

**A VIDA É UN PLANO SECUENCIA.
PERCORRIDO POLA HISTORIA DA
ENUNCIACIÓN FÍLMICA
(E TELEVISIVA) EN CONTINUIDADE**

Traballo de Fin de Grao que presenta:

Ángela Pereiro Araújo

Para a obtención do título de Graduada en Historia da Arte

Titor: Xosé Nogueira Otero

Departamento: Historia da Arte

Liña temática: Cine e sociedade contemporánea

Xuño 2021





**A VIDA É UN PLANO SECUENCIA.
PERCORRIDO POLA HISTORIA DA
ENUNCIACIÓN FÍLMICA (E TELEVISIVA) EN
CONTINUIDADE**

Traballo de Fin de Grao que presenta:

Ángela Pereiro Araújo

Para a obtención do título de Graduada en Historia da Arte

Titor: Xosé Nogueira Otero

Departamento: Historia da Arte

Liña temática: Cine e sociedade contemporánea

Xuño 2021

RESUMO: O termo de “plano secuencia” foi acuñado por André Bazin para describir as tomas longas empregadas por Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941). Esta película non foi a primeira e moito menos a última na que podemos velo, pois o plano secuencia está presente en directores de todo o mundo: dende Alfred Hitchcock ata Theo Angelopoulos ou Kenji Mizoguchi. Ademais, foi amplamente teorizado como ferramenta para representar o tempo ou a manipulación do mesmo, xunto con outros recursos estéticos dos que faremos unha aproximación neste traballo. Froito da hibridación de linguaxe cinematográfica e televisiva coa aparición da *Quality TV*, hoxe en día o plano secuencia aparecerá nas series de televisión como unha forma de obter prestixio, grazas á alta consideración que lle da a perspectiva histórica que aquí analizaremos.

Palabras chave: plano secuencia, André Bazin, linguaxe cinematográfica, *Quality TV*.

RESUMEN: El término de “plano secuencia” fue acuñado por André Bazin para describir las tomas largas utilizadas por Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941). Esta película no fue la primera y mucho menos la última en la que podemos verlo, pues el plano secuencia está presente en directores de todo el mundo: desde Alfred Hitchcock hasta Theo Angelopoulos o Kenji Mizoguchi. Además, fue ampliamente teorizado como herramienta para representar el tiempo o la manipulación del mismo, junto con otros recursos estéticos de los que haremos una aproximación en este trabajo. Fruto de la hibridación del lenguaje cinematográfico y televisivo con la aparición de la *Quality TV*, hoy en día el plano secuencia aparecerá en las series de televisión como una forma de obtener prestigio, gracias a la alta consideración que le da la perspectiva histórica que aquí analizaremos.

Palabras clave: plano secuencia, André Bazin, lenguaje cinematográfico, *Quality TV*.

ABSTRACT: The word “sequence shot” was coined by André Bazin to describe the long takes used by Orson Welles in *Citizen Kane* (1941). This film wasn't the first, and much less the last in which we can see that, as the sequence shot is present in directors from all over the world: from Alfred Hitchcock to Theo Angelopoulos or Kenji Mizoguchi. In addition, it was widely theorized as a tool to represent time or its manipulation, along with other aesthetic resources that we will address in this paper. As a result of the hybridization of cinematic and television language with the appearance of *Quality TV*, nowadays the sequence shot will appear in

television shows where it will be used to obtain prestige due to the high consideration given to it by the historical perspective that we will analyse here.

Key words: sequence shot, André Bazin, cinematic language, Quality TV.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. QUE É E QUE IMPLICA UN PLANO SECUENCIA?	8
2.1. Nacemento do plano secuencia como alternativa ao desglose clásico.....	9
2.2. Tempo, realidade e plano secuencia.....	11
3. MESTRES DO PLANO SECUENCIA	15
3.1. Alfred Hitchcock (1899-1980).....	15
3.1.1. <i>La soga (Rope, 1948)</i>	17
3.2. Orson Welles (1915-1985).....	18
3.2.1. <i>Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941)</i>	19
3.2.2. <i>Sed de Mal (Touch of Evil, 1958)</i>	20
4. CINE XAPONÉS E DERIVAS POSTERIORES EUROPEAS	21
4.1. Cine xaponés.....	21
4.1.1. Kenji Mizoguchi (1898-1956).....	22
4.1.2. Yasujiro Ozu (1903-1963).....	23
4.2. Cine europeo.....	24
4.2.1. Andréi Tarkovski (1932-1986).....	24
4.2.2. Theo Angelopoulos (1935-2012).....	26
5. PERSPECTIVA ACTUAL	28
5.1. <i>Slow cinema</i>	28
5.2. Cine de festivais: Aleksandr Sokúrov (1951-).....	29
5.3. Nova ficción televisiva.....	31
5.3.1. Idades douradas da televisión.....	31
5.3.2. Hibridación da linguaxe cinematográfica e televisiva.....	33
5.3.3. Exemplos de plano secuencia na <i>Quality TV</i>	34
5.3.3.1. <i>Expediente X (1993)</i>	34
5.3.3.2. <i>El ala oeste de la Casa Blanca (1999)</i>	35
5.3.3.3. <i>Hermanos de sangre (2001)</i>	36
5.3.3.4. <i>True Detective (2014)</i>	37

5.3.3.5. <i>El Colapso</i> (2019).....	38
6. CONCLUSIONES.....	40
BIBLIOGRAFÍA.....	41
ANEXO: APÉNDICE FOTOGRÁFICO.....	45

1. INTRODUCCIÓN

“A vida é un plano secuencia” responde á natureza deste elemento da linguaxe cinematográfica, posto que ao non contar con cortes, achéganos máis que ningún outro recurso á vida e ao realismo que moitas veces se procura en cine e series. No transcorrer destas páxinas abordarase a presenza do plano secuencia no ámbito cinematográfico ata chegar á actualidade no campo das ficcións seriadas, sendo necesaria unha ollada rápida a cuestións que van da man da toma longa: como a montaxe ou a manipulación do tempo a través de elipses.

Tendo en conta a amplitude do tema a tratar e a extensión limitada, foi necesaria unha labor de selección das obras, de teóricos e de directores que aparecerán nomeados nestas páxinas. Deste xeito comezaremos por unha epígrafe dedicada á definición de “plano secuencia” atendendo á súa duración, ás súas posibilidades expresivas e á problemática que pode supoñer a súa utilización. Para unha maior profundidade, repasaremos os seus orixes na historia do cine e todas as teorías que xorden ao seu redor da man de figuras do panorama cinematográfico coma André Bazin, Cesare Zavattini ou Andréi Tarkovski, entre outros.

En segundo lugar faremos un percorrido deténdonos, froito desta selección previa, en certos directores que empregaron o plano secuencia nalguna das súas películas. Bautizaremos a Alfred Hitchcock e Orson Welles como “Mestres” deste elemento, destacando por opoñerse ao desglose clásico de planos que reinaba nesa época en Hollywood. Seguiremos con cine xaponés tradicional e un cinema europeo posterior, camiñando ata chegar á primeira película rodada por enteiro nun só plano secuencia: *El Arca Rusa*, de Aleksandr Sokúrov.

Este traballo péchase cunha parte dedicada á nova ficción televisiva, recollendo a transformación deste medio nas súas tres idades de ouro e á hibridación que se produciu entre a linguaxe cinematográfica e televisiva —dando como resultado unha calidade superior— a modo de contextualización. Todo isto levaranos a unha serie de exemplos dos últimos anos cos que intentaremos sinalar de que xeito o plano secuencia está revolucionando o panorama actual tanto en cine coma en televisión, convertido nun sinónimo de éxito e prestixio para todo aquilo que teña algún no seu haber.

Procuramos tamén ofrecer unha maior comprensión de como se formula un plano secuencia e por que resulta relevante a súa utilización no ámbito cinematográfico. Buscamos perfilar as súas características para entender que algúns directores boten man (ou non) del para aproveitar a súa versatilidade expresiva. Ademais, ofreceremos exemplos do plano secuencia como ferramenta dun cinema contemplativo, como testemuña do paso do tempo en conxunción

co tempo real e, por outra parte, demostrar como tamén pode axudar a xerar suspense ou dar lugar a tramas de acción. Pero tamén repasaremos as dificultades que pode entrañar a súa produción, achegándonos así a algúns exemplos de “falso plano secuencia”, onde se emula unha toma única cando en realidade son varias unidas de xeito imperceptible. Para estes fins elaboramos unha pequena historia do audiovisual —enfocado en cine e en televisión— a raíz de directores e producións que contan co plano secuencia no seu haber e que fixeron posible, a día de hoxe, que o plano secuencia se convertera nun tema de rigorosa actualidade en todo o panorama internacional.

2. QUE É E QUE IMPLICA UN PLANO SECUENCIA?

Un plano secuencia trátase, por definición, dunha toma cunha duración particularmente extensa en comparación cos planos cortos que se soen ver con maior frecuencia en cine e televisión¹. Para lograr iso a acción gravarase en continuidade, variando o encadre e o que vemos en pantalla a medida que a escena se vai desenvolvendo; farase, así, coincidir o tempo diexético coa duración do discurso². Dentro desta idea de combinar tempo fílmico e tempo real —aínda que hai exemplos actuais coma *Birdman o la inesperada virtud de la ignorancia* [fig. 1], de González Iñárritu (2014) ou *1917* [fig. 2], de Sam Mendes (2019), que son unha “trampa” ou, mellor dito, un falso plano secuencia—, teríamos dúas derivas posibles que nos levan a dúas concepcións moi diferentes de plano secuencia, polo que atopamos dous xeitos de interpretar a súa función e as súas posibilidades.

Por unha banda está o uso máis tradicional deste recurso, que parte do principio de non-fragmentación e que busca respectar e representar a continuidade espazo-temporal con tódalas súas consecuencias. Pero por outra canle nos leva Peter Wollen, quen afirma que este plano secuencia (tomado de xeito literal) pode querer facer fincapé na reflexividade e na “des-realización”³. Este efecto xerado a raíz do seu uso dependerá de factores externos a el, como a propia dinámica que domine a película⁴, a época na que nos atopemos dentro da historia ou mesmo o país no que se realice, xa que isto último tamén resulta de vital importancia á hora de entender o cinema.

A pesares disto, o plano secuencia non é un recurso do que se adoite botar man de forma sistemática⁵. Sobre todo, isto non era así nun principio —entendendo principio coma o labor de Alfred Hitchcock e Orson Welles dentro do cinema narrativo clásico, caracterizado polo desglose de planos para construír a secuencia—, aínda que si que é certo que coa irrupción tan forte do soporte dixital en todo o panorama audiovisual, estamos asistindo a unha maior

¹ Seguindo a David Bordwell, a media de duración dos planos en cine contemporáneo é de 4 a 6 segundos, mentres que na década dos 60 era de 8 a 10 segundos. O plano secuencia tradicional pode durar ata dez minutos, equivalendo á duración dunha bobina de celuloide. En R. EDGAR-HUNT, J. MARLAND, S. RAWLE, *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona, Parramón, 2011, pp. 137-38. Para a definición de plano secuencia: I. KONIGSBERG, *Diccionario técnico Akal de cine*, Akal, Madrid, 2004, p. 425.

² J. FIGUERO ESPADAS “Una revisión de los conceptos de escena y secuencia” en *Communication & Society*, vol. 32, 2019, p. 272.

³ P. WOLLEN, “Introduction to Citizen Kane” en *Film Reader*, nº1, 1975.

⁴ Un plano secuencia pode ser de gran dinamismo, acción e suspense ou pode ser sinónimo de *slow cinema*. Pero isto é porque estamos a falar de obras moi diferentes, o que condicionará a función que teña, así como a sensación que esperta no espectador.

⁵ R. EDGAR-HUNT, J. MARLAND, S. RAWLE, *op. cit.*, 2011, p. 137.

proliferación deste⁶. A problemática máis evidente que podería haber nun cinema anterior é a limitada duración á que estaba suxeito: unha bobina de celuloide. Isto é, porque ao rematarse os cerca de dez minutos que pode ter unha bobina⁷ e cambiala por outra, por definición xa habería un corte e se se unen os elementos filmados non sería un único plano, serían dous (ou máis) unidos.

Outro problema témolo dende un punto de vista loxístico. Con esta ollada, atopámonos con que o plano secuencia é bastante complexo por toda a mobilización de recursos que leva consigo, sempre e cando esteamos a falar dun plano secuencia en movemento⁸. Isto tamén é un indicador de por que o seu uso non está tan estendido. Como ben expuxo Alejandro González Iñárritu, rodar en plano secuencia supón unha maneira de traballar completamente diferente á habitual; hai que pensar exactamente que é o que se quere facer e como se conseguirá plasmalo. Precísase dunha enorme planificación, coordinación con todos os membros do equipo e tamén un impecable traballo dos actores.

Se algún destes puntos falla, volver a repetir un plano secuencia pode ser un problema porque hai que poñer en marcha unha gran cantidade de recursos. Non é o mesmo repetir un plano curto ca unha toma longa, cousa que obviamente eleva todos os gastos de produción. Seguindo a este director, todo un mestre da montaxe⁹ antes de explorar a fondo as posibilidades do plano secuencia na xa citada *Birdman* —como vemos en traballos del coma *Amores Perros* (2000) ou *Babel* (2006)—, o plano secuencia obriga a non ser “vago”, porque con el non se poden arranxar cousas coma unha mala actuación simplemente sentándose na mesa de montaxe¹⁰.

2.1. Nacemento do plano secuencia como alternativa ao desglose clásico

Para facer un percorrido polo nacemento do plano secuencia cómpre comezar polas primeiras películas mudas, facendo mención a que a súa composición era, basicamente, a partir

⁶ Antes da irrupción do dixital xa había directores coma Andréi Tarkovski e Yasujiro Ozu que botaron man do plano secuencia nas súas películas.

⁷ R. EDGAR-HUNT, J. MARLAND, S. RAWLE, *op. cit.*, 2011, p. 138.

⁸ Tamén temos planos secuencia nun chamado cinema de contemplación (*slow cinema*), onde, polos seus trazos formais e un maior estatismo da cámara, non se contaría con estes problemas plantexados.

⁹ J. ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN, “Las mixtificaciones narrativas en el cine de Alejandro González Iñárritu” en *Narrativas audiovisuales: convergencia mediática, transnacionalización e intercambio cultural: I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV), III Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales*, 2012, pp. 1189-1200.

¹⁰ G. LERMAN, “Alejandro González Iñárritu: ‘Rodar en plano secuencia es como hacer el amor sin condón’” en *La Vanguardia*, 09/01/2015: <https://www.lavanguardia.com/cine/20150109/54423154206/gonzalez-inarritu.html> [última consulta: 12/05/2020].

de tomas longas nas que se nos ofrecía a realidade do xeito máis veraz posible. Pero influencias coma a de D. W. Griffith foron suficientes como para que, sen necesidade de andar moito no tempo, comezase unha maior inclinación polo corte de planos. Coa chegada do cine sonoro, volvemos ver unha tendencia cara a toma longa¹¹, pero xa asociando estas películas a unha realización “deficiente”, posto que non tiñan o dinamismo que o público demandaba¹². A pesares disto, directores de cine sonoro empregaron o plano secuencia de forma consciente e probaron que este non era sinónimo de baixa calidade¹³.

En termos teóricos de montaxe temos que falar de dous tipos: montaxe externa e montaxe interna. A primeira delas é a que está baseada na fragmentación, a que se filma pensando xa en que vai pasar por unha mesa de montaxe onde se vai alterar de tal forma que se superpoñan fragmentos de planos con outros. Esta denominación xorde por oposición á de “montaxe interna”, sendo este termo empregado por André Bazin por primeira vez, e denominando ao que chamamos plano secuencia. Esta montaxe interna non se pode rectificar na mesa, así como tampouco adulterar¹⁴.

O desglose clásico nace de forma inherente a coma o fai o cinema en si mesmo. Consiste, dende esta orixe, na alternancia de planos curtos para conseguir un maior dinamismo e unha maior tensión, entretendo así ao público coa sucesión de imaxes, escenarios e, progresivamente, movementos de cámara. Constitúese unha articulación de cambios espazo-temporais con coherencia e cohesión entre todos os seus elementos; o cine non deixa de ser consecuencia da fotografía e procura afastarse dela creando unha linguaxe dinámica propia.

Nestes inicios desenvólvense diferentes modelos de montaxe: a montaxe en continuidade (E. Porter, *Asalto y robo de un tren*, 1902) [fig. 3] que enlaza planos por razóns prácticas coma a necesidade de acoller a máis personaxes na pantalla; a construción dramática (D. W. Griffith, *Intolerancia*, 1916) [fig. 4] onde se alternaban os planos a fin de crear un maior impacto no espectador e percibir detalles que doutro xeito quedarían ocultos; ou a montaxe clásica hollywoodiense (B. Wilder, *El crepúsculo de los dioses*, 1952) [fig. 5] que intenta encarnar a sucesión de planos sen que se aprecie unha ruptura na continuidade, isto é, no

¹¹ Isto é porque dende que irrompe o son, ir á mesa de montaxe implica non só perder imaxe, tamén perder son.

¹² A este fito en particular na historia do cine coñéceselle como “crise do son” e foi debida, en parte, a que os primeiros micrófonos eran monodireccionais e paralizaban de xeito significativo todo o dispositivo da posta en escena, xa que os actores moitas veces tiñan que limitar movementos de xeito pouco natural para non saírse do rango destes micrófonos fixos. Sen embargo, a tecnoloxía asociada á realización de películas evolucionou axiña e esta crise foi rapidamente superada.

¹³ R. EDGAR-HUNT, J. MARLAND, S. RAWLE, *op. cit.*, 2011, p. 138.

¹⁴ J. MARIMÓN, *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014, p. 74.

*raccord*¹⁵. Por último tamén resulta interesante a teorización e posta en práctica da montaxe soviética (S. Eisenstein, *El acorazado Potemkin*, 1925) [fig. 6] nun cine dinámico e experimental que non debe estar ao servizo da narración, coa xustaposición dun maior número de planos, elipses narrativas e a ruptura de continuidade temporal e espacial¹⁶.

Pero, progresivamente e co andar no tempo e a aparición de movementos e autores que traballarán en aras dun maior realismo ao servizo da imaxe, teremos unha ruptura sistemática dos preceptos do cinema clásico, entre os que destaca o desglose de planos para contar unha determinada historia. Abandonarase a fragmentación e buscarase en maior medida tomas dunha duración superior; chegando incluso a botar man do plano secuencia para satisfacer estas novas necesidades e inquedanzas autorais das que falaremos máis adiante nestas páxinas.

2.2. Tempo, realidade e plano secuencia

Dende que os cineastas comezaron a empregar o plano secuencia con máis ou menos importancia no seu traballo, vemos inherente á súa definición que é o único momento dun produto audiovisual no que o tempo real e o tempo fílmico coinciden. Esta é unha das complicacións coa que os cineastas tiveron que lidar, “pelexándose” co celuloide [fig. 7] no século pasado e contando coa vantaxe do dixital en época actual¹⁷. Temos así un dos motivos prácticos polos que co paso do tempo asistimos a unha proliferación cada vez máis acusada de planos secuencia e, obviamente, canto máis se traballa cun certo elemento de linguaxe audiovisual, máis se irán desenvolvendo diferentes teorías sobre o porqué do seu uso e as súas capacidades expresivas.

¹⁵ F. MORALES MORANTE, *Montaxe audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*, Editorial UOC, 2014, pp. 35-38.

¹⁶ De gran importancia para a montaxe soviética é o *Efecto Kuleshov* (chamado así por Lev Kuleshov, cineasta soviético cuxas teorías aparecen recompiladas en *El arte cinematográfico*, 1929), que potenciaba a capacidade expresiva da montaxe. O seu experimento consistía en alternar un primeiro plano do actor Iván Mozzhujin cun plato de sopa, o cadáver dunha muller e un neno xogando, creando así diferentes sensacións con cada un. Combinando planos que non terían ningunha emoción con outros que si teñen gran impacto, unha mesma imaxe pode espertar emocións tan diferentes como se viu no experimento e que respectivamente eran: fame, dor e tenrura; todo iso cun prato de sopa. En J. L. SÁNCHEZ NORIEGA, *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza, 2018, pp. 276-281.

¹⁷ Ao longo do século XX os diferentes movementos na historia do cine camiñaron cara unha maior liberdade e ruptura coas formas tradicionais (independencia do autor e innovación estética, menor dependencia de empresas distribuidoras e produtoras, o que se traduce en baixos orzamentos, etc.). Pero ademais, atopámonos cun fito importante: a irrupción dos soportes dixitais cara ao final do século, que ofrecían máis posibilidades de edición ca o celuloide ademais un significativo abaratamento na realización dunha película; neste aspecto cómpre sinalar que a primeira longametraxe que contou con imaxes xeradas por ordenador foi *Tron* (Steven Lisberger, 1982), concretamente 30 minutos. En canto ao plano secuencia, o dixital fixo posible a realización de películas enteiras nun só plano, sendo a primeira delas *El arca rusa* (2002) de Aleksandr Sokúrov.

Seguindo a un teórico coma Bazin, un dos críticos máis célebres e fundador da revista *Cahiers du Cinéma* (xerme da *Nouvelle Vague*¹⁸), defendeu un cine sen cortes, achegado ao realismo e baseado nun principio de non-fragmentación¹⁹. El deulle valor a tomas longas con moita profundidade de campo, tendo unha clara preferencia polo cinema de Jean Renoir. O teórico francés estableceu unha serie de atribucións ao *plan-séquence*, destacando que era máis realista, xa que o montaxe engade falsidade. Tamén acentúa o seu alto parecido ca realidade e unha ambigüidade, que neste caso estaría referida á profundidade de campo en detrimento do primeiro plano, dándolle ao espectador a oportunidade de decidir en que quere fixar a súa atención²⁰.

Por todos estes motivos, os traballos de Bazin enfocáronse cara á posta en valor dunha continuidade fílmica que se iniciará cos irmáns Lumière, seguidos de Murnau, e que se irá ata o traballo de personaxes da talla de Orson Welles e William Wyler²¹. Especialmente importante por este principio de non fragmentación será o neorealismo italiano, que definiu como un cine “*que se adhiere a la realidad y que participa de su existencia*”, ademais de servir como exemplo do “*vínculo íntimo entre la realidad situada frente a la cámara y la imagen que la representa*”²².

Para el, cineastas coma os expresionistas alemáns ou os soviéticos da montaxe, fragmentaban o continuo espazo-tempo da realidade na que vivimos, catalogándoo como algo negativo dende o seu punto de vista; mentres que positivo sería calquera uso de plano secuencia, cuxa semellanza á realidade podería relacionarse con connotacións relixiosas que teñen que ver coa mímese. Isto viña dado pola súa percepción de que a fotografía necesitaba dos seus modelos para ser posible: non hai fotografía se non existe nada ao que fotografar, como expoñía que pasaba co cine pero non coa pintura ou co teatro. O cine, porén, tiña que ser o máximo expoñente da realidade²³.

¹⁸ A *Nouvelle Vague* comprende aproximadamente o período de 1959-69, sendo un contexto de modernidade cinematográfica en Francia que consistirá nunha exploración autorreflexiva do medio, a procura da propia realidade de cine. Trátase dun momento no que a crítica cobra especial importancia, encarnada na aparición da revista *Cahiers du Cinéma* (fundada por André Bazin en colaboración con Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca en 1951), coincidindo coa auxe de cineclubes que recuperaron a autores esquecidos que se converteron en referentes para este tipo de cine, sendo tamén o caso das películas de serie B e o cine de xénero. En A. DIZ MURIAS (dir.: J. E. MONTERDE), *La Nouvelle Vague (1959-1969). Un vaciado referencial de su filmografía* (TFM), Universidade de Barcelona, 2014-15, pp. 34-35.

¹⁹ I. GONZÁLEZ, “El plano secuencia, una técnica privilegiada” en *El espectador imaginario*, novembro de 2011, link: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/noviembre-2011/investigamos/el-plano-secuencia.php> [última consulta 3/12/2019].

²⁰ R. EDGAR-HUNT, J. MARLAND, S. RAWLE, *op. cit.*, 2011, p. 138.

²¹ R., STAM, *Teorías del cine: una introducción*, Barcelona, Paidós Comunicación 126 Cine, 2001, p. 97.

²² I. GONZÁLEZ, *art. cit.*, novembro de 2011, [última consulta 3/12/2019].

²³ R. STAM, *op. cit.*, 2001, p. 95.

Un erro que comete este teórico é pasar por alto en directores que lle gustaban, coma no caso de Orson Welles, a mestura de montaxe e de planos secuencia, que nalgúns ocasións tiñan funcións totalmente opostas á que el postulaba, aloxándose da realidade e favorecendo a reflexión. Isto serían, polo tanto, lagoas na súa teoría, que nos veñen sinaladas por Peter Wollen no seu *Introduction to Citizen Kane* (1975)²⁴.

Outro dos teóricos que se preocuparon polo plano secuencia foi Cesare Zavattini²⁵. Nos anos 40 o neorrealismo do que xa falamos volveuse unha cuestión relevante no panorama cinematográfico. Trátase dun cinema de posguerra no que traballaron directores coma o xa mencionado, ademais de cineastas coma Vittorio de Sica²⁶, Luchino Visconti²⁷, Roberto Rossellini²⁸ ou Giuseppe de Santis²⁹. Pola época na que xurdiu, non é de estrañar que esteamos diante de tramas que busquen un mimetismo coa realidade, xa que é unha sociedade que vén de experimentar a destrución masiva e que poñerá de relevancia o realismo cinematográfico.

Cesare Zavattini opinaba que a guerra e a liberación posterior requirían que se crease un cine no que o real fose o máis importante. O obxectivo que perseguía era converter a realidade nunha historia, eliminando a distancia entre arte e vida para rematar tendo un cine sen que exista unha mediación clara; buscaba a sensación de que a trama fluíse de tal forma que os acontecementos semellasen contarse a si mesmos sen que se notara a presenza da cámara. Para Zavattini, nada era demasiado banal para o cine³⁰.

Tempo despois, outro grande cineasta italiano, Pier Paolo Pasolini³¹, desenvolveu unha serie de reflexións sobre o plano secuencia dentro de *Problemas del Nuevo cine*³², onde contrasta dúas formas de uso:

El breve, sensato, medido, natural, afable plano-secuencia del neorrealismo nos proporciona el placer de conocer la realidad que cotidianamente vivimos y disfrutar a través de la confrontación estética con

²⁴ *Ibid.*, p. 97.

²⁵ Guionista do neorrealismo italiano que foi un dos primeiros e principais teóricos do movemento. Del son algúns guións importantes coma os das películas de Vittorio de Sica de *Ladrón de Bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1950), *Umberto D* (1951) e *El Oro de Nápoles* (*L'oro di Napoli*, 1954), entre outros.

²⁶ Exemplos de obras deste director son as xa nomeadas *Ladrón de Bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1950) e *Umberto D* (1951).

²⁷ Luchino Visconti dirixiu filmes coma *Obsesión* (*Ossessione*, 1943), *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948) ou *Bellísima* (*Bellissima*, 1951).

²⁸ De Roberto Rossellini son títulos coma *Roma, Ciudad Abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Alemania, Año Cero* (*Germania anno zero*, 1948) e *Stromboli* (*Stromboli terra di Dio*, 1950).

²⁹ Unha das películas máis importantes dirixidas por Giuseppe de Santis é *Arroz Amargo* (*Riso Amaro*, 1949).

³⁰ R. STAM, *op. cit.*, 2001, p. 93.

³¹ Escritor, poeta e director de cine italiano cuxa teoría aplicada sobre o plano secuencia será exposta a continuación. Dirixidas por el temos películas coma *El Evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo Secondo Matteo*, 1964).

³² P. P. PASOLINI, *Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad*.

las convenciones académicas. El largo, insensato, desmesurado, innatural, mudo plano-secuencia del nuevo cine, por el contrario, nos coloca en un estado de horror ante la realidad, a través de la confrontación estética con el naturalismo neorrealista, entendido como academia de vivir³³.

Neste breve percorrido polas teorías que acompañan á incorporación do plano secuencia no cinema, remataremos con dous cineastas orixinarios de Rusia e Xapón, respectivamente: Andréi Tarkovski e Yasujiro Ozu. Ámbolos dous aplicaron o plano secuencia á súa visión do cine e ás súas películas, elaborando unha estética da paciencia co concepto de minimalismo por bandeira. Comezando por Yasujiro Ozu, atopamos que a súa produción cinematográfica está caracterizada por unha mirada sinxela, abandonando progresivamente importantes elementos técnicos en montaxe; quería camiñar cara ese minimalismo estético, construíndo a través dunha planificación moi detallada, meticulosidade e un ritmo pausado³⁴.

Pasando, por último, a Andréi Tarkovski, opina que montar ben unha película significa non perturbar a relación natural entre as escenas e os planos; de feito, considera que o tempo na película transcorre *a pesar* dos cortes da montaxe³⁵. Esta montaxe ten que ser transparente, non notarse, porque así o director poderá manter o ritmo da película sen perturbalo; de feito, el traballará con plano secuencia en películas coma *Nostalgia (Nostalghia, 1983)* e *Sacrificio (Offret, 1986)* [fig. 8], por encontralo un recurso co que esgrimir mellor o paso do tempo e implicar de forma máis directa ao espectador en tomas longas e impactantes.

³³ P. P. PASOLINI, “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad” en VVAA, *Problemas del Nuevo cine*, Madrid, Alianza Ed., 1971, p. 73.

³⁴ J. PUIDOMÈNECH, C. GIMÉNEZ SORIA, A. EXPÓSITO, A. MAS, *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*, Ediciones JC, Madrid, 2014, pp. 57-60.

³⁵ A. TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid, 1999, pp. 141-143.

3. MESTRES DO PLANO SECUENCIA

Nunha época na que o habitual aínda era o seguimento dese desglose clásico onde predominaba a alternancia de planos de diferentes características para construír unha narración, comezamos a asistir ao uso consciente da alternativa do plano secuencia que, como xa se expuxo, ten moito que ver coa ausencia de montaxe. Pero isto non quere dicir que ata os autores que se presentarán neste epígrafe non existise ningunha experiencia anterior na que poidamos ver planos secuencia, sendo *Amanecer* de Murnau [fig. 9] un claro exemplo, aínda que de xeito aínda moi primitivo³⁶. Con Hitchcock e Welles atopámonos nun contexto algo dilatado no tempo que irá dende antes ata despois da Segunda Guerra Mundial e que nos situará entre Reino Unido e os Estados Unidos de América, con estas dúas figuras revolucionando o panorama cinematográfico no que aparecen encaixados e saíndose da norma que imperaba nel.

3.1. Alfred Hitchcock (1899-1980)

O primeiro dos bautizados neste capítulo como “mestres do plano secuencia” é o cineasta británico Alfred Hitchcock, coñecido polo seu traballo no xénero do suspense. Encontraba no espectador ao crítico ao que quería deleitar, facendo entón un cine “comercial” que non tivo tanta consideración na crítica especializada coma outros coetáneos ata os últimos anos da súa vida³⁷. Entre os seus títulos máis recoñecidos del estarían *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), *Psicosis* (*Psycho*, 1960), *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963) e *La soga* (*Rope*, 1948), da que se falará máis detidamente nos parágrafos seguintes.

Este recoñecemento tardío do que falabamos chegoulle da man da revista *Cahiers du Cinéma*, onde se puxo en relevancia a directores americanos, como foi o seu caso, rescatando a súa figura así coma trazos formais do seu cine³⁸. Esta revista constituíu o xerme da *Nouvelle Vague*, un movemento colectivo que estaba configurado por críticos franceses de gran

³⁶ Neste caso o plano secuencia ten lugar cando o marido se adianta ao encontro da esposa pola noite.

³⁷ Un exemplo desta consideración tardía atopámolo na publicación de *El cine según Hitchcock* por François Truffaut no ano 1966 (1974 na súa primeira edición en España) e que naceu como resultado dunha conversación mantida entre ámbolos cineastas durante cincuenta horas. Máis recentemente, esta entrevista foi evocada por Kent Jones no filme *Hitchcock/Truffaut* (2016).

³⁸ Os críticos da *Nouvelle Vague* nesta época tiñan tal aversión polo cinema francés anterior que eran coñecidos como *les jeunes turcs* pola dureza das súas críticas, tamén chamados *les hitchcocko-hawksiens* por Bazin. En “Les Cahiers du cinéma - Cinémathèque française” en *Ciné-Ressources*, link: <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=19553> [última consulta: 25/01/2021].

importancia (os chamados *enfants terribles*, que conformaban o núcleo principal e eran: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Eric Rohmer) que se adentraron na dicotomía entre modernidade e *cinéma de qualité*³⁹. Así pois, en canto ao seu afán por eloxiar aos xenios do cine clásico hollywoodiense e enaltecer a individualidade e a autoría, achegáronse a nomes coma os de Howard Hawks, Orson Welles, Fritz Lang ou Alfred Hitchcock⁴⁰.

Bazin xa nos adiantaba que Hitchcock adoitaba darlle á montaxe tradicional “*unas sonoridades insólitas y unos efectos raros*”, polo que xa vemos que é notable a súa forma de romper o modelo clásico dende dentro; formando parte del⁴¹. Esta ruptura co anteriormente establecido móstrase de xeito máis evidente na década dos 50 (filmes coma *La soga/Rope* ou *Crimen perfecto/Dial M for Murder*, 1954) onde finalmente se decantou por un estilo que traballaba coa “violentación” discursiva do tempo, unha fragmentación sistemática e un maior enfoque no punto de vista.

Todo isto camiñará ata a súa etapa máis madura, onde o seu traballo parece estar articulado dende unha idea previa, unha especie de bosquejo, que se nos presenta como un problema desordenado de lingüística ou narrativa que o público debe resolver coma un crebacabezas⁴². Para el o cinema era unha busca constante da verdade, pero dunha verdade mostrada a través dun punto de vista que non debe ser obxectivo⁴³. Todas estas características configuran unha linguaxe moi persoal que hoxe en día válelle o recoñecemento de ser un dos grandes directores da historia do cine.

Para coñecer e entender moitos aspectos do seu traballo, cómpre volver a mirada a un libro escrito por François Truffaut, que xorde despois dunha conversación mantida entre

³⁹ O *cinéma de qualité* foi o dominante nos anos anteriores en Francia, caracterizado polo peso do literario e un pretendido realismo psicolóxico. Resultou de gran importancia un artigo escrito por François Truffaut “Une certaine tendance du cinéma français”, en *Cahiers du cinéma*, nº 31, xaneiro de 1954. Dispoñible en castelán baixo o título “Una cierta tendencia del cine francés” en Joaquim Romaguera i Ramió e Homero Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 226-246.

⁴⁰ Esta aproximación ao cine americano está intimamente ligada á historia e política francesa. Por unha parte temos unha ampla proliferación de cineclubes, destacando tamén a grande importancia da *Cinémathèque française*, dirixida naqueles tempos por Henri Langlois, onde se coñeceron todos os personaxes da Nouvelle Vague e se achegaron a estes autores. Pola outra banda, cómpre recordar que durante o goberno de Vichy e a ocupación alemá, estes filmes estiveran prohibidos. Porén, cando reapareceron no panorama francés logo da Liberación, fixérono cunha forza renovada que non había nesta época nos países anglosaxóns. Para máis información: D. OUBIÑA, “Hollywood revisitado” en *Siglo XXI. Revista de cine*, setembro do 2014, p. 70.

⁴¹ J. L. CASTRO DE PAZ, “¿Pero qué espacio clásico? Hitchcock - Saboteur” en *Vértigo. Revista de cine*, nº 10, p. 32.

⁴² *Ibíd.*, p. 33.

⁴³ A. M. DEL VALLE (Dir.: Dr. A. ABELLÁN-GARCÍA BARRIO), *La posición de la cámara y el montaje en el cine de Alfred Hitchcock como un acto moral*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2015, p. 32.

ámbolos dous directores⁴⁴. Nel fálase de *La soga*, que é o primeiro filme en cor de Hitchcock, pero que nos interesa porque constitúe de principio a fin un falso plano secuencia, recurso empregado con frecuencia no cine máis contemporáneo (como xa comentamos no inicio deste traballo) e no que el foi un pioneiro, motivado por pura necesidade⁴⁵.

3.1.1. *La soga (Rope, 1948)*

Nas súas propias palabras, Hitchcock define *La soga* coma un truco, o que xa nos indica que é un engano que trata de imitar a continuidade da obra de teatro da que está tirada, escrita por Patrick Hamilton en 1929. Así, o que teremos como resultado será o transcurso dunha historia cuxa narración comeza ás 19:30 e remata ás 21:15 nun aparente único plano [fig. 10]. Para a súa realización foron precisos dez días de ensaio coa cámara, actores e iluminación, dezaioito días de rodaxe e nove máis empregados nos *retakes*⁴⁶.

Á complicación que xa ten de por si á hora de manter o *raccord*⁴⁷, que Hitchcock soluciona habilmente ao achegar a cámara ata un primeirísimo primeiro plano do lombo do protagonista para fundilo co seguinte rolo de celuloide e facer unha transición fluída [fig. 11], teríamos que engadirlle o inconveniente de que a cor e a luz teñen que adecuarse ao momento do día que veremos na pantalla, e que en moitos casos era moi complicado facer coincidir co tempo real no que se estaba a filmar esa determinada toma.

Un papel fundamental na elaboración deste tipo de filmes é, evidentemente, o da cámara. Convértese practicamente nun personaxe máis da historia, encargado de guiar ao espectador en todo momento, que como xa vimos é primordial para este director. Para que isto fose posible, foron necesarios numerosos ensaios coa *dolly*⁴⁸ [fig. 12] que tiña que ir dun punto sinalado ata outro. Entón, esta película demostra como un plano secuencia destas características é imposible se non existe unha moi importante planificación previa con todos os elementos que formarán parte da mesma.

⁴⁴ v. n. 38.

⁴⁵ Esta necesidade vén dada, como xa temos sinalado, pola escasa duración dunha bobina de celuloide, do que se pode obter un máximo de entre dez e doce minutos aproximadamente.

⁴⁶ O termo inglés *retake* emprégase para denominar á acción de volver a filmar unha determinada secuencia ou planos despois de que xa rematara a rodaxe como tal, debido a erros ou modificacións que xorden no traballo de posproducción.

⁴⁷ O *raccord* é, en cine, a continuidade espacial ou temporal correcta entre dous planos consecutivos.

⁴⁸ A *dolly* é unha ferramenta que permite desprazamentos fluídos da cámara. Consiste nunha plataforma que se pode mover a través de rieis ou rodas. Adóitase a colocarlle enriba unha grúa para poder facer tamén desprazamentos verticais.

Durante a xa nomeada entrevista con Truffaut, Hitchcock mantén unha certa posición de rexeitamento no que á elaboración desta peza se refire. Primeiro, co xa mencionado “engano” do que nos fala e chegando ata a denominación de “experiencia estúpida”. Non hai que esquecer que é o mestre do suspense, que consegue en parte grazas á dilatación do tempo para inqueda ao espectador; por iso precisamente experimentará co plano secuencia. As afirmacións do propio cineasta, criticando a súa obra, serán rebatidas por Truffaut, que presenta a idea, a modo de reflexión persoal, de que a experimentación con planos secuencia é necesaria en certos momentos das carreiras profesionais⁴⁹.

3.2. Orson Welles (1915-1985)

Outra das grandes figuras que cultivou e traballou o plano secuencia foi o estadounidense Orson Welles, con quen seguimos a movernos nunha época de esplendor dos estudos hollywoodienses (a súa produción, en concreto, encádrase entre os anos 40 e 70⁵⁰). A súa figura deuse a coñecer debido ao seu traballo no teatro e na radio coa célebre narración de *La Guerra de los Mundos* de H. G. Wells o 30 de outubro de 1938 na emisora CBS, provocando o pánico xeral de todos aqueles americanos que o escoitaron e pensaron que se trataba dunha noticia real.

A súa fama valeríalle ao ano seguinte un contrato cos estudos RKO, polo que dirixiría dúas películas que non saíron adiante. Finalmente estreouse con *Ciudadano Kane* (1941), que será a súa obra máis célebre —na que traballou como director, guionista e protagonista— e un dos principais obxectos da nosa análise.

Entre os trazos comúns ao seu traballo cómpre salientar a preferencia por raizames shakesperianas en canto ás tramas tráxicas que elixe, presentes xa nesta primeira película e que serán unha constante fonte de inspiración para el⁵¹; ademais da presenza de símbolos e personaxes rebeldes con causas cuestionables e moralidades dúbidas ademais de escuras⁵². Seguindo a André Bazin, que será quen empregue o termo de plano secuencia por primeira vez

⁴⁹ Para ver toda a conversa relacionada con esta película: F., TRUFFAUT, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 185-190.

⁵⁰ A primeira película deste director é *Ciudadano Kane* (1941) e a derradeira é *Cómo se hizo Othelo* (*Filming Othello*, 1978), aínda que conta con un documental posterior, *Don Quijote* (*Don Quixote*, editada por Jesús Franco en 1992), que non chegou a rematar, ademais dun filme de Netflix chamado *Al otro lado del viento* (*The Other Side of the Wind*, 2018), que conta con material orixinal de entre 1970 e 1976.

⁵¹ Representaba obras de Shakespeare xa durante os seus anos de instituto e estivo moi ligado a esta figura no seu traballo, dende as adaptacións de *Macbeth* (1948) e *Othelo* (1952) ata o seu gusto polas tramas de ambición e de caída de figuras de poder que podemos ver, sen ir máis lonxe, na figura de Charles Foster Kane.

⁵² E. TORRES-DULCE LIFANTE, *art. cit.*, 2015, p. 354.

ao falar deste director⁵³, vemos que analizou a utilización de tomas largas e a articulación da montaxe interna na súa produción cinematográfica, explicándoo do seguinte xeito:

Vemos claramente que la secuencia clásica constituída por una serie de planos que analizan la acción, según la toma de conciencia que el realizador quiere que adoptemos, se resuelve aquí en un único y solo plano. Además, en el límite, el montaje en profundidad de campo de Welles tiende a hacer desaparecer la noción de plano englobándola en una unidad que podríamos llamar plano secuencia. [...] Este lenguaje sintético es más realista que el montaje tradicional. Más realista y, a la vez, más intelectual, en cuanto que se alguna manera obliga al espectador a participar en el sentido del filme, desgajando las relaciones implícitas que el montaje no muestra abiertamente en la pantalla⁵⁴.

3.2.1. *Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941)*

Se hai unha película pola que Orson Welles é tan relevante na historia do cine a día de hoxe, sen dúbida algunha esa é *Ciudadano Kane* [fig. 13]. Despois de que a RKO rexeitase as súas dúas primeiras propostas de filmes e co insólito control creativo no seu traballo grazas a George J. Shaefer (novo presidente da RKO que buscaba producir obras de maior prestixio), lanzouse a escribir⁵⁵, dirixir e protagonizar unha historia sobre un magnate do periodismo e a súa caída en desgracia.

A película contou cunha mala acollida naquela época, en parte pola súa natureza pouco comercial e a intrincada narrativa coa que se desenvolve. O público desta época non estaba preparado para desentrañar a súa complexidade. Pero esta non foi a única razón para o seu fracaso: Welles non era demasiado apreciado pola industria do cine, tan novo como era, unha especie de intruso que viña do teatro e da radio; ademais de pola presión exercida por William Randolph Hearst, un magnate do periodismo estadounidense, que se vía retratado na figura de Charles Foster Kane⁵⁶.

A pesares desta mala recepción inicial, a figura de Orson Welles e este filme foron ben valorados por persoas coma François Truffaut, André Bazin, King Vidor (un director con boa consideración nesa época) e José Luis Borges. Foi este último o que destacou a brillantez da

⁵³ As tomas longas e os planos secuencia proveñen, no seu caso, das raíces teatrais de Welles. Empregando este recurso, atentarán de xeito moi claro contra a habitual dinámica hollywoodiense de alternancia de plano e contra-plano

⁵⁴ A. BAZIN, *Orson Welles*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 21.

⁵⁵ Xunto con Herman Mankiewicz, gañador do Óscar ao mellor guión orixinal por esta película. Recentemente estreouse *Mank* (2020), un biopic para Netflix dirixido por David Fincher que nos aporta datos sobre a súa figura e a realización do guión de *Ciudadano Kane*.

⁵⁶ Hearst chegou incluso a ofrecer á RKO unha desorbitada cantidade de diñeiro aos estudos para que a película fora destuída. Tamén, botando man de todo o poder ao seu alcance, tratou de sabotear o estreno ao prohibir que se mencionara o nome do filme en todos os seus periódicos. Así pois, a el se lle debe parte do seu fracaso en taquilla. En J.J. MARZAL FELICI, *Ciudadano Kane: Orson Welles (1941)*, Valencia, NAU Llibres, D.L., 2000, pp. 10-11. Estes feitos foron reconstruídos no filme *RKO 281* (Benjamin Ross, 2000).

película en torno á investigación sobre un críptico Kane, que se nos presenta de tal forma que debe ser reconstruído polo espectador en torno ao significado de “Rosebud”⁵⁷. A súa importancia, non obstante, vai máis alá; *Ciudadano Kane* móstranos xa un gusto pola toma longa e constitúe un exemplo paradigmático de plano secuencia expresivo, preparándolle o terreo a un dos mellor considerados planos secuencia da historia do cine: a apertura de *Sed de Mal*.

3.2.2. *Sed de Mal (Touch of Evil, 1958)*

En 1958, escribe e dirixe o último gran filme do período do clásico cinema *noir* —igual que *Ciudadano Kane* foi un fracaso en taquilla e, neste caso concreto, o estudo eliminou parte do material rodado da película⁵⁸—, especialmente relevante pola súa secuencia inicial onde se nos presenta o nó da narración do filme e se sobreimpresionan os créditos; cousa á que se opuxo Orson Welles, sendo un dos cambios feitos pola produtora e polo que chegou ata a escribirlles un dossier para propor que os créditos se puxeran ao final e non “ensuciaran” ese plano secuencia⁵⁹. Trátase de tres minutos e medio filmados nunha soa toma, onde a cámara segue a un coche cunha bomba que lle acaban de agochar, despois aos Vargas —o matrimonio protagonista, encarnado por Janet Leigh e Charlton Heston— dando un paseo pola rúa chea de xente, dentro do radio de acción dos explosivos e remata cando este automóbil estoupa polos aires [fig. 14]. Foron necesarios quince días para preparar e, finalmente, rodar o plano.

A utilización do plano secuencia neste caso é fundamental para mergullar ao espectador nun dos puntos álxidos da trama e sentar un precedente para todo o que está por vir. Grazas a el preséntansenos varias claves do filme: a corrupción da fronteira onde teñen lugar os feitos, a fragilidade deste matrimonio e a inocencia dunha muller completamente allea ao ambiente de traballo do seu marido, un policía de narcóticos. Así pois, estamos ante un uso funcional desde elemento, sen querer caer nun alarde exhibicionista que non aporte nada á narración e que tampouco resulte artificioso ou pouco natural, xa que logra que o espectador non repare na longa duración do plano, que se articula con moita naturalidade grazas á súa depurada técnica e que nos mantén en tensión mentres dura.

⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 11-12.

⁵⁸ VVAA, *art. cit.*, 2015, p. 354.

⁵⁹ J.J. MARZAL FELICI, *op. cit.*, 2000, p. 136. Existe unha edición moi posterior (1998) da película onde si se respectan estas indicacións.

4. CINE XAPONÉS E DERIVAS POSTERIORES EUROPEAS

Como xa se adiantaba no capítulo 2 deste traballo, non foron Alfred Hitchcock e Orson Welles os únicos que traballaron con este recurso, nin moito menos, senón que nos atopamos que en anos posteriores será moi prezado en etapas coma a Nouvelle Vague e o Neorrealismo italiano, grazas a escritos coma os de André Bazin⁶⁰ e Pier Paolo Pasolini⁶¹, respectivamente. Pero tamén foi cultivado noutras culturas, coma a xaponesa, onde da man de directores moi prezados coma Kenji Mizoguchi e Yasujiro Ozu, aproximámonos a unha estética na que o plano secuencia será fundamental por facer perceptible o paso do tempo, ademais de aumentar a obxectividade e o realismo da produción cinematográfica; achegándoa así ao transcorrer do tempo na vida real.

Posteriormente, no eido dunha Europa que camiña cara ao cambio de século, atopamos dúas figuras interesantes: un cineasta soviético que irrompe nos anos sesenta coma Andréi Tarkovski que experimenta cun cine poético e moi místico onde a contemplación cobra gran importancia; e por outra banda o director grego Theo Angelopoulos que destaca polo seu estilo repousado de planos secuencia que invitan a unha profunda reflexión.

4.1. Cine xaponés

O cine xaponés constitúe, en boa medida, unha singularidade dentro do panorama mundial, froito dunha tradición cultural do país moi ligada ao teatro e elementos pictóricos como as estampas xaponesas. Noël Burch establece unha serie de características para o cinema xaponés da década dos vinte e dos trinta no seu libro *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (1979). Por unha parte temos un estilo caligráfico⁶² onde predominan a acción e o movemento; tanto na posta en escena coma na propia montaxe. Logo, atopamos outro estilo máis pictórico, propio de dramas urbanos e melodramas, articulado con planos longos de encadre único aos que os personaxes estarán subordinados. E por último un estilo analítico⁶³ con escasa acción, secuencias de maior fragmentación e unha montaxe moi estudada. Nos anos corenta e cincuenta daráselle importancia a un realismo recreado de xeito

⁶⁰ A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000.

⁶¹ P. P. PASOLINI, *art.cit.*, 1971.

⁶² Vémosto sobre todo no *jidaigeki*, que significa literalmente “drama de época”.

⁶³ Aparece no *gendai-geki*, que son dramas ambientados nunha época máis contemporánea, por exemplo, os dramas familiares dos que Yasujiro Ozu foi todo un mestre.

enormemente mimético nos estudos, ademais de favorecer o individualismo e o humanismo nos valores representados da sociedade⁶⁴.

A utilización do plano secuencia, como veremos en Kenji Mizoguchi e en Yasujiro Ozu, comezou sendo xa unha técnica moi propia dos pioneiros do cine xaponés. Estas orixes responden, por unha parte, á figura do *Benshi* [fig. 15], un comentarista cinematográfico, cuxas intervencións externas á narración da película mentres esta tiña lugar constituían un reclamo máis forte ás veces que a propia proxección. Por outra banda está o *Bunraku* [fig. 16] —teatro de marionetas— no que todos os textos son ditos por un narrador situado nas marxes do escenario. Con estes precedentes en conta, Noel Bürch atribúelle a este enorme peso tradicional o mantemento da toma única e, polo tanto, do plano secuencia na filmografía xaponesa⁶⁵.

4.1.1. Kenji Mizoguchi (1898-1956)

Analizando o estilo deste primeiro director, vemos que predominan os planos secuencia moi elaborados, cunha forte cadencia; as elipses narrativas⁶⁶, un rexeitamento da montaxe e o primeiro plano (utilízao, pero de xeito discrecional⁶⁷), que se substitúe por unha amplitude no encadre; o gusto pola profundidade de campo e a imaxe centrada; o xa nomeado sentido pictórico propio do cinema xaponés e o seu asombroso e minucioso realismo. Por todas estas características considérase que Mizoguchi estíbese adiantando á modernidade, a pesar de que no seu momento foi desprezado por non incorporar elementos do cinema americano⁶⁸.

David Thomson enuméranos catro premisas en relación co cine de Mizoguchi que resultan interesantes para comprender mellor o seu estilo: ten unha capacidade extraordinaria para poñer en relación as lendas e a arte xaponesa tradicional coa sociedade de mediados do século XX, describe aos seus personaxes con calma e resignación, fusiona fantasía e realidade dun xeito parecido ao que ocorre con *Ciudadano Kane*, e presenta disparidade nas esperanzas e preocupacións de homes e mulleres que resultan mundanos a pesar do fantasmagórico da súa posta en escena. Para Mizoguchi, ser protagonista non significa necesariamente ser motor da acción, senón que chega con ser simplemente unha testemuña máis⁶⁹.

⁶⁴ J. L. SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, p. 405.

⁶⁵ A. SANTOS, *Kenji Mizoguchi*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 1993, p. 84-85.

⁶⁶ Os acontecementos fundamentais das súas películas, con frecuencia, aparecerán só de forma indirecta e unha vez que pasaron, reflexados nos diálogos, en vez de ensinármolos en pantalla.

⁶⁷ A. SANTOS, *op. cit.*, 1993, p. 80.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 406.

⁶⁹ A. HORTON, *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 79-80.

En canto aos seus planos secuencia —coñecidos tamén como planos sostidos⁷⁰— é salientable a frecuencia coa que os empregaba, posto que temos testemuñas do seu guionista Yoshikata Yoda que nos achegan ao ideal de beleza deste director: “*la belleza más profunda debe ser captada mediante planos prolongados. Yo tengo presente dicha técnica a la hora de elaborar mis guiones*”⁷¹. Será en *Historia de los crisantemos tardíos* (*Zangiku monogatari*, 1939) [fig. 17] e en *La venganza de los cuarenta y siete samuráis* (*Genroku Chūshingura*, 1941-4) [fig. 18] onde o plano secuencia acadará a súa máxima expresión, dándonos unha estética moi diferente ao habitual no cinema europeo (e americano) desta época, onde reinaba, como xa temos sinalado, a descomposición en numerosos planos. En palabras do propio Mizoguchi:

Consiste en no cambiar nunca el encuadre durante toda una secuencia, permaneciendo la cámara a cierta distancia. Estas largas secuencias frecuentemente molestan al espectador. Así, un profesor de psicología me aseguró que esta técnica carecía de sentido con respecto a la actitud del auditorio. Le parecía que una escena de cinco minutos compuesta de forma estática debería resultar aburrida. Pero adoptando este método jamás tuve la intención de representar un estado estático de una determinada psicología. Por el contrario, llegué a ella esporádicamente, al buscar una expresión más precisa para momentos de gran intensidad⁷².

4.1.2. Yasujiro Ozu (1903-1963)

Discípulo de Kenji Mizoguchi, dentro da súa traxectoria os seus traballos máis persoais encádranse dentro do *shomin-geki* —unha variante do *gendai-geki*: dramas familiares ambientados nunha época máis contemporánea—, onde apreciamos algún tipo de crítica á sociedade. O seu estilo en concreto caracterízase pola inmovilidade da cámara, unha tendencia a imaxes con pouca profundidade, ambientación en espazos xeométricos, ritmos sonoros e a narración episódica non causal, baseada en elipses e repeticións, que tamén é propia do xa mencionado estilo analítico⁷³.

O silencio e a continuidade do tema tamén son importantes, xa que conseguen que nos fixemos máis nos seus protagonistas grazas a libéralos de diálogos e elementos ao redor que poidan distraernos. Isto ocorre, por exemplo, en *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*, 1953) [fig. 19], onde na escena final temos ao pai sentado na casa; é vello e está solo, polo que o

⁷⁰ S. ZUNZUNEGUI, “Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji” en *Nosferatu Revista de cine*, nº 29, 1999, pp. 69-75.

⁷¹ D. RICHIE, *Japanese cinema: an introduction*, Oxford University press, 1990, p. 28.

⁷² A. SANTOS, *op. cit.*, 1993, p. 82-83.

⁷³ v.n. 63.

sinxelo desta posta en escena funciona á perfección co silencio, facéndonos sentir unha maior simpatía polo protagonista⁷⁴.

A miúdo se lle considerou coma un autor minimalista, aínda que en realidade aseméllase máis a un autor moi preciso: coidaba todos os elementos das súas películas e cando encontraba o seu encadre perfecto non deixaba que ninguén lle tocara a cámara; construía todos os detalles con gran atención e mantiña unha procura do seu ideal de beleza a través dos menores recursos posibles. Por isto, a acción vese reducida ao máximo e o ritmo transcorre sen sobresaltos de ningún tipo. A cámara rexistra cada diálogo, enfocándose no personaxe que está falando hasta que pronuncia a última sílaba, e constrúe así un relato onde a actitude predominante é a contemplativa, en detrimento da participativa⁷⁵.

4.2. Cine europeo

Canto ao cine europeo, logo da morte de Stalin en 1953 asistimos a unha renovación da sétima arte soviética e unha liberación que durará ata os sesenta, onde unha nova xeración de cineastas volverá a ter problemas para tratar coa censura imposta polo goberno. O cine soviético dende esta época perfílase con autores de personalidades singulares e co desenvolvemento de cines das repúblicas bálticas: destacando Moldavia, Georgia e Bielorrusia; así pois, perfílase coa propia descentralización do cinema⁷⁶.

Presentes nesta época, Andréi Tarkovski e Theo Angelopoulos son amplamente recoñecidos por afastarse dos convencionalismos e atopar así a súa identidade como creadores. Son dous personaxes cunha forte orixinalidade e unha maneira de contar historias que nos fai replantexarnos a nosa forma de ver o mundo e mesmo o cine. Adoitan aparecer xuntos en canto á crítica se refire, por presentar trazos en común, pero cómpre estudalos atendendo ás súas diferenzas en canto pertencen a países diferentes: cada un deles falaranos a través da súa propia cultura⁷⁷.

4.2.1. Andréi Tarkovski (1932-1986)

⁷⁴ A. HORTON, *op. cit.*, 2001, p. 80.

⁷⁵ A. SANTOS, *op. cit.*, 2005, pp. 58-62.

⁷⁶ J. L. SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, 2018, p. 456.

⁷⁷ A. HORTON., *op. cit.*, 2001, p. 33.

Fillo do poeta Arseni Tarkovski, Andréi foi unha persoa moi polifacética que levou a cabo un cine místico e poético por influencia da súa propia educación. Nel procuraba atender ás emocións e concibía as historias coma un acto moral por parte do autor, remitíndonos a Ingmar Bergman⁷⁸. Non segue a narrativa tradicional, pois os seus filmes articúlanse a partir de capítulos que nos recordan a cantos dunha epopea, e chegou a ser considerado como creador dun cine de “surrealismo socialista” en oposición ao realismo socialista⁷⁹ que imperaba naquela época⁸⁰.

O filósofo Giles Deleuze⁸¹, autor de *La imagen-tiempo*, sostén que a temporalidade interna atópase vinculada á montaxe en tanto que constitúe un proceso que “*opera y vive en el tiempo*”⁸², levándonos así á estética e á teoría que Tarkovski desenvolveu nas súas películas e que expuxo no seu libro *Esculpir en el tiempo*⁸³. É neste libro onde se nos presenta a importancia que ten para el a creación do ritmo da película a través dun fluxo temporal dentro do plano secuencia, porque entende que “*el ritmo no está determinado por la extensión de las piezas montadas, sino por la presión del tiempo que pasa a través de ellas*”; o importante é pensar como se comporta o tempo dentro do plano⁸⁴.

Froito desta concepción do tempo, poñemos por exemplo a secuencia que pecha a súa película *Nostalgia (Nostalghia, 1982)*. Aquí, o personaxe de Gorchakov intenta atravesar unha piscina baleira mentres leva na man unha candeia que o vento apagará, de tal xeito que o protagonista deberá volver ao punto inicial e prendela de novo para emprender o seu camiño.

⁷⁸ A Ingmar Bergman podemos consideralo un existencialista, xa que obra del son filmes cuxa acción se desenvolve moi lentamente e que, baixo esa aparente tranquilidade e lentitude (adóitase referirse ao seu cine como “lento”), latexa unha reflexión filosófica a través da linguaxe cinematográfica que fuxe das correntes dominantes. Chegou ser un dos grandes dentro da *Svensk Filmindustri* —SF Studios: unha compañía sueca de produción cinematográfica fundada en 1919— con películas como *El séptimo sello* (1957), *Fresas salvajes* (1957) ou *Persona* (1966). Para máis información: J. MARTÍNEZ GARCÍA-GIL, “Ingmar Bergman: el existencialismo en el cine o un verano con Ingmar” en *Isagogé*, 2007.

⁷⁹ O cinema do realismo socialista caracterízase por ser unha arma de propaganda do goberno, polo que se define como vixiado, dirixido e educador. Moverase entre a exaltación dun heroe individualizado e a apoloxía ás máquinas como símbolo do desenvolvemento industrial. Para máis información: M. VÁZQUEZ LIÑÁN, “El cine soviético y la creación del héroe” en *Razón y palabra*, nº 28, 2002.

⁸⁰ J. L. SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, 2018, p. 456.

⁸¹ Gilles Deleuze (1925-1995) foi un filósofo francés que, entre outros ámbitos, reflexionou sobre a estética da pintura e do cine. Destaca o concepto de “la imagen-movimiento”, que ten que ver estritamente coa montaxe e con “*un mundo autónomo que se dirige al espectador como centro de su propia percepción*”.

⁸² G. DELEUZE, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 66-65. Un fragmento destas páxinas enuncia o seguinte: “*El tiempo en un plano debe fluir independientemente y, por decirlo así, motu proprio: sólo con esta condición el plano desborda a la imagen-movimiento, y el montaje a la representación indirecta del tiempo, para comunicarse los dos en una imagen-tiempo directa, determinando uno la forma o, mejor dicho, la fuerza del tiempo en la imagen, y el otro las relaciones de tiempos o de fuerzas en la sucesión de las imágenes*”

⁸³ A. TARKOVSKI, *op. cit.*, 1999.

⁸⁴ A. LAMOSO MATEUS (dir.: S. FILLIOL), *Temporalidades y fracturas espacio-temporales en el plano-secuencia contemporáneo* (TFM), Universitat Pompeu Fabra, 2018-2019, pp. 6-7.

Neste plano secuencia de case dez minutos de duración, a cámara segue os movementos de Gorchakov nun *travelling* ao longo do vaso da piscina; rematando cando alcanza o seu destino [fig. 20]. O propósito desta escena era ser a “*visualización de una vida entera en un solo plano, sin ningún tipo de edición o montaje, desde el principio hasta el final, desde el nacimiento hasta el momento mismo de la muerte*”⁸⁵. Isto demóstranos, unha vez máis o poder condensador temporal do plano secuencia, traballado dun xeito poético e reflexivo que acompañará a este director na súa traxectoria.

4.2.2. Theo Angelopoulos (1935-2012)

En Theo Angelopoulos atopamos ecos que nos levan a Tarkovski en canto á desesperación que se ve reflectida nas tomas longas que enchen a súa filmografía, conformada por dez películas⁸⁶. Nelas é habitual que sistematicamente se mesturen a historia e o mito, o individual e o grupo, o pasado e presente, tendo así unha clara predilección polas dicotomías. Non nos falará de Grecia como paraíso de mares azuis e casas de paredes brancas en costas bañadas polo sol, senón que nos presenta unha perspectiva diferente a este ideal pastoril cargada de imaxes poderosas que chaman a nosa atención antes ca os personaxes⁸⁷.

A fascinación de Angelopoulos pola toma longa e única lévanos a establecer unha comparación entre a cantidade de planos que hai nunha película americana estándar: entre douscentos e seiscentos planos nuns noventa minutos, mentres que el non emprega nin unha décima parte para unhas dúas ou tres horas de película. Resulta rechamante xa nesta época, onde os procesos de edición avanzan con gran velocidade en televisión para ofrecerlle aos espectadores un gran número de imaxes e de información en moi pouco tempo, que el prolongue un plano sen cortes para volver a un punto cero onde, por non haber, case non hai nin diálogos. Así, forza ao espectador a volver a acostumarse a un cine sen cortes, diametralmente oposto ao que viamos coa montaxe soviética de Eisenstein e Vertov, fundamentado na fragmentación das imaxes⁸⁸.

Os seus planos secuencia funcionarán coma un campo onde mesturar espazos e tempos de xeito case onírico. Mostra disto é a secuencia de case oito minutos de *La mirada de Ulises*

⁸⁵ R. BIRD, *Andrei Tarkovski: Elements of cinema*, London, Reaktion books, 2008, p. 192.

⁸⁶ *Reconstrucción* (1970), *Días del 36* (1972), *El viaje de los comediantes* (1975), *Los cazadores* (1977), *Megalexandros* (1980), *Viaje a Citera* (1984), *El apicultor* (1986), *Paisaje en la niebla* (1988), *El paso suspendido de la cigüeña* (1991) e *La Mirada de Ulises* (1995).

⁸⁷ A. HORTON, *op. cit.*, 2001, pp. 15-18.

⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 18-19.

(1995) onde o protagonista, encarnado por Harvey Keitel, vai á casa de súa familia mentres que ao mesmo tempo recorre toda unha serie de momentos da súa infancia. Rómpeuse a temporalidade e a cámara permanece estática mentres isto está a suceder, desdubuxando os límites entre fronteiras temporais de xeito similar ao que ocorre coa escena inicial da película [fig. 21]⁸⁹. Para ilustrar mellor esta concepción do plano secuencia e o tempo, en palabras do propio Angelopoulos:

Cuando me preguntan por qué hago planos secuencia y no sé qué contestar, digo que no lo inventé yo. Fue Homero. Hay una descripción de las armas de Aquiles de seis páginas. Una simple descripción, nada más. Cuando Joyce escribió el monólogo de Molly al final de Ulises sin comas, sin puntos, en no sé cuántas páginas... es un plano-secuencia⁹⁰.

[En el cine de Hollywood], la cámara se acercaba a un personaje y se veía el pasado a través de este mismo personaje. Era fácil. Y además muy claro. Pero lo que es interesante es mezclar los tiempos, donde el tiempo pasado no sea pasado, sino pasado y presente. En *El viaje de los comediantes* intenté mezclar los tiempos. En un mismo plano estamos en el presente y pasamos al pasado, sin corte. No hay una sensación de una intervención sobre el tiempo. Es a la vez pasado y presente⁹¹.

Vendo o seu cine atopamos influencias de autores doutros países que xa mencionamos, coma Orson Welles ou Kenji Mizoguchi. Ao primeiro vémosto no uso de planos secuencia e enfoques con moita profundidade de campo, mentres que ao segundo remítenos polo uso do espazo fóra de cámara e do tempo. A violencia e todo o que adoita ser importante en canto ao dramatismo dunha secuencia, atopámolo en Angelopoulos fóra da cámara. Por exemplo, a escena da violación de *Paisaje en la niebla*, non a vemos nin a escoitamos; só nos mostra o resultado na man chea de sangue de Voula [fig. 22]⁹².

⁸⁹ A. LAMOSO MATEUS, *op.cit.*, 2018-2019, pp. 55-56.

⁹⁰ T. ANGELOPOULOS, *El mito y el viaje*, Barcelona, 10 de decembro de 2004. Entrevista dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=eeTgBh_KmpY.

⁹¹ T. ANGELOPOULOS, *Alfabeto Angelopoulos*, Círculo de Bellas Artes, 2008. Entrevista dispoñible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VWCY7XTCWDY>.

⁹² *Ibíd.*, pp. 15-18.

5. PERSPECTIVA ACTUAL

Todas estas experiencias anteriores que xogaron coa representación do tempo e coa utilización de planos secuencia na súa morfoloxía, lévannos a un contexto actual onde é cada vez máis frecuente a utilización deste recurso como sinónimo de boa calidade e garantía de repercusión nos medios. Estamos a falar dunha nova ficción televisiva, que analizaremos máis adiante, en plena efervescencia grazas ao contexto dixital no que vivimos e no que atopará o seu medio de expresión.

Pero as series de televisión non serán, nin moito menos, o único ámbito onde a toma longa reinará. O dixital favorece tamén a proliferación de planos máis extensos no cine; un claro exemplo disto é *El Arca Rusa (Russkiy kovcheg, 2002)*, de Sokúrov, que se converteu na primeira película rodada nunha soa toma. E acompañando a este cine de festivais falamos tamén do *slow cinema*, que pola súa característica semellanza á realidade necesitará representar o paso do tempo por medio desta canle, ofrecéndonos unha perspectiva na que reinará a contemplación.

5.1. *Slow cinema*

Desígnase co termo anglosaxón “slow cinema” a unha tendencia que, como o seu propio nome indica, xunta a directores que traballan co tempo ofrecéndonos un cinema de contemplación, levando ao extremo a idea de que o tempo fílmico e o tempo real coincidan para diferenciarse do resto de películas. Falamos de directores posnarrativos de nacionalidades diferentes, que empregarán o plano secuencia como recurso para lograr esta fin contemplativa; entre eles están: Béla Tarr, Lav Diaz, Jia Zhang-ke, Lisandro Alonso, Albert Serra, James Benning, Pedro Costa... Esteticamente presenta varios elementos comúns, coma a cámara fixa, o pouco movemento (case nulo) dentro do encadre, e unha edición mínima⁹³.

Sen embargo, a terminoloxía empregada para englobar este tipo de cine está suxeita a certa polémica na actualidade. Nadin Mai, autora do blog *The art(s) of slow cinema*⁹⁴, apuntaba a que hai demasiados trazos neste cine como para poder definilo de xeito preciso. Aplicarlle o cualificativo de “slow” significa que se está comparando con outro cine que sexa máis rápido. De aquí parten dúas correntes: Matthew Flanagan por unha banda, afirmando que esa

⁹³ T. DWYER, C. PERKINS, “Passing time: eye tracking slow cinema” en *Seeing into screens eye tracking and the moving image*, 2018, p. 103.

⁹⁴ Pódese consultar o sitio web no seguinte link: <https://theartsofslowcinema.com/>

característica de dilatación temporal do *slow cinema* é unha especie de reacción fronte á velocidade máis vertixinosa do cine comercial hollywoodiense; e Nadin Mai e Harry Tuttle⁹⁵ pola outra, buscan as raízes desta forma de facer cinema nas artes estáticas⁹⁶ e en estéticas das orixes do cine⁹⁷.

5.2. Cine de festivais: Aleksandr Sokúrov (1951-)

O festival de cine é unha institución que se asentou en territorio europeo entre os anos corenta e cincuenta, pero que ten a súa máxima expresión nos últimos tempos con festivais coma Cannes, Venecia, San Sebastián, Toronto, Nueva York, Hong Kong... Aínda que nos inicios os festivais eran un terreo onde atendíamos a unha experimentación e a un cine de autor moi afastado do comercial de Hollywood, hoxe en día os festivais son os únicos que poden facerlle fronte a este sistema. Dende os oitenta, estas películas independentes que participan en festivais de renome, teñen a oportunidade de recibir reseñas de críticos importantes, co que acadan relevancia mundial ao ser os festivais os lugares onde se proxectan filmes de todos os lugares do mundo⁹⁸.

Encadrado dentro deste cinema de festivais, Aleksandr Sokúrov⁹⁹ é definido en 1990 coma un dos cineastas máis importantes da nova onda que se estaba a producir no cine soviético dos oitenta, con películas experimentais e ensaísticas, cheas de metáforas estéticas e de asociacións de ideas. El mesmo apuntou, nunha entrevista a Maria João Madeira e a Luís Miguel Oliveira, que estaba moito máis influenciado pola literatura (ou mesmo a pintura clásica do XIX) que polo cinema, que nin sequera lle gusta demasiado. Máis que transmitir ideas, busca producir sentimentos coma a tristeza, camiñando en ocasións en áreas movedizas: para el non hai temas prohibidos, pensa que o creador debe abrirse e fuxir de tabús para acadar unha forte imaxe visual¹⁰⁰.

Considerado coma o sucesor de Andréi Tarkovski —aínda que el rexeitaba esta comparación, reclamando o recoñecemento das distancias entre ambos e a singularidade de

⁹⁵ Autor do blog *Unspoken Cinema*, que se pode atopar no seguinte link: <https://unspokencinema.blogspot.com/>

⁹⁶ Seguindo a Nadin Mai, teñen a intención de acadar un tratamento temporal similar ao da pintura, polo que ela opina que estes filmes deberían proxectarse en museos e non en salas de cine.

⁹⁷ H. MUÑOZ FERNÁNDEZ, “Cierta tendencia (nostálgica) del slow cinema” en *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 4, nº 2, 2017, pp. 289-290.

⁹⁸ T. ELSAESSER, “Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital” en *Fonseca Journal of Communication*, nº 11, xullo-décembro 2015, pp. 185-87.

⁹⁹ Compoñen a súa filmografía como director títulos coma: *Madre e hijo* (1997), *Moloch* (1999), *Taurus* (2000), *El arca rusa* (2002), *Padre e hijo* (2003), *El Sol* (2004) ou *Fausto* (2011).

¹⁰⁰ Para ler toda a entrevista: *Alexander Sokúrov*, Cinemateca portuguesa – Museu do cinema, xullo de 1999, pp. 41-56.

cada un¹⁰¹—, Sokúrov é artífice dun cine que se move entre o documental e o ficticio, froito da súa educación en Humanidades e dun marcado interese por aportar datos históricos vividos pola nación ou polos propios personaxes. Resúltanos moi relevante para o estudo do plano secuencia en canto á destreza coa que levou a cabo un tan complexo coma o de *El arca rusa* (*Russian Ark*, 2002) [fig. 23]¹⁰². Trátase dunha única toma que abarca a totalidade da película, de 99 minutos de duración, converténdose así na primeira película da historia en ser rodada na súa totalidade nun único plano sen cortes. Tamén, por iso, se lle chama plano-película¹⁰³.

A súa realización foi posible grazas ao uso da *Steadicam* [fig. 24], un aparato estabilizador para a cámara consistente nun brazo recto con soporte, unha suspensión e un arnés para que o operador a transporte pegada ao seu corpo¹⁰⁴. Ademais disto, a este aparato uníuselle un disco duro portátil de gran capacidade e unha batería especial para poder gravar sen cortes durante esa hora e vinte cinco minutos. Os meses de preparación anterior e os arredor dos oitocentos extras que foron necesarios para filmar esta película, fálannos da enorme complexidade que un plano destas características pode supoñer ata na era dixital na que nos movemos. En canto á trama, falamos dun percorrido polo museo Hermitage de Rusia que tamén é un percorrido en si mesmo ao longo da historia deste país (dende o século XVIII ata o XX), enlazando as diferentes salas con novos vestiarios e caracterizacións dos personaxes que aparecen en pantalla, todo elo cargado dunha forte presenza visual e da poética que caracterizaban e seguen caracterizando a Aleksandr Sokúrov¹⁰⁵.

Recentemente temos tamén unha película española do director Joaquim Oristrell: *Hablar* (2015), cuxa trama ten lugar no barrio Lavapiés de Madrid¹⁰⁶, nunha noite calorosa do verán de 2014. Nestes 79 minutos de filme, un plano secuencia de principio a fin coma no caso de *El Arca Rusa*, unha vintena de personaxes en plena crise económica en España preséntannos unha reflexión sobre a linguaxe e o mesmo feito de falar, como indica o propio título da película. Foron os propios actores (entre os que se atopan Raúl Arévalo, Juan Diego Botto, Marta Etura, María Botto, Nur Levi, Miguel Ángel Muñoz, Mercedes Sampietro, Sergio Peris-

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹⁰² v.n. 17.

¹⁰³ M. RAJAS FERNÁNDEZ, *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*, UCM, 2009, p. 556.

¹⁰⁴ Foi inventada en 1976 por Garrett Brown como un sistema para evitar os movementos involuntarios producidos polo operador de cámara e, así, obter imaxes máis fluídas e estables. Este sistema foise impondo ao do *travelling* por resultar máis barato e menos aparatoso, aínda que conta coa desvantaxe de que o operador necesita descansar por cargar coa *steadicam* enriba, co que é menos frecuente que se use para tomas excesivamente longas. A primeira película na que se empregou foi *Esta tierra es mi tierra* (*Bound for Glory*, 1976) de Hal Ashby; pero onde se popularizou o seu uso foi en *El Resplandor* (*The Shining*, 1980) de Stanley Kubrick.

¹⁰⁵ J. L. SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, 2018, p. 620.

¹⁰⁶ Concretamente nos 500 metros que separan Lavapiés da sala de Teatro Mirador de Madrid.

Mencheta, Estefanía de los Santos, Goya Toledo...) quenes se encargaron de crear os personaxes aos que encarnan; improvisando en ocasións, falan, discuten, murmuran, choran e transmiten a fugacidade e a tensión da vida mesma, grazas ao dinamismo no que nos envolve este plano secuencia.

5.3. Nova ficción televisiva

Entendemos por *Quality TV* a toda unha tipoloxía de series que se inicia nos anos 80 do século pasado e que chega ata os nosos días, convertida xa en todo un fenómeno socio-cultural orixinado polo debate entre a calidade da televisión en aberto e das canles premium en Estados Unidos¹⁰⁷. Deste panorama forman parte series americanas dos oitenta e noventa que estouparán con “*los programas producidos por la televisión por cable y especialmente por HBO*”. Así, este tipo de produtos de maior calidade e complexidade deixan de ser unha excepción para pasar a ser a norma. Coa irrupción de novos dispositivos e canles de transmisión (coma plataformas online, apps de televisión e de móbiles, etc.), fai que sexa máis adecuado falar de “ficcións seriadas” que de “series de televisión”¹⁰⁸.

Hoxe en día é nesta televisión de calidade onde o plano secuencia se configura cada vez máis como ferramenta de distinción e prestixio: se unha serie ten un bo plano secuencia, está garantido que se falará dela. Evidentemente, será así por constituír unha sorte de proeza para calquera director e equipo, con tódalas dificultades que traen consigo a súa planificación e execución. Esta especial atención pola crítica e os medios, por exemplo, sucedeu con HBO e a súa primeira temporada de *True Detective* (creada por Nic Pizzolato, 2014¹⁰⁹), en concreto, no cuarto capítulo: *Who Goes There*, co seu plano secuencia de seis minutos que máis adiante analizaremos.

5.3.1. Idades douradas da televisión

Os teóricos diferenzan varias etapas ao falar de televisión. Esta clasificación comeza coa primeira etapa dourada, sucedida en torno aos anos corenta, que pasa máis inadvertida polo

¹⁰⁷ É importante sinalar que en Estados Unidos existe unha enorme liberdade en canto ao contido ofrecido polas canles premium se refire, xa que non están sometidas á rigorosa censura que si afecta á televisión en aberto. Este é un dos motivos polos cada vez son máis os cineastas e produtores que se mergullan neste ámbito, buscando tamén unha audiencia que cada vez é máis numerosa.

¹⁰⁸ Á. CARRIÓN DOMÍNGUEZ, “La Quality TV y la edad de oro de las ficciones seriadas” en *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 24, nº 46, 2019, p. 118.

¹⁰⁹ Toda a primeira temporada estivo dirixida por Cary Fukunaga.

contido xeralista da programación con programas de variedades destinados a unha pequena elite que tiña o privilexio de ter televisor. Logo, a segunda etapa, rematada arredor da cancelación de *Twin Peaks* (ABC) en 1991, xa nos achega cara un maior refinamento do que tamén falaremos máis adiante¹¹⁰. A terceira e chamada “nova idade dourada” iniciárase coa emisión do primeiro capítulo de *Los Soprano* (HBO, 1999)¹¹¹ [fig. 25] e non existe un consenso claro en canto á súa data de finalización, aínda que agora coas canles premium e a *Quality TV*, case se pode dicir que pasamos xa a unha sorte de cuarta etapa; atopándonos cun panorama no que predominan os dramas seriados. Esta televisión por cable afastou ao público da típica comedia de situación, e son os servizos de *streaming* os que a volven achegar á xente, aínda que moitas veces en forma de hibridacións con outros xéneros; por exemplo, a *dramedy*¹¹².

Coa chegada dunha nova ficción televisiva deuse un xiro radical, que se ve exemplificado maxistralmente en como unha revista de tal relevancia histórica coma *Cahiers du Cinéma*, no verán de 2003, afirmaba que a ficción televisiva igualaba e superaba en moitos aspectos ás producións hollywoodienses. Isto lévanos ás propias afirmacións de David Chase (creador de *Los Soprano*), quen en certa medida impulsou coa súa serie toda esta nova forma de ficción seriada, que repetía de xeito constante que a televisión arruinara as películas¹¹³. Anos máis tarde, co remate desta serie, demostrárase ata que punto a televisión de calidade se instaurou na cultura como medio de masas, pois o final de *Los Soprano* apareceu publicado nas primeiras páxinas dos principais periódicos estadounidenses¹¹⁴.

Propias da *Quality TV* contemporánea son as ficcións seriadas que teñen en común as seguintes características: a hibridación xenérica, a alta aspiración estética, un guión forte no que a figura do autor é moi importante e, por último, unha trama que se prolonga por varias temporadas¹¹⁵ —aínda que habería *Anthology Series* coma o caso de *Fargo* (FX, 2014) [fig.

¹¹⁰ C. CASCAJOSA VIRINO, “La nueva edad dorada de la televisión americana” en *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº29, 2009, pp. 8-12.

¹¹¹ Este primeiro episodio de *Los Soprano* adianta todo o que se lle esixirá a unha serie prestixiosa en televisión: un protagonista complexo e atractivo co que, a pesar de ser un antiheroe tamén nos poidamos identificar, ambición temática, acción e profundidade, metáforas que nos falan de soidade e insatisfacción vital... Para máis información: M. A. HUERTA, P. SANGRO, *La estética televisiva en las series contemporáneas*, Valencia, Tirant Humanidades, 2018, pp. 11-12.

¹¹² C. CASCAJOSA VIRINO, *op. cit.*, 2019, pp. 9-14.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 7.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 8.

¹¹⁵ Tamén é certo que na actualidade estamos a ver unha tendencia cada vez maior cara ao formato da miniserie, apostando por un produto de maior duración ca unha película (e polo tanto, máis compromiso coa plataforma que a emite) pero que aínda así require menor compromiso ca unha serie que se prolongue por varias temporadas. Algúns exemplos recentes son: *Gambito de Dama*, *Tiger King* ou *Unorthodox*, todas elas de Netflix e estreadas no 2020. Para ver máis: E. NEIRA, “Las series ya no son lo que eran: por qué Netflix, Amazon o HBO potencian formatos cortos que enganchen rápido y cuál es el riesgo para el espectador” en *Business Insider*, 17 de xaneiro

26] onde os protagonistas e as historias cambian con cada nova temporada—. En xeral tamén se falaría de series con un amplo abanico de personaxes e de actores que serán recoñecidos pola crítica a raíz do seu traballo nelas, de arquetipos coma o heroe e o villano que terán complexos arcos de desenvolvemento e que buscarán implicar ao espectador mediante a conexión coa súa propia humanidade¹¹⁶.

5.3.2. Hibridación da linguaxe cinematográfica e televisiva

Con este panorama xa esmiuzado de produtos que aspiran cada vez a unha maior calidade e que se equiparan (ou incluso superan) ás producións cinematográficas, non é de estrañar que para conseguir ese perfecto acabado, se recorra a elementos que ata agora só viamos nas grandes pantallas. Se o universo cultural no que nos atopamos é complexo e nel se desenvolve toda esta ficción seriada, os relatos que nos conten deberán volverse tamén máis complexos para conseguir unha identificación co público. Destas intrincacións hipermodernas deriva todo o refinamento nas fórmulas de narración e na estética audiovisual en series coma *Twin Peaks* [fig. 27]¹¹⁷.

Unha das características máis rechamantes nesta nova linguaxe é a supresión xeral dos *cliffhangers* ao final dos capítulos¹¹⁸, o que daba ganas ao espectador de ver o seguinte capítulo e saber como se resolvía aquilo, substituíndo este recurso pola conexión que nace entre personaxe-espectador. Estes episodios comezarán e rematarán unha historia, contando xustamente o que pretenden e deixando a porta aberta a continuar noutros capítulos, pero sen buscar unha sensación de “ansiedade” polo “que pasará?”. Ver un capítulo novo non resultará da ansia por continuar a trama no seu sentido máis estrito, senón que cada episodio se presenta cunha estrutura clásica de introdución, nó e desenlace¹¹⁹.

A ficción televisiva contemporánea tamén nos situará nun terreo diferente ao cine en canto ao concepto de autoría: deixamos de falar de “unha película de...” para pasar a “unha serie creada por...”. O director non terá tanta importancia, sendo subxugado de forma máis

do 2021, link: <https://www.businessinsider.es/era-miniseries-formatos-cortos-enganchar-rapido-espectador-792193> [última consulta: 25/01/2021].

¹¹⁶ Á. CARRIÓN DOMÍNGUEZ, *art. cit.*, 2019, p. 118.

¹¹⁷ X. NOGUEIRA, “Propuestas estéticas, (i)lógicas narrativas y vetas temáticas en el seno de una cierta ficción televisiva contemporánea” en *Quintana*, nº11, 2012, p. 194.

¹¹⁸ A atención nesta análise está sempre enfocada cara a dramas seriados.

¹¹⁹ C. GÓMEZ GURPEGUI, “It’s not TV, it’s cinema. La hibridación del formato televisivo y cinematográfico en *Band of Brothers*” en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº10, 2014, p. 118.

evidente á imaxe de creador e, incluso, á dos propios guionistas; estas novas figuras da televisión proceden da industria do cinema (que podían verse atraídos a este formato pola carencia de censura ou polo maior tempo dispoñible para desenvolver unha trama complexa¹²⁰). Por isto non resulta estraño atopar equivalencias en guión e realización, tendo moitas ficcións seriadas que se nos presentan como películas en cada un dos seus capítulos¹²¹.

Poñendo agora por caso *Hermanos de sangre* (HBO, 2001), atopámonos con que a súa estética e configuración son herdeiras máis que claras de *Salvar al Soldado Ryan* (1998)¹²², coma moitas outras películas producidas dende a súa estrea; ademais, neste caso, é salientable que entre os produtores de *Hermanos de sangre* se atopen Tom Hanks e Steven Spielberg, o que nos achega tamén de xeito evidente á aproximación entre cine e televisión. En palabras de Tony To, outros dos produtores e tamén director da miniserie:

Decidimos usar ese mesmo lenguaje y estilo visual, creado gracias a la cámara al hombro, las tomas subjetivas, el montaje fraccionado, etc. Ayuda a ofrecer la visión más cruda de la batalla. A partir de estas pautas básicas dejábamos que cada director desarrollara algo nuevo, algo que acabara siendo identificado con la serie¹²³.

5.3.3. Exemplos de plano secuencia na *Quality TV*

5.3.3.1. *Expediente X (1993)*

Creada por Chris Carter e emitida por Fox dende 1993 ata 2002, estamos ante unha serie de temática paranormal, ciencia ficción e misterio. A serie segue aos dous protagonistas, Dana Scully e Fox Mulder, axentes do FBI que están ao cargo de investigar os catalogados como Expedientes X, que se crían perdidos e esquecidos ata que Mulder os atopou, e que recollen fenómenos coma o avistamento de ovnis, desaparicións e mortes inexplicables, seres estraños... Pouco a pouco estes dous personaxes tan diferentes entre si —por un lado temos o carácter científico de Scully que busca unha explicación racional para todo e, pola outra parte, Mulder fascinado por todos eses fenómenos dende a misteriosa desaparición da súa irmá— evolucionarán na súa relación ata chegar a unha sorte de achegamento e amor platónico entre eles.

¹²⁰ Fronte ás dúas horas, máis ou menos, de duración dun filme, nas series haberá 13-14 horas por temporada.

¹²¹ X. NOGUEIRA, *art. cit.*, 2012, pp. 200-201.

¹²² *Salvar al soldado Ryan* (1998) xunto coas series de *Hermanos de Sangre* (2001) e *The Pacific* (2010), tamén de HBO, completan una triloxía bélica en formato cinematográfico feita por estes produtores e seguindo a estela de *Salvar al soldado Ryan*.

¹²³ C. GÓMEZ GURPEGUI, *art. cit.*, 2014, pp. 118-119.

Será na temporada seis de *Expediente X*, concretamente no terceiro episodio, chamado *Triangle* (dirixido polo propio Chris Carter), onde veremos un exercicio de plano secuencia que nos pode remitir a exemplos xa comentados coma o de *La soga*, de Hitchcock. Salvando as diferenzas, tamén se tratará de varios planos secuencia encadeados —catro, neste caso— onde se alternan liñas temporais do presente onde está Scully e o “pasado”, nun barco (o Queen Mary) perdido no medio do Triángulo das Bermudas e a onde foi parar Mulder como prisioneiro. Estas escenas no barco preséntansenos como ambiguamente o pasado nun bucle espazo-temporal ou unha fantasía do axente do FBI, pois nese lugar atopará a unha dobre de Dana e ata chegará a bicarse con ela antes de que ela “salve” ao mundo e se separen¹²⁴.

Triangle chama a atención polo campo experimental no se mergulla o director ao xogar con pantallas partidas e xogos visuais coma cando no andar do barco parece que Scully e Mulder se van atopar —vemos tamén que Scully e a súa análoga dentro desta fantasía chegan a “intercambiarse” a unha pola outra nestas pantallas partidas [fig. 28]— e botando man do plano secuencia que corta sen que nos demos conta, xogando coas sombras dos corredores para camuflar que, efectivamente, aí produciuse un corte. Isto pasa por exemplo cando Mulder loita co “dobre” alemán desta época do axente Spender, onde a cámara se move a unha zona escura da habitación para esconder este corte [fig. 29]¹²⁵.

5.3.3.2. *El ala oeste de la Casa Blanca (1999)*

Como o seu propio título indica, esta serie (creada por Aaron Sorkin), ambiéntase na parte da Casa Blanca onde se atopa o despacho oval; así coma os dos principais membros da administración dun presidente ficticio liberal (do partido demócrata): Josiah (Jed) Bartlet, interpretado por Martin Sheen. Cun amplo número de abnegados personaxes ao longo das súas seis temporadas, articúlase nunha atmosfera de tensión e esforzo de todos os membros do gabinete por sacar adiante o goberno de Estados Unidos, que non estará exento de complicacións e de problemas nacionais e internacionais. Descontando a súa última temporada, onde experimentou certo decaemento, *El ala oeste de la Casa Blanca* goza de gran prestixio aínda a día de hoxe. Isto débese, en parte, a unha fórmula da que botaron man sistematicamente en todos os anos que estivo en emisión: os chamados *walk and talks*.

¹²⁴ S. BROWN, “Memento Mori: The slow death of The X-Files” en *Science Fiction Film and Television*, 2013, vol. 6, nº 1, p. 15.

¹²⁵ K. HUNDLEY, *Narrative complication through science fiction television: From “Twin Peaks” to “The X-Files” and “Lost”*, Universidade de Kansas, 2007, pp. 65-73.

Esta técnica do *walk and talk* adoita ser empregada para remarcar a gran cantidade de traballo que teñen os personaxes e o pouco tempo libre do que dispoñen —ademais da produtividade, capacidade para o a multitarefa e a eficiencia que os caracteriza—, xa que adiantan estas tarefas mentres van dun lugar a outro, rodando cunha *Steadicam* e somerxendo ao espectador nunha atmosfera de estrés desa vida laboral. O creador da serie, Aaron Sorkin, empregou esta fórmula hasta convertela nun clixé e nunha especie de firma dos seus traballos¹²⁶. A pesares de que hai moitos onde escoller, centrarémonos no *walk and talk* máis longo da serie —e polo tanto, plano secuencia—, que ten lugar no episodio chamado *Five votes down*.

Situado case ao comezo da primeira temporada (episodio 4), o plano secuencia —que tivo no seu día o récord do máis longo— atopámolo no *cold open*¹²⁷; cunha duración duns catro minutos, foi filmado no Hotel Ambassador de Los Angeles. Comezou na pista de baile, atravesaron escaleiras, unha cociña na que se preparaba un banquete e seguiron polas catacumbas ata chegar ao aparcamento do hotel. Foi especialmente complexo de rodar polo gran número de extras que formaron parte e pola complicación do recorrido a realizar [fig. 30]. Sobre isto Thomas del Ruth, o director de fotografía:

It started out on the dance floor, went into the lobby, through the top-floor kitchen area, down two flights of stairs into the bowels of the kitchen and through the cavernous kitchen, where food was being prepared for a banquet. We worked our way through that area, went down another flight of stairs to where the laundry facilities are, then proceeded into the catacombs, all the way through the base of the hotel and out into the parking lot, where we ended up in a motorcade. The shot involved more than 500 extras and nearly all of the major cast members, and it was all done in one seamless Steadicam shot. Each take required one magazine of film, and the actors had to pass off dialogue from one person to another. It required quite a bit of orchestration. It was about a five-page scene and took us half the night [to shoot]¹²⁸.

5.3.3.3. *Hermanos de sangre (2001)*

Nacida despois do enorme éxito de *Salvar al soldado Ryan*, esta miniserie de HBO que conta con 10 capítulos e está baseada en *Band of Brothers* de Stephen Ambrose¹²⁹. A súa trama

¹²⁶ A. J. M. FRITZ, “The West Wing and House of Cards: A comparison of narrative strategies of two politically-themed dramas” en *Colloquy*, vol. 11, outono de 2015, pp. 140-141.

¹²⁷ Un *cold open* é unha técnica narrativa pola que se comeza coa acción dunha serie directamente; é o que pasa antes de que se reproduzan os créditos iniciais. En televisión popularizouse para atrapar ao espectador antes de que cambien de cadea.

¹²⁸ “Tom Del Ruth, ASC lends an idealistic ambience to NBC’s critically acclaimed presidential drama The West Wing” en *American Cinematographer Magazine*, outubro do 2000, p. 2. Dispoñible en: <https://theasc.com/magazine/oct00/power/pg2.htm>.

¹²⁹ Un historiador estadounidense especializado nese conflito bélico da Segunda Guerra Mundial. As súas obras *D-Day* (1994) e *Pegasus Bridge* (1984), ámbalas dúas sobre o desembarco de Normandía, xa serviran para *Salvar al soldado Ryan*; pero máis famosas son *Citizen Soldiers* (1997) e *Band of Brothers* (1992). Esta última daralle nome á serie en versión orixinal.

enfócase na Compañía *Easy*, unha unidade de elite de paracaidistas americanos que actuou dende o norte de Francia para buscar a liberación de Europa. Os personaxes que vemos en pantalla están inspirados en soldados reais e, para reforzar este realismo, nos *cold open* de cada capítulo adoitamos ver declaracións reais dalgunhas destas persoas. No seu día o formato da serie, un tanto cinematográfico, era atípico para a televisión: 10 capítulos de entre 50 e 70 minutos de duración; e será no noveno deles (*Why we fight*, dirixido por David Frankel) onde asistiremos á utilización dun plano secuencia formidable¹³⁰.

Arranca con imaxes en Thalem (Alemaña), onde un cuarteto de corda entona unha peza de Beethoven e varios soldados da Easy obsérvanos tocar. Nestes dous minutos sen cortes ofrécesenos un xiro de 360° da cámara que abarca todo un panorama de destrución pola guerra e que avanza polos escombros ata chegar ao edificio onde están os personaxes principais¹³¹. A cidade está completamente en ruínas e respírase unha atmosfera de tristeza presente nas expresións de vencedores e vencidos; unha sensación de desacougo que se ve reforzada polo achegamento á realidade que supón o plano secuencia que remata cun fundido en negro na figura do capitán Lewis Nixon (interpretado por Ron Livingston), que reconece a música tocada polos alemáns que fora confundida polos soldados como obra de Mozart [fig. 31].

5.3.3.4. *True Detective* (2014)

Ao longo da súa primeira temporada, que é a que nos interesa para este estudo, alternarase un tempo “presente” no que unha parella de policía interrogarán sobre un caso pasado a Rust Cohle e Marty Hart, con outro tempo de anos atrás no que estes dous protagonistas traballarán de xeito conxunto no caso de Dora Lange. Durante os capítulos desta primeira entrega, configurarase a historia profesional e persoal de ámbolos dous detectives, entretecidos nunha maraña de simbolismo, filosofía e, por suposto, unha impecable posta en escena con hibridación de linguaxe cinematográfica e televisiva. De xeito máis espectacular, destaca o cuarto episodio (*Who goes there*), do que falaremos polo seu ritmo lento nun comezo e trepidante ao final, cuxo núcleo máis espectacular é un plano secuencia de case sete minutos de duración [fig. 32]¹³².

¹³⁰A. PARDO, “Hermanos de Sangre (Band of Brothers, 2001): de héroes y soldados” en *La historia a través del cine: las dos guerras mundiales*, 2007, pp. 131-132.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 161.

¹³² J. A. MARTÍN, “Regreso al otro lado de la ley” en *Revista de cine El Antepenúltimo Mohicano*, febreiro do 2014, link: <https://www.elantepenultimomohicano.com/2014/02/true-detective-1x04.html> [última consulta: 15/05/2020].

True Detective é diferente ás series policíacas que estabamos acostumados a ver, atrapando á audiencia sen necesidade de secuencias que distraían da trama coa súa espectacularidade. Pero a pesares disto, é unha secuencia de acción a que esgrimirá dun xeito máis evidente o paso do tempo e nos mete de cheo na subxectividade do heroe (ou mesmo antiheroe), pois a cámara non deixa de perseguilo durante estes minutos sen cortes; de feito, ata cando o perde de vista, imprímese na gravación un ritmo de desacougo mentres que o busca por todos os medios. A proeza da escena encádrase na súa concepción: é coma un baile da máscaras onde non se sabe quen é Rust Cohle de verdade, pois comeza como delincuente e remata como policía, pero sen que nos quede moi claro canto ten de heroe, en tanto á simboloxía das sombras polas que se move tan comodamente nestes sete minutos¹³³.

O plano secuencia arranca cando o detective infiltrado entra en acción [fig. 33], de tal forma que o espectador se involucra completamente na escena e déixase arrastrar (xunto coa cámara) por unha sorte de “infinita sabedoría” do heroe, quen sempre sabe que paso seguir a continuación¹³⁴. Nestes minutos xógase coa dicotomía de interior e exterior, creando un percorrido amplo pola rúa cun ritmo frenético de principio a fin, cambiando de escenario ata en sete ocasións. Rust, abandonando a súa máscara de infiltrado nunha banda, móvese con Ginger coma o seu refén pola noite; cruza a rúa, entra en vivendas e mesmo chama a Marty, para indicarlle que estea nesa dirección en noventa segundos exactos.

Así, pónsenos de relevo como todo ese caos forma parte dun plan perfectamente estudado polo protagonista e recórdanos a natureza sen cortes do plano secuencia, pois o tempo que el nos nomea coincide co remate do plano: despois de saltar un enreixado e poñerse “a salvo”, Rust chega á rúa na que nese preciso momento aparece o coche de Marty, tal e como el planeara. Atrápase a mirada e obrígase a reaccionar ante o realismo que suxire esta técnica, todo iso no medio da dose de violencia que se desencadea en pantalla e o ritmo trepidante que nos marca un percorrido moi complexo de principio a fin.

5.3.3.5. *El Colapso (2019)*

O exemplo máis recente desta análise é a miniserie francesa *El Colapso* (*L'effondrement*), creada polo colectivo *Les Parasites* (Jérémy Bernard, Guillaume Desjardins e Bastien Ughetto) para Canal+, conta con oito capítulos que oscilan entre os quince e vinte

¹³³ S. GARCÍA CATALÁN, A. RODRÍGUEZ SERRANO, “El hogar y el héroe: espacios y subjetividades en *True Detective* (HBO, 2014)” en *Miguel Hernández Communication Journal*, nº7, 2016, pp. 8-11.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 13.

dous minutos de duración, realizados na súa totalidade nun só plano secuencia. Os capítulos parecen ter unha trama independente entre si, unida polo fío condutor dunha sociedade distópica na que está a acontecer un colapso que nos recorda ás sensacións que se viviron nos primeiros días da pandemia da covid-19. Ao comezo de todos eles vemos un lugar onde terá lugar a acción —un supermercado, unha gasolinera, un aeródromo, unha aldea, unha central, unha residencia de anciáns, unha illa e, finalmente, un plató de televisión— e un número, que corresponde aos días despois do colapso; con excepción do último episodio, situado cinco días antes.

Pero mentres que nos tres primeiros episodios si vemos historias e actores diferentes, é a partir do cuarto, onde se rescatan xa algúns personaxes que viramos no primeiro capítulo (o do supermercado) e no segundo (o da gasolinera). Dende aí, entrelázanse as historias ata culminar no sétimo e octavo episodio, onde se nos presenta á muller do home que fuxira á illa: Sofia Desmarest [fig. 34]. Pasamos de vela nunha situación desesperada no seu barco, tratando de conseguir provisións e asilo custe o que custe, a rescatar a súa figura no último capítulo para ver cunha perspectiva moi diferente como ela, no seu papel de ministra de Ecoloxía, non soubo facer caso das advertencias e foi unha vítima máis (aínda que moi privilexiada) dun colapso que xa fora profetizado por un antigo compañeiro de facultade.

Pero o éxito de *El Colapso* non é debido só á identificación que sentimos cos personaxes despois de ter pasado por unha situación de crise certamente similar (aínda que non a tan grande escala), tamén atrapa polo seu realismo. O plano secuencia, como xa adiantamos, abarca os capítulos de principio a fin, cunha cámara moi dinámica e axitada, levada ao ombro para reforzar a sensación de desacougo, convertendo ao espectador nun personaxe máis desta experiencia vertixinosa e inmersiva, onde se cuestionan as decisións dos seres humanos e como de lonxe estamos dispostos a chegar para asegurar a nosa supervivencia. Os propios creadores da serie, nunha entrevista concedida ao periódico *El País*, explican a elección do plano secuencia:

La historia se escribe en tiempo real, y hay que transmitir la sensación de que todo puede ocurrir. Así que incluimos al espectador en la escena. La cámara se convierte en sus ojos y le quita la posibilidad de elegir: no hay cortes posibles, ni elipsis posible, no hay escapatoria posible, no se puede esconder en la magia del cine. La cámara en mano, inmersa en el corazón de la acción, nos transmite la sensación de imágenes robadas, tomadas en el acto, como en las grabaciones de zonas de conflicto¹³⁵.

¹³⁵ T. C. AVENDAÑO, “Cómo Les Parasites crearon ‘El colapso’: «Queríamos historias humanas, no globales»” en *El País*, 27 de xullo do 2020, link: <https://elpais.com/television/2020-07-26/como-les-parasites-crearon-el-colapso-queriamos-historias-humanas-no-globales.html> [última consulta: 27/05/2021].

6. CONCLUSIONES

Logo da análise á que se someteu o plano secuencia nas páxinas anteriores, vemos que ante un tema tan amplo coma o do plano secuencia en cine e series de televisión, quedáronse moitos títulos no tinteiro que tamén contan con planos secuencia memorables: un caso moi famoso disto sería por exemplo Martin Scorsese en *Uno de los nuestros (Goodfellas, 1990)*, na mítica escena do Copacabana; isto fálanos da proliferación que estamos a ver nos últimos anos deste recurso estético, non só nos exemplos nomeados, nin moito menos.

Da man deste precepto chegamos á conclusión de que, aínda que xa dende o comezo do cine había unha tendencia cara a filmar tomas longas que nos aproximaran a unha certa aparencia de realismo, hoxe en día o soporte dixital —en canto a cine de festivais e ás series de televisión se refire— está a favorecer a expresión do plano secuencia atendendo a dúas vertentes: acción e contemplación. Por unha parte temos esa visión máis habitual do plano secuencia coma algo especialmente difícil de filmar, debido ao custoso de mobilizar a tantos extras e perder tanto tempo por unha soa cousa que saía mal e que supoña comezar outra vez de cero. E pola outra, chegamos ata esa maneira de transmitir sosego e o paso do tempo sen necesidade de grandes alardes de produción, pero igualmente de xeito impactante.

Así pois, estamos ante un dos elementos máis vistosos da linguaxe cinematográfica, que polas transformacións que xa vimos terminou incorporado na televisiva, e que aporta unha distinción e un nivel superior ao produto audiovisual que o conteña. Porén, concluímos que este prestixio ía unido a un terreo máis experimental nas súas orixes, pero que actualmente coa *Quality TV* e filmes máis *indies* presentes nos Óscar nos últimos anos (coma a recente vitoria na categoría de mellor película de *Nomadland*, de Chloé Zhao, caracterizada pola toma longa), vai camiño de converterse e incorporarse como un elemento máis dun cinema comercial que nun principio rexeitaba o plano secuencia en detrimento dunha montaxe máis fragmentada, contra a que os directores comentados neste traballo atentaron nalgún momento ou outro da súa carreira.

BIBLIOGRAFÍA

- *Alexander Sokúrov*, Cinemateca portuguesa – Museu do cinema, xullo de 1999.
- ANGELOPOULOS, Theo: *El mito y el viaje*, Barcelona, 10 de decembro de 2004. Entrevista dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=eeTgBh_KmpY.
- ANGELOPOULOS, Theo: *Alfabeto Angelopoulos*, Círculo de Bellas Artes, 2008. Entrevista dispoñible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VWCY7XTCWDY>.
- AVENDAÑO, Tom. C.: “Cómo Les Parasites crearon ‘El colapso’: «Queríamos historias humanas, no globales»” en *El País*, 27 de xullo do 2020, link: <https://elpais.com/television/2020-07-26/como-les-parasites-crearon-el-colapso-queriamos-historias-humanas-no-globales.html> [última consulta: 27/05/2021].
- BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000.
- BAZIN, André: *Orson Welles*, Barcelona, Paidós, 2002.
- BIRD, Robert: *Andrei Tarkovski: Elements of cinema*, London, Reaktion books, 2008.
- BROWN, Simon: “Memento Mori: The slow death of The X-Files” en *Science Fiction Film and Television*, 2013, vol. 6, nº 1, pp. 8-22.
- CARRIÓN DOMÍNGUEZ, Ángel: “La Quality TV y la edad de oro de las ficciones seriadas” en *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 24, nº 46, 2019, pp. 111-128.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción: “La nueva edad dorada de la televisión americana” en *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº29, 2009, pp. 7-31.
- CASTRO DE PAZ, José Luís: “¿Pero qué espacio clásico? Hitchcock - Saboteur” en *Vértigo. Revista de cine*, nº 10, pp. 32-39.
- DEL VALLE, Ana María (dir.: Dr. ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, Álvaro): *La posición de la cámara y el montaje en el cine de Alfred Hitchcock como un acto moral*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2015.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.
- DIZ MURIAS, Anaid (dir.: MONTERDE, José Enrique): *La Nouvelle Vague (1959-1969). Un vaciado referencial de su filmografía* (TFM), Universidade de Barcelona, 2014-15.
- DWYER, Tessa, PERKINS, Claire: “Passing time: eye tracking slow cinema” en *Seeing into screens eye tracking and the moving image*, 2018, pp. 103-126.

- EDGAR-HUNT, Robert, MARLAND, John, RAWLE, Steven: *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona, Parramón, 2011.
- ELSAESSER, Thomas: “Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital” en *Fonseca Journal of Communication*, nº 11, xullo-diciembre 2015, pp. 175-196.
- FIGUERO ESPADAS, Javier: “Una revisión de los conceptos de escena y secuencia” en *Communication & Society*, vol. 32, 2019, pp. 267-277.
- GARCÍA CATALÁN, Shaila, RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón: “El hogar y el héroe: espacios y subjetividades en *True Detective* (HBO, 2014)” en *Miguel Hernández Communication Journal*, nº7, 2016, pp. 5-30.
- GÓMEZ GURPEGUI, Carlos: “It’s not TV, it’s cinema. La hibridación del formato televisivo y cinematográfico en *Band of Brothers*” en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº10, 2014, pp. 116-121.
- GONZÁLEZ, Isabel: “El plano secuencia, una técnica privilegiada” en *El espectador imaginario*, noviembre de 2011: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/noviembre-2011/investigamos/el-plano-secuencia.php> [última consulta 3/12/2019].
- HORTON, Andrew: *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Madrid, Akal, 2001.
- KONIGSBERG, Ira: *Diccionario técnico Akal de cine*, Akal, Madrid, 2004.
- HUERTA, Miguel Ángel, SANGRO, Pedro: *La estética televisiva en las series contemporáneas*, Valencia, Tirant Humanidades, 2018.
- HUNDLEY, Kerri: *Narrative complication through science fiction television: From “Twin Peaks” to “The X-Files” and “Lost”*, Universidade de Kansas, 2007.
- LAMOSO MATEUS, Anike (dir.: FILLIOL, Santiago): *Temporalidades y fracturas espacio-temporales en el plano-secuencia contemporáneo* (TFM), Universitat Pompeu Fabra, 2018-2019.
- LERMAN, Gabriel: “Alejandro González Iñárritu: ‘Rodar en plano secuencia es como hacer el amor sin condón’” en *La Vanguardia*, 09/01/2015: <https://www.lavanguardia.com/cine/20150109/54423154206/gonzalez-inarritu.html> [última consulta: 12/05/2020].
- “Les Cahiers du cinéma - Cinémathèque française” en *Ciné-Ressources*, link: <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=19553> [última consulta: 25/01/2021].

- FRITZ, Alice J. Marianne: “The West Wing and House of Cards: A comparison of narrative strategies of two politically-themed dramas” en *Colloquy*, vol. 11, outono de 2015, pp. 126-152 .
- MARIMÓN, Joan: *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.
- MARTÍN, José Antonio: “Regreso al otro lado de la ley” en Revista de cine *El Antepenúltimo Mohicano*, febreiro do 2014, link: <https://www.elantepenultimomohicano.com/2014/02/true-detective-1x04.html> [última consulta: 15/05/2020].
- MARTÍNEZ GARCÍA-GIL, José: “Ingmar Bergman: el existencialismo en el cine o un verano con Ingmar” en *Isagogé*, 2007, pp. 61-64.
- MARZAL FELICI, José Javier: *Ciudadano Kane: Orson Welles (1941)*, Valencia, NAU Llibres, D.L., 2000.
- MORALES MORANTE, Fernando: *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*, Editorial UOC, 2014.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio: “Cierta tendencia (nostálgica) del slow cinema” en *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 4, nº 2, 2017, pp. 289-314.
- NEIRA, Elena: “Las series ya no son lo que eran: por qué Netflix, Amazon o HBO potencian formatos cortos que enganchen rápido y cuál es el riesgo para el espectador” en *Business Insider*, 17 de xaneiro do 2021, link: <https://www.businessinsider.es/eramini-series-formatos-cortos-enganchar-rapido-espectador-792193> [última consulta: 25/01/2021].
- NOGUEIRA, Xosé: “Propuestas estéticas, (i)lógicas narrativas y vetas temáticas en el seno de una cierta ficción televisiva contemporánea” en *Quintana*, nº11, 2012, pp. 191-206.
- ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN, Juan: “Las mixtificaciones narrativas en el cine de Alejandro González Iñárritu” en *Narrativas audiovisuales: convergencia mediática, transnacionalización e intercambio cultural: I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV), III Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales*, 2012, pp. 1158-1171.
- OUBIÑA, David: “Hollywood revisitado” en *Siglo XXI. Revista de cine*, setembro do 2014, pp. 69-78.

- PARDO, Alejandro: “Hermanos de Sangre (Band of Brothers, 2001): de héroes y soldados” en *La historia a través del cine: las dos guerras mundiales*, 2007, pp. 129-169.
- PASOLINI, Pier Paolo: “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad” en VVAA, *Problemas del Nuevo cine*, Madrid, Alianza Ed., 1971, pp. 62-76.
- PUIDOMÈNECH, Jordi, GIMÉNEZ SORIA, Carlos, EXPÓSITO, Andrés, MAS, Alfons: *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*, Ediciones JC, Madrid, 2014.
- RAJAS FERNÁNDEZ, Mario: *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*, UCM, 2009.
- RICHIE, Donald: *Japanese cinema: an introduction*, Oxford University press, 1990.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, ALSINA THEVENET, Homero: "Una cierta tendencia del cine francés" en *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 226-246.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís: *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza, 2018.
- SANTOS, Antonio: *Kenji Mizoguchi*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 1993.
- SANTOS, Antonio: *Yasujiro Ozu*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 2005.
- STAM, Robert: *Teorías del cine: una introducción*, Barcelona, Paidós Comunicación 126 Cine, 2001.
- TARKOVSKI, Andréi: *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid, 1999.
- “Tom Del Ruth, ASC lends an idealistic ambience to NBC’s critically acclaimed presidential drama The West Wing” en *American Cinematographer Magazine*, octubre 2000, p. 2. Disponible en: <https://theasc.com/magazine/oct00/power/pg2.htm>.
- TRUFFAUT, François: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2000.
- WOLLEN, Peter: “Introduction to Citizen Kane” en *Film Reader*, nº1, 1975.
- VÁZQUEZ LIÑÁN, Miguel: “El cine soviético y la creación del héroe” en *Razón y palabra*, nº 28, 2002.
- VVAA, *El Universo de Orson Welles*, Madrid, Notorious, 2015.
- ZUNZUNEGUI, Santos: “Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji” en *Nosferatu Revista de cine*, nº 29, 1999, pp. 69-75.

ANEXO: APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Fig. 1: *Birdman o la inesperada virtud de la ignorancia*. Alejandro Iñárritu. Fox Searchlight. Estados Unidos, 2014.



Fig. 2: *1917*. Sam Mendes. Universal Pictures. Reino Unido, 2019.

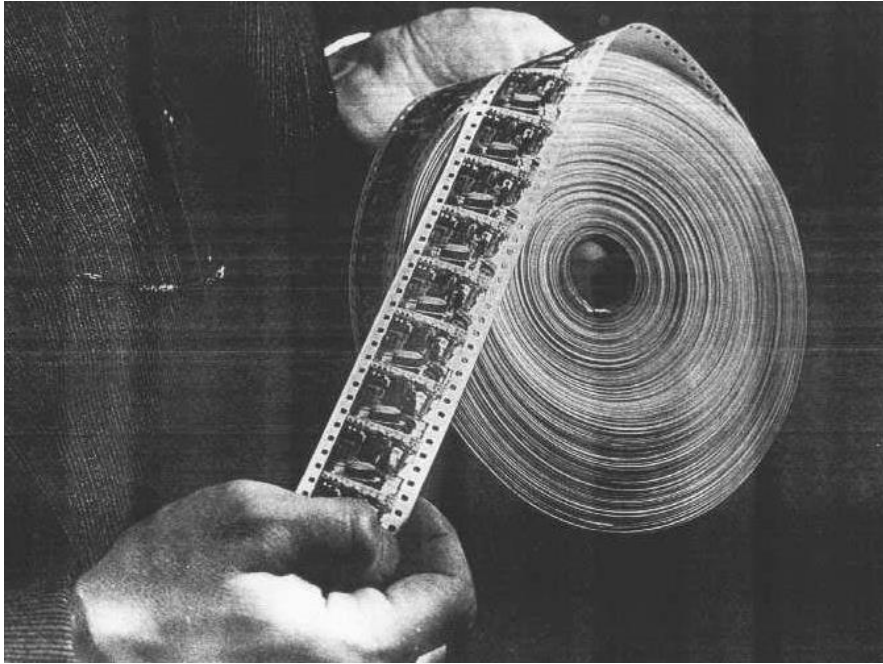


Fig. 3: Bobina de celuloide.

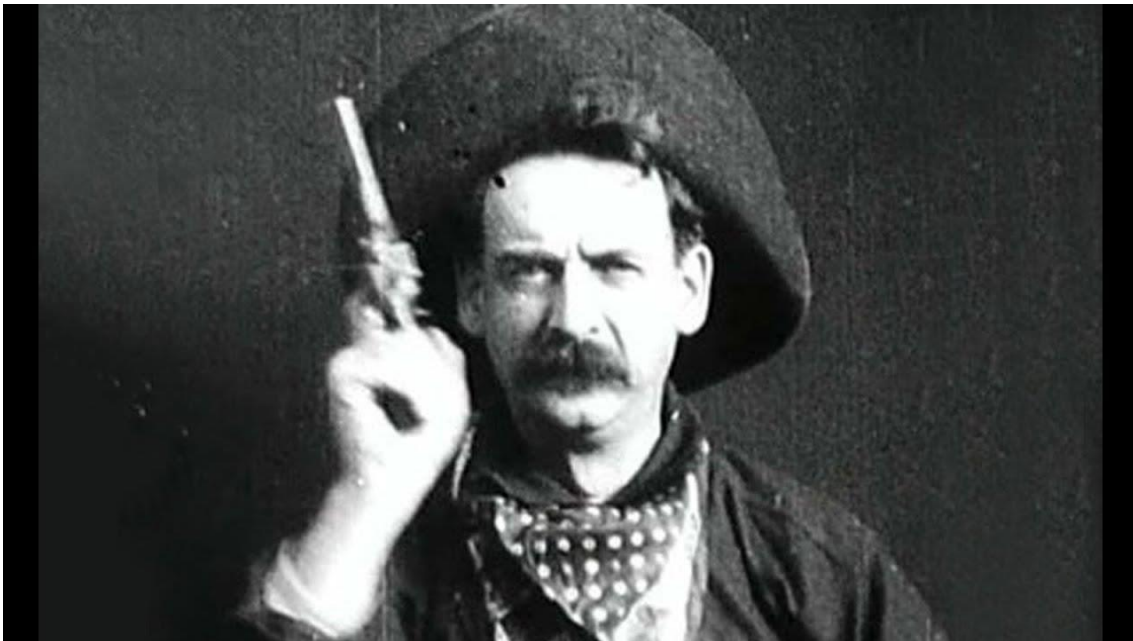


Fig. 4: *Asalto y robo de un tren*. Edwin Porter. Edison Manufacturing Company (actualmente Warner Brothers). Estados Unidos, 1903.



Fig. 5: *Intolerancia*. David Wark Griffith. Triangle Film Corporation. Estados Unidos, 1916.



Fig. 6: *El crepúsculo de los dioses*. Billy Wilder. Paramount Pictures. Estados Unidos, 1950.

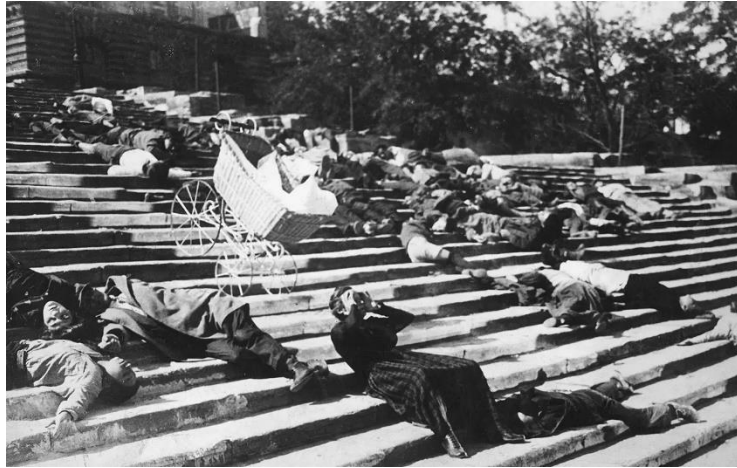


Fig. 7: *El acorazado Potemkin*. Serguéi Eisenstein. Goskino. Unión Soviética, 1925.



Fig. 8: *Sacrificio*. Andréi Tarkovski. Sandrew. Suecia, Francia e Reino Unido, 1986.



Fig. 9: *Amanecer*. Friedrich Wilhelm Murnau. Fox Film Corporation. Estados Unidos, 1927.



Fig. 10: *La soga*. Alfred Hitchcock. Warner Brothers. Estados Unidos, 1948.

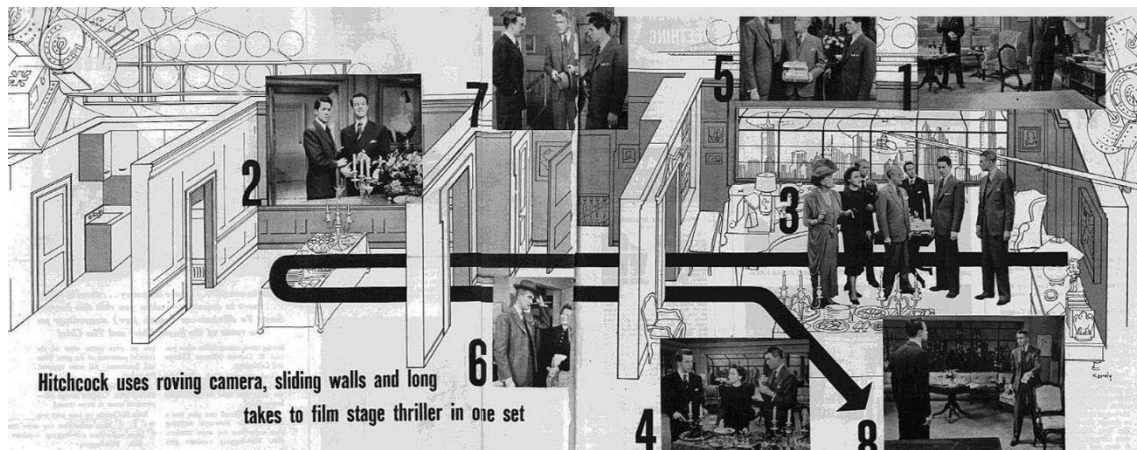


Fig. 11: *La soga*. Alfred Hitchcock. Warner Brothers. Estados Unidos, 1948. Movimentos da câmara no set, que funcionaba con paredes móbiles para favorecer o traslado da dolly.



Fig. 12: *Dolly*.



Fig. 13: *Ciudadano Kane*. Orson Welles. RKO Pictures. Estados Unidos, 1941.



Fig. 14: *Sed de mal*. Orson Welles. Universal Pictures. Estados Unidos, 1958. Plano secuencia inicial.



Fig. 15: *Benshi*, narradora de cine japonés.



Fig. 16: *Bunraku*, teatro tradicional de marionetas.



Fig. 17: *Historia de los crisantemos tardíos*. Kenji Mizoguchi. Shochiku. Japón, 1939.



Fig. 18: *La venganza de los cuarenta y siete samuráis*. Kenji Mizoguchi. Shochiku. Japón, 1941.



Fig. 19: *Cuentos de Tokio*. Yasujiro Ozu. Shochiku. Japón, 1953.



Fig. 20: *Nostalgia*. Andréi Tarkovski. Italia e Unión Soviética, 1983. Plano secuencia do peche da película.



Fig. 21: *La mirada de Ulises*. Theo Angelopoulos. Grecia, Francia e Italia, 1995.



Fig. 22: *Paisaje en la niebla*. Theo Angelopoulos. Grecia, 1988.



Fig. 23: *El arca rusa*. Aleksandr Sokúrov. Rusia, 2002.



Fig. 24: *Steadicam*.



Fig. 25: *Los Soprano* (David Chase). HBO. Estados Unidos, 1999-2007.



Fig. 26: *Fargo* (Noah Hawley). FX. Estados Unidos, 2014-



Fig. 27: *Twin Peaks* (David Lynch). ABC. Estados Unidos, 1990-1991 e 2017.



Fig. 28: *Expediente X* (Chris Carter). Cap. 06x03: *Triangle*. Dirixido por Chris Carter. Fox. Estados Unidos, 1998. Pantalla partida e encontro entre as dúas Dana Scully que podemos ver no episodio.



Fig. 29: *Expediente X* (Chris Carter). Cap. 06x03: *Triangle*. Dirixido por Chris Carter. Fox. Estados Unidos, 1998. Fotograma no que se pode ver ao dobre alemán do axente Spender, despois do corte producido (e camuflado na escuridade) para encadear planos secuencia.

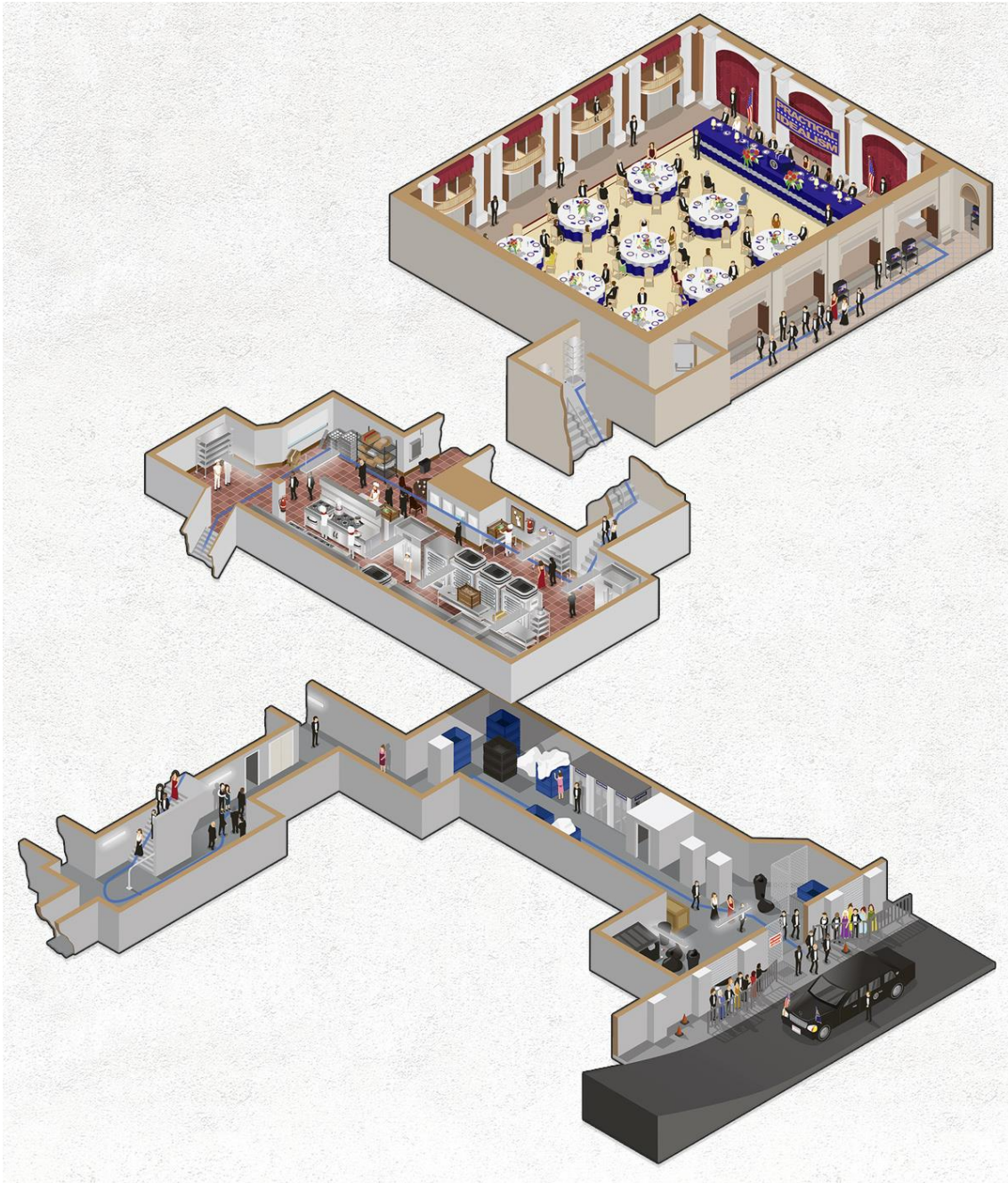


Fig. 30: *El ala oeste de la Casa Blanca* (Aaron Sorkin). Cap. 01x04: *Five votes down*. Dirigido por Michael Lehmann. NBC. Estados Unidos, 1999. Ilustración de Olly Gibbs onde podemos ver o percorrido que realizan os personaxes no *walk-and-talk*.



Fig. 31: *Hermanos de sangre* (Tom Hanks, Steven Spielberg). Cap. 01x09: *Why we fight*. Dirixido por David Frankel. HBO. Estados Unidos, 1999. Fotografamas do plano secuencia comentado.



Fig. 33: *True Detective* (Nic Pizzolatto). Cap. 01x04: *Who goes there*. Dirixido por Cary Fukunaga. HBO. Estados Unidos, 2014. Lugares por onde transcorre o plano secuencia.



Fig. 33: *True Detective* (Nic Pizzolatto). Cap. 01x04: *Who goes there*. Dirixido por Cary Fukunaga. HBO. Estados Unidos, 2014. Fotograma do plano secuencia.

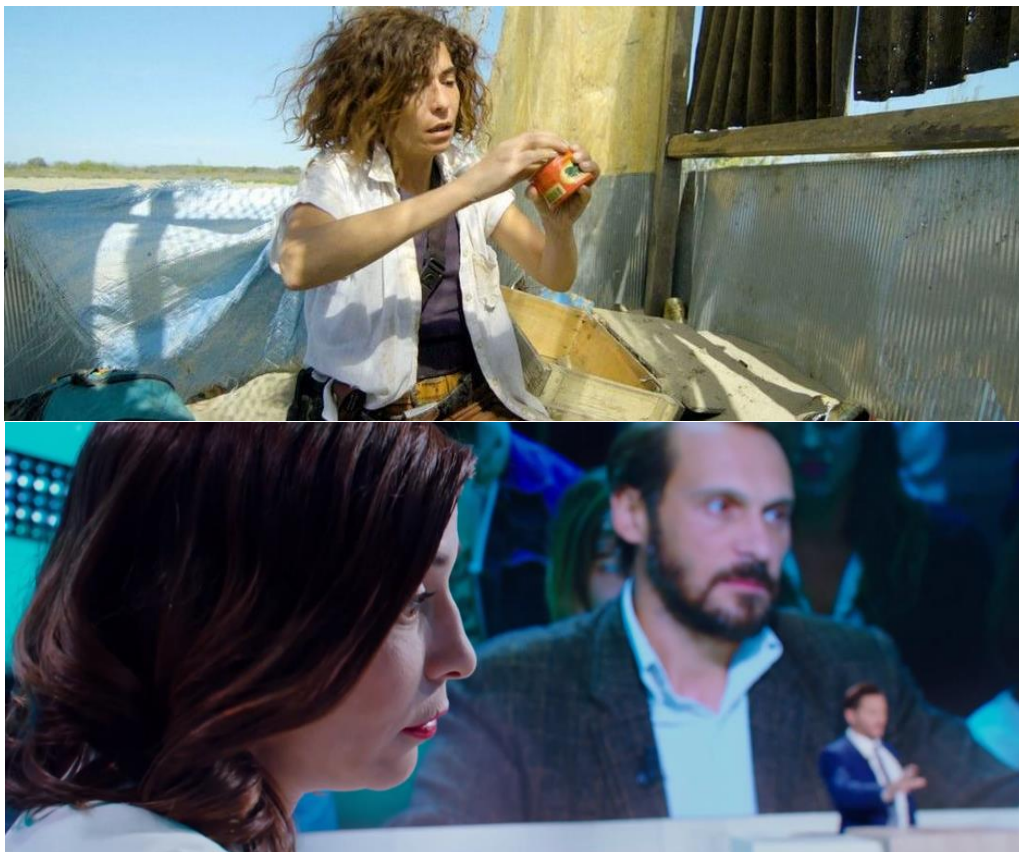


Fig. 34: *El Colapso* (*Les Parasites*). Cap. 01x07: *L'Île* e cap. 01x08: *L'Émission*. Dirixidos por Guillaume Desjardins, Jérémy Bernard e Bastien Ughetto. Canal +. Francia, 2019. Comparación entre Sofia Desmarest antes e despois do colapso. Por un lado está a muller desesperada por sobrevivir e polo outro a persoa mediática que se mostra cínica.

