

PLANO

El origen empírico del término dificulta una definición precisa. A menudo, como en las populares denominaciones de “primer plano” o “plano americano” designa modos típicos de distancias de encuadre. En otras oportunidades hay quien lo toma –especialmente en el campo anglosajón, con el término *shot*– como frecuente sinónimo de la *toma*. Con lo que las discusiones son frecuentes ante un guión leído por dos técnicos a la vez, dado que uno puede hablar en planos y su vecino en tomas, con los consiguientes problemas fronterizos.

Pero en lo que respecta al vocabulario más estricto, tal como se lo aplica en la teoría y el análisis fílmico, el plano consiste en la unidad comprendida entre dos transiciones. Es un recorte de espacio, y también de tiempo. Por otra parte, corresponde como unidad a la película terminada. Las tomas lo son en el momento del registro; el plano es el resultante luego del montaje. Esta concepción plantea serios inconvenientes para denominaciones tan difundidas como la del *plano secuencia*, ya que si es un solo plano porque no comprende transición alguna en su interior, resulta que si tomamos la palabra en el sentido de los antedichos “planos” como tipos de encuadre, termina en la paradoja –digna de Bertrand Russell– de ser un plano compuesto por un conjunto de... planos.

► *Camarógrafo; Campo; Cuadro; Director; Encuadre; Fotograma; Montaje; Montaje en el plano; Toma.*

Bibl.: Beaver (1994); Chion (1992); Konigsberg (1989); Passek (1992); Villain (1994 y 1997).

PLANO AMERICANO

Cierta vertiente anecdótica de la historia del cine indica que este plano, así bautizado por el francés Victorin Jasset en 1911 al descubrir su insistencia en los films de la compañía Vitagraph, está íntimamente relacionado con el *western* por una cuestión de cartucheras. Corta a los actores hacia la mitad de los muslos, y todavía muchos creen que su funcionalidad se debe a la posibilidad de que forajidos o justicieros desenfunden –o no– en pantalla. Pero la cosa va más allá; la industria americana, lejos de llamarlo “plano nacional” o algo así, siguió durante largo tiempo designándolo como *medium long shot* cuando no lo consideró un *medium shot* un poco más distante. El caso es que la fortuna del plano americano, que en el período clásico supo convertirse en algo así como un *plano de estabilización* en la narración cinematográfica, se debe a que ocupa un lugar privilegiado por sus características espaciales. Permite advertir en el personaje

ciertos detalles como la mirada y la expresión facial, a la vez de dar buen lugar a la relación del cuerpo con su entorno y, lo que no es menos importante, ya revela en pantalla lo esencial del cuerpo y cómo está plantado, dando la impresión de cierta totalidad. La mayor sorpresa que puede deparar lo que permanece fuera de cuadro es que el personaje tenga una pata de palo o algo parecido. El plano americano fue el preferido de directores como Howard Hawks, que con la cámara "a la altura del hombre" hacían fluir sus relatos durante el mayor tiempo dentro de una distancia *social*, como si el espectador compartiese el espacio de ficción dentro de un margen equilibrado, siguiendo las acciones a una distancia prudente para poder observarlo todo de la mejor manera posible, aunque sin interferir físicamente con las acciones de los personajes.

► *Encuadre; Plano; Plano detalle; Plano general; Plano general lejano; Plano master; Plano medio; Plano secuencia; Plano total.*

Bibl.: Beaver (1994); Bonitzer (1984); Bordwell y Thompson (1995); Gardies y Bessalé (1992); Katz (1979); Konigsberg (1989); Passek (1992); Villain (1997).

PLANO DETALLE

Se trata de aquel plano donde un objeto pequeño abarca toda la pantalla. Agigantado, hiperbólico por vocación, implanta una distancia entre lo filmado y su observador que apenas deja pasar el aire en el medio. Si se trata de trozos de un rostro, puede también recibir el nombre de *primerísimo primer plano*. Desde que el audaz G. E. Smith lo usó en *La lupa de la abuela* (1900) para mostrar lo que un asombrado nietito veía a través de un lente de leer –incluidos los bigotes de la intimidatoria dama mentada en el título– el plano detalle ha destacado, a lo largo de la historia del cine, un universo que postula el contacto casi físico y táctil con lo expuesto en pantalla y eleva a los objetos a la condición de fetiche. Hitchcock, Buñuel o Bresson han sido algunos de sus cultores prominentes. Perturbador por excelencia –ya sea como llamado de atención ante alguna bomba a punto de estallar, una navaja-crucifijo o la maniobra de un carterista, como convocante a la repelencia en las siempre cercanas asquerosidades del *gore* o como objeto de deseo (lo que bien saben, en distintos registros, tanto el porno como el cine publicitario)– el plano detalle suele llevar hasta el límite el hecho de que el lenguaje cinematográfico es un arte de la fragmentación del espacio y de la manipulación del punto de vista del espectador.

► *Encuadre; Plano; Plano americano; Plano general; Plano general lejano; Plano master; Plano medio; Plano secuencia; Plano total.*

Bibl.: Beaver (1994); Bonitzer (1984); Bordwell y Thompson (1995); Gardies y Bessalé (1992); Katz (1979); Konigsberg (1989); Passek (1992); Villain (1997).

PLANO GENERAL

Favorito indiscutido de los hermanos Lumière y de ese proto-cine que supo diseñar Méliès. Fue propulsado con todas sus luces en los '50, con el auge de las pantallas anchas. El plano general muestra a las figuras humanas completas, a buena distancia del

observador y con suficiente espacio dentro del cuadro, como para que deambulen hacia los costados, suban o bajen, sin escaparse por algún borde. El protagonista privilegiado de los planos generales –*long shots* para los americanos– es el entorno donde los hombres se ven integrados o amenazados. De todas maneras, podemos apreciar en ellos ciertas características e identificarlos, advertir lo que hacen aunque a larga distancia. Muchos mediocres *metteurs en scène* lo trabajaron en su vertiente de tarjeta postal, dando cabida a los “hermosos paisajes, cabalgatas y castillos” –Hitchcock *dixit*– que conmovieron a tantas almas bellas a lo largo de la historia del cine. Otros supieron extraer de los planos generales una potencia dramática inigualable. Nombres tan disímiles como Robert Flaherty, John Ford, Anthony Mann, Akira Kurosawa o Theo Angelopoulos se emparentan justamente en que son maestros absolutos del plano general.

► *Encuadre; Plano; Plano americano; Plano detalle; Plano general lejano; Plano master; Plano medio; Plano secuencia; Plano total.*

Bibl.: Beaver (1994); Bonitzer (1984); Bordwell y Thompson (1995); Gardies y Bessalél (1992); Katz (1979); Konigsberg (1989); Passek (1992); Villain (1997).

PLANO GENERAL LEJANO

Estamos aquí en el extremo opuesto al plano detalle. Los seres humanos han quedado reducidos a pequeñas motas en el paisaje. Extendido sobre ciudades, desiertos, mares o montañas, el también llamado “gran plano general” expande su amplitud desde una perspectiva en la que la presencia del hombre apenas se divisa, a no ser que se trate de una masa en acción. Así supo usarlo el fundador Griffith en la batalla de Petersburg tal como la recreó en *El nacimiento de una nación* (1915), y en él reincidió de modo aún insuperado en ese otro monumento cinematográfico que es el episodio babilónico de *Intolerancia*, un año más tarde. Curiosamente, puede llevar al espectador a extremos opuestos según la instalación de su punto de vista y el contexto en el que aparece. Algunas veces, como en los ejemplos citados de Griffith, en el *Napoleón* (1927) de Abel Gance o en el de su admirador Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now* (1979), corren paralelos a una mirada que se postula casi como una divinidad óptica. En otras oportunidades –como en el cine de Herzog– el espectador se empequeñece ante ese espacio y queda a punto de desvanecerse, emparejado a esos otros que apenas se divisan en la pantalla o que ni siquiera aparecen. Queda entonces reducido a ser un puntito que mira, anonadado ante el poder del cine.

► *Encuadre; Plano; Plano americano; Plano detalle; Plano general; Plano master; Plano medio; Plano secuencia; Plano total; Primer plano.*

Bibl.: Beaver (1994); Bonitzer (1984); Bordwell y Thompson (1995); Gardies y Bessalél (1992); Katz (1979); Konigsberg (1989); Passek (1992); Villain (1997).

PLANO MASTER

Técnica que consiste en filmar sin interrupción toda la acción que abarca el transcurso de una escena –preferentemente manteniendo el encuadre a cierta distancia– para

luego en el montaje intercalarle distintos planos de corte o cobertura, que son rodados repitiendo ciertos movimientos, pero a menor distancia, o bien desde distintas cámaras operando simultáneamente. Esta modalidad se impuso en la industria cinematográfica a partir de una buena disponibilidad de película, y brinda un adecuado margen de seguridad en el rodaje, multiplicando las opciones en la posproducción. Junto a la posibilidad de filmar la acción con más de una cámara, ha salvado la reputación de más de un director de limitada capacidad de previsualizar lo que desea rodar. Por otra parte, la combinatoria a que deja lugar permite ejecutar con gran eficacia el montaje invisible que caracterizó el estilo clásico de Hollywood. Los actores suelen preferir actuar ante un plano *master*, dado que les permite mantener la fluidez en la interpretación, y al menos consiguen perseverar en la ilusión de que son algo dueños de la situación; lo que dramáticamente se rompe al rodar mediante el sistema de tomas separadas, donde ejecutan fragmentadamente acciones que a menudo juzgan sin sentido.

► *Encuadre; Plano; Plano americano; Plano detalle; Plano general; Plano general lejano; Plano medio; Plano secuencia; Plano total.*

Bibl.: Beaver (1994); Bonitzer (1984); Bordwell y Thompson (1995); Gardies y Bessal (1992); Katz (1979); Konigsberg (1989); Passek (1992); Villain (1997).

PLANO MEDIO

Como dicta la regla de la justa proporción, corta a una persona por la cintura. Hay quien gusta llamarlo “plano de cintura” y es el *medium shot* americano. La distancia que implanta a la observación del espectador permite que se integren en la pantalla varias figuras humanas, en un contacto estrecho. El plano medio suele dar algunas sorpresas: como deja la mitad del cuerpo en suspenso, no sabemos qué pasa con el sujeto en cuestión de la cintura para abajo o a veces, de ella para arriba, como acostumbra pasar en las primeras apariciones de maléficos villanos que luego se revelarán, no sin sobresaltos, en toda su integridad (confróntese al respecto *Kiss Me Deadly*, 1956, de Robert Aldrich). En *Cromosoma 5* (1980) –film para proyectar en todo jardín de infantes hacia el Día de la Madre– David Cronenberg lo lleva a un curioso extremo mostrando durante todo el tiempo a la conflictuada Samantha Eggar en plano medio, para proceder recién en el clímax a la obscena exposición (si bien reticente, admitámoslo) de eso que uno estuvo sospechando durante hora y media, pero no se atrevía a imaginar.

► *Encuadre; Plano; Plano americano; Plano detalle; Plano general; Plano general lejano; Plano master; Plano secuencia; Plano total.*

Bibl.: Beaver (1994); Bonitzer (1984); Bordwell y Thompson (1995); Gardies y Bessal (1992); Katz (1979); Konigsberg (1989); Passek (1992); Villain (1997).

PLANO SECUENCIA

Denominación que llega a nosotros –como el plano americano– a partir de un original en francés. El *plan séquence* intenta desarrollar a lo largo de una sola toma, variando encuadres por medio de movimientos de cámara o *zoom*, una acción íntegra tan pro-

longada como para que pueda considerarse una secuencia completa. El término, algo problemático, equivale a lo que los anglosajones llaman *long take*, y comenzó a ser promovido desde los '40 (*El ciudadano* mediante) como casi sinónimo de modernidad cinematográfica, por su contraposición con la planificación analítica que mediante planos variados y montaje acostumbraba ejercitar la narración clásica. André Bazin proclamaba de modo entusiasta, refiriéndose a Orson Welles: "el plano secuencia en profundidad de campo del director moderno no renuncia al montaje; lo integra en su plástica".

Defendido a ultranza por Bazin y luego Pasolini, estilizado hasta el paroxismo por Jancso, utilizado con una discreción mayor que el encanto de la burguesía por el último Buñuel —tanto que ni se advierte— o el también tardío y televisivo Rossellini de los '60, el plano secuencia se ha impuesto como término frecuente a pesar de su incierta validez teórica (cf. *montaje en el plano*) y ofrece infaliblemente cuando se hace evidente al espectador, oportunidad a todo cineasta que quiera manifestar un toque de virtuosismo. Un buen plano secuencia siempre impresiona al crítico, destacan los insidiosos.

► *Encuadre; Montaje en el plano; Plano; Plano americano; Plano detalle; Plano general; Plano general lejano; Plano master; Plano medio; Plano total.*

Bibl.: Beaver (1994); Bonitzer (1984); Bordwell y Thompson (1995); Gardies y Bessalél (1992); Katz (1979); Konigsberg (1989); Passek (1992); Villain (1997).

PLANO TOTAL

Las indicaciones que la compañía Pathé daba por escrito a sus operadores en los primeros años del siglo eran un verdadero manifiesto a favor del plano total, también conocido en nuestro idioma como "entero" o "completo". Los códigos de entonces indicaban que el modo correcto de encuadrar un cuerpo humano consistía en que sus pies reposaran en el borde inferior de la pantalla, mientras que la coronilla debía ascender casi al superior. Quizás algo de esto haya quedado en la tradición francesa cuando hasta hoy, en su escala de distancias, se llama a este plano como *plan moyen*, lo que traducido en forma literal como "plano medio" acostumbra provocar frecuentes confusiones. Más allá de folclores terminológicos, que éste sea el plano medio para el academicismo francés no deja de ser sugestivo: marca toda una concepción del espacio cinematográfico que llevó su tiempo superar. En un plano total (*full shot*) la integridad del cuerpo se encajona en la pantalla. Crece la importancia del ambiente, se diluye la expresión del personaje en favor de la presencia del espacio que lo rodea. Si el cine primitivo abundaba en planos totales, la fragmentación del cuerpo fue uno de los indicios más claros de la construcción de un relato que iba a construir totalidades por medio de conjuntos de planos mucho más cortos. Esta técnica fue llevada a su paroxismo, más que por los americanos, por autores como Vsevolod Pudovkin en el apogeo del cine mudo. El *constructivismo* del maestro soviético renegaba, en los '20, de toda totalidad (incluida la del cuerpo humano) en pro de un armado por trozos, con los planos como pequeños ladrillos de sus edificios cinematográficos. Bien podría haber propuesto otro neologismo: el de *plano parcial*.

► *Encuadre; Plano; Plano americano; Plano detalle; Plano general; Plano general lejano; Plano master; Plano medio; Plano secuencia.*