancia aparente desde la cámara al objeto.(Cruz, 2004)

La segunda clasificación del plano cinematográfico es según el ángulo de la cámara con respecto al sujeto que filma. Al igual que la distancia, el ángulo de filmación es otro factor muy importante que influye directamente en la manera en que el espectador recibe la imagen del plano cinematográfico. Según Ira Konigsberg, colocar la cámara en un ángulo por debajo del nivel de visión del personaje le otorga una apariencia dominante e inclusive amenazadora, en donde los movimientos parecen ser más acelerados y la violencia más peligrosa para los personajes. Mientras que colocar la cámara en un ángulo por encima del nivel de visión disminuye la altura del personaje y reduce su fuerza en pantalla, los movimientos parecen un poco más lentos, el personaje resulta más vulnerable. En esta clasificación se encuentra: plano a la altura de la mirada, plano contrapicado, plano nadir, plano picado, plano cenital y plano aberrante (Konigsberg, 2004, p. 415). Se puede ver ejemplos de estos planos en la Imagen 5.

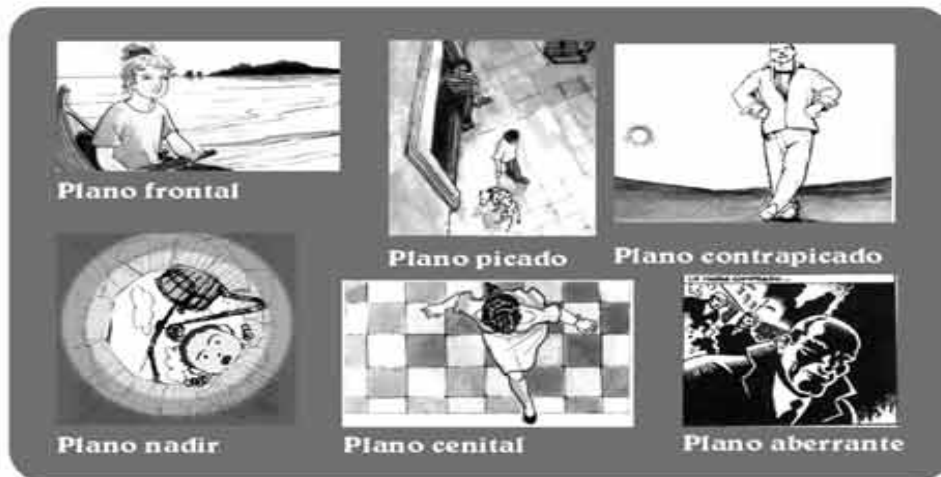


Imagen 5: Ejemplos de los planos según el ángulo de la cámara con respecto del sujeto (Saldaña, 2009).

Las dos últimas clasificaciones conciernen al movimiento de la cámara y el número de personajes dentro del plano. Dentro de la clasificación según su movimiento, la cámara puede realizar varios movimientos como se puede observar en la imagen 6, existen *travelling*, plano de *Dolly* (lo mismo que el *travelling* pero perpendicular al objeto filmado), el plano de seguimiento (la cámara sigue al objeto a filmar) plano de giro (la cámara gira sobre el trípode), plano cámara en mano, el zoom, plano en grúa (lo mismo que el *travelling* pero verticalmente) y la panorámica (Konigsberg, 2004, p. 415).



Imagen 6: Ejemplos de los movimientos que puede realizar la cámara (López, 2013).

Para finalizar, también existe la clasificación según el número de personajes dentro de cuadro: plano de uno, plano de dos, plano de tres, plano coral, plano apretado (muchos personajes en el cuadro, los del borde aparecen cortados) y plano cincuenta-cincuenta (planos que divide dos grupos de personas) (Konigsberg, 2004, p. 415).

Aparte de estas clasificaciones existe otra menos conocida en donde si entraría el plano secuencia, esta clasificación la hace Jiménez en uno de sus libros: “Tipos de planos según duración y posición: plano master, plano secuencia, plano y contraplano, plano con escorzo y contracampo”(Jiménez, 2008, p. 13).

Delimitando el objeto de estudio, de todas estas clasificaciones y características del plano, esta investigación se centra en describir la historia y características del plano secuencia.

## **1.2 DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO: El plano secuencia.**

### **1.2.1 Breve historia.**

Usualmente, se habla de la película *La sogá* de Hitchcock(1948) como el primer film en donde se pone en práctica el uso del término plano secuencia. Sin embargo, Murnau hacía uso del plano secuencia desde sus primeros films. Por ejemplo, en su film *Der Letzte Mann* (Murnau, 1924) se observa un elaborado y eficaz plano secuencia que relata un extraño sueño que tiene uno de los protagonistas. En este plano que dura casi 90 segundos, la cámara sigue al personaje durante toda la escena en un largo recorrido sin cortes. La Imagen 5 es un fotograma del famoso plano secuencia de esta película. Resulta asombrosa la maestría que tiene el director en el uso de la cámara y la puesta en escena, el plano secuencia le confiere a la escena un realismo maravilloso y transforma al espectador en uno más de los testigos de las hazañas del protagonista. Por primera vez, el público se siente dentro del escenario del film y tiene la sensación de que se mueve libremente por el espacio, un espacio continuo que no sufre saltos en el tiempo. Para la época, la sensación del movimiento dotado por la cámara, debió de tratarse de un

gran cambio para el espectador acostumbrado a participar pasivamente en la película.



Imagen 7: Fotograma del film *Der Letzte Mann* de Murnau (1924)

Si se trabaja con la definición más sencilla de plano secuencia que habla solamente de un plano sin cortes y no se toma en cuenta el factor movimiento (Beauvais, 1989, p. 22), entonces el cine de los inicios está conformado únicamente por planos secuencias. Las primeras películas no tenían corte alguno, pero cortar no era una decisión que se pudiera tomar, el montaje no se había descubierto y existía un miedo generalizado ante la idea de cortar la acción y evidenciar el mecanismo cinematográfico, pero pasado los años el montaje apareció y se volvió una de las partes fundamentales del cine, los cineastas explotaron esta herramienta que les otorgaba un número infinito de posibilidades expresivas y al cual los espectadores se acoplaron fácilmente. Se podría decir que el montaje acabó con el uso generalizado del plano secuencia, lo que hizo que su presencia en una pantalla fuera muy limitada, otorgándole un poder único que muy pocos directores supieron explotar.

Pero si se considera al movimiento de la cámara como requisito primordial de un plano secuencia, entonces su origen se remonta a unos años más tarde. En el film *A kiss in the tunnel* (Smith, 1989) aparece por primera vez un plano prolongado, sin cortes que también posee movimiento. Pero algo le falta, este plano, en donde la cámara se mueve por primera vez, resulta maravilloso pero no se asemeja a lo que ahora consideramos un plano

secuencia, le falta fuerza, poder expresivo y resulta demasiado sencillo. Por lo tanto no solo se trata de eliminar los cortes y mover la cámara, definitivamente el plano secuencia es mucho más que eso. La puesta en escena es también un elemento sumamente importante, no se puede negar que también influye lo que se está contando y la progresión dramática de la escena. Por lo que es necesario retomar nuevamente la hipótesis de que el plano secuencia nació con aquel complejo plano del film *Der Letzte Mann* (Murnau, 1924). Aquel plano contiene todos los elementos que deben conformar un plano para considerarse un plano secuencia, pero el asunto de su definición es un tema a tratarse en el siguiente subcapítulo.

Quizá el padre del plano secuencia no sea Murnau, ni George Albert Smith, ni Hitchcock, al carecer de un estudio profundo del plano secuencia y poseer tantos puntos de vista diferentes en cuanto a su forma, resulta imposible determinar su origen, lo cierto es que el plano secuencia ha sido un recurso usado por los cineastas desde hace décadas y que ha ido evolucionando con el paso de los años gracias a la aparición de películas que supieron extraer todo su potencial. Cada vez se volvió más complejo, duradero y costoso. Las grandes productoras comenzaron a invertir grandes sumas de dinero para dotar de sus films de los más ostentosos planos secuencias. Los directores descubrieron su gran potencial narrativo y comenzaron a buscar maneras de hacerlos más complejos y expresivos. Los técnicos trabajaron arduamente en crear herramientas que permitieran mover a la cámara en planos secuencia cada vez más complejos, así nació, por ejemplo, la famosa Steadycam que permite al operador de cámara realizar movimientos de cámara en mano más limpios y suaves. Los críticos encumbraron el uso del plano secuencia y posicionaron a Welles, Renoir, Dreyer dentro del grupo de los mejores directores de la historia por su alto dominio de este recurso. Los cinéfilos se propusieron encontrar todos los planos secuencias en las películas que veían, volviéndose un tema recurrente en las tertulias cinematográficas, círculos en donde el plano inicial de *Touch of evil* (Welles, 1958) era el punto más alto de maestría cinematográfica.



Ahora, el uso de este recurso es algo común en el cine y existen varios cineastas contemporáneos conocidos por usarlo habitualmente y de maneras extraordinarias: Paul Thomas Anderson, Alfonso Cuarón, los hermanos Dardenne, Béla Tarr, Michael Haneke, entre otros. También ha crecido el número de películas filmadas enteramente en planos secuencias como *Ruskiykovcheg* (Sokúrov, 2002), *PVC-1* (Stathoulopoulos, 2007), *Nine lives* (García, 2005), etc. En otros medios audiovisuales como la publicidad, su uso ha sido ampliamente explotado debido a sus cualidades estéticas y expresivas; en la televisión, se lo ha utilizado muy poco pero últimamente se ha comenzado a experimentar más, prueba de esto es el cuarto capítulo de la serie *True detective* (Fukunaga, 2014) en donde se realizó un plano secuencia que llega a tener el nivel de los mejores planos secuencia del cine (Imagen 8). Anteriormente, era muy difícil encontrar una serie de televisión que haga uso de este recurso, según un artículo de Adriana Izquierdo esto se debe a que la televisión tiene “un lenguaje más dinámico que suele ir hacia una edición picada que más planos cortos y medios en montaje rápido que encuadres más abiertos y continuados” (Izquierdo, 2014). Resulta interesante que la televisión comience a incorporar el plano secuencia dentro de su lenguaje, así como el cine ha sufrido grandes cambios, la televisión también sufre esta evolución constante. Por lo tanto no se puede obviar el plano secuencia televisivo en esta investigación.



Imagen 8: Fotogramas del cuarto capítulo de la serie *True detective* (Fukunaga, 2014)

### 1.2.2 Definición del plano secuencia.

Si en el capítulo anterior resultó difícil llegar a una definición clara de plano cinematográfico, llegar a una definición universal de plano secuencia es todavía aún más difícil. Existe mucha inexactitud y confusión en las definiciones que existen, lo más extraño es que a pesar de ser un término bastante usado, pocos teóricos se han planteado el difícil objetivo de definirlo por lo que, en su mayoría, las definiciones que existen resultan incompletas ya que hacen hincapié en algunos aspectos pero descuidan otros. Algunos autores han rechazado al término creyéndolo inútil o contradictorio, este es el caso de Jean Miltry del que Deleuze habla en su libro *La imagen-movimiento*:

“Se puede reservar la palabra «plano» para las determinaciones espaciales, porciones de espacio o distancias con respecto a la cámara: así lo hace Jean Mitry, no sólo cuando denuncia la expresión «plano-secuencia», incoherente en su opinión, sino con mayor razón cuando ve en el travelling no un plano, sino una secuencia de planos. Entonces es la secuencia de planos la heredera del movimiento y de la duración” (Deleuze, 1994, p. 45).

Los pocos autores que han intentado profundizar en la naturaleza del plano secuencia se caracterizan por tener puntos de vista distintos del tema, coincidiendo en algunos puntos, y difiriendo en muchos otros. En el libro *Estéticas del cine* la definición de plano secuencia dice lo siguiente: “un plano suficientemente largo para contener el equivalente de varios acontecimientos (es decir, un encadenamiento, una serie de diversos acontecimientos distintos)” (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2008, p. 43). De esa definición, es importante resaltar la idea de que el plano debe contener varios acontecimientos, noción que se repetirá en varios autores. Algo parecido se encuentra en el libro de Daniel Beauvais: “consiste en rodar una acción desde el inicio hasta el fin sin interrupción. Es sumamente útil en documental, porque se trata de la trama de base de la acción” (Beauvais, 1989, p. 22). En cambio Pasolini en su *Discurso sobre el plano secuencia* llega a la conclusión de que “el plano secuencia característico es, por lo tanto, una toma subjetiva”

(Pasolini, 1971, p. 1). Esta interesante percepción que tiene el director, resulta bastante estimulante. ¿A qué se refiere con el término 'subjetiva'? Quizá al hecho de que, indudablemente, el plano secuencia le permite al espectador entrar en la escena y vivir la acción como si estuviera dentro de la película, desde un punto de vista subjetivo.

Roy Thompson en cambio cree que el plano secuencia se diferencia del resto de planos por ser el único que posee un movimiento de montura de cámara y posea una compleja relación con los movimientos de los objetos (Thompson, 2011, p. 21). Como se había concluido en la primera parte de esta investigación, resulta más adecuada la posición que mantiene González Requena en cuanto a su rechazo del uso del término plano prefiriendo hacer uso del término 'encuadre' (González Requena, 1995), ya que según las otras definiciones, el plano secuencia no vendría a ser un plano cinematográfico propiamente dicho. González Requena se da cuenta de esto y por eso decide rechazar las definiciones de plano que existen ya que todas se contradicen entre sí.

La clave está en que debe existir movimiento ya que estos nuevos encuadres no se conseguirían de otra manera que no fuera moviendo la cámara para realizar un *reencuadre*. Pero el movimiento no solo debe de provenir de la cámara sino también de los actores, lo que hace que la puesta en escena sea otro elemento fundamental en la concepción de plano secuencia. El tiempo también resulta esencial ya que al no existir cortes en el plano, el paso del tiempo pesa mucho más y la progresión dramática gana fuerza. Haciendo uso del término encuadre, término que resulta muy apropiado para definir este recurso cinematográfico, y tomando en cuenta los otros dos puntos fundamentales, la definición final para el plano secuencia y con la cual se va trabajar a la largo de esta investigación es: **el plano secuencia es un plano que contiene uno o más encuadres que a su vez contienen varios acontecimientos, un plano en donde la puesta en escena y la continuidad del tiempo tienen un papel fundamental.**

## SEGUNDO CAPÍTULO: METODOLOGÍA Y SU APLICACIÓN

### 2.1 Metodología.

La metodología de investigación de este trabajo está constituida de la siguiente manera. Se basa en un tipo de investigación deductiva ya que parte del estudio de los conceptos generales del cine a un concepto en particular (plano secuencia) y su fuente de información es documental (bibliofilmográfica).

La metodología es cuantitativa, su finalidad es analizar la capacidad narrativa y expresiva que posee el plano secuencia en la puesta en escena de diferentes obras audiovisuales, así se llegará a reconocer las constantes, similitudes y excepciones de su uso en el cine, cabe recalcar que la investigación realizada tendrá un mayor énfasis en la relación que tiene esta técnica cinematográfica con el tiempo y la continuidad cinematográficas, así como su repercusión en los espacios, personajes y acciones del film. Su enfoque está orientado hacia un resultado: determinar cuál es el poder del plano secuencia. Tiene un carácter particularista y se basa en datos sólidos y repetibles (películas y libros).

Por lo tanto, se realizará un análisis de contenido de los aspectos narrativos y expresivos de las películas y libros relacionados al tema y un estudio de los diferentes films en donde se hace uso del plano secuencia. Para esto, se utilizará un modelo de análisis de contenido (Figura 1) que pone especial énfasis en las características del plano cinematográfico teniendo en cuenta tanto los aspectos generales (puesta en escena, estilo, cualidades narrativas) como los aspectos más puntuales (Cámara empleada, duración, fotograma final e inicial). Este modelo está basado en los modelos de análisis realizados por el Dr. Jorge Mora en su libro *La interfaz Hipermedia* (Mora Fernández, 2009). Los modelos de este autor sirven para analizar todos los aspectos de un film y llegar a una comprensión total de la película analizada. El modelo que se ha escogido para esta investigación permitirá descubrir las cualidades narrativas que existen al usar este recurso y reconocer cuáles pueden ser aprovechadas en la filmación del trabajo de fin de carrera: el primer capítulo de la serie *Muerte Súbita*. Para esta investigación, estos

modelos fueron simplificados reduciendo los aspectos a tener en cuenta y enfocándolos en el análisis del plano secuencia.

<b>Análisis del plano secuencia</b>			
<b>Nombre Película</b>		<b>Director</b>	
<b>Duración del Plano Secuencia</b>			
<b>Fotograma inicial</b>		<b>Fotograma final</b>	
<b>Descripción Narrativa</b>			
<b>Actores</b>	<b>Personajes</b>	<b>Espacios</b>	<b>Tiempos</b>
<b>Descripción Estilo</b>			
<b>Luces</b>	<b>Sonido</b>	<b>Efectos</b>	<b>Puesta en Escena</b>
<b>Características de la cámara</b>			
<b>Cámara en Mano</b>	<b>Dolly</b>	<b>Grúa</b>	<b>Steady-Cam</b>
<b>Cualidades narrativas</b>			

Figura 1. Modelo de Análisis de la Narrativa, Estilo y Cámara (Diseño propio).

Toda esta parte metodológica se verá aplicada a lo largo de la investigación. En el primer capítulo se recogieron los diferentes enunciados teóricos sobre plano cinematográfico, tipos de plano, plano secuencia, puesta en escena y cualidades del plano secuencia; que servirán para desarrollar el modelo de análisis a aplicarse en el segundo capítulo, en una selección de películas que incluyen planos secuencias reconocidos por su calidad y complejidad en la historia del cine. Posteriormente se pondrá en práctica los conceptos obtenidos en la filmación del primer capítulo de la serie *Muerte Súbita* para así llegar a encontrar las respuestas a las interrogantes planteadas y sacar conclusiones.

## 2.2 El uso del plano secuencia.

Según los diversos teóricos y directores de cine se pueden dar diversos usos expresivos y narrativos al plano secuencia.

### 2.2.1 El uso del plano secuencia según los teóricos del cine.

Como se pudo ver, existe mucha discordancia sobre lo que viene a ser un plano secuencia. En cuanto a su uso, también existe un fuerte debate. En un artículo escrito por Isabel González para *El espectador imaginario* plantea que el uso del plano secuencia está dividido por dos grupos claramente diferenciados: los que defienden al montaje como esencia del cine y los que defienden la integridad del *continuum* espacio-temporal (González, 2011). En estos dos se encuentran distintos teóricos que tienen sus propios puntos de vista sobre la utilización del plano secuencia. Deleuze habla de la relación difícil que existe entre el montaje y el uso del plano secuencia, él dice que “no es suficiente decir que el plano-secuencia interioriza el montaje en el rodaje; plantea, al contrario, problemas específicos de montaje” (Deleuze, 1994). Según este concepto, el plano secuencia es algo que limita la libertad y creación artística en la sala de montaje. El uso del plano secuencia juega en contra del montaje.

Bruce Block, en *Narrativa Visual*, expone las que cree que son las desventajas del uso del plano secuencia: limita la capacidad de orquestar el contraste y la afinidad del evento, se vuelve imposible modificar el orden ni el ritmo de los sub-eventos en el montaje, es más complicado de filmar y ciertos eventos no pueden entenderse si están representados en un plano secuencia. Sin embargo, el mismo autor, también plantea ciertas ventajas de utilizar el plano secuencia: le permite a los actores encontrar el ritmo global de la escena, le otorga la ilusión de tiempo real a una escena, también hace que los eventos se sientan más reales (Block, 2008, p. 224). Este autor se une a los autores que ven al plano secuencia como la mejor forma de retratar la continuidad espacio-temporal en la pantalla. Si bien dificulta el rodaje y la creación del

montaje, concede a la escena de un espacio y un tiempo que solo se puede conseguir con este recurso cinematográfico.

Otro autor que resalta la continuidad temporal que provee el uso del plano secuencia es Antonio del Amo que en su libro *Estética del montaje* dice: “El tiempo transcurre en un plano-secuencia pesadamente, segundo a segundo, sin encontrar el menor resquicio por donde fugarse, porque es tiempo real, continuo, sin posibilidad de abreviación. Es puesta en escena total, completa, en la que se prevé todo” (1972, p. 97). Este autor defiende que si bien el plano secuencia es la máxima expresión del tiempo en una pantalla, y si bien limita la creación artística en la sala de montaje, otorga a la puesta en escena mayores posibilidades creativas. En conclusión, repitiendo las palabras de Isabel González, dentro del campo de la teoría cinematográfica hay dos grupos que se enfrentan de distinta manera al uso del plano secuencia: los que defienden el montaje y los que defienden la continuidad espacio-temporal de la escena.

### **2.2.2 El uso del plano secuencia según los directores de cine.**

Si entre los teóricos existen discrepancias, no se diga entre los directores de cine. En su libro *Creatividad y generación de ideas*, Matilde Obradors Barba recoge las opiniones que tienen distintos cineastas en cuanto al uso del plano secuencia.

“Dreyer confía en los planos largos, porque considera que aportan mucho a la película ya que ayudan a conseguir unidad [...] Welles no enfoca como la cámara clásica de forma sucesiva diferentes lugares de la escena sino que ofrece con igual nitidez todo el campo visual convirtiéndolo en escenario dramático. Welles se pregunta: Si en la vida todo se ve enfocado al mismo tiempo ¿por qué no hacerlo en las películas? [...] Kiarostami utiliza planos secuencia para que el público mire la pantalla e invente lo que no muestra. Angelopoulos tiene predilección por los planos secuencia, la profundidad de campo o

enfoques profundos y el campo vacío que invitan a la reflexión acerca de la búsqueda de identidad.” (Obradors Barba, 2007, p. 170).

Todas estas opiniones parecen defender el uso del plano secuencia, sin embargo la autora también recoge una interesante opinión que tiene Bertolucci al respecto: “afirma que es un plano desesperado, un plano anormal porque la secuencia de la escritura es cortada, es un plano obsesivo y lo considera una *neurosis estilística*” (Obradors Barba, 2007, p. 170).

En cuanto a los directores de cine contemporáneos, se ha recopilado unas cuantas opiniones en cuanto al uso del plano secuencia. Alfonso Cuarón uno de los directores que más utilizan este recurso realizó una entrevista en donde le preguntaron la razón por la que hacía uso del plano secuencia en sus películas, esta fue su respuesta: “La razón por la que me gusta usar planos secuencias tiene que ver con el sentir el tiempo real. [...] La cámara está ahí: tú estás observando” (Cuarón, 2013). En otra entrevista asegura que gracias al uso del plano secuencia el actor se involucra más en la realización de la película: “Los actores se vuelven co-directores, y la responsabilidad que tiene el editor recae en sus hombros”(Cuarón, 2014).

Michael Haneke es otro de los directores contemporáneos que se caracteriza por hacer uso del plano secuencia. En una de las entrevistas que le realizaron habla sobre su motivación para hacer uso de este recurso:

“Uno necesita tiempo para entender lo que uno ve, algo que no permite los medios. No solo entender intelectualmente, sino también emocionalmente. El plano secuencia es un recurso estético que consigue esto gracias a su particular énfasis. Esto se ha descubierto desde hace mucho tiempo. [...] yo no quiero manipular al espectador, o por lo menos hacerlo en el menor grado posible. Por supuesto, el cine siempre es manipulación, pero si cada escena consiste en un único plano, entonces, yo creo, al menos se reduce la sensación de que el tiempo ha sido manipulado cuando alguien se mantiene aferrado al tiempo real de la escena. La reducción del montaje a lo mínimo lleva la



responsabilidad al espectador ya que requiere observar más a fondo, este desde mi punto de vista” (Haneke, 2003).

Pero si bien el uso del plano secuencia trae muchas ventajas a la escena también se debe tener ciertos cuidados al realizarlo. No debe tomárselo a la ligera, ni evidenciar su uso. En palabras del director Cary Fukunaga:

“Con los mejores planos secuencias, ni siquiera te das cuenta que son planos secuencias. Ellos son la mayor experiencia en primera persona que tu puedes tener en una película”(Fukunaga, 2014).

Hay que tener mucho cuidado al usar este recurso ya que se debe evitar evidenciar su uso par así potenciar el efecto en el inconsciente del espectador. Con los distintos testimonios recogidos, es fácil reconocer que este recurso es muy apreciado dentro del grupo de cineastas contemporáneos que lo utilizan, directores que no ponen en duda sus atributos.





### **2.3 Las cualidades narrativas del plano secuencia.**

Después de analizar las opiniones que tienen los teóricos y los directores sobre el uso del plano secuencia, se ha llegado a la conclusión que las cualidades narrativas del mismo son las siguientes: otorga la sensación de tiempo real a la escena, hace más partícipe al espectador de la acción que sucede dentro de la pantalla, les permite a los actores interpretar mejor la escena y tener una mayor participación en la elaboración de la misma, dota a la película de una mayor unidad, hace más verosímiles los hechos que ocurren en la escena, consigue que exista una mayor contemplación y reflexión por parte del espectador. Sin embargo, a pesar de las ventajas que tiene su uso, a lo largo de la historia del cine los directores siempre se han inclinado a filmar varios planos para contar una acción en vez de hacer uso de un único plano. El uso de varios planos da mayor libertad en el montaje y otorga un amplio abanico de posibilidades expresivas en la puesta en escena del film, pero su uso conlleva, irremediabilmente, a una ruptura en la continuidad espacio-temporal de la acción. Si bien este quiebre en la integridad del film ha sido





asimilada por el espectador a lo largo de la historia del cine y se ha convertido en una constante del lenguaje cinematográfico, no se puede obviar. El montaje es un recurso perceptible que influye en la manera en que el espectador asimila la película. Inconscientemente, el espectador percibe la artificialidad del cine con cada corte del plano, algo que no sucede en el plano secuencia, siendo esta su mayor virtud al momento de narrar un acontecimiento.

#### **2.4 Análisis de sus cualidades narrativas.**

Para comprobar que las cualidades narrativas del plano secuencia encontradas hasta este punto de la investigación son reales y recurrentes, se aplicará el modelo de análisis previamente explicado en la metodología a diferentes películas que hacen uso del plano secuencia, esto permitirá encontrar las cualidades que otorga el uso de esta técnica en diferentes tipos de films y comparar los resultados del análisis con los obtenidos hasta este punto. La selección de los títulos cinematográficos se realizó procurando que exista gran diversidad de contenidos. Las películas escogidas son: *Ordet* (Dreyer, 1955), *Touch of evil* (Welles, 1958), *Soy Cuba* (Kalatozov, 1964), *Goodfellas* (Scorsese, 1990), *Mia aionioti takaimia mera* (En español: *La eternidad y un día*) (Angelopoulos, 1998), *Rosetta* (Dardenne & Dardenne, 1999) y *Twelve years as slave* (McQueen, 2013).

<b>Análisis del plano secuencia</b>			
<b>Nombre Película:</b> <i>Ordet</i>		<b>Director:</b> Carl Theodor Dreyer	
<b>Duración del Plano Secuencia</b>			
Plano que inicia en el minuto 77:54 y termina en el minuto 80:49 del film.			
<b>Fotograma 1 (Inicial)</b>		<b>Fotograma 2 (primer tercio)</b>	
			
<b>Fotograma 3 (segundo tercio)</b>		<b>Fotograma 4 (final)</b>	
			
<b>Descripción Narrativa</b>			
La sobrina de Johannes cree que él es Jesucristo y le pregunta porque no salva a su madre. Él le explica sus razones.			
<b>Actores</b> Preben Lerdorff Rye y Ann Elizabeth Rud.	<b>Personajes</b> Johannes Borgen y su sobrina.	<b>Espacios</b> La sala de la familia Borgen.	<b>Tiempos</b> Tres minutos sin cortes.
<b>Descripción Estilo</b>			
La escena tiene un estilo sencillo. Cercano al cine contemplativo, la película es pausada y sobria. Hace uso de un escenario sencillo, de una luz simple pero precisa y de un solo movimiento de cámara.			
<b>Luces</b> La iluminación crea zonas de penumbra y de luz. Aumenta el contraste de la imagen.	<b>Sonido</b> El sonido es bastante sencillo. Sigue una línea realista y está compuesto de las voces de los personajes, el tictac de un reloj, la fricción de sus vestuario y el sonido del bastón de Johannes.	<b>Efectos</b> Ninguno.	<b>Puesta en Escena</b> Hace uso del plano secuencia. La cámara gira alrededor de los personajes pasando de su perfil en penumbra a su perfil iluminado.

<b>Características de la cámara</b>			
La cámara solo hace uso de un único Dolly circular para capturar ambos lados de los personajes. Es un movimiento preciso y pausado. Usa lentes con bastante profundidad de campo. Siempre se mantiene al mismo nivel.			
<b>Cámara en Mano</b>	<b>Dolly</b>	<b>Grúa</b>	<b>Steady-Cam</b>
No	Sí	No	No
<b>Cualidades narrativas</b>			
Es acertada la decisión de hacer uso del plano secuencia porque resulta sumamente expresivo y aporta a la narrativa del film. Revela un cambio de pensamiento en los personajes y muestra la existencia de dos puntos de vista sobre un mismo tema. El hecho de no cortar nos permite sentir que estos puntos de vista están conectados y la manera en que los personajes pasan del uno al otro. El plano secuencia encuentra en el Dolly circular una forma de ejecutarse sin resultar largo o forzado. El movimiento y la profundidad claramente funcionan muy bien en este ejemplo.			

<b>Análisis del plano secuencia</b>	
<b>Nombre Película:</b> <i>Touch of evil</i>	<b>Director:</b> Orson Welles
<b>Duración del Plano Secuencia</b>	
Plano que inicia en el minuto 00:00 y termina en el minuto 03:12 del film.	
<b>Fotograma 1 (Inicial)</b>	<b>Fotograma 2 (primer tercio)</b>
	
<b>Fotograma 3 (segundo tercio)</b>	<b>Fotograma 4 (final)</b>
	
<b>Descripción Narrativa</b>	
Un asesino coloca una bomba de tiempo dentro del auto de un hombre. Lo acompañamos y nos encontramos con una pareja de recién casados. El auto sigue su rumbo y explota frente a la pareja de recién casados.	

<b>Actores</b> Charlton Heston, Janet Leigh.	<b>Personajes</b> Miguel Vargas, Susie Vargas, conductor, mujer acompañante. policía 1, policía 2.	<b>Espacios</b> Frontera de Estados Unidos.	<b>Tiempos</b> Tres minutos sin cortes.
<b>Descripción Estilo</b>			
El estilo es propio del cine negro, la imagen tiene un fuerte contraste y el sonido apoya la creación del suspense. Los movimientos de cámara son complejos y precisos.			
<b>Luces</b> La iluminación es propia del cine negro: aumenta el contraste de la imagen y crea sombras muy largas y definidas.	<b>Sonido</b> El sonido es realista y prioriza los sonidos de los objetos y personajes en cuadro. También tenemos música diegética y extradiegética.	<b>Efectos</b> Ninguno.	<b>Puesta en Escena</b> Hace uso del plano secuencia. Cambia de puntos de vista pasando de un personaje a otro.
<b>Características de la cámara</b>			
La cámara hace uso de diferentes movimientos de cámara para seguir a todos los personajes. Todos estos movimientos son precisos. Nunca se hace uso del zoom. Usa lentes con bastante profundidad de campo. Cambia el nivel y la angulación constantemente.			
<b>Cámara en Mano</b> Sí	<b>Dolly</b> Sí	<b>Grúa</b> Sí	<b>Steady-Cam</b> No
<b>Cualidades narrativas</b>			
Resulta acertada la decisión de hacer uso del plano secuencia porque aporta a la tensión de la escena ya que se siente el paso del tiempo, el movimiento en el espacio de los personajes y la bomba. Esto hace que la angustia de saber cuándo explotará la bomba se vuelva real. Un corte hubiese disminuido la tensión de la escena y el peso del tiempo se hubiese visto fragmentado y, por lo tanto, atenuado.			

<b>Análisis del plano secuencia</b>			
<b>Nombre Película:</b> <i>Soy Cuba</i>		<b>Director:</b> Mikhail Kalatozov	
<b>Duración del Plano Secuencia</b>			
Plano que inicia en el minuto 24:04 y termina en el minuto 26:27 del film.			
<b>Fotograma 1 (Inicial)</b>		<b>Fotograma 2 (primer tercio)</b>	
			
<b>Fotograma 3 (segundo tercio)</b>		<b>Fotograma 4 (final)</b>	
			
<b>Descripción Narrativa</b>			
María baila con Jim sin entusiasmo. Él la obliga a moverse en la pista. Ella, al poner resistencia, es empujada por el lugar de una persona a otra. Cuando la música se acaba, ella experimenta un cambio, comienza a bailar salvajemente y recibe los aplausos de todos.			
<b>Actores</b>	<b>Personajes</b>	<b>Espacios</b>	<b>Tiempos</b>
Luz María Collazo y Jean Bouise.	Betty y Jim.	Un bar de Cuba.	Plano secuencia de dos minutos.
<b>Descripción Estilo</b>			
La escena tiene el estilo del melodrama clásico: primeros planos, bastante contraste, haces de luz solo en los ojos, humo y sombras en la locación. Las actuaciones también son propias de este tipo de cine,			
<b>Luces</b>	<b>Sonido</b>	<b>Efectos</b>	<b>Puesta en Escena</b>
La iluminación tiene un fuerte contraste. La luz está fraccionada en líneas. El ambiente, que está lleno de humo, marca estos haces de luces.	El sonido es simple y reducido. Apenas cuanta con la música diegética y las voces de la gente en la fiesta.	Ninguno.	Hace uso del plano secuencia. Siempre sigue a la protagonista, llevándonos de un extremo a otro en el lugar. En ciertos momentos se oculta a la actriz posicionándola detrás de estatuas y palos de caña.

**Características de la cámara**

La cámara hace uso de dollys, acercamientos y alejamientos sin zoom y otros más para conseguir estar siempre cerca de la actriz. Los movimientos de cámara a pesar de ser rápidos y violentos son limpios y precisos. Usa un lente de profundidad de campo normal. Siempre se mantiene al nivel de los ojos. Rompe la horizontal intencionalmente en varios momentos de la escena.

<b>Cámara en Mano</b>	<b>Dolly</b>	<b>Grúa</b>	<b>Steady-Cam</b>
Sí	Sí	No	No

**Cualidades narrativas**

El uso del plano secuencia funciona en esta escena porque construye una atmósfera distinta y aumenta su potencial expresivo. Es gracias al uso del plano secuencia que la escena adquiere este tono onírico que recuerda a una pesadilla. Los movimientos bruscos y el ir y venir de un lugar a otro se fortalecen al ser filmados de esta forma e incluso consiguen llevar esta sensación de mareo y confusión que siente el personaje al espectador. Esto adquiere aun más fuerza al ser una sensación constante que no se ve interrumpida por ningún corte y va creciendo progresivamente.

**Análisis del plano secuencia**

<b>Nombre Película:</b> <i>Goodfellas</i>	<b>Director:</b> Martin Scorsese
---	----------------------------------

**Duración del Plano Secuencia**

Plano que inicia en el minuto 31:34 y termina en el minuto 34:36 del film.

<b>Fotograma 1 (Inicial)</b> 	<b>Fotograma 2 (primer tercio)</b> 
<b>Fotograma 3 (segundo tercio)</b> 	<b>Fotograma 4 (final)</b> 

**Descripción Narrativa**

Henry lleva a Karen al Club Copacabana pero para entrar acceden a través de la cocina. Cuando finalmente ingresan son tratados como las personas más importantes del lugar. Karen luce asombrada por lo sucedido.

<b>Actores</b> Ray Liotta, Lorraine Bracco y Henny Youngman.	<b>Personajes</b> Henry Hill, Karen Hill y Henny Youngman.	<b>Espacios.</b> La calle y el interior del Club Copacabana.	<b>Tiempos</b> Tres minutos sin cortes.
<b>Descripción Estilo</b>			
La escena es de un estilo realista. Tiene un ritmo bastante dinámico gracias al movimiento dentro de la escena y por el movimiento que hace la cámara. Tiene cierta esencia del cine negro (el contraste, los encuadres, el arte). La escena crea una sensación de suspense ya que vamos descubriendo las cosas poco a poco y siempre queremos saber más.			
<b>Luces</b> La iluminación está marcada por un fuerte contraste creando sombras marcadas. El tono y la temperatura de la luz cambia constantemente a medida que avanzan aportando al hecho de que pasan por distintos lugares.	<b>Sonido</b> El sonido es realista. Es una sensación de realidad construida a base de manipular el sonido original, se siente los cambios de niveles y la importancia de los objetos que no están en cuadro. También tenemos música diegética y extradiegética.	<b>Efectos</b> Ninguno.	<b>Puesta en Escena</b> Hace uso del plano secuencia. La cámara sigue a Henry y Karen mientras se adentran al Club. Cuando llegan, nos muestra como es el entorno, regresamos a los dos y vemos su reacción. Luego pasamos al comediante que es una figura importante en la escena. Esto consigue retratarlos la vida del protagonista en pocos minutos.
<b>Características de la cámara</b>			
La cámara sigue a los personajes al adentrarse al club y luego nos muestra el lugar. Su movimiento es bastante preciso y son lentos y cuidados. Usa un lente con una profundidad de campo grande. Cambia de nivel y de ángulo según lo que sucede en la escena y siguiendo las necesidades del guión.			
<b>Cámara en Mano</b> No.	<b>Dolly</b> No.	<b>Grúa</b> No.	<b>Steady-Cam</b> Sí.
<b>Cualidades narrativas</b>			
Es acertada la decisión de hacer uso del plano secuencia porque coloca al espectador en el lugar de Karen y, al igual que ella, descubre el lugar y la vida de Henry. A pesar de que no es una escena muy importante en la narrativa y dramaturgia del film, el director se toma el trabajo de filmar toda la acción en un único plano secuencia, esto demuestra que su uso no es exclusivo de escenas que tengan cargas dramáticas fuertes.			



<b>Análisis del plano secuencia</b>			
<b>Nombre Película:</b> <i>Mia aionioti takaimia mera</i>		<b>Director:</b> Theo Angelopoulos	
<b>Duración del Plano Secuencia</b>			
Plano que inicia en el minuto 118:33 y termina en el minuto 126:00 del film.			
<b>Fotograma 1 (Inicial)</b>		<b>Fotograma 2 (primer tercio)</b>	
			
<b>Fotograma 3 (segundo tercio)</b>		<b>Fotograma 4 (final)</b>	
			
<b>Descripción Narrativa</b>			
Alexandre abre una puerta que le revela una playa en donde Anna lo espera. El se acerca ella y bailan juntos. Ambos conversan y Anna se va. Alexandre se queda solo ante el mar.			
<b>Actores</b> Bruno Ganz y Isabelle Renauld.	<b>Personajes</b> Alexandre y Anna.	<b>Espacios</b> La playa.	<b>Tiempos</b> Plano secuencia de siete minutos.
<b>Descripción Estilo</b>			
La escena tiene un estilo propio del cine contemplativo. El ritmo es lento y pausado, la fotografía tiene varios encuadres generales en donde se retrata al individuo en medio del vacío. Los elementos y la forma en que son retratados confieren a la escena un sentido poético. El sonido y el arte son sencillos ya que retratan el silencio y la naturaleza.			

<p><b>Luces</b> La iluminación es naturalista. Con excepción, del balcón todo para estar iluminado por una fuente de luz natural, en este caso el Sol. Como no existe manipulación el contraste es mínimo y las sombras casi inexistentes.</p>	<p><b>Sonido</b> El sonido es realista. Al ser una construcción realista no nos limitamos a escuchar lo que escucharía la cámara sino que el sonido viene de distintos lugar de la escena pero la sonoridad es propia del lugar donde tiene lugar. Los sonidos son pocos: la música diegética, las voces y el ambiente.</p>	<p><b>Efectos</b> Ninguno.</p>	<p><b>Puesta en Escena</b> Hace uso del plano secuencia. La cámara se mueve hacia adelante y nos permite seguir el recorrido que hace Alexandre hasta Anna. Es interesante que al inicio ubica al espectador solo frente a Anna hasta que aparece Alexandre y reemplaza el punto de vista subjetivo.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Características de la cámara</b></p> <p>La cámara hace uso de un largo dolly perpendicular a la cámara que al inicio baja de nivel haciendo uso de lo que parece ser una grúa. El movimiento de cámara es lento, pausado y preciso. Usa un lente con una gran profundidad de campo. Cambia de un nivel bien alto hasta llegar a la altura de los ojos del personaje. Siempre tiene el mismo ángulo de dirección hacia el horizonte.</p>			
<p><b>Cámara en Mano</b> No</p>	<p><b>Dolly</b> Sí</p>	<p><b>Grúa</b> Sí</p>	<p><b>Steady-Cam</b> No</p>
<p style="text-align: center;"><b>Cualidades narrativas</b></p> <p>Es acertada la decisión de hacer uso del plano secuencia porque confiere majestuosidad a la escena y la dota de un lenguaje poético. La cámara, al descubrir el lugar y acercarse a Anna lentamente y sin cortar, permite que el espectador sienta la importancia del paso del tiempo, un concepto esencial en esta película. El corte de plano hubiese resultado demasiado abrupto para una escena que necesita ser lenta, delicada y pausada, una escena que busca que la audiencia se tome el tiempo de contemplar lo que sucede dentro de la pantalla.</p>			

<b>Análisis del plano secuencia</b>			
<b>Nombre Película:</b> <i>Rosetta</i>		<b>Director:</b> Jean Pierre y Luc Dardenne	
<b>Duración del Plano Secuencia</b>			
Plano que inicia en el minuto 83:04 y termina en el minuto 88:12 del film.			
<b>Fotograma 1 (Inicial)</b>		<b>Fotograma 2 (primer tercio)</b>	
			
<b>Fotograma 3 (segundo tercio)</b>		<b>Fotograma 4 (final)</b>	
			
<b>Descripción Narrativa</b>			
Rosetta va a comprar un tanque de gas para suicidarse. Pero al intentar volver a su casa, el peso del tanque y Riquet se lo impiden. Al final, Rosetta se rinde y cae al suelo pero Riquet le ayuda a incorporarse.			
<b>Actores</b>	<b>Personajes</b>	<b>Espacios</b>	<b>Tiempos</b>
Emilie Dequenne, Fabrizio Rongione y Bernard Marbaix.	Rosetta, Riquet y el vecino.	El terreno lleno de caravanas.	Cinco minutos sin cortes.
<b>Descripción Estilo</b>			
La escena es de un estilo naturalista. Tiene un ritmo bastante dinámico en que se juntan momentos lentos y vacíos con otros rápidos y violentos. Principaliza al personaje protagonista. Hace uso de varios movimientos de cámara.			
<b>Luces</b>	<b>Sonido</b>	<b>Efectos</b>	<b>Puesta en Escena</b>
La iluminación es naturalista. Se caracteriza por ser plana, el contraste es mínimo, no hay sombras. Todo parece ser luz natural.	El sonido es naturalista. Escuchamos solo lo que puede grabar el boom, parece inexistente la manipulación en la post-producción. Hay pocos sonidos, el que mejor funciona es el sonido de la moto ya que funciona como señal de peligro.	Ninguno.	Hace uso del plano secuencia. La cámara sigue a Rosetta en toda su acción siempre teniéndola en un plano medio haciendo que el espectador se sienta más cerca de ella y creando una mayor empatía.

### Características de la cámara

La cámara sigue al personaje por todo el lugar siempre se mantiene cerca de ella. El movimiento es bastante impreciso por lo que no siempre se consigue un encuadro justo y hay varios desenfocues. Usa un lente con una profundidad de campo mediana. Cambia de nivel y de ángulo según lo que haga el personaje.

<b>Cámara en Mano</b> Sí.	<b>Dolly</b> No.	<b>Grúa</b> No	<b>Steady-Cam</b> No
------------------------------	---------------------	-------------------	-------------------------

### Cualidades narrativas

Es acertada la decisión de hacer uso del plano secuencia porque nos permite acercarnos al personaje y vivir la escena como ella la vive. El hecho de no cortar hace más fuerte la presencia del tiempo y el esfuerzo que ella hace, el simple hecho de comprar un tanque de gas se convierte en todo un vía crucis con el uso del plano secuencia. La cámara siguiéndola todo el tiempo nos permite ocupar un lugar junto a ella en la ficción y acompañarla en sufrimiento.

### Análisis del plano secuencia

<b>Nombre Película:</b> <i>Twelve years a slave</i>	<b>Director:</b> Steve McQueen
---	--------------------------------

### Duración del Plano Secuencia

Plano que inicia en el minuto 106:40 y termina en el minuto 113:10 del film.

<b>Fotograma 1 (Inicial)</b> 	<b>Fotograma 2 (primer tercio)</b> 
<b>Fotograma 3 (segundo tercio)</b> 	<b>Fotograma 4 (final)</b> 

### Descripción Narrativa

Patsey regresa después de haber salido sin el permiso del Sr. Epps. Él le levanta la voz y ella se disculpa alegando que lo único que fue hacer es conseguir un jabón. Él decide castigarla a punta de azotes. Primero obliga a Solomon a pegarla y luego lo hace él. A pesar de los ruegos de Salomon y Patsey para que se detenga, él la azota hasta desgarrarle la espalda.

<b>Actores</b> Chiwetel Ejiofor, Michael Fassbender, Lupita Nyong'o y Sarah Paulson.	<b>Personajes</b> Solomon Northup, Edwin Epps, Patsey y Mary Epps.	<b>Espacios</b> El patio del Señor Epps.	<b>Tiempos</b> Siete minutos sin cortes.
---	---	---	---

<b>Descripción Estilo</b>			
La escena tiene un estilo realista. Es bastante rápida y la cámara cambia constantemente de puntos de vista. Hace uso de varios barridos, enfoque precisos y de varios movimientos de cámara.			
<b>Luces</b> La iluminación es realista. Proviene de una fuente natural (el sol) y es bastante plana ya que casi no crea sombras y el contraste es mínimo. Todo está iluminado.	<b>Sonido</b> El sonido es realista. Esta compuesto por las voces de los actores, el sonido de sus movimiento, los sonidos de los objetos y el ambiente.	<b>Efectos</b> El látigo, la sangre y las heridas.	<b>Puesta en Escena</b> Hace uso del plano secuencia. La cámara hace uso del fuera y dentro del capo para aumentar la tensión de la escena cambiando los puntos de vista. Da prioridad a los rostros de los personajes.
<b>Características de la cámara</b>			
La cámara sigue la acción de la escena cambiando de un actor a otro mostrando sus reacciones y en ciertas ocasiones deteniéndose en ciertos objetos. El movimiento es un poco sucio. Usa lentes con profundidad de campo un poco reducida. A excepción del final, siempre se mantiene al nivel de los ojos de los personajes.			
<b>Cámara en Mano</b> No	<b>Dolly</b> No	<b>Grúa</b> No	<b>Steady-Cam</b> Sí
<b>Cualidades narrativas</b>			
El plano secuencia aporta inmensamente a la progresión de la escena. Esta sensación de que el dolor no para y que no hay tregua es expresada gracias a que no existe corte y la cámara no nos da un descanso. La situación va <i>in crescendo</i> gracias a la continuidad conseguida con el uso del plano secuencia.			

## 2.5 Discusión de los resultados del análisis y primeras conclusiones:

El plano secuencia puede llegar a expresar cualquier tipo de sensaciones y puede ser realizado de diferentes maneras y bajo cualquier presupuesto. Al analizar los diferentes apartados técnicos y creativos de siete películas en el capítulo anterior, permitió encontrar distintas cualidades del plano secuencia que al ser comparadas entre sí, permitieron llegar a las siguientes conclusiones:

### 2.5.1 Conclusiones del potencial narrativo del plano secuencia:

En varios de los planos secuencias de las películas analizadas, una de las virtudes narrativas que confiere el uso de este recurso es la tensión que otorga a la escena ya que la continuidad del plano permite sentir claramente el paso del tiempo y esto permite que exista una fuerte progresión dramática. Los planos secuencias analizados de *Touch of evil* (Welles, 1958) y *Twelve years a slave* (McQueen, 2013) son un buen ejemplo de esto, ambas escenas tienen una fuerte tensión dramática obtenida gracias al uso del plano secuencia, este permite que la acción se desenvuelva sin ningún corte que cree una ruptura en la narrativa de la escena.

En *Goodfellas* (Scorsese, 1990) se hace uso de un plano secuencia muy limpio en sus movimientos pero que posee un nivel dramático reducido, sin embargo, funciona muy bien para presentar el entorno de los personajes protagónicos; en cambio en *Rosetta* (Dardenne & Dardenne, 1999) existe un plano secuencia sucio y violento que no se propone retratar a un personaje o a su entorno sino que su objetivo es mostrar una acción con una gran carga dramática, un momento oscuro y sórdido, que constituye también un punto de quiebre en la historia.

Es necesario recalcar que estas dos películas tienen presupuestos muy diferentes, mientras la primera es el producto de un gran estudio de Hollywood dirigido por uno de los cineastas más reconocidos de las últimas décadas, la segunda es una película francesa de bajo presupuesto dirigida por dos cineastas que en esos tiempos recién se daban a conocer. Por lo tanto, no existe un consenso ni alguna referencia clara para decidir cuando usar el plano secuencia, se lo puede utilizar para narrar cualquier acción y dentro de cualquier tipo de film, en cualquier situación en donde el director necesite hacer uso de las cualidades narrativas que posee.

### 2.5.2 Conclusiones del potencial estilístico del plano secuencia:

El plano secuencia puede funcionar en películas de estilos variados, como se ejemplo de ello están las dos películas analizadas en el capítulo anterior: *Goodfellas* (Scorsese, 1990) y *Rosetta* (Dardenne & Dardenne, 1999). La primera es una película de cine negro con una estética muy elaborada heredera del cine de gánsteres de los 70, mientras que la segunda es una película perteneciente al cine de autor con una estética sencilla heredera del cine de la *Nouvelle Vague*. Esto demuestra que el plano secuencia se adapta a cualquier estética.

En ciertas películas analizadas como *Twelve years a slave* (McQueen, 2013) y *Goodfellas* (Scorsese, 1990) se siente que el plano secuencia dota a los films de una estética ágil y dinámica. Quizá porque al usar este recurso cinematográfico la cámara puede llegar a tener una constante sensación de movimiento. Una estética heredera del cine documental conformada por movimientos rápidos, barridos, *reencuadres* e imágenes que se encuentran fuera de foco. Esto otorga a la película la sensación de estar viendo algo real y también espontáneo, la verosimilitud de la película se ve reforzada y el espectador siente que cualquier cosa puede suceder en la pantalla, En *Soy Cuba* (Kalatozov, 1964) también se siente esto, la cámara la otorga esta estética de movimiento constante y la escena se siente dinámica, ágil, real y con vida propia.

El plano secuencia también puede llegar a tener un fuerte sentido poético, el uso del plano secuencia hace posible narrar el tiempo sin cortes y realizar una profunda inmersión en el espacio, abre nuevas posibilidades expresivas que la puesta en escena a base de varios planos no tiene. Por lo tanto, el uso del espacio es clave en la realización de un plano secuencia, aunque el nivel de su fuerza expresiva varía según el caso. Por ejemplo en *Mia aionioti takaimia mera* (Angelopoulos, 1998) el espacio es el protagonista sin lugar a dudas, mientras que en *Touch of evil* (Welles, 1958) la acción es la protagonista del plano y el espacio ocupa un segundo puesto. Además del espacio, como ya se había planteado, la concepción del tiempo también es

esencial. El plano secuencia permite una utilización del tiempo única y el director debe ser capaz de poder manejarlo, ya que esta relación entre espacio y tiempo es la que determina el ritmo de la escena, factor esencial en la estética de un film.

### **2.5.3 Conclusiones del tratamiento de la puesta en escena en el plano secuencia:**

En el plano secuencia de *Rosetta* (Dardenne & Dardenne, 1999), la historia está contada de forma que el espectador es testigo directo de la acción que muestra la cámara en segunda persona, esto le permite al espectador transformarse en un personaje perteneciente a la ficción y acompañar al protagonista en su trayecto. En el ejemplo citado, el espectador acompaña a Rosetta en su lucha por un tanque de gas, es testigo de su sufrimiento y siente la necesidad de ayudarla en el largo camino que tiene que recorrer. Por lo tanto, este plano permite al público estar muy cerca del personaje. También permite que sientan el paso del tiempo y la noción del espacio de una manera más cercana. Es una de las técnicas cinematográficas que permite la mayor implicación emocional por parte del espectador.

El plano secuencia también permite tener una mejor comprensión de las características físicas del espacio, ya que coloca al espectador dentro de este espacio y gracias al movimiento continuo de la cámara construye un mapa del lugar dentro de su cabeza. Esto permite al director hacer uso de todo el potencial expresivo que posee la locación que ha escogido para ser el escenario donde transcurre su película. Si a esto se le suma el punto de vista que confiere su uso, la capacidad de adentrarse psicológica y emocionalmente en la historia aumenta con la combinación de una descripción espacial y el punto de vista. Un ejemplo de esto es el plano secuencia de *Goodfellas* (Scorsese, 1990), en donde a parte de acompañar a la pareja protagonista en su desplazamiento, la audiencia también se ve sumergida en extrañó mundo en el cual se adentran los personajes. En *Soy Cuba* (Kalatozov, 1964) también sucede algo parecido, el plano secuencia le permite al espectador recorrer toda la pista de baile del club en donde transcurre la escena.



#### **2.5.4 Conclusiones del tratamiento de los apartados técnicos en el plano secuencia:**

No hay limitante técnicos en el uso del plano secuencia, este recurso se puede usar bajo cualquier recurso técnico. En las películas analizadas no se encontró ninguna constante en sus apartados técnicos, este plano puede realizarse con cámara en mano como con *Dolly* sin ningún problema. En algunas escenas el diseño de iluminación era muy complejo como en *Soy Cuba* (Kalatozov, 1964) mientras que en otras películas como *Mia aioniot itakaimia mera* (En español: *La eternidad y un día*) (Angelopoulos, 1998) se trataba de iluminación natural. En un plano secuencia el diseño sonoro puede ser complejo o puede llegar a ser muy simple, los efectos especiales pueden ser muchos o inexistentes. Por lo tanto, se concluye que no existen constantes técnicas en su uso.

En cuanto al plano secuencia como técnica cinematográfica, es un recurso que permite llegar a que el espectador contemple y descubra los acontecimientos, los personajes y las cosas dentro de escena. Se puede decir que al hacer uso del plano secuencia, el director consigue envolver al espectador del universo de la ficción y hacerlo más partícipe de la acción ya que lo convierte en un testigo del tiempo continuo y le otorga una visión de conjunto de lo que transcurre en la escena. Se trata de una danza entre el movimiento de la cámara, el encuadre y la *mise-en-scene* o acción dentro del plano.

#### **2.4.5 Conclusión general:**

En conclusión, el poder del plano secuencia reside en su habilidad de ocultar la artificialidad del cine, esto impulsa la progresión dramática del film y permite que el espectador se meta de lleno en el universo de la ficción, al ser partícipe del mismo. El plano secuencia viene a ser lo opuesto al uso del montaje en donde, al cortar el plano, se revela la artificialidad del cine y extrae al espectador de la ficción. Por lo tanto, no resulta extraño que las primeras películas hayan sido contadas con planos secuencias fijos.



Mientras que las ventajas de usar varios planos son el poder hacer uso de la yuxtaposición de imágenes en montaje, el poder expresivo enorme que tiene dentro del campo intelectual, el haberse convertido en una convención formal aceptada inconscientemente en la mente del espectador y la posibilidad de construir elipsis temporales y cambios de puntos de vista; la ventaja del plano secuencia radica en ser la única técnica que posee una perspectiva íntegra del espacio-tiempo.

En el siguiente capítulo se pondrán a prueba las hipótesis expuestas y se encontrarán nuevas conclusiones que permitirán tener un mayor conocimiento del poder narrativo del plano secuencia.

## TERCER CAPÍTULO: EL PLANO SECUENCIA EN LA PRÁCTICA.

### 3.1 Aplicando las conclusiones obtenidas en la puesta en escena de un plano secuencia.

El plano secuencia puede utilizarse en cualquier tipo de obra audiovisual y puede realizarse de diferentes maneras: utilizando un *Dolly* o con cámara en mano, dándole una duración corta o extendiendo su tamaño, siguiendo un objetivo o recorriendo el espacio; sin embargo, a pesar de la manera en que sea realizado, su poder narrativo, en esencia siempre va a ser el mismo: darle al espectador una perspectiva íntegra del espacio-tiempo. Tras haber llegado a un mejor entendimiento del plano secuencia, es necesario poner a prueba los conocimientos obtenidos.

Teniendo en mente este objetivo, se utilizó el plano secuencia en la puesta en escena de dos escenas claves del piloto de la serie *Muerte Súbita*. Se escogieron dos escenas radicalmente diferentes que permitiesen obtener un mayor rango de posibilidades al momento de poner en práctica esta técnica cinematográfica.

La primera escena consiste en una pequeña conversación entre un personaje protagónico con un personaje secundario. Al ser una de las primeras escenas del medimetraje, la carga dramática no es muy alta por lo que la tensión es reducida. El lugar donde tiene lugar esta escena es una peluquería pequeña con una profundidad de campo casi nula y en donde los personajes y la cámara están limitados a hacer desplazamientos cortos. Se escogió esta escena ya que, según la investigación realizada, sería el caso menos apropiado para usar un plano secuencia debido a su baja carga dramática, las limitantes espaciales del lugar y el poco movimiento existente de los personajes en escena. Con el objetivo de llevar el plano secuencia a una experimentación más provechosa, se lo uso en este caso con el fin de descubrir como funciona en las condiciones menos apropiadas.

La segunda escena contiene una importante revelación que sufren los personajes principales de la serie. Al ser una de las últimas escenas del capítulo, su carga dramática es alta y toda la escena esta marcada por una tensión constante que aumenta progresivamente. El lugar en donde tiene lugar son los amplios interiores de un estadio de fútbol caracterizado por pasillos con gran profundidad de campo, esto permitió que los personajes y la cámara pudieran realizar desplazamientos más largos y tener mayor libertad en sus movimientos. Se escogió esta escena porque, a diferencia de la otra escena, ésta presenta mejores características para usar el plano secuencia. En un afán de usar el plano secuencia en situaciones diametralmente opuestas, se lo aplicó en esta escena, la cual presenta, según la investigación hasta ahora realizada, las condiciones más favorables para su uso: un espacio mucho más amplio, una mayor carga dramática y mucho movimiento por parte de los personajes en escena. Con esto se pondrá a prueba como funciona el plano secuencia en el caso más propicio para aprovechar su máximo potencial.

Teniendo en cuenta que una de las conclusiones obtenidas señalaba que el plano secuencia se usa en momentos de gran tensión dramática, por lo tanto una de las escenas escogidas se caracteriza por tener una fuerte carga dramática para poner a prueba esta hipótesis, de esta manera se podrá descubrir si el plano secuencia refuerza esta característica y permite sentir con más fuerza el paso del tiempo. La otra escena por lo tanto se escogió por tener una baja carga dramática y corta duración para descubrir que sucede en un caso totalmente distinto.

Otra de las conclusiones obtenidas en el capítulo anterior resaltaba el poder que tiene el plano secuencia de poner al espectador junto al personaje, acompañándolo y siendo testigo directo de la acción. Por lo tanto una de las escenas escogidas contiene un gran desplazamiento de uno de los personajes en donde sucede un doloroso suceso. La otra escena por lo tanto tiene un desplazamiento reducido y en donde no tiene lugar ningún evento que revele algo oculto, esto permitirá descubrir si la virtud de inmersión del plano secuencia también se aplica en casos diferentes.

Un mayor inmersión en el espacio de la ficción era otra de las características que se concluyó que poseía el plano secuencia, para comprobar tal hipótesis, las dos escenas escogidas cuentan con dos espacios totalmente diferentes. Mientras en una escena el espacio es amplio y laberíntico e incita a la exploración, en la otra el espacio es reducido y plano, careciendo de caminos o espacios alternos que permitan la indagación.

Otra ventaja de usar el plano secuencia son las nuevas posibilidades expresivas que aparecen al tener un acercamiento diferente al tratamiento del tiempo y el espacio. Pensando en esto, se escogió una escena que tenga una duración y un espacio que permitiera explotar al máximo su potencial expresivo. Aprovechando el espacio en conjunto con el paso del tiempo se pautaron determinadas acciones y pausas que permitiesen llegar a construir un ritmo que dote a la escena de un mayor lirismo.

Teniendo en cuenta que el uso de este plano favorecía la participación del espectador en los descubrimientos que tienen lugar en la ficción, en una de las escenas escogidas, los personajes del medimetraje realizan un importante descubrimiento. Si la hipótesis es correcta y el plano secuencia fue correctamente realizado, se podrá determinar si el nivel de participación del espectador es mayor al usar esta técnica.

Teniendo claro las conclusiones que se aplicaron en el diseño de las dos escenas del medimetraje y las intenciones narrativas con las que fueron utilizadas, se describen a continuación los resultados obtenidos al realizar la experimentación.

### **3.2 Resultados obtenidos de la investigación aplicada.**

Como se tenía previsto el plano secuencia fue utilizado en dos escenas del primer capítulo de *Muerte Súbita*. El primer plano secuencia inicia en el minuto 0'55" del capítulo y tiene una duración de 49 segundos. El segundo plano secuencia inicia en el minuto 15'54" y tiene una duración de 118 segundos. Los resultados obtenidos al usar el plano secuencia en la filmación

de las dos escenas del primer capítulo de *Muerte Súbita* no llenaron todas las expectativas que se tenía tras realizar la investigación teórica pero ayudaron a corroborar algunas de las hipótesis a las que se había llegado y sirvieron para hacer nuevos descubrimientos sobre esta técnica cinematográfica.

Se había llegado a la conclusión que el plano secuencia se veía favorecido por escenas que contengan cargas dramáticas fuertes, esto se vio comprobado en la filmación de *Muerte Súbita*. Al usar el plano secuencia en una escena con una mayor carga dramática, se pudo llegar a explotar su mayor potencial, a diferencia de lo que sucedió al usarlo en una escena de baja carga dramática en donde su poder narrativo se sintió débil (Imagen 9). En la escena que se filmó con el plano secuencia, este recurso potencializó el descubrimiento que tienen los protagonistas ya que al no existir un corte de plano, la progresión dramática se mantiene íntegra y el espectador vive el *crescendo* emocional de la escena (Imagen 10).



Imagen 9: Fotograma del primer capítulo de *Muerte Súbita*. (Minuto 1'23'')



Imagen 10: Fotograma del primer capítulo de *Muerte Súbita*. (Minuto 17'07'')

Otra de las conclusiones importantes a las que se había llegado era la relación que tenía el plano secuencia con los personajes y su espacio. Según lo analizado, el plano secuencia se favorecía de espacios amplios y del movimiento de los personajes. Esto también se vio comprobado en la filmación de *Muerte Súbita*. En una escena que se filme en un espacio reducido y con poco movimiento de personajes, el plano secuencia no funcionó y se siente innecesario, por lo que al observar la escena, ésta pide a gritos haber sido filmada con varios planos (Imagen 11). En la otra escena en que se hizo uso del plano secuencia, si existe mayor movimiento de personajes y posee un espacio mucho más amplio por lo que el poder del plano secuencia se siente reforzado. Al ver esta escena se siente que filmarla en un único plano fue la mejor decisión. (Imagen 12). Esta relación positiva que existe entre plano secuencia, movimientos de los personajes y espacios amplios, radica en la necesidad que tiene de cambiar de encuadre para hacerse sentir. Un plano secuencia necesita *reencuadrar* constantemente y para ello necesita de un espacio de grandes dimensiones y que los personajes se muevan por este espacio.



Imagen 11: Fotograma del primer capítulo de *Muerte Súbita*. (Minuto 0'57'')



Imagen 12: Fotograma del primer capítulo de *Muerte Súbita*. (Minuto 16'03'')

Las dos escenas en las que se utilizó el plano secuencia también poseían una duración distinta. La primera escena tenía una duración de 49 segundos mientras que la otra tenía una duración de 118 segundos. La conclusión a la que se había llegado aseguraba que en una escena con una duración mayor el plano secuencia iba a funcionar mejor. Esto fue comprobado en la filmación, es en la escena que dura 118 segundos en donde se siente la fuerza que tiene el plano secuencia en su relación con el paso del tiempo. Mientras mayor sea la duración del plano secuencia, la sensación de la continuidad temporal, una de las mayores virtudes de esta técnica, va a tener un mayor impacto en el espectador.

Un conocimiento importante sobre el plano secuencia que no se tenía en cuenta y que se descubrió con su puesta en práctica, es la necesidad de otorgar una mayor cantidad de tiempo a la preparación de una puesta en escena que contiene un único plano secuencia a diferencia de otra que contenga varios planos. Una escena grabada en un único plano que lleve una coreografía milimétricamente ensayada de actores y equipo técnico llega a necesitar el triple de tiempo que una escena con diferentes planos. Cuando se filmaron las escenas con plano secuencia en el medimetraje *Muerte Súbita*, los ensayos fueron varios y era necesario hacer cambios constantemente, tanto de movimiento como de disposición de los elementos, la cámara al no poder cortar necesita que todo este perfectamente dispuesto y tener un camino libre para poder filmar la escena.

Otro conocimiento importante obtenido gracias a la filmación y que se debe tener muy en cuenta al momento de hacer uso del plano secuencia, es el hecho de que un plano secuencia sin profundidad se vuelve muy pobre y pierde fuerza. Si la intención al usar esta técnica es otorgarle a la historia mayor carga dramática y crear un estilo visual atrayente, es necesario tener encuadres con profundidad para que revelen la amplitud del espacio, se sienta el movimiento y así evitar una imagen plana que visualmente repele. La riqueza del plano secuencia se encuentra en el movimiento, ya sea de cámara o de personajes, si el fondo es plano, sin profundidad de campo, esta sensación se pierde y el plano se vuelve débil. Hay excepciones de esto, pero usualmente



cuando el director decide tener un fondo plano lo hace siguiendo una propuesta y siendo consciente de lo que pierde al hacerlo. En una de las escenas filmadas, se realizó el plano secuencia en un lugar muy reducido, el fondo no tenía ninguna profundidad, lo que se obtuvo fue un plano secuencia pobre y nada atrayente (Imagen 13).



Imagen 13: Fotograma del primer capítulo de *Muerte Súbita*. (Minuto 1'39'')

## CONCLUSIONES FINALES

Tras la investigación realizada se ha llegado a las siguientes conclusiones:

El poder narrativo del plano secuencia radica en su capacidad de manipular el movimiento y el tiempo de la escena en un único plano. De esta manera otorga la película los elementos principales de una buena narración: unidad y progresión dramática.

El poder narrativo del plano secuencia también se encuentra en la facilidad que posee para relatar los hechos ya que su continuidad le permite graficar con mayor claridad la historia y tiene la capacidad de conseguir que el espectador consiga una mayor inmersión en la historia que cuenta ya que se asemeja a la percepción natural espacio-temporal que todo individuo posee.

A pesar del gran poder narrativo que posee el plano secuencia, se deben tener muchas consideraciones al momento de realizarlo, ya que se debe tener en cuenta varios aspectos para poder explotar todo su potencial. No es un recurso fácil de usar, pero de realizarlo correctamente sus posibilidades narrativas son amplias, solo limitadas por la creatividad e ingenio de quien lo utiliza.

**BIBLIOGRAFÍA:**

(Nota: Se ha realizado respetando las Normas APA)

Amo, A. d. (1972). *Estética del montaje*. Madrid: MAG.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2008). *Estéticas del Cine*. Buenos Aires: Paidós.

Barba, M. O. (2007). *Creatividad y generación de ideas*. Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.

Block, B. (2008). *Narrativa Visual*. Barcelona: Ediciones Omega.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal.

Cuarón, A. (10 de enero de 2013). Why Gravity Director Alfonso Cuarón Will Never Make a Space Movie Again. (C. Roper, Entrevistador)

Cuarón, A. (13 de marzo de 2014). A Long Take on Alfonso Cuarón. 1. (J. Wakelee-Lynch, Entrevistador)

Cruz, M. (8 de Julio de 2004). *Planos, ángulos, tomas y movimientos de la cámara*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2014, de Prezi: <https://prezi.com/ilanllyzoux/planos-angulos-tomas-y-movimientos-de-la-camara/>

Beauvais, D. (1989). *Producir en video*. Montreal: Edición Video Tiers-Monde.

Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Dubois, P. (1998). La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain. En F. Beau, P. Dubois, & G. Leblanc, *Cinéma et dernières technologies*. París/Bruselas: De Boeck Supérieur.



Fukunaga, C. (7 de febrero de 2014). 'True Detective': How Did They Pull Off That Final Shot? (K. P. Sullivan, Entrevistador)

Fulford, R. (18 de Diciembre de 2001). *Long-take classics from Welles, Scorsese & co.* Recuperado el 17 de Diciembre de 2013, de Sitio Web de Robert Fulford: <http://www.robertfulford.com/LongTake.html>

González, F. (2005). *Consideraciones sobre el estilo en el cine de Pasolini.* Recuperado el 17 de Diciembre de 2013, de la Web llamada Pier Paolo Pasolini. Palabra de corsario.: [http://www.pasolini.net/madrid-saggi24\\_critici.htm](http://www.pasolini.net/madrid-saggi24_critici.htm) / 11-05.

González, I. (2011 Noviembre). *El plano secuencia, una técnica privilegiada.* Retrieved 2013 28-Noviembre from El espectador imaginario: [www.elespectadorimaginario.com/pages/noviembre-2011/investigamos/el-plano-secuencia.php#\\_ftn3](http://www.elespectadorimaginario.com/pages/noviembre-2011/investigamos/el-plano-secuencia.php#_ftn3)

González Requena, J. (1995). *El análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis de la secuencia.* Madrid: Editorial Complutense.

Haneke, M. (Verano de 2003). The world that is known. (C. Sharrett, Entrevistador)

Izquierdo, A. (11 de Febrero de 2014). *El plano secuencia en televisión.* Recuperado el 16 de Enero de 2015, de Vayatele: <http://www.vayatele.com/ficcion-internacional/el-plano-secuencia-en-televisio>

Jiménez, P. (2008). *Lenguaje cinematográfico.* Recuperado el 18 de Diciembre de 2013, de Zemos98: [www.zemos98.org/descargas/eacine/04LenguajeApuntes.pdf](http://www.zemos98.org/descargas/eacine/04LenguajeApuntes.pdf)



López, J. (11 de Enero de 2013). *Los planos secuencia más famosos del cine*.

Recuperado el 10 de Noviembre de 2014, de Densidad neutra:

<http://densidadneutra.wordpress.com/2013/01/11/los-planos-secuencia-mas-famosos-del-cine/>

Kurosawa, T. (15 de Marzo de 2011). *Cine - plano secuencia*. Recuperado el

17 de Diciembre de 2013, de La fortaleza escondida:

<http://fortalezaescondida.blogspot.com/2011/03/cine-plano-secuencia.html>

Marcel, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

Massanet, A. (11 de Agosto de 2010). *Planos secuencia inolvidables*.

Recuperado el 17 de Diciembre de 2013, de Blog de cine:

<http://www.blogdecine.com/reflexiones-de-cine/planos-secuencia-inolvidables>

Mora Fernández, J. (2009). *La Interfaz Hipermedia: El paradigma de la*

*Comunicación Interactiva*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.

Morales-Morante, L. F. (14 de Abril de 2009). *La duración del plano a partir de la identificación de la información: referentes para la mejora del rendimiento del montaje*. Recuperado el 17 de Diciembre de 2013, de la Web oficial de la Red

de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64911530009>

Pasolini, P. P. (1971). Discurso sobre el plano secuencia. In G. D. Volpe,

*Problemas del nuevo cine*. Madris: Alianza.

Rojas Fernández, M. (13 de Marzo de 2008). *La poética del plano-secuencia:*

*Análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Recuperado el 17 de

Diciembre de 2013, de Archivo Institucional Complutense E-prints:

<http://eprints.ucm.es/8432/1/T30760.pdf>

Romaguera i Ramió, J. (1999). *El Lenguaje Cinematográfico: Gramática,*

*Géneros, Estilos y Materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.



Saldaña, L. P. (27 de Junio de 2009). *EL cine*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2014, de Lengua S1D - S1B:

<http://mdoloresal.wordpress.com/contenidos/los-textos-audiovisuales/el-cine/>

Sánchez Nagore, J. (26 de Diciembre de 2012). *Antología moderna del plano secuencia*. Recuperado el 17 de Diciembre de 2013, de Sitio Web de la revista Cinemania: <http://cinemania.es/noticias-de-cine/antologia-moderna-del-plano-secuencia>

Siety, E. (2004). *El plano en el origen del cine*. Barcelona: Paidós.

Thompson, R. (2011). *Manual de montaje*. Madrid: Plot Ediciones.

**FILMOGRAFÍA:**

(Nota: Se ha realizado respetando las Normas APA)

Angelopoulos, T., Heumann, E., Silvagni, G. (Productores), & Angelopoulos, T. (Dirección). (1998). *Mia aioniotita kai mia mera* [Película].

Cousins, M. (Dirección). (2011). *The story of film* [Película].

Dardenne, L., Dardenne, J.-P., Pétin, M., Pétin, L. (Productores), Dardenne, J.-P., & Dardenne, L. (Dirección). (1999). *Rosetta* [Película].

Dreyer, C. T., Nielsen, E., Nielsen, T. (Productores), & Dreyer, C. T. (Dirección). (1955). *Ordet* [Película].

Edison, T. A. (Dirección). (1893). *Blacksmith Scene* [Película].

Fonda, H., Reginald, R. (Productores), & Lumet, S. (Dirección). (1957). *12 Angry men* [Película].

Fridman, B., Maryakhin, S., Mendoza, M. (Productores), & Kalatozov, M. (Dirección). (1964). *Soy Cuba* [Película].

García, R. (Dirección). (2005). *Nine lives* [Película].

Hitchcock, A., Bernstein, S. (Productores), & Hitchcock, A. (Dirección). (1948). *The rope* [Película].

Lumiere, A., & Lumiere, L. (Dirección). *Sortie des Usines Lumière à Lyon* [Película].

Murnau, F. W. (Dirección). (1924). *Der Letzte Mann* [Película].

Pitt, B., Gardner, D., McQueen, S. (Productores), & McQueen, S. (Dirección). (2013). *Twelve years a slave* [Película].

Pizzolatto, Nic. (Creador), & Fukunaga, C. (Dirección). (2014). *True detective*. [Serie de televisión].

Rector, E. J. (Dirección). (1897). *The Corbett-Fitzimmons Fight* [Película].

Smith, G. A. (Dirección). (1897). *The haunted castle* [Película].

Smith, G. A. (Dirección). (1989). *A kiss in the tunnel* [Película].

Smith, G. A. (Dirección). (1900). *The sick kitten* [Película].

Stathoulopoulos, S. (Dirección). (2007). *PVC - 1* [Película].

Téni, G. (Productor), Tarr, B., & Hranitzky, Á. (Dirección). (2011). *A torinói ló* [Película].

Vertov, D. (Dirección). (1929). *Chelovek s kinoapparatom* [Película].

Wibom, A.-L. (Productor), & Tarkovsky, A. (Dirección). (1986). *Offret* [Película].

Tyaglova, A., Verlotsky, A., Deryabin, A. (Productores), & Sokúrov, A. (Dirección). (2002). *Russkiy kovcheg* [Película].

Winkler, I. (Productor), & Scorsese, M. (Dirección). (1990). *Goodfellas* [Película].

Zarrin, A. R. (Productor), & Kiarostami, A. (Dirección). (1987). *Khane-ye doust kodjast?* [Película].

Zugsmith, A., Schmidlin, R. (Productores), & Welles, O. (Dirección). (1958). *Tocuh of evil* [Película].





## ANEXOS

Guión del primer capítulo de la serie *Muerte Súbita*

DVD del primer capítulo de Muerte Súbita