

# Cine experimental

Título:

Ensayo sobre el "plano"

Autor/es:

Serrano de Osma, Carlos

Citar como:

Serrano De Osma, C. (1945). Ensayo sobre el "plano". Cine experimental. (2):93-98.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42599>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**FilmoTeca**  
de Catalunya

# ENSAYO SOBRE EL "PLANO"

P O R

CARLOS SERRANO DE OSMA

## ORIGEN

Como es sabido, todo film constituye una unidad artística integrada por gran número de pequeños elementos cinematográficos, que reciben el nombre de "planos". La acción transcurre en la sucesión de "planos" con arreglo a la línea establecida por el guionista, quien prevee en ella la continuidad y ordenación del asunto, según trama obediente a su criterio personal.

El "plano" es el eslabón de la extensa cadena de imágenes que es el film. Su importancia es vital para el desarrollo de éste. Un análisis genérico del "plano" nos aproxima a un conocimiento íntimo del cine; tanto como el estudio de las células nos acerca al conocimiento de la vida; el complejo célula-tejido-órgano-sistema es al ser vivo, como el complejo "plano"-*"raccord"*-escena-secuencia es a la película.

En aras del apasionamiento filmico vamos a tratar de desentrañar el "plano" hasta la más íntima de sus esencias: la pura imagen.

Todo plano está integrado por las imágenes. Estas pueden ser reales, objetivas, y realizadas, subjetivas. Las primeras corresponden a los objetos circundantes al hombre; las segundas, a los objetos introspectivos del hombre, aquéllos que éste ve en su interior, y artistas y artesanos reproducen a la medida de su deseo. Las imágenes reales u objetivas darán lugar a los "planos" que llamaremos "naturales", a diferencia de los "planos" "creados", consecuencia de las imágenes realizadas o subjetivas. Estos "planos creados", a su vez, servirán de base a los films de

“plató y laboratorio”—sueños de cartón—, mientras que los “planos naturales” serán el punto de partida de la cinematografía documental —sueños al aire libre—. Henos, pues, en presencia de una primera clasificación de los “planos” en cuanto a su origen.

## COMPOSICION, RITMO Y “QUANTUM”

Analícemos ahora la substancia que da forma a las imágenes del “plano creado”.

En todo “plano creado” intervienen la plástica y la luz, la palabra, la mímica, la música y sonidos generales. Hay, según se ve, elementos de procedencia artística diversa coadyuvando a un solo fin estético, dotado de rango individual y propio. Ello determina en los detractores del cine la negación del mismo como arte substantivo; endeble argumento que se desmorona al considerar cualquier film de “planos naturales” —“Rango”, “Chang”, “Batkari”, “Hombres de Arán”, de Flaherty; “Tabú”, de Murnau; “Caín”, de Poirier; “Eskimo”, de Van Dyke...— cuya efectividad artística no puede ponerse en duda, y en los que sus imágenes básicas son el mismo reflejo del mundo circundante. Parte integrante de la misión del realizador en estas películas ha sido la de distribuir, ordenar y dosificar las imágenes que nutren sus “planos”. Así sucede también en los films de “planos” subjetivos, con la diferencia de que las imágenes, aquí, han sido minuciosa y metódicamente elaboradas. El trabajo constructivo del realizador en una y en otra especie de “plano” y la distribución armónica de los elementos moleculares del mismo, es lo que llamamos la “composición”.

Si el “plano” es inmóvil, es decir, si no hay juego entre sus componentes elementales, las normas que regulan su “composición” pueden ser las mismas que determinan la plasmación de las creaciones pictóricas. Holbein, el Greco y Renoir han sido, y son muchas veces, punto de partida de “planos” cinematográficos, como ayer Epstein, Wienne y Einsenstein, y hoy Carné, Hitchcock y Welles nos demostraron y demuestran. No debe olvidarse, a este respecto, que mientras el plano pictórico es partida y llegada, el “plano” cinematográfico no es sino tránsito. Deben tenerlo muy presente algunos de nuestros directores, y, sobre todo, ciertos excelentes operadores que trabajan en España, para quienes el “plano” es sólo principio y fin, no solución de continuidad. A su vez, hoy el cine empieza a dejar sentir su influjo en las nuevas generaciones de pintores, muchos de los cuales componen ya con criterio cinematográfico.

Ahora bien, la mayoría de los “planos” lo son con movimiento in-

terno. Los "planos" "estáticos" suelen servir esencialmente a las descripciones. Los "dinámicos", a la acción. Esto no es absoluto, sino una vaga generalidad. Lo cierto es que, en los "planos" "dinámicos", hay un movimiento—de intérpretes o máquinas—obediente también a un criterio estético personal, pero servidor, en todo instante, del relato origen, y nunca mera lucubración formal o juego artístico caprichoso. Este movimiento, independiente de la composición en cuanto a su génesis, pero directamente relacionado con ella a los efectos de expresión es el "ritmo del plano". Nada tiene que ver este ritmo, y por tanto, no debe ser confundido en ningún caso con el ritmo de escenas y secuencias, así como con el ritmo general del film, formas impresionantes superiores, de las que más adelante nos ocuparemos brevemente.

Por simpatía con Fechner llamaremos "quantum", como el viejo filósofo denominaba al primero de sus seis "principios de agrado estético", a la fuerza expresiva del "plano", resultante de la "composición" y el "ritmo". ("Previa condición para que las cosas nos agraden; en general, es que el efecto que produzcan posea determinada fuerza—quantum—, pues si no, la impresión sentimental es tan débil, que, en cierto modo, no se alza sobre el umbral de la conciencia") (1).

El complejo estético integrado por la belleza de los límites del "plano"—dos dimensiones—y el ángulo formado por el eje óptico del tomavistas con relación a un eje normal, es lo que en lenguaje cinematográfico se denomina "encuadre". El "encuadre" es, pues, la envoltura del "quantum", y a él debe ceñirse como un guante a su mano.

## EXPRESION ANALITICA Y SINTETICA

El contenido psicológico del "plano", independiente del "quantum", que es sólo el resultado de la intensidad expresiva pero no el sentido de la expresión, puede ser "uno" o "fracción de uno", determinándose así los "planos sintéticos" y los "planos analíticos", según resuman este contenido en un solo complejo de imágenes o en la pequeña parte integrante de la unidad psicológica que transcurre en los planos precedentes y sucesivos.

Los "planos sintéticos" representan la actual tendencia del cine universal, depurado y superior en cuanto a concepto, pero no en cuanto a generalización de claridad expresiva. En el film de Paul Czinner, "Vida robada", aquel "plano" en que la hermana suplantadora habla de su nueva personalidad en sentido afirmativo, mientras sus dedos, jugando

(1) Fechner: *Introducción a la Estética*.

con el anillo nupcial de la ahogada, niega, en freudiano lenguaje de símbolos, las palabras que sus labios pronuncian, es ejemplo evidente de máxima densidad psicológica en la mínima dimensión espacial. Por el contrario, aquellos “planos”, consecutivos y breves, que en el film “Turksib” nos dan, por descomposición del movimiento en lo que llamamos “raccord”, idea de esfuerzo y trabajo significan para el cine analítico el exacto trascurso de un concepto mínimo en el máximo desarrollo expresivo.

En “Turksib” la expresión es sencilla, y pueden comprenderla gentes de todos los sectores culturales, mientras que “Vida robada” es un film cuya verdadera entraña está sólo al alcance de un núcleo seleccionado. De aquí deducimos que los “planos sintéticos” operan en la mente produciendo ideaciones secundarias, por lo cual únicamente obtendrán el efecto deseado allí donde exista una abundante riqueza anímica; mientras que los “planos analíticos”, al desarrollar una idea en múltiples imágenes, la sitúan firmemente al alcance de todos.

#### DIFERENCIACION DEL “PLANO”

Hasta ahora venimos considerando al “plano” con respecto a sí mismo, es decir, abstrayéndole del mundo del film y observándole como ente aislado e independiente. Hemos visto su estructura origen, su mecánica, su dinamismo, y la resultante de estas realidades: su fuerza expresiva. Veamos ahora cómo esta fuerza juega en la película. Estudiemos el “plano” desde el punto de vista de su vida de relación. Y conozcamos la razón que le obliga a adjetivarse, a especializarse en función suasoria.

No ya por su “quantum” como por otras poderosas razones, todos los planos no son iguales. En fonética, por ejemplo, las vocales tienen un mismo proceso formativo; sólo la disposición final de lengua y labios determina las diferencias características. En lenguaje cinematográfico, los “planos” se distinguen entre sí por su “dimensión” y su “permanencia”. Es, pues, un problema espaciotemporal éste de la especialización expresiva del “plano”. Sobradamente conocida es la antigua clasificación—hoy lastimosamente divulgada en todo “Manual del perfecto guionista”—de los “planos” con arreglo a su dimensión, en la escala que va del “plano general” al “primer plano”, pasando por el “plano medio” y el “plano americano” y las distintas variantes de unos y otros. El fundamento psicológico de la buena utilización de esta tabla dimensional, tal vez resida en la misma efectividad que hace a la música ser bella en cuanto a una hábil y emotiva distribución de las notas de la escala tonal. Tal vez el “áurea proportia”, en lo que ésta tiene de



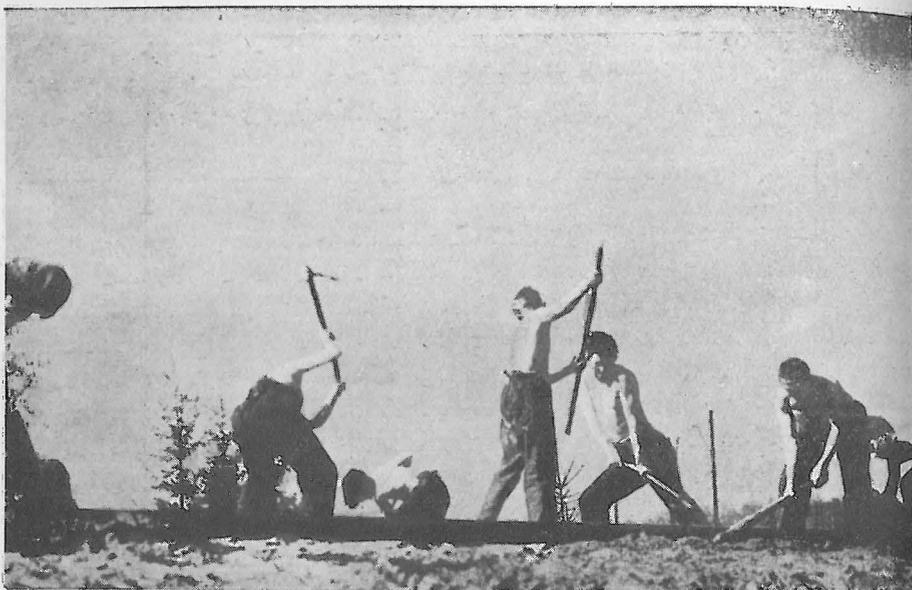
Plano natural: "Eskimo", de Van Dycke.



Plano sintético: "Ariane", de Paul Czinner.



Plano creador: "Aleluya", de King Vidor.



Plano analítico: "Camino de la vida", de Nicolay Ekk.



Máxima complejidad expresiva: "Angel", de Lubitsch.

auténtica como proporción general de lo bello, sea, aún, aplicable, a pesar de haber sido superada por las nuevas ideas estéticas al juego de "dimensión" de los planos. En efecto: la relación de partes de una línea, donde ella es a la parte mayor como ésta a la más pequeña—numéricamente,  $5 : 8 :: 8 : 13 :: 13 : 21$ , etc.—, ¿no es aplicable a la relación P. P. : P. M. :: P. M. : P. A. :: P. A. : P. G., existente, por ejemplo, en toda breve secuencia cinematográfica de intensidad regresiva?

La "permanencia" del "plano" en la tabla temporal que va desde el "flash" al "sostenido", puede ser, en estética cinematográfica, el acento que realza, destaca, matiza o limita un instante emocional, o el subrayado que culmina o clausura un proceso sensible; y es, desde luego, la clave del ritmo de escenas y secuencias, elemento básico en la ordenación del film, cuyo inteligente empleo y gradación determina el placer artístico ocasionado por el proceso narrativo. El médico español Nóvoa Santos encontró una preciosa teoría (1) referente al origen del goce estético, según la cual el sentimiento de agrado tiene una raíz trófica, es decir, biológica, determinada por el proceso de asimilación y desasimilación de las células del organismo humano, cuyo proceso está sometido a las exigencias de un ritmo. De la perfecta concordancia de este ritmo trófico con el ritmo de la expresión artística surgiría el agrado. Creemos aplicables las ideas de Novoa sobre origen de placer estético general al origen del placer estético cinematográfico, determinado por el ritmo de escenas y secuencias, ya que el cine es arte de ritmo esencial y substantivo, como lo es también la música. (El porqué del "áurea proportia" y su agrado es posible que también se explique con la teoría de Nóvoa; y si así es, deduciremos la tremenda complejidad estética del cine, al considerar un mismo origen determinante de las sensaciones espaciales y temporales, aparentemente desvinculadas en cuanto a ese origen, y, sin embargo, una misma substancia, a pesar de su tremenda diferenciación).

Lo cierto es que, en el perfecto juego de estos dos resortes narrativos espaciotemporales, reside la seguridad del éxito emocional. Puede hablarse, por tanto, de una preceptiva cinematográfica. Hay normas que determinan, no como se hace una buena película, que esto es misión superior fuera de precepto, sino como puede hacerse una película evitando la negación expresiva y la teatralización. Es preciso hallar, en el citado juego narrativo, la máxima frescura y elasticidad, eludiendo toda tendencia aberrante, utilizando la elocuencia del "salto proporcional" en la gradación del relato, aprovechando la oportunidad del "campo y

(1) Nóvoa Santos: *Raíces tróficas del sentimiento estético*.

contracampo”, sin dejar lugar en ningún instante para el anquilosamiento y la anarquía.

Complica y da carácter más elevado a la expresión la combinación espaciotiempo en un “movimiento” resultante de planos infinitos

$$\left( \frac{\text{ESPACIO} + \text{TIEMPO}}{2} = \text{EXPRESION COMPLEJA} \right), \text{ que, con arreglo}$$

a su procedencia, puede ser clasificada así: “panorámica”, y su especialidad el “fillage”, cuando el movimiento es de rotación; “travelling”, si lo es de traslación, y “mixto”—por el empleo de grúas y “dollys”—, cuando el movimiento es resultante de los dos precedentes, y en el cual se logra más alta complejidad expresiva. En “Angel”, de Lubischt, hay ejemplos abundantes, y los más claros y conocidos hasta la fecha, del inteligente empleo de este último género de “movimiento”.

## RECURSOS EMOTIVOS ESPECIALES

Réstanos, tan solo, considerar brevemente—casi mejor diríamos reseñar—ciertos recursos menores que el “plano” utiliza en ocasiones, como elementos auxiliares del “quantum”. Tales son las “imágenes difusas” para lograr matices líricos—en “Nuestra ciudad”, de Sam Wood, se encuentran bellos ejemplos—y las “imágenes deformadas”, originarias de visiones de pesadilla, obsesión o neurastenia, como las del sueño de “Emil y los detectives”, el viejo film de Gerard Lamprecht, que algunos todavía recordarán.

De la continuidad de planos, y cuando la acción transcurre sucesivamente de uno a otro, pasamos al “raccord”. Unidad superior al “raccord”, es, para nosotros, la “escena”, mínima nóada dramática. Sobre la “escena” está la “secuencia”, continuidad de “escenas”, pequeño capítulo filmico. (Distinguimos “secuencia psicológica” de “secuencia mecánica”). Esta última es la que, sin perder continuidad, tiene principio y fin en los límites de un decorado. La “secuencia psicológica” va más lejos de estos límites, ya que sus únicas fronteras son los puntos y apartes del proceso dramático). Sucesión de “secuencias” es el film.

Pero éstos son temas que desbordan ya el concepto de este nuestro intento sobre el “plano”.