

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES JURÍDICAS Y DE LA
COMUNICACIÓN



Universidad de Valladolid



GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

CURSO 2024-2025

**Análisis compositivo y formal del uso del plano
secuencia en la obra de Damien Chazelle. Caso de
estudio: *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022)**

Trabajo de disertación

IRENE GONZÁLEZ BODÓN

Tutor académico: Alejandro Buitrago Alonso

SEGOVIA, junio de 2025

RESUMEN

El presente trabajo analiza el estilo visual del director Damien Chazelle en sus planos secuencia o *long takes* mediante el estudio de algunas escenas pertenecientes a sus largometrajes *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022). La investigación surge a raíz del interés por profundizar en este prestigiado recurso audiovisual y ver en qué medida enriquece el discurso cinematográfico o cómo, a través de otros elementos formales, modifican el impacto sensorial en el espectador. Para ello, se examinaron de manera exhaustiva los planos secuencia de ambas películas mediante el análisis de elementos formales como el color, la composición, la iluminación o la puesta en escena. Los resultados obtenidos indican que el uso del plano secuencia y del resto de elementos formales en la obra de Chazelle supone una herramienta que refuerza la atmósfera narrativa y acentúa el impacto emocional de cada escena. Cada decisión visual está ligada a una intención expresiva, dejando de manifiesto que el arte visual es un elemento diferenciador e identitario en el cine del director. Para concluir el estudio, se lanzan futuras líneas de investigación que tratan de relacionar la técnica cinematográfica y la narrativa emocional.

Palabras clave

Narrativa cinematográfica, plano secuencia, escenografía, cromatismo, composición, emoción.

ABSTRACT

This paper analyzes the visual style of director Damien Chazelle in his use of long takes or sequence shots, focusing on selected scenes from his films *La La Land* (2016) and *Babylon* (2022). The research stems from an interest in delving deeper into this prestigious audiovisual technique and examining how it enhances cinematic storytelling or how, through other formal elements, it alters the sensory impact on the viewer. To this end, the long takes in both films were thoroughly examined by analyzing formal elements such as color, composition, lighting, and staging. The results indicate that the use of long takes and other formal elements in Chazelle's work serves as a tool that reinforces the narrative atmosphere and intensifies the emotional impact of each scene. Every visual choice is tied to an expressive intention, demonstrating that visual artistry is a distinctive and defining element in the director's cinema. To conclude the study, potential future research directions are proposed, aiming to further explore the relationship between cinematic technique and emotional storytelling.

Keywords

Film narrative, long take, scenography, chromatism, composition, emotion.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. JUSTIFICACIÓN.....	7
3. MARCO TEÓRICO	9
3.1 Concepto y evolución del plano secuencia en el cine	9
3.2 Evolución del color en el cine.....	11
3.3 Expresionismo cromático con fines psicológicos.....	13
3.4 Importancia de la composición en el cine.....	15
3.5 Damien Chazelle	25
4. OBJETIVOS	28
5. METODOLOGÍA.....	29
6. RESULTADOS.....	30
6.1 Secuencias <i>La La Land</i>	30
6.2 Secuencias <i>Babylon</i>	45
7. CONCLUSIONES	54
8. BIBLIOGRAFÍA	56

1. INTRODUCCIÓN

Una película, un cortometraje o cualquier pieza audiovisual, por muy breve o sencilla que parezca, tiene el poder de transmitir sensaciones y emociones en el espectador. Para ello no solo es necesario un buen guion, sino que es imprescindible un estudio meticuloso de lo que se quiere transmitir en cada escena para, así, saber cuáles son las tonalidades más idóneas para hacerlo, además de los elementos que deben aparecer en escena y su ubicación, la angulación de la cámara, la iluminación o el tipo de plano más conveniente para según qué situación. Aunque no de manera explícita, todos estos elementos contribuyen a influir de una manera sensorial en el ser humano.

El objetivo de este trabajo es tratar de entender la mente de Damien Chazelle. Siendo este uno de los directores, productores y guionistas que, a fecha de elaboración de este TFG, más está arriesgando e innovando en el sector cinematográfico. Se ha buscado identificar todos los recursos o tácticas que pone en juego para apelar a nivel sensorial y emocional al espectador, y, además, justificar el porqué de esos elementos.

Para ello, se ha recurrido a dos de las obras principales de Chazelle: *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022). Se han seleccionado dos fragmentos de cada película, encajando todos ellos en el concepto de *plano secuencia*, recurso cinematográfico de altura y muy recurrente en la filmografía de este director. Posteriormente se ha analizado cada fragmento siguiendo una serie de parámetros formales entre los que se incluye el equilibrio visual de la escena o los movimientos de cámara, entre otros.

Estos cineastas que no se dan por vencidos y que tratan de salirse de los recursos audiovisuales más convencionales para aportar su granito de arena y plasmar su visión sincera del mundo, merecen un crédito singular, no solo de su nombre sino también de su trabajo. Este TFG surge en parte por ello, para dar valor a todo ese estilo formal audiovisual, a esa caligrafía cinematográfica, que no suele suscitar el reconocimiento inmediato del espectador medio.

Cuando intentas pintar un retrato de un mundo muy específico, estás tratando de mostrar lo que hace que el mundo sea diferente. Entonces, a veces hay que exagerar ciertos aspectos, pero no creo que sea tan importante ni que sea un gran problema, siempre y cuando transmitas una verdad emocional (Damien Chazelle).

2. JUSTIFICACIÓN

No son muchas las personas conscientes de la importancia de todos estos factores en una película, por ello acostumbran a pasarlos por alto y no obtienen el reconocimiento merecido. Actualmente en el sector cinematográfico, estos elementos que suponen el eje central de la investigación no suelen ser correctamente expresados. En numerosas ocasiones, se limitan a trabajar con ellos de una manera neutral y sin llamar la atención. Lo que prima son historias pobres o escasas a nivel narrativo, un reparto de personas reconocidas o en auge, y *remakes*, *reboots* y *biopics*. La mayor parte de los consumidores de cine no buscan el ir más allá en una película, sino que se quedan en la superficialidad de la historia, por ello prefieren recurrir a tramas y/o personajes sencillos o que ya conocen. Dicha postura es compartida por Costa (2025):

El cine de Hollywood lleva años dominado por remakes, reboots y secuelas, lo que ha generado un debate sobre la falta de originalidad en la industria. Mientras algunos ven estas estrategias como una fórmula segura para atraer público, otros critican la falta de riesgo y la repetición de historias ya conocidas. [...] Los estudios de cine apuestan cada vez más por títulos que el público ya conoce. Según un informe de la Motion Picture Association (MPA), las franquicias y adaptaciones representan más del 60% de la taquilla global. Esto responde a una estrategia comercial: los espectadores tienden a confiar en marcas establecidas en lugar de arriesgarse con propuestas nuevas.

No obstante, y aunque en menor medida de lo deseado, se siguen encontrando en la actualidad cineastas que se arriesgan y siguen apostando por lo diferente, por lo original y por cuidar al milímetro la estética de sus obras. Algunos ejemplos de ellos pueden ser Wes Anderson con su *Asteroid City* (Wes Anderson, 2023), Ari Aster con *Midsommar* (Ari Aster, 2019) o Damien Chazelle con *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), a la cual va dedicada parte del presente trabajo.

Merece la pena un estudio en el que se deje constancia del porqué de las cosas, de que nada es por casualidad y de la capacidad que tiene un simple plano de influir psicológicamente en el ser humano. Este proyecto se centra en Damien Chazelle y sus recurrentes y cuidadosos planos secuencia y *long takes* que aparecen en *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) y en *Babylon* (Damien Chazelle, 2022). Además, esta investigación pretende homenajear a directores como Chazelle o los anteriormente

nombrados y el gran trabajo que realizan, consiguiendo impactar en el público de una manera emocional y sincera, no solo buscando que su película sea un “taquillazo”. Se trata de cineastas aún jóvenes que tienen algo que decir y enseñar y, por supuesto, que basan su profesionalidad en crear piezas audiovisuales que posean un factor diferencial y se valoren a lo largo de la historia. Tal vez no sean directores tan conocidos como Scorsese o Almodóvar, pero son jóvenes promesas que han conseguido hacerse un hueco en la industria con un dominio incontestable de los recursos cinematográficos y una visión artística, fresca y propia.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 Concepto y evolución del plano secuencia en el cine

Definir el concepto de plano secuencia ha supuesto un problema para los teóricos del cine desde sus inicios, y es que, tal y como afirma Vieguer (2012), los primeros registros del plano secuencia los encontramos con los hermanos Lumière, creadores del cinematógrafo (1895). En forma de documental, filmaban salidas de fábricas, desayunos y primitivos *gags* en un único plano, con una duración determinada por el largo de la película. Solían ser 15 metros por película que, a unos 16 fotogramas por segundo, constituía aproximadamente un minuto de duración. Los problemas con respecto a su definición vinieron a raíz de la terminología de plano, toma y secuencia. Según Vieguer (2012:287), “plano por su doble aceptación temporal y espacial, toma porque es un término que se refiere al tiempo de realización más no al del film ya montado, y secuencia porque remite a un concepto de prosecución de planos y escenas en torno a una acción dramática”.

A lo largo de su historia, son muchos los expertos en cine que han tratado de desarrollar una definición concreta, aunque son pocas las que podemos considerar como teóricamente correctas debido a la amplitud del término. Russo (1998:45), propone la siguiente definición sobre el 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 encuadre por medio de movimientos de cámara o zoom, una acción íntegra tan prolongada 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 (sic El ciudadano mediante) como casi sinónimo de modernidad cinematográfica, por su contraposición con la planificación analítica que mediante planos variados y montaje acostumbraba a ejercitar la narrativa clásica. [...] 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.

Aunque parte de su desarrollo sí que es cierto, bajo su definición no existe la posibilidad de que un plano secuencia se realice con cámara estática (“...una sola toma, variando encuadre...”). Un plano secuencia puede realizarse sin necesidad de movimientos de cámara, con un plano general, por ejemplo (Vieguer, 2012).

Yéndonos a un estudio más actual, encontramos el de Duarte y Arenas (2019). Para ellas, las definiciones de plano secuencia son variadas según su enfoque. Desde un punto de vista técnico, es un plano de larga duración sin cortes (Vieguer, 2012), es decir, un recurso del lenguaje cinematográfico que exige conocimientos de fotografía para lograr la ilusión de continuidad mediante la realización y la posproducción. Desde el punto de vista narrativo, es un plano de larga duración sin cortes en el que se desarrolla un suceso dramático en una película, pero con la unión de diversos encuadres y movimientos. Además, el plano secuencia debe contar un acontecimiento relevante dentro de la narración, expresado de tal manera que la relación entre representación y verosimilitud sea perceptible en un tiempo realista, aunque abstracto. Por último, desde el punto de vista del orden ético y estético, es un infinito en el que se reproduce el lenguaje de la acción, en el que la subjetividad es el eje de reconocimiento y valoración de la realidad (Passolini, 1971).

Tal y como cuenta Russo en su definición anteriormente expuesta, este tipo de plano comienza a popularizarse en los años 40 a raíz de la película *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941). Su aparición en esta película con encuadres de gran profundidad de campo, hacen posible distintos planos expresivos en una misma imagen y permite mostrar la realidad en multitud de acontecimientos (en planos medios una discusión familiar y en plano general Charles Foster Kane jugando en la nieve, por ejemplo). De este modo, gracias al plano secuencia se consigue la ambigüedad de lo real al usar el extendido tiempo del plano para vitalizar personajes, elementos o acontecimientos. Esto definió la modernidad del cine y el uso del plano secuencia como componente esencial, pero no excluyente, de la modernidad cinematográfica (Vieguer, 2012).

3.2 Evolución del color en el cine

Desde que en 1895 se proyectaron las primeras imágenes del cinematógrafo de los hermanos Lumière, gran parte de las investigaciones se focalizaron en conseguir añadirle color y sonido. Y es que, tal y como relata Tello (2018), de entre todos los factores que determinan la estética del cine, el color ofrece una guía visual fácilmente reconocible para el espectador. Contribuye a marcar la intensidad de la cinta, resalta su emoción y favorece su contextualización, convirtiéndose en un sello de identidad cinematográfica. El color ayuda a comprender el entorno y facilita la percepción de su significado. A pesar de ser un elemento esencial, en el ámbito cinematográfico, es necesario que conviva de manera equilibrada con el resto de elementos filmicos.

No opera autónomamente y necesita estar en sincronía con las demandas y requerimientos de otros componentes de la película [...]. El color necesita vivir en la película como un ciudadano bueno y responsable, quien establece su propia individualidad y personalidad, pero conserva una relación armoniosa con el conjunto visual de la película y hace todos los esfuerzos por mantenerse dentro de sus propios límites. (Askari, 2014: 170)

Atendiendo a Molina -Siles, Piquer-Cases y Cortina-Marueda (2013), en los inicios del cine, había dos procedimientos para obtener el color. Uno en el que se aplicaban los colores tras el revelado de la película, y otro en el que se obtenían durante la fase de rodaje. Las primeras técnicas fueron la *coloración a mano*, que consistía en pintar los fotogramas uno a uno, y el *estarcido*, un proceso mecánico que llegó en 1906 por los hermanos Pathé. Además de estas, también se emplearon el *entintado* y el *virado*, que aportaban color a la película de manera uniforme para generar atmósferas emocionales.

Paralelamente, la ciencia del color avanzaba gracias a los teóricos Newton, Young y Maxwell, que desarrollaron sistemas como el *Kinemacolor* en 1911, la primera técnica de cine en color que se explota comercialmente; y el *Chronochrome* en 1913, que permitía que tres objetivos fotografiasen a través de filtros rojo, verde y azul, mientras se proyectaban en la pantalla. Fue el primer procedimiento en comercializarse que reproducía el espectro coloreado en su totalidad.

A pesar de todos los avances y procedimientos utilizados, la auténtica revolución del color llegó gracias a la compañía *Technicolor*, fundada en 1916. En 1932 crearon un método tricromático que permitió mejorar la calidad del color. Fue probada en proyectos como *Árboles y flores* (*Flowers and Trees*, Burt Gillett, 1932) (Imagen 1), una producción de Walt Disney.

Imagen 1. Fotograma *Árboles y flores* (*Flowers and Trees*, Burt Gillett, 1932)



Fuente: Molina -Siles, Piquer-Cases y Cortina-Maruenda (2013)

Sus mejoras llevaron a la producción de largometrajes como *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939) o *Ha nacido una estrella* (*A star is born*, William A. Wellman, 1937), ostentando el dominio de Hollywood hasta los años 50. La competencia de otras empresas como Kodak y Agfa, sumado a los altos costes, llevaron al Technicolor al declive.

En las décadas posteriores, el tratamiento del color en el cine fue desigual, sin que predominara un modelo cromático sobre el resto. A partir de los sesenta destaca la generalización del *uso cromático* empleado con *intencionalidad simbólica*. El cromatismo en el cine se estabilizó de esta manera hasta los años noventa, cuando el paso de lo analógico a lo digital impuso su dinámica en televisión (Tello, 2018).

En la actualidad, la cinematografía digital ha afectado a la forma en la que los coloristas trabajan, ahora existe la posibilidad de corregir el color directamente en el metraje, siendo mucho más precisos y detallistas en la forma de corregir un proyecto (Van Hurkman, 2014).

3.3 Expresionismo cromático con fines psicológicos

Muchos científicos han estudiado el color y cómo afectan a la percepción de los humanos; también otros han tratado de ordenarlos, como el físico Isaac Newton, que intentó poner todos los colores del espectro de luz en el primer círculo cromático. Con el paso del tiempo este se quedó en desuso y el que se emplea en la actualidad es el propuesto por Johann Wolfgang von Goethe. El científico se centró en la psicología de los colores afirmando que cada color contaba con características que despiertan sentimientos, emociones o cualidades. Su círculo cromático cuenta con los colores primarios, secundarios y terciarios, además de las variaciones en tono (el color en sí), luminosidad (su claridad y/u oscuridad) y saturación (la pureza del tono con respecto al blanco y el negro). (Box, 2019)

Tal y como relata Vonne (2015), la *teoría de los colores* expuesta por Goethe, recoge un estudio en el que asocia los colores a las cualidades de las personas. Su antecedente se remonta a una obra que realizó junto al filósofo e historiador Friedrich Schiller, a la que llamaron *Rosa de los Temperamentos* (Imagen 2), realizada entre 1798 y 1799. Este círculo relaciona los colores con los rasgos de carácter de una persona, por cada uno de los doce colores, se asocia una personalidad como tirano, héroe, aventurero, hedonista o amante.

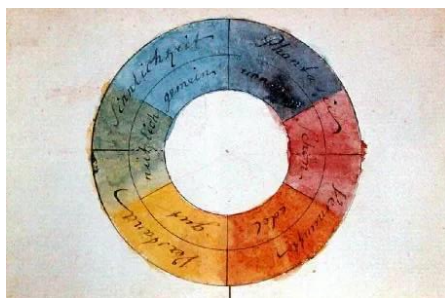
Imagen 2. Rosa de los Temperamentos.



Fuente: Vonne, 2015

En su círculo cromático (Imagen 3), Goethe situó los colores siguiendo cierto orden natural, el azul, rojo y amarillo de forma opuesta, siendo la combinación de estos, otros colores que conocemos como secundarios y terciarios. A su vez, asoció cada color con ciertos aspectos que explicarían el comportamiento de las personas.

Imagen 3. Círculo cromático de Goethe.



Fuente: Vonne, 2015

Los colores no actúan de manera individual, todo lo contrario, cuando hay una combinación de varios colores sus significados se suman creando un efecto diferente.

Conocemos muchos más sentimientos que colores. Por eso cada color puede producir muchos efectos distintos, a menudo contradictorios. Un mismo color actúa en cada ocasión de manera diferente. El mismo rojo puede resultar erótico o brutal, inoportuno o noble. Un mismo verde puede parecer saludable o venenoso, o tranquilizante [...] Ningún color carece de significado. El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color (Heller, 2004: 17-18).

Relacionando todo esto con el tema que atañe al presente trabajo, una de las principales características del cine actual en términos cromáticos, es el uso de la corrección del color con fines psicológicos. Cuando se manipulan los colores para expresar ciertas sensaciones, el espectador centra su atención en el objeto resaltado (Tello, 2018). Este efecto se consigue mediante contrastes (acentuando la paleta de complementarios para así recalcar un efecto en concreto), y también tiñendo la película entera de un tamiz especial. Esto se da con mucha frecuencia en el cine, cuando manipulan voluntariamente los colores de manera que se puedan expresar en el *film* las emociones que los autores buscan. Dando importancia a ciertos colores se crea una asociación inmediata con sus películas. Así, ciertos patrones cromáticos pasan a ser una señal de identidad autoral (Vreeland, 2015).

En las películas, los colores y tonalidades que vemos son elegidos rigurosamente para sacar el máximo partido posible a su impacto emocional. Los colores cálidos suelen ser empleados para expresar emociones positivas, mientras que los colores más oscuros y contrastados acostumbran a resaltar lo tenebroso, lo lúgubre (Xue, S., Agarwala, A., Dorsey, J., & Rushmeier, H., 2013).

Tal y como indica Avila (2017), para destacar una figura es primordial utilizar el contraste. Sabiendo que una mayor diferencia entre los colores expresa agresividad y una menor, tranquilidad, se distinguen distintos tipos de contrastes:

- **Contraste de tono:** Se combinan colores saturados, el contraste aumenta cuanto más alejados estén los colores entre sí en el círculo cromático. Produce un efecto llamativo y enérgico.
- **Contraste de colores complementarios:** Basta con yuxtaponer dos colores diametralmente opuestos en el círculo cromático.
- **Contraste de temperatura:** Es el resultado de combinar un color cálido con un color frío.
- **Contraste de saturación:** Se enfrentan colores vivos y colores apagados.
- **Contraste de luminosidad o de claro-oscuro:** Sucede cuando se enfrentan un color oscuro con uno claro. Cuando esto sucede, se dice que la imagen tiene un contraste alto, guiando así la atención del espectador mediante la contraposición de zonas oscuras y zonas iluminadas. Este contraste es independiente del color, funciona también en blanco y negro.

El cine emplea recursos de la psicología del color, y ello hace que se maximice el alcance emocional de cualquier proyecto audiovisual.

3.4 Importancia de la composición en el cine

Para tratar este tema, se debe dejar claro el concepto “composición” y todo lo que este comprende. Según la RAE, existen trece definiciones de composición, aunque la que importa en este caso es la referida al sector de lo artístico (escultura, fotografía y pintura). La composición es el “arte de agrupar las figuras y combinar los elementos necesarios para conseguir una obra plástica lo más armoniosa y equilibrada posible”. La composición cinematográfica incluye una serie de parámetros técnicos y estéticos básicos de la imagen.

El diseño visual de un plano no solo se limita a la realización de una imagen sin significación, sino que engloba aspectos como la disposición de las fuerzas que constituyen el cuadro, las reglas básicas de la composición (como la regla de los tercios o el uso del aire), la escala de planos o la iluminación. Todos estos componentes son herramientas para captar la empatía, el interés y la emoción del espectador. La persona encargada de todos estos factores de la composición cinematográfica no solo es el director de la película, sino que está implicado mucho más personal como son el director de fotografía, el operador de cámara, los responsables de la dirección artística, vestuario o maquillaje (Konigsberg, 1993, citado en Suárez, 2018).

Según Avila (2017), existen muchos elementos a tener en cuenta en el momento de componer, y varias formas posibles de hacerlo. La composición es un arte, y como todo tipo de arte, es subjetiva, pero cuenta con elementos comunes que determinan cómo perciben las imágenes los seres humanos. Por ello, antes de empezar a componer es fundamental saber cuál es el punto de interés en el plano. Existen ciertos elementos en una imagen que puede ayudar a transmitir la sensación deseada y a captar la atención del espectador en una zona concreta del encuadre, empleando colores, tamaños y ubicaciones.

¹ Si el cineasta comparte unos códigos diferentes a los del espectador, o viceversa, el mensaje se perderá. Toda obra, toda composición, habla de su creador, de su cultura y de quienes la disfrutan. Por ejemplo, nuestros ojos occidentales miran de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Con este movimiento ya estamos creando una serie de ejes implícitos que nos ayudarán a la hora de componer. En nuestra cultura, existe una preferencia por el ángulo inferior izquierdo de la imagen. Es dónde nuestra mirada tiende a reposar.

Los buenos planos son el resultado de composiciones muy pensadas, en las que se abarcan distintos elementos con los que jugar:

¹ Información extraída de: <https://welabplus.com/2021/10/05/composicion-cinematografica-apuntes-para-futuros-cineastas/> consultada el 5 de mayo de 2025.

➤ Enfoque

Es una de las herramientas más utilizadas para dirigir la atención del espectador a donde se desea, cambiar el foco de un punto a otro hace variar el lugar en el que el espectador fija su atención. Tal y como explica Avila (2017), existen dos tipos de enfoque, el enfoque selectivo y el enfoque total. Se entiende por *enfoque selectivo* aquel en el que la figura principal está enfocada mientras que el fondo no lo está (Imagen 4).

Imagen 4. Fotograma “El resplandor” (*The Shining*, Stanley Kubrik, 1980)



Fuente: [Blog del fotógrafo](#)

En contraposición, en el *enfoque total*, toda la imagen se encuentra en foco, esto elimina la posibilidad de atraer la atención, por ello se suele utilizar para tomas abiertas como paisajes o cualquier otro escenario donde se busque captar todos los detalles con claridad y aporta un contexto claro (Imagen 5).

Imagen 5. Fotograma “El club de la lucha” (*Fight Club*, David Fincher, 1999)



Fuente: [Garmo Click](#)

➤ **Encuadre**

Como se ha mencionado, la intencionalidad de la composición es guiar la mirada del espectador a los puntos que interesen, por ello el encuadre es un factor tan importante, porque determina tanto lo que se incluye como lo que se excluye del plano.

Avila (2017) trata las posibilidades y consideraciones que son recomendables tener en cuenta en el momento de elegir el encuadre:

Si lo que se busca es que el objeto o sujeto de interés sea el centro de atención, es muy común recurrir a lo que se conoce como *rellenar el encuadre*. Para ello, basta con que el objeto de interés ocupe la mayor parte de la composición. De esta manera se eliminan elementos que distraigan al espectador. Esto se podría conseguir por ejemplo con un primerísimo primer plano (Imagen 6).

Imagen 6. Fotograma *Dune: Part 2* (Denis Villeneuve, 2024)



Fuente: [Cultura Joven](#)

Si lo que se busca es resaltar un punto de interés, se emplea el recurso *cuadro dentro de cuadro*. Consiste en recortar con algún marco o cualquier cosa que aisle al personaje del resto del cuadro (normalmente se utilizan puertas, ventanas o incluso elementos de la naturaleza). De esta manera se consigue destacar el punto de interés y además aumenta la sensación de profundidad de la imagen (Imagen 7).

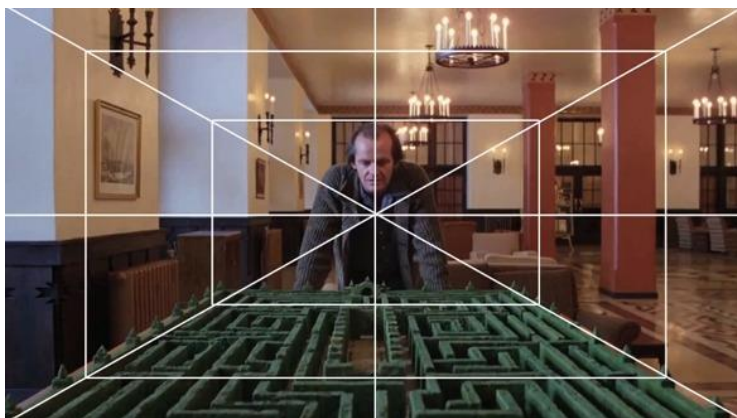
Imagen 7. Fotograma “El Padrino” (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)



Fuente: [Fotogramas](#)

En algunas ocasiones puede haber una composición visualmente estática y para evitar una apariencia bidimensional conviene reforzar la sensación de profundidad de la escena. Para conseguir esto se pueden añadir elementos en el frente, medio y fondo de la composición; o bien utilizar *puntos de fuga*, para los que se necesitarán líneas de guía. Son líneas dominantes en un plano, pueden estar marcadas y claras o simplemente sugeridas (Imagen 8). Si las líneas son horizontales transmiten estabilidad, calma y descanso, en cambio, las verticales transmiten fuerza, poder y crecimiento. Por su parte, las diagonales ayudan a conseguir una imagen dinámica. Si están situadas en posición ascendente, en función del contexto, pueden dar una sensación de esfuerzo o lentitud; mientras que el sentido descendente puede aportar velocidad o hundimiento.

Imagen 8. Fotograma “El resplandor” (*The Shining*, Stanley Kubrik, 1980)



Fuente: [Enfoque Diferencial](#)

➤ Ubicación de los objetos

Una de las reglas más usadas para situar los objetos en el plano es la *regla de los tercios* (Imagen 9). Consiste en dividir la pantalla en tres tercios, tanto de forma vertical como de forma horizontal. De esta manera, los cuatro puntos de intersección de los ejes son los puntos de fuerza en el encuadre. Esos puntos son usados para situar el objeto u objetos de interés principal. Ahora, ¿cómo saber cuál es el lugar más adecuado para situarlo? Para ello se recurre a la *ley de la mirada* (Imagen 10). Esta dice que si un personaje o un objeto (que también puede aparentar mirar a una dirección) mira hacia la derecha, se debe dejar aire a la derecha, si en cambio mira a la izquierda, se dejará a la izquierda. El aire debe ocupar prácticamente dos tercios del plano. A pesar de que esta regla es universal, es posible encontrar planos en los que el personaje se sitúe en el centro, sobre todo cuando está frente a la cámara, cuando hay más de un personaje mirando en diferentes direcciones o cuando el personaje está mirando de un lado a otro.

Imagen 9. Fotograma "Harry Potter y las Reliquias de la Muerte: Parte 2"
(*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part II*, David Yates, 2011)



Fuente: [Snapmuse](#)

Imagen 10. Fotograma *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011)



Fuente: [Cinéfilos Frustrados](#)

Otro recurso recurrente en composición cinematográfica es la *proporción áurea* (Imagen 11), creada a partir de un patrón de números y medidas. Esta medida está presente incluso en elementos de la naturaleza, por lo que las imágenes que respeten esta proporción van a ser agradables a la vista. No obstante, la proporción áurea no suele dar un resultado muy distinto al de la regla de los tercios.

Imagen 11. Fotograma "Uno de los nuestros" (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990)



Fuente: [Pinterest](#)

Otra posibilidad para ubicar los objetos es el *principio de simetría*. Este recurso lo emplean directores como Wes Anderson, que lo mantiene durante toda la película siendo un recurso estético y estilístico (Imagen 12).

Uno de los estudios desarrollados por la psicología de la Gestalt habla del principio de simetría, el cual explica que la mente humana encuentra más atractiva y balanceada una imagen que sea simétrica. Esto se potencia si los motivos situados a ambos lados del eje de simetría tienen el mismo peso visual, y si, además, la composición está conformada alrededor de un punto de fuga central, aún mejor (Avila, 2017).

Imagen 12. Fotograma *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012)



Fuente: [Revista Replicante](#)

²La *regla de los impares* es otro método muy utilizado tanto en cine como en fotografía. Defiende que, a nivel visual, es más atractivo un número impar que uno par. El ojo suele dirigirse al elemento central, mientras que el resto se comportan como soporte compositivo (Imagen 13). Cuando el ser humano procesa una serie de elementos, tiende a emparejarlos y esto separa la composición de la imagen en distintas partes. En cambio, cuando en la imagen hay un número impar, el cerebro no puede emparejarlo todo, esa es la clave de su atracción.

Imagen 13. Fotograma *Lawrence of Arabia* (David Leon, 1962)



Fuente: [Revista 24 Cuadros](#)

² Información extraída de: <https://www.dzoom.org.es/la-belleza-secreta-que-esconde-la-regla-de-los-impares/> consultada el 5 de mayo de 2025.

Para concluir este epígrafe sobre la ubicación de los objetos en el plano, tal y como expresa Avila (2017), hay distintos factores que influyen en que un elemento tenga más o menos en la composición. Aunque el equilibrio compositivo es algo relativo, hay una serie de variables que influyen en el peso visual de un objeto:

- Cuanto mayor sea el tamaño de un objeto, mayor será el peso en la imagen y, por consecuencia, más desviará la atención. Además, el tamaño también puede evidenciar una relación de poder entre dos personajes.
- Los colores cálidos pesan más que los fríos.
- Los elementos claros sobre un fondo oscuro pesan más que los oscuros sobre un fondo claro.
- Resultará más pesado el objeto cuyo color contraste más con el tono del fondo.

➤ **Iluminación**

Buena parte del impacto que genera una imagen depende de la manipulación de la iluminación. Los sectores más claros y oscuros del fotograma ayudan a crear la composición total de cada plano y tienen la posibilidad de dirigir nuestra atención a determinados objetos y acciones. Una zona muy iluminada puede atraer la mirada hacia un gesto clave, mientras que una zona oscura o una sombra puede ocultar detalles o crear suspense sobre lo que puede esconder.

Además de su función práctica de iluminar las escenas, la luz en el cine también se utiliza de manera simbólica para transmitir emociones y temas subyacentes en la historia. Por ejemplo, en la película «El Padrino» de Francis Ford Coppola, la luz tenue y sombría que se utiliza en muchas escenas refleja la oscuridad moral y la corrupción que acechan a la familia mafiosa. Del mismo modo, en la película «Gravity» de Alfonso Cuarón, la luz brillante y deslumbrante que ilumina el espacio exterior simboliza la esperanza y la redención que la protagonista encuentra a lo largo de su viaje. (Gomis, 2024)

Atendiendo a Navarro (2024), diferentes esquemas de iluminación pueden variar la percepción emocional de una escena. La iluminación baja puede crear una atmósfera de misterio, mientras que una iluminación alta sugiere honestidad y claridad. La luz dura destaca rasgos faciales y puede expresar conflictos internos (Imagen 14), mientras que la luz suave sugiere tranquilidad y ternura y suaviza las expresiones (Imagen 15). En el cine negro, el uso de sombras fuertes y contrastes altos contribuye al entorno de tensión que se busca en este género. En cambio, para las comedias románticas, se opta por una iluminación suave y uniforme con el fin de conseguir una sensación de calidez y confort.

Imagen 14. Fotograma "El Padrino" (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)



Fuente: Culturizando.com

Imagen 15. Fotograma *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001)



Fuente: Hooksounds

La iluminación en el cine, al igual que responde a una cuestión técnica, también lo hace a una artística. Una buena iluminación puede convertir una escena común en una escena visualmente impresionante y emocionalmente impactante.

3.5 Damien Chazelle

Según la biografía que ofrece IMDb (s.f.), Damien Chazelle (Imagen 16) nació el 19 de enero de 1985 en Providence, Rhode Island, Estados Unidos. Es un productor, director y guionista conocido por películas como *Whiplash* (2014) o *La La Land* (2016).

Imagen 16. Damien Chazelle.



Fuente: [20 minutos](#)

El gran amor de Chazelle siempre ha sido el cine, desde niño, aunque durante su etapa en el instituto lo compatibilizó con la música. Estudiaba batería con un profesor de fuerte carácter, algo que años más tarde le iba a servir como inspiración para *Whiplash* (Damien Chazelle, 2014). Cuando se percató de que en el mundo de la música no iba a triunfar, se volvió a centrar de lleno en el cine. Estudió en Harvard Estudios Visuales y Ambientales, donde conoció a Justin Hurwitz, alguien determinante para su futura carrera. Damien solo podía pensar en dirigir películas y en escribir guiones, mientras que Hurwitz solo pensaba en componer. Las imágenes que se le venían a Chazelle a la cabeza para una película, Justin le ponía notas musicales. (Sánchez, s. f.)

³Cuando terminaron la carrera, ambos se mudaron a Los Ángeles. La idea de Damien era escribir guiones a grandes productoras para ahorrar el suficiente dinero y poder realizar el proyecto que tenía en mente desde hacía mucho tiempo: *La La Land* (Damien Chazelle, 2016). Durante este periodo escribió guiones de películas como *El último exorcismo: parte II* (*The Last Exorcism. Part II*, Ed Gass-Donnelly, 2013) o *Grand Piano* (Eugenio, Mira, 2013).

³ Información extraída de: <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-419607/biografia/> consultada el 7 de mayo de 2025.

Como detalla La Vanguardia (s. f.), en 2009 debutó como guionista y director con el musical sobre el mundo del jazz *Guy and Madeline on a Park Bench* (Damien Chazelle, 2010). Con su película *Whiplash* (Damien Chazelle, 2014) dio el gran salto, fue aclamado por la crítica y consiguió numerosos premios entre los que se encuentran cinco nominaciones al Óscar, de las cuales consiguió tres: mejor actor de reparto, mejor montaje y mejor sonido. Según Sánchez (s. f.), con el dinero que iba ahorrando, Chazelle escribió el libreto de esta película, inspirado en su antiguo profesor. El guion no convencía a ninguna productora, por lo que cogió las primeras quince páginas y grabó un corto al que Hurwitz le puso la melodía. Consiguió que se proyectara en el Festival de Cine de Sundance, donde recibió una gran ovación y le permitió conseguir la financiación necesaria para rodar el largometraje. Gracias a este éxito, una compañía grande, *Lionsgate*, avaló, por fin, el proyecto de su vida, *La La Land* (Damien Chazelle, 2016).

¿Existiría 'La La Land' de no ser por el éxito de Whiplash? No creo. El guión estaba escrito desde el 2010 y lo estuve paseando de reunión en reunión, sin éxito. Y ahora me siento afortunado de que así fuera. Si hubiera hecho la película entonces posiblemente la habría fastidiado: habría acusado la falta de experiencia, o no habría contado con el reparto adecuado. Hollywood es un lugar que te puede hacer sentir muy impaciente, y yo ya soy impaciente por naturaleza. En muchos momentos del proceso perdí los estribos, y sentí que había un complot en mi contra. Pero, insisto, fue mejor así. (Salvà, 2017)

Damien escogió a Ryan Gosling y Emma Stone como protagonistas de su musical, y la banda sonora, de nuevo, corrió a cargo de su gran amigo Hurwitz. La trama narra la historia de Mia, una joven aspirante a actriz, y de Sebastian, un pianista de jazz que se gana la vida como puede. Ambos se enamoran, pero sus sueños de triunfar en su carrera artística dificultan su relación. La película dejó huella siendo el largometraje con mayor número de Globos de Oro hasta esa edición, consiguiendo el premio en siete categorías. Meses después fue la película más nominada a los Óscar, con quince posibilidades de conseguir la estatuilla. Gracias a este proyecto, se convirtió en el director más joven en ganar un Óscar con 32 años (Imagen 17).

Imagen 17. Damien Chazelle recogiendo el Óscar por *La La Land*.



Fuente: [Telva](#)

Posteriormente, dirigió *First Man* (2018), una película sobre Neil Armstrong y protagonizada por Ryan Gosling; y *Babylon* (2022), en la que hace un repaso por el Hollywood de los años 20 lleno de excesos y por la transición del cine mudo al cine sonoro.

Babylon narra los sueños de una aspirante a actriz (Margot Robbie), el desencanto teñido de comicidad de un actor en declive (Brad Pitt) y la suerte del debutante (Diego Calva), un ingenuo que se encuentra inesperadamente detrás de la cámara. El ritmo en la pantalla es desenfrenado, los rodajes son descritos de forma cruda, la vida de los protagonistas es una serie encadenada de excesos, mientras su mundo se desmorona. “Es a la vez una carta de amor y al mismo tiempo una carta de odio o de crítica a la industria”, explicó Damien Chazelle a la AFP a su paso por París. (Becker, 2023)

⁴*Babylon* (2022) formaba parte de un contrato que el joven director estadounidense había firmado con Paramount para dos películas. Aunque todo apuntaba a que se convertiría en una película de culto, tuvo unas pérdidas millonarias. Recaudó 63 millones de dólares a nivel global teniendo un presupuesto de 80 millones, a pesar de este fracaso de taquilla, Paramount decidió respetar el acuerdo con Chazelle. El próximo largometraje del director estaría programado para la temporada 2025-2026, aunque no se tiene ningún dato sobre él, hay rumores persistentes sobre su ambientación en una prisión.

⁴ Información extraída de: <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/damien-chazelle-confianza-hollywood-otra-pelicula-despues-babylon-5235565/> consultada el 10 de mayo de 2025.

4. OBJETIVOS

El principal objetivo de este trabajo reside en analizar la forma de realizar películas del director, productor y guionista Damien Chazelle, más concretamente, la manera que tiene de cuidar estéticamente sus recurrentes planos secuencia y *long takes*.

Como objetivos específicos se pueden establecer los siguientes:

- Estudiar el uso tan característico y atrevido que hace Damien Chazelle del color en sus largometrajes.
- Analizar todos los elementos formales de la composición de sus planos, la función que tienen y evaluar cómo contribuyen a la fluidez del relato.
- Comprobar los efectos que, tanto el cromatismo como la composición, pueden ejercer sobre la perspectiva sensorial y emocional del espectador.
- Examinar cómo una paleta de colores premeditada puede aportar ambientación y tono emocional a una escena.

5. METODOLOGÍA

En el presente trabajo teórico-práctico, en primer lugar, se ha realizado una fase de documentación en el marco teórico para adquirir y/o explicar unas nociones básicas sobre la composición y el color en el cine. Esta información ha sido adquirida a raíz de libros, artículos académicos, trabajos de investigación (TFGs, TFM's y tesis doctorales) y, en menor medida, de sitios web. Por otra parte, esta investigación se ha fundamentado en dicha teoría y en lo aprendido a lo largo de la carrera de Publicidad y Relaciones Públicas para realizar un análisis de dos de las obras más importantes de Damien Chazelle: *La La Land* (2016) y *Babylon* (2022). Sería imposible analizar ambas obras al completo, por ello se han seleccionado dos planos secuencia o *long take* de cada película. Para su selección se han tenido en cuenta las escenas más características de cada *film* intentando que hubiera variedad entre ellas. Se ha pretendido que cada una destaque por el uso efectivo de distintos factores como el cromatismo, los movimientos de cámara o la puesta en escena. También se ha intentado buscar escenas que transmitan emociones muy dispares, para ver cómo un mismo director consigue llegar a distintos extremos.

En cuanto a la metodología de estudio, se ha concebido una plantilla de análisis diseñada *ex profeso* para la investigación plasmada en este TFG. Esa plantilla comprende el análisis de un compendio de parámetros de estudio, que se resumen en movimientos de cámara, puesta en escena, equilibrio visual y algunos datos sobre cada escena como la sinopsis, el número de personajes, el *atrezzo* o la duración del plano, entre otros. En cada escena se ha desarrollado de manera detallada toda esta información, con imágenes que sirven como ejemplo o referencia de lo que se relata. Además, se ha añadido una tabla de cada escena con toda la información de una manera más esquemática.

Una vez terminado el análisis se sacaron las correspondientes conclusiones y se comprobó en qué medida los objetivos propuestos al inicio de la investigación han sido cumplidos. También se han propuesto posibles nuevas líneas de investigación que han surgido a raíz de este estudio.

6. RESULTADOS

6.1 Secuencias *La La Land* (2016)

➤ [Amigas en casa | *Someone in the Crowd*](#) (Tabla 1)

Tabla 1. Análisis secuencia amigas en casa

Duración	1:40
Resumen	Mía llega a casa tras un casting del que no ha salido contenta. Allí están sus compañeras de piso que le intentan animar para que salga a una fiesta con ellas.
Exterior/Interior	Interior
Nº personajes	4
Musical	Sí
Música diegética/extradiegética	Diegética
Escala predominante	Plano medio y plano general corto
Elementos escenográficos de peso	<ul style="list-style-type: none"> - Vestido azul en percha - Copa - Pañuelo de cabeza - Gafas de sol - Cojín de pelo blanco - Cortina habitación - Foto de Mía - Lámpara habitación roja - Paquete de galletas - Abanico lila - Secador - Bolsos - Zapatos
Referencias visuales	<ul style="list-style-type: none"> - Imagen de Ingrid Bergman - Póster película <i>The Black Cat</i> (Albert S. Rogell, 1941)

	<ul style="list-style-type: none"> - Póster película <i>Lilies of the Field</i> (John Francis Dillon, 1924) - Póster <i>The Dove</i> (Roland West, 1927) - Póster <i>The Blonde Vampire</i> (Wray Bartlett Physioc, 1922) - Póster ilustración <i>Parapluié Revel</i> (Leonetto Cappiello, 1922) - Póster <i>The Killers</i> (Robert Siodmak, 1946)
Movimientos de cámara	
Cámara estática	No
Velocidad	Normal
Movimientos concretos predominantes	Travelling
Elevación (grúa)	No
Barridos	No
Puesta en escena	
Cromatismo	<p>Primer espacio (habitación Mia):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Azul - Rojo - Blanco - Naranja - Amarillo <p>Segundo espacio (habitación roja):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Rojo - Blanco <p>Tercer espacio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Verde - Blanco - Amarillo

	<p>Cuarto espacio (cocina):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Azul - Blanco - Verde - Amarillo <p>Quinto espacio (comedor):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Naranja - Amarillo - Verde - Rojo <p>Sexto espacio (pasillo):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Azul - Blanco <p>Séptimo espacio (salón):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Rojo - Blanco - Verde - Azul - Amarillo - Violeta <p>Vestidos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Azul (Mia) - Rojo - Verde - Amarillo
Iluminación	Alta luminosidad
Ritmo interno	Rápido
Profundidad de campo	Alta
Equilibrio visual	
Simetría/asimetría	Asimetría
Líneas compositivas	Predominan las líneas verticales

Peso visual	Tiende al equilibrio, los elementos visuales están distribuidos de manera uniforme.
--------------------	---

Fuente: Elaboración propia

El fragmento de secuencia a analizar se trata de una *long take* de 1 minuto y 40 segundos de duración. En ella, Mia, la coprotagonista de la película, llega a casa cabizbaja tras un casting del que no ha salido satisfecha. Sus compañeras de piso le buscan un vestido y la intentan animar a que vaya a una fiesta con ellas, en la que le aseguran que conseguirá hacer contactos. Mia al principio parece reacia a asistir, pero finalmente acaba yendo. Durante el minutaje seleccionado, ella y sus tres amigas interpretan una canción en la que hacen un recorrido por todos los espacios de la casa. Debido a que ellas interpretan el tema, la música es *diegética*.

La escala de plano que más aparece es el *plano medio*, aunque también es muy recurrente el *plano general corto*. Teniendo en cuenta que uno de los elementos más característicos de la escena es la estética tan atrevida de la casa, es lógico el uso de esta escala que contextualiza y muestra el entorno del personaje en su totalidad.

Durante este recorrido por el hogar de la protagonista, los personajes en escena van cogiendo y utilizando elementos de la escenografía que les ayudan a interpretar su número. El primer espacio que aparece es la habitación de Mia, en ella los elementos de *atrezzo* que utilizan son el vestido azul colgado en la percha con el que quieren que Mia se vista, una copa de vino que una de ellas está bebiendo, un pañuelo para la cabeza y unas gafas de sol que otra encuentra en la cómoda y se pone, un cojín de pelo blanco que está sobre la cama y las cortinas de la habitación que Mia usa para simular un vestido. El siguiente espacio es una habitación roja en la que emplean una foto de casting de Mia, de nuevo el vestido azul, una lámpara para alumbrar a una de las chicas y contribuir al número musical y un elemento que le tiran a esta chica y que parece un paquete de galletas. A continuación, vienen dos espacios seguidos recorridos por la misma chica en el que emplea un abanico. En el comedor aparece Mia con la chica que lleva sobrepuesto el vestido azul y pasan al pasillo donde se juntan con las otras dos. Una de ellas aparece con un secador para darle aire en la cara a Mia y llegan todas al salón, donde las tres amigas cogen sus bolsos y zapatos y salen de casa.

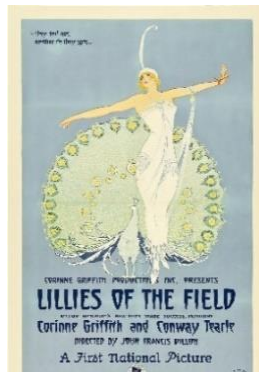
Además de los elementos de *atrezzo*, durante este recorrido también se pueden identificar varias referencias al cine clásico en posters o ilustraciones que están ubicados en las paredes de la casa. En la habitación de Mia hay una pared entera dedicada a la actriz Ingrid Bergman y posters de películas como *The Black Cat* (Albert S. Rogell, 1941) (Imagen 18), *Lilies of the Field* (John Francis Dillon, 1924) (Imagen 19), *The Dove* (Roland West, 1927) (Imagen 20) o *The Blonde Vampire* (Wray Bartlett Physioc, 1922) (Imagen 21), hay otros dos que no es posible identificar. En el comedor se ve una ilustración de la marca Revel llamada *Parapluie Revel* (Leonetto Cappiello, 1922) (Imagen 22) y en el salón el poster de la película *The Killers* (Robert Siodmak, 1946) (Imagen 23).

Imagen 18. Portada *The Black Cat*.



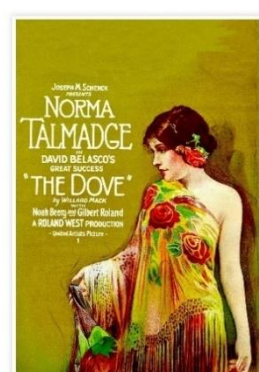
Fuente: [C@telesmix](#)

Imagen 19. Portada *Lilies of the Field*.



Fuente: [Wikipedia](#)

Imagen 20. Portada *The Dove*.



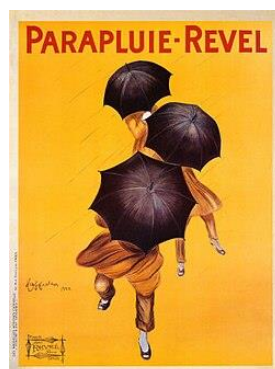
Fuente: [Posterlounge](#)

Imagen 21. Portada *The Blonde Vampire*.



Fuente: [Wikipedia](#)

Imagen 22. Ilustración *Parapluie Revel*.



Fuente: [Wikipedia](#)

Imagen 23. Portada *The Killers*.

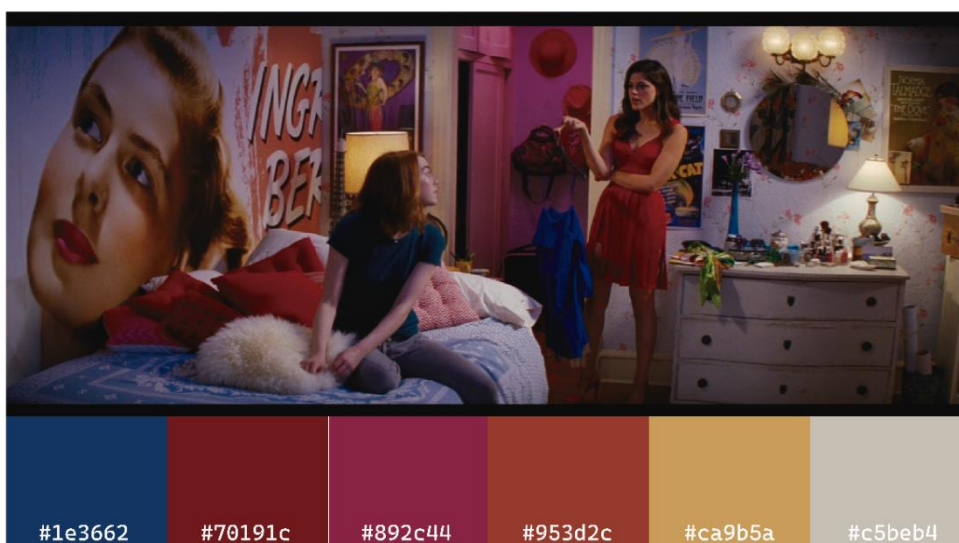


Fuente: [Pantera Cine](#)

En cuanto a los movimientos de cámara, durante toda la pieza se hace uso del *travelling*, especialmente de acompañamiento, no hay barridos ni elevación. La velocidad de la cámara es normal. En algunas ocasiones se acelera el movimiento debido a que la cámara acompaña continuamente a las actrices y se adapta a sus movimientos.

Atendiendo a la puesta en escena, tanto la luminosidad como la profundidad de campo son altas, interesa que se vea con todo detalle el apartamento y su decoración, no debe haber ninguna zona oscura o que no se vea clara. El *ritmo interno* de la escena es rápido, los cuatro personajes están continuamente bailando de una manera animada. En cuanto a la *paleta de colores*, en función de la habitación van variando los tonos elegidos. En la habitación de Mia (Imagen 24) vemos colores claros, poco saturados. Predominan el blanco y el azul, aunque para crear un mayor contraste se añaden los cojines rojos, el naranja de la pintada de Ingrid Bergman, el color amarillento de las lámparas y la iluminación rosada del fondo. A este escenario se suma el elemento de los vestidos, que llaman la atención durante toda la secuencia, siendo de los tres colores primarios (magenta, azul y amarillo) y verde, color secundario.

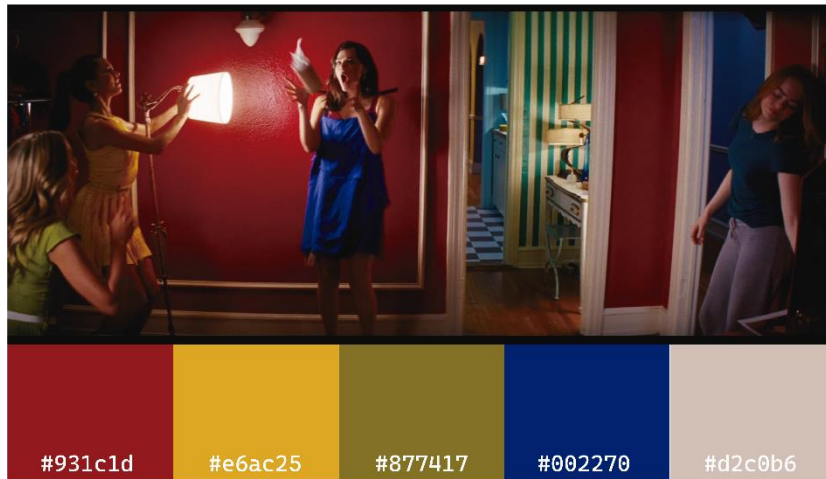
Imagen 24. Paleta habitación Mia



Fuente: Elaboración propia

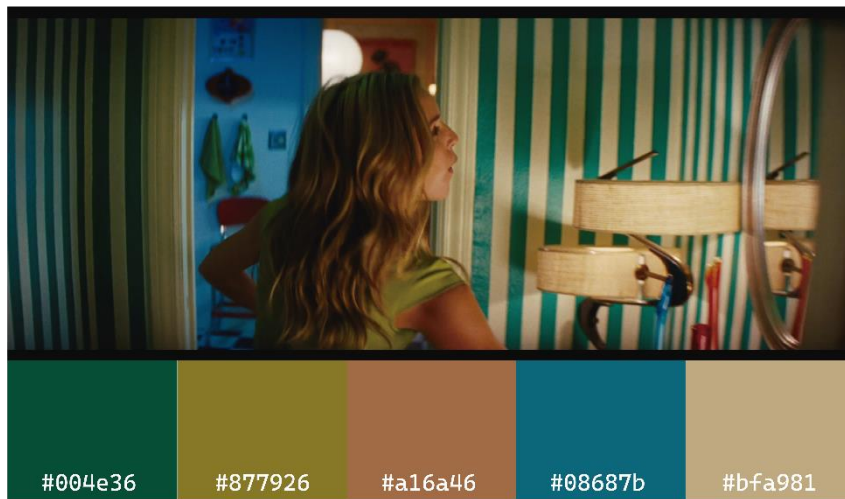
Los tres espacios siguientes giran cada uno en torno a un color, combinándolo siempre con el blanco. El primero se centra en el rojo, con unos tonos mucho más saturados que en la habitación anterior (Imagen 25); el segundo en el verde (Imagen 26) y el tercero, la cocina, en el azul. A pesar de que la mayor parte del decorado es blanco, se consigue esta visión gracias a un filtro azul en la iluminación. (Imagen 27).

Imagen 25. Paleta habitación roja



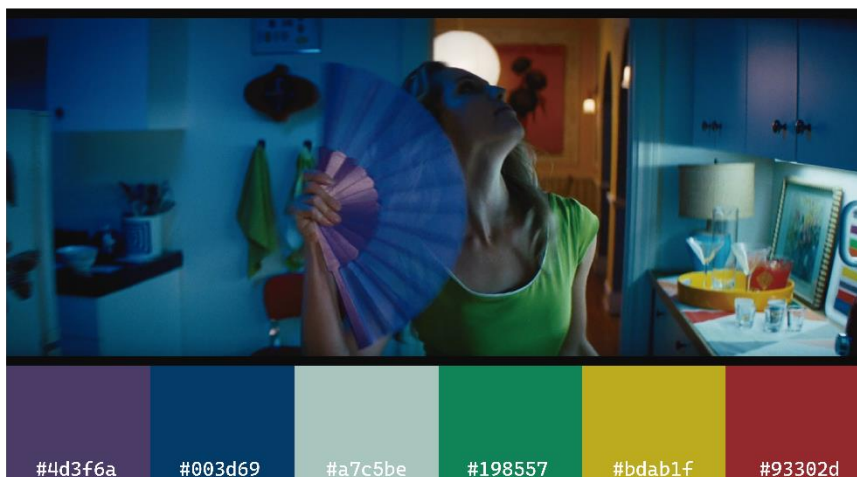
Fuente: Elaboración propia

Imagen 26. Paleta espacio verde



Fuente: Elaboración propia

Imagen 27. Paleta cocina



Fuente: Elaboración propia

El comedor cuenta con tonos anaranjados y amarillos mayoritariamente, aunque se introduce algún detalle de un color distinto como el verde de la cómoda o el rojo de las flores (Imagen 28). En el pasillo se vuelve a repetir el color azul, aunque esta vez más vivo. Mientras recorren el pasillo se va viendo de manera breve las entradas de los espacios que ya han recorrido y la tonalidad de cada uno. En el salón, último espacio, podría decirse que es donde hay un cromatismo más “tranquilo”. Prácticamente es todo blanco (pared, muebles y puertas), lo que más capta la atención es el sofá de rayas rojas, el póster en la pared también rojo, y la ropa de cada una de ellas. También destaca la planta verde y la lámpara con tonos rojos y dorados, ambos elementos situados a la derecha de la habitación (Imagen 29).

Imagen 28. Paleta comedor



Fuente: Elaboración propia

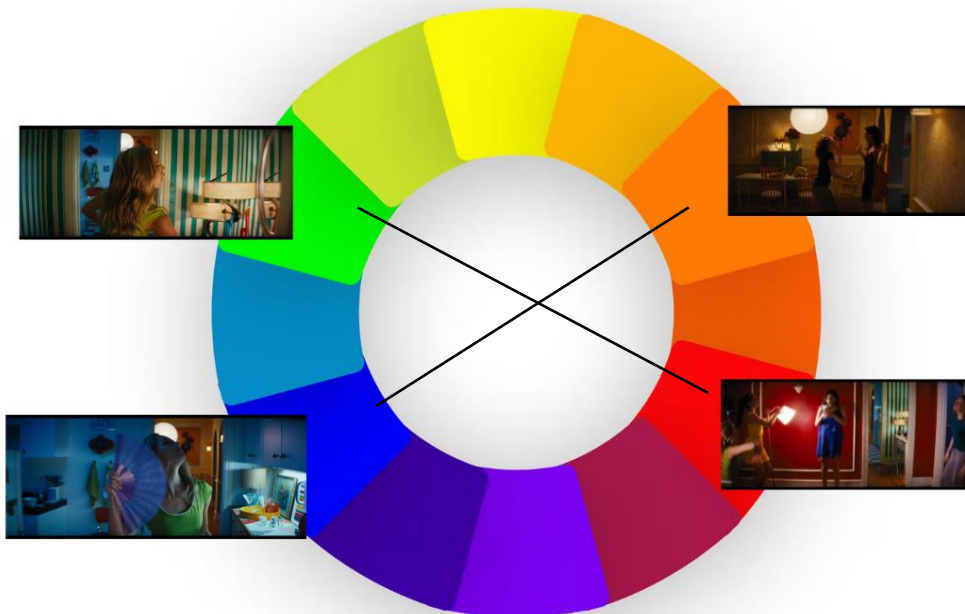
Imagen 29. Paleta salón



Fuente: Elaboración propia

Una vez examinadas todas las paletas, se observa que el primer y último escenario tienen tonalidades similares, tonos blancos y azules claros con detalles rojizos repartidos por la escena. Son las paletas más neutrales en comparación con el resto. En cada una de las otras habitaciones predomina un color distinto, que, situándolos en el círculo cromático se observa un patrón (Imagen 30).

Imagen 30. Círculo cromático



Fuente: Elaboración propia

Entre estos cuatro lugares, primero vemos el rojo y después el verde, su complementario, situado en el lado opuesto en el círculo cromático. Tras el verde, vemos el azul, su análogo (es decir, el que está a su lado en el círculo cromático), y, a continuación, naranja, de nuevo el complementario del azul. Emplear colores análogos ayuda a generar una visión armoniosa, mientras que usar complementarios acentúa el contraste y aporta cierto dinamismo.

Para concluir, en cuanto al equilibrio visual del plano, predomina la *asimetría*, aunque se tiende siempre al *equilibrio*, es decir, los elementos en escena están distribuidos de una manera uniforme. En la habitación de Mia, se aprecia cómo los cojines de la cama a la izquierda compensan el peso de la cómoda a la derecha, mientras que, en el pasillo, la colocación de las cuatro protagonistas consigue ese equilibrio visual ubicándose dos a cada lado (Imagen 31).

Imagen 31. Fotograma *La La Land*



Fuente: Captura de pantalla *La La Land* (Damien Chazelle, 2016)

Por último, en el salón (Imagen 32), la disposición de las cuatro puede parecer descompensada puesto que hay dos en el centro y otras dos a la izquierda, pero la ubicación de ciertos elementos consigue un encuadre equilibrado. A la derecha se ve una planta verde y una lámpara con tonos rojos (mismos colores que los vestidos de las chicas a la izquierda).

Imagen 32. Fotograma *La La Land*



Fuente: Captura de pantalla *La La Land* (Damien Chazelle, 2016)

En cuanto a las líneas compositivas, *predominan las verticales*. Las vemos en las cuatro protagonistas de la escena, en los marcos de las puertas, ventanas, cortinas o estampados de la pared. Es una escena repleta de vitalidad, ritmo, movimiento e incluso nerviosismo, por lo tanto y atendiendo a lo desarrollado en el marco teórico, concuerda con el uso de líneas verticales, que transmiten en el espectador fuerza, poder y crecimiento.

➤ [Baile colina | *A Lovely Night*](#) (Tabla 2)

Tabla 2. Análisis secuencia baile en colina

Duración	5:20
Resumen	Mia y Sebastian acaban de salir de una fiesta. Sebastian está acompañando a Mia a buscar su coche cuando llegan a un mirador con el amanecer de fondo y empiezan a interpretar la canción <i>A Lovely Night</i> .
Exterior/Interior	Exterior
Nº personajes	2
Musical	Sí
Música diegética/extradiegética	Diegética
Escala predominante	Plano general
Elementos escenográficos de peso	<ul style="list-style-type: none"> - Farola - Banco - Bolso - Llaves del coche - Móvil
Referencias visuales	<ul style="list-style-type: none"> - Referencia a <i>Cantando bajo la lluvia</i> (<i>Singin' in the rain</i>, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) en el momento en el que Sebastian interactúa con la farola.

	<ul style="list-style-type: none"> - Referencia a <i>Shall We Dance?</i> (Mark Sandrich, 1937) en la parte del banco y en el estilo del baile. - Referencia a <i>Top Hat</i> (Mark Sandrich, 1935) en el baile de ambos.
Movimientos de cámara	
Cámara estática	No
Velocidad	Lenta
Movimientos concretos predominantes	Travelling
Elevación (grúa)	Sí
Barridos	No
Puesta en escena	
Cromatismo	<ul style="list-style-type: none"> - Amarillo - Rojo - Azul - Blanco - Negro - Naranja
Iluminación	Iluminación contrastada
Ritmo interno	Lento
Profundidad de campo	Baja
Equilibrio visual	
Simetría/asimetría	Simetría
Líneas compositivas	Predominan las líneas horizontales
Peso visual	Tiende al equilibrio

Fuente: Elaboración propia

La escena a analizar tiene una duración de seis minutos y veinte segundos, si no fuera porque en el último minuto hacen un corte, podría decirse que es un plano secuencia en términos literales. En este caso se procederá a analizar la escena hasta ese corte, con una duración de 5 minutos 20 segundos. La secuencia completa comienza con Mia y Sebastian saliendo de una fiesta, él le acompaña a buscar el coche y en ese camino llegan a una colina en la que se ve el amanecer. Comienzan a interpretar la canción *A Lovely Night* y al terminar, cuando están a punto de besarse, llaman a Mia por teléfono y consiguen encontrar su coche. De nuevo la música es *diegética*, toda la escena se desarrolla en exterior, de noche, y solamente aparecen los dos protagonistas del *film*.

La escala que se emplea durante prácticamente toda la escena es *el plano general*. Al igual que en la escena anterior, el entorno es lo más característico de este momento, por lo que conviene el uso de esta escala para poder captar lo máximo posible del espacio y de ellos. El plano general permite el encuadre de varios objetos, lo que multiplica las posibilidades de interacción con ellos, en este caso, la farola y el banco han servido de apoyo para el desarrollo de la escena; el bolso y el móvil de Mia también han sido usados para el desarrollo de la trama o de la coreografía.

⁵Estos 5 minutos de canción son más que suficientes para referenciar de nuevo al cine clásico, en esta ocasión a *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the rain*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) en el momento en el que Sebastian se cuelga de la farola. En los pasos de baile se aprecian referencias a *Sombrero de copa* (*Top Hat* Mark Sandrich, 1935) y a *Shall We Dance?* (Mark Sandrich, 1937), que también ha servido de inspiración para la parte en la que ambos están sentados en el banco.

[Referencia Shall We Dance?](#)

[Referencia Cantando bajo la lluvia](#)

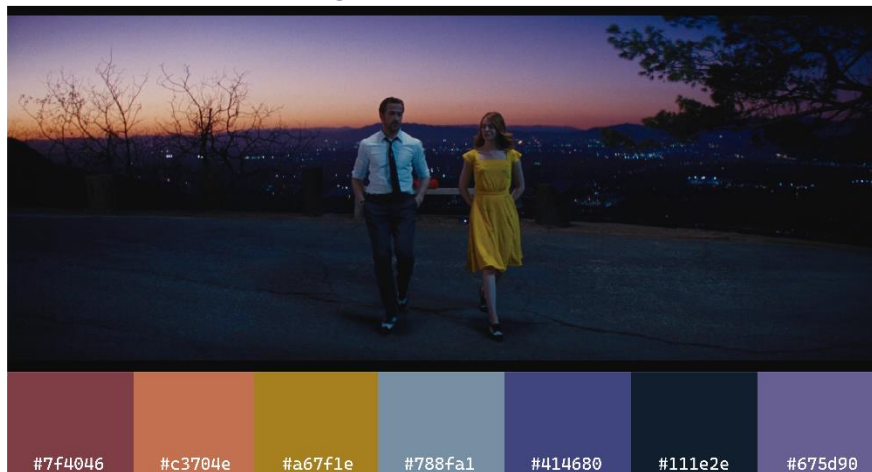
[Referencia Sombrero de copa](#)

El movimiento de cámara empleado es el *travelling*, con una *velocidad lenta*. En algún momento de la escena se observan elevaciones, por lo que ha sido preciso el uso de una grúa para ello. Además, es un plano limpio sin cortes, no se observan barridos.

⁵ Información extraída de: <https://www.pacozea.com/los-secretos-cinefilos-detras-de-la-la-land/> consultada el 7 de junio de 2025.

La escena se desarrolla en la noche, con la única iluminación de farolas y la poca luz que aporta el amanecer. La farola alumbró únicamente el asfalto, los elementos a los que no le llega la iluminación se ven oscuros, como los arbustos situados a la izquierda del escenario. En cambio, tanto Mia como Sebastian que están bajo el foco de luz están completamente iluminados, por esto se dice que hay una *iluminación contrastada*. En cuanto al ritmo de la escena, a pesar de que ambos bailan, no emplean movimientos especialmente rápidos, sino que es un baile tranquilo, por ello el *ritmo interno* es lento. El fondo de la escena es muy amplio, se ve una ciudad entera, es complicado que se vea nítido, en consecuencia, la *profundidad de campo* es baja. Atendiendo al *cromatismo*, a diferencia del caso anterior, se emplea una misma paleta para toda la escena (Imagen 33). Los tonos del cielo son azulados y anaranjados. Mia va vestida de amarillo, con bolso rojo y zapatos azules (de nuevo incluyendo los tres colores primarios en escena), mientras que Sebastian va de blanco y negro. A excepción del cielo y de los dos personajes, no hay mucho color, abundan los tonos oscuros, apagados y grisáceos. Inevitablemente la atención del espectador se dirige a la pareja protagonista y al cielo que, al estar amaneciendo aporta esa sensación de intimidad y romanticismo.

Imagen 33. Paleta escena colina



Fuente: Elaboración propia

Con relación al equilibrio visual, la escena es *simétrica* en mayor medida, con abundancia de *líneas compositivas horizontales*. Todo el paisaje cuenta con horizontales, que transmiten calma, descanso y estabilidad, justo lo que sienten Mia y Sebastian al estar juntos durante la película. Este momento en la trama es uno de los primeros en los que están ellos dos solos conociéndose en un ambiente más íntimo, encaja la abundancia de líneas horizontales. Las únicas líneas verticales significativas que aparecen son las que forman ellos dos, que son los que aportan movimiento a la escena, la farola con la que interactúa Sebastian y el árbol que aparece durante prácticamente toda la escena. El espacio que ocupan los elementos está distribuido uniformemente, por ello se dice que el peso visual tiende al *equilibrio* (Imagen 34). En la siguiente imagen se ha trazado una línea en el centro, a su derecha aparece una persona, un pequeño poste y las ramas de un árbol. A la izquierda de la línea se ve lo mismo. Esto también transmite tranquilidad, todos los recursos han sido empleados con una misma finalidad, transmitir calma, comodidad y paz al espectador.

Imagen 34. Fotograma *La La Land*



Fuente: Captura de pantalla *La La Land* (Damien Chazelle, 2016)

6.2 Secuencias *Babylon* (2022)

➤ Fiesta inicial (Tabla 3)

Tabla 3. Análisis secuencia fiesta inicial

Duración	1:25
Resumen	En una mansión se desarrolla una fiesta en la que los invitados son personajes importantes del mundo del cine. En esta fiesta se representan los vicios y el exceso del Hollywood de los años 20.
Exterior/Interior	Interior
Nº personajes	1 personaje principal y unos 50 figurantes
Musical	Sí
Música diegética/extradiegética	Diegética
Escala predominante	Plano general y plano medio
Elementos escenográficos de peso	<ul style="list-style-type: none"> - Cigarro - Saxofón - Trompeta - Guitarra
Referencias visuales	Ninguna significativa
Movimientos de cámara	
Cámara estática	No
Velocidad	Lenta
Movimientos concretos predominantes	Travelling
Elevación (grúa)	No
Barridos	Sí
Puesta en escena	
Cromatismo	<ul style="list-style-type: none"> - Rojo - Amarillo - Dorado - Naranja

Iluminación	Iluminación contrastada
Ritmo interno	Rápido
Profundidad de campo	Alta
Equilibrio visual	
Simetría/asimetría	Simetría
Líneas compositivas	Predominan las líneas verticales
Peso visual	Tiende al equilibrio

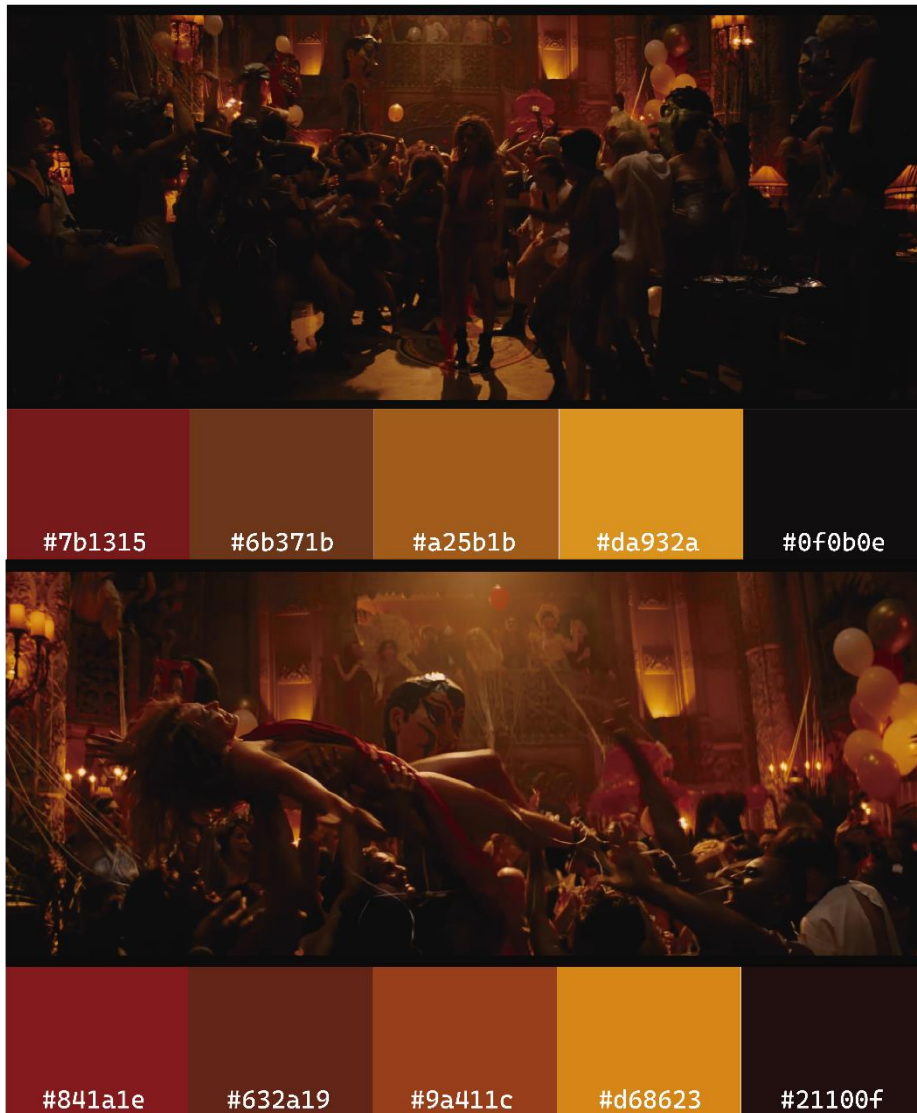
Fuente: Elaboración propia

Esta *long take* de 1 minuto y medio de duración se desarrolla casi al inicio del largometraje. La protagonista asiste a esa fiesta en el interior de una mansión para conseguir contactos e introducirse en el mundo del cine como actriz. Durante la noche abundan las drogas, el alcohol y el sexo. Es una representación del exceso de Hollywood de los años 20. A lo largo de la toma se hace uso sobre todo del *plano general* y del *plano medio* en los que aparecen Nellie (la protagonista) y unos 50 figurantes aproximadamente. Durante el minuto y medio se ve a los asistentes de la fiesta bailar los temas de la banda, por lo que la música es diegética, y los únicos elementos de *atrezzo* son un cigarro y los instrumentos de los músicos (saxofón, trompeta y guitarra).

La cámara en este caso no hace un gran recorrido, apenas se mueve del sitio, va variando la distancia con la protagonista y la angulación de una manera lenta. A pesar de esto, la cámara se mueve más allá de su eje, por lo que se hace uso del *travelling* y también de *barridos* para pasar del encuadre de los músicos al de los protagonistas de la escena. No hay elevaciones significativas para ser necesaria una grúa.

En cuanto a la puesta en escena, cuenta con una *profundidad de campo alta*, ya que el fondo se ve nítido, y una *iluminación contrastada* de tonos cálidos. Las sombras se ven muy oscuras y las iluminadas muy claras, la luz empleada es dura. A pesar de que los movimientos de cámara sean lentos, el *ritmo interno* de la escena es rápido, los personajes no paran de moverse de una manera acelerada. La paleta de la escena está formada únicamente por *tonos cálidos*: rojo, amarillo, dorado y naranja (Imagen 35). Ella lleva un vestido rojo que sumado a los tonos de la iluminación y de su pelo hacen que prácticamente todas las tonalidades cálidas del círculo cromático estén en esta escena.

Imagen 35. Paleta escena fiesta



Fuente: Elaboración propia

La escena está repleta de personas y objetos repartidos de una manera equitativa, apenas se ven espacios libres. *Prima la simetría y el equilibrio*. En prácticamente toda la toma Nellie aparece en el centro del plano, teniendo a su izquierda y derecha la misma cantidad de personas y de globos y demás decoración que sobrevuela, incluso la pared del fondo es simétrica (Imagen 36).

Imagen 36. Fotograma *Babylon*



Fuente: Captura de pantalla *Babylon* (Damien Chazelle, 2022)

Las líneas que predominan son las *verticales*, todo lo que aparece es vertical, las personas, las cabezas y globos que sobrevuelan, las lámparas o los detalles de la pared. Es una escena caótica, repleta de movimiento y energía y las verticales ayudan a transmitir esa sensación al público. La única horizontal que se ve es la que forma el cuerpo de Nellie cuando la levantan. Ver una horizontal tan clara entre tantas verticales, hace que el espectador involuntariamente dirija su atención a ese punto, de manera que el foco de nuevo esté sobre la estrella de la escena: Nellie. Esta no ha sido la única llamada de atención hacia este personaje. Cuando empieza a bailar al inicio, la cámara se va alejando de plano medio a plano general, en ese proceso en el que el encuadre va añadiendo nuevos estímulos al plano, Nellie se va mezclando poco a poco con el resto de personas y va perdiendo importancia. Por ello empieza a bailar haciéndose un hueco y el plano pasa a ser un cenital de ella sola tumbada en el suelo perfectamente iluminada de dorado (Imagen 37). Cuando se levanta empieza a bailar de una manera rompedora y atrevida, incluso el resto de personas hacen un corro a su alrededor mientras ella interactúa con algunos de ellos. En este momento la cogen y se ve cómo está por encima del resto, completamente iluminada de nuevo, como si fuera la reina de la fiesta. En esta escena, el recurso utilizado para dirigir la atención del espectador han sido los propios actores y sus movimientos.

Imagen 37. Fotograma *Babylon*



Fuente: Captura de pantalla *Babylon* (Damien Chazelle, 2022)

- [Suicidio Jack](#) (Tabla 4)

Tabla 4. Análisis secuencia suicidio Jack

Duración	2:08
Resumen	Jack es un actor de unos 50 años para el que el tiempo no ha pasado en balde. Cuando era joven fue una gran estrella de Hollywood, pero el paso de los años ha hecho que se convierta en un actor mediocre y que, bajo su perspectiva, ya no pueda volver a ser el que era. Por ello decide subir a su habitación de hotel y suicidarse.
Exterior/Interior	Interior
Nº personajes	1 principal y 4 figurantes
Musical	No
Música diegética/extradiegética	Diegética
Escala predominante	Plano general y plano americano
Elementos escenográficos de peso	- Dinero - Pistola
Referencias visuales	Ninguna significativa
Movimientos de cámara	
Cámara estática	No
Velocidad	Lenta

Movimientos concretos predominantes	Travelling
Elevación (grúa)	No
Barridos	No
Puesta en escena	
Cromatismo	<ul style="list-style-type: none"> - Amarillo - Naranja - Negro - Blanco - Rojo - Verde - Azul - Marrón
Iluminación	Alta luminosidad
Ritmo interno	Lento
Profundidad de campo	Baja
Equilibrio visual	
Simetría/asimetría	Asimetría
Líneas compositivas	Predominan las líneas verticales
Peso visual	Tiende al equilibrio

Fuente: Elaboración propia

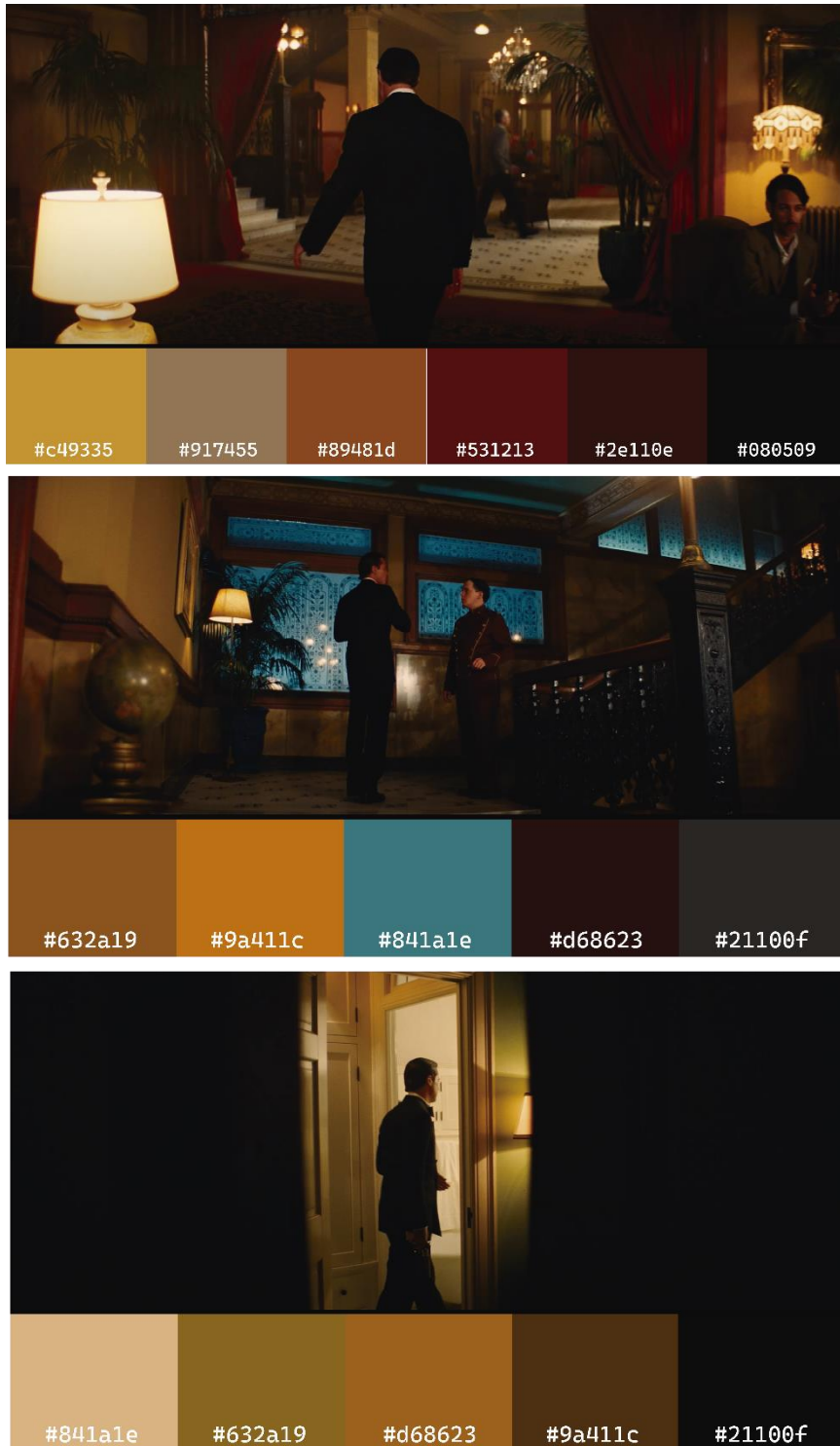
La pieza a analizar tiene una duración de 2 minutos y 8 segundos. En esta escena, el protagonista es Jack, un actor de unos 50 años que tuvo una carrera de éxito pero que actualmente está de capa caída. Tiene una conversación con una compañera de profesión en el *hall* de un hotel, a la que le dice que no está contento con su vida ni con su trabajo, que su momento ya ha pasado. En todo momento mantiene una actitud de aceptación, no está triste, sino que lo afronta con normalidad, como si fuera ley de vida. Cuando esta se levanta y se va, Jack se dirige a su habitación y se suicida de un disparo.

Toda la toma se desarrolla en el interior del hotel y aparece un personaje principal y cuatro figurantes. A pesar de que no es una escena musical, se aprecia una música de fondo que incluso el propio Jack la llega a bailar, por lo que se intuye que es diegética, puede ser una música que el hotel tiene puesta de ambiente. La escala de plano más recurrente es el *plano general* y *plano americano*, además apenas se emplea *atrezzo*, únicamente el dinero con el que Jack recompensa al trabajador del hotel y la pistola con la que se suicida.

En consideración a los movimientos de cámara, la velocidad es lenta y se hace uso de un *travelling de acompañamiento*. Durante toda la escena la cámara sigue a Jack y aunque la escala de plano empleada es bastante abierta, la cámara no se para a captar detalles del entorno, sino que dirige el foco al personaje y sus movimientos. El único momento en el que la cámara no se mueve de su sitio es cuando Jack entra a su habitación para dispararse, que el espectador logra ver todo porque la puerta queda entreabierta. El recurso de mostrar una acción o un suceso desde fuera del lugar (desde la puerta o la ventana, por ejemplo) indica que el espectador está viendo algo que no debería ver, algo que debería ser íntimo o que podría ser ilegal incluso. En cuanto a elevaciones significativas de cámara, no se observa el uso de grúa ni tampoco de barridos como transición.

De acuerdo con la puesta en escena, el *ritmo interno* es lento y *la profundidad de campo baja*, como se ha dicho, lo importante no es el decorado, sino lo que Jack se dispone a hacer. La escena tiene una *alta luminosidad* tanto en el *hall* del hotel como dentro de la habitación de Jack. En el trayecto de un espacio a otro, el personaje tiene que subir unas escaleras y pasar por un pasillo, durante este camino la iluminación es notablemente más baja, se trata de una iluminación contrastada, aunque la mayor parte del lugar está oscuro. El espectador cuando ve esto aún no sabe que Jack va a suicidarse, este tramo con menos iluminación crea una atmósfera misteriosa y lúgubre, parece que está avisando de que algo malo va a pasar. En contraposición se ve la actitud de Jack, que no parece para nada afectado e incluso se pone a bailar al ritmo de la música. Atendiendo al *cromatismo* de la escena, se emplean *tonos cálidos* principalmente, algo habitual en los hoteles para crear un ambiente hogareño y acogedor. Podrían distinguirse tres paletas a lo largo de la toma y aunque algunas tonalidades varíen, la esencia es la misma (Imagen 38).

Imagen 38. Fotograma *Babylon*



Fuente: *Elaboración propia*

Predomina el uso de marrón y ocre, el rojo y granate también aparecen en ciertos detalles como las cortinas del *hall* o el uniforme del trabajador. Las paletas son similares a la de la escena anteriormente analizada. A pesar de que son situaciones y escenarios muy distintos se aprecia un hilo conductor entre ambas en cuanto a cromatismo se refiere.

Para concluir, se examinará el *equilibrio visual* de la escena. No predomina la simetría, los encuadres tienden a ser asimétricos pero la escena tiende al equilibrio, no se observa un peso notable de objetos en un lado con respecto al otro (Imagen 39). En este fotograma se aprecia cómo la lámpara de la izquierda compensa el peso del hombre a la derecha, lo mismo con la lámpara tras él y la planta a la izquierda.

Imagen 39. Fotograma *Babylon*



Fuente: Captura de pantalla *Babylon* (Damien Chazelle, 2022)

Las *líneas compositivas* que más se ven son verticales, a pesar de que la escena es tranquila en cuanto a movimiento, a nivel narrativo la situación no lo es en absoluto. Se va a producir un suicidio, algo que solamente sabe el protagonista, por ello el ambiente es calmado. Las verticales crean de una forma sutil cierta tensión que, junto a las zonas menos iluminadas mencionadas anteriormente, indican que algo malo está a punto de suceder.

7. CONCLUSIONES

Durante la realización de estos cuatro análisis, se ha podido comprobar la minuciosidad con la que Chazelle cuida todos los detalles de sus escenas al milímetro y cómo trata de no dejar nada al azar. Gracias a este proceso, el objetivo general propuesto al inicio de la investigación queda solventado.

A raíz de este, surgieron otros objetivos más concretos. Con el presente trabajo se ha pretendido estudiar el uso tan característico del color que hace el joven director y los recursos compositivos que emplea. También se ha querido comprobar si estos factores contribuyen a la fluidez del relato y si ejercen algún efecto sobre la percepción sensorial y emocional del espectador. Además, se ha buscado examinar cómo una paleta premeditada puede aportar una ambientación y un tono emocional concreto.

Una vez concluido el estudio, se puede observar que, en líneas generales, los objetivos propuestos han sido cumplidos. Con el primer fragmento analizado se comprueba cómo gracias a la paleta seleccionada y los contrastes entre tonalidades, se crea una atmósfera divertida, animada y energizante. Por otra parte, en la segunda, el baile en la colina, gracias a la sencillez de la escenografía y la disposición de los elementos consigue transmitir una sensación de paz, calma y armonía.

En contrapartida, en las secuencias de *Babylon* (Damien Chazelle, 2022), se divisa cómo en la fiesta, gracias a la ubicación de los figurantes y sus movimientos, y sin que el espectador sea consciente, se trata de dirigir su atención continuamente a la protagonista. Además, todos los tonos rojos y dorados en su paleta contribuyen a crear un ambiente repleto de pasión, excesos y vitalidad. Si la paleta hubiese estado compuesta por tonalidades frías, la escena no hubiera tenido tanta fuerza ni hubiera causado el mismo impacto. Por último, en la escena del suicidio, lo normal podría haber sido crear un ambiente lleno de dramatismo y tristeza. En cambio, Chazelle decide apostar por lo contrario. Diseña un espacio en el que se respira calma y en el que, de alguna manera, no se recarga de dramatismo el suceso inminente: la muerte de este reconocido actor dentro de la trama. El uso del plano secuencia hace que el público viva junto al personaje ese momento, que le acompañe durante su decisión, sin las distracciones que puede causar un corte en el plano. En un primer momento, el espectador está tranquilo puesto que la escena parece inofensiva. Sin embargo, en el momento en el que el personaje comienza a subir a

su habitación, las zonas tan oscuras y solitarias van advirtiéndole de que algo siniestro está a punto de suceder.

Mediante el presente estudio, se ha puesto de manifiesto que el aspecto estético de una obra audiovisual desempeña una labor fundamental en el lenguaje cinematográfico. La composición y el color son elementos claves para suscitar emociones y atmósferas que facilitan al espectador conectar de una forma más profunda y significativa. Durante el proceso de trabajo de este estudio, han ido surgiendo cuestiones que pueden desembocar en posibles ideas para futuras líneas de investigación.

En primer lugar, sería interesante abordar la relación entre la música seleccionada en cada escena y la sensación que se quiere transmitir. En este sentido, cabría detenerse en si existe sincronía entre el ritmo musical y algún elemento como el montaje o los movimientos de cámara; o si en cambio se hace uso de ciertos sonidos específicos que suelen despertar ciertas sensaciones en el espectador.

Desde otra perspectiva, también resultaría interesante estudiar los efectos de que un patrón de color acompañe a un personaje. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en la película *Inside Out* (Pete Docter, 2015), en la que cada personaje tiene un color asociado en función de la emoción que pretende representar. Podría resultar interesante ver en qué medida, al asociar un color a un personaje, se le adjudican también las connotaciones de este.

En definitiva, se puede decir que esta serie de recursos formales estudiados a lo largo del trabajo tienen una importancia crucial en el propio discurso cinematográfico. El color, la luz, el movimiento o la ubicación de los objetos poseen una intencionalidad, teniendo en cuenta que su significado puede cambiar en función de la cultura.

La dificultad no está en conocer toda esta teoría, sino en saber combinar todo de una manera unificada para que desemboque en una emoción concreta en el espectador. El resultado de este proceso puede marcar la diferencia entre una obra audiovisual que se quede en el olvido, o que, en cambio, se mantenga grabada en el imaginario del espectador. Puede que no todos los cineastas tengan las habilidades necesarias para rodar y cuidar todo de una manera tan exhaustiva como Chazelle, pero, desde este estudio se anhela que llegue el día en el que se dé más valor a este aspecto del cine y que empiecen a tener el valor merecido las producciones que se salen de lo establecido.

8. BIBLIOGRAFÍA

Askari, M. H. (2014). Color in film: Why and to what end? *BioScope*, 5(2), 167-173.
Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/273163191_Color_in_Film_Why_and_to_Wh_at_End

Avila, L. (2017, noviembre 16). *Cómo se compone en cine*. Revista 24 Cuadros.
<https://revista24cuadros.com/2017/11/16/principios-de-la-composicion-visual-aplicados-al-cine/>

Becker, F. (2023). *Seis años después de “La La Land”, Chazelle vuelve a Hollywood con la cruda “Babylon”*. AFP.
<https://www.montevideo.com.uy/Pantallazo/Seis-anos-despues-de-La-La-Land--Chazelle-vuelve-a-Hollywood-con-la-cruda-Babylon--uc843146>

Box Molina, M. (2019). *Aproximación teórica a la psicología del color y su aplicación en las artes visuales* (Trabajo de Fin de Grado). Universidad Miguel Hernández. Recuperado de: <https://dspace.umh.es/handle/11000/7490>

Chazelle, D. (Director). (2022). *Babylon* [Película]. Paramount Pictures; Marc Platt Productions; Wild Chickens Productions.

Chazelle, D. (Director). (2016). *La La Land* [Película]. Summit Entertainment; Black Label Media; Marc Platt Productions.

Cinemanía. (2024, abril 14). *Damien Chazelle logra la confianza de Hollywood para hacer otra película tras el fracaso de 'Babylon'*. 20 Minutos. <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/damien-chazelle-confianza-hollywood-otra-pelicula-despues-babylon-5235565/>

Costa, C. J. (2025, abril 12). *¿Se están agotando las ideas en Hollywood? El debate sobre los remakes y reboots*. Artileon. <https://artileon.com/remakes-hollywood-reboots-2025/>

Damien Chazelle - Biografía, mejores películas, series, imágenes y noticias | La Vanguardia. (2025b, mayo 26). La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/personas/damien-chazelle-136495>

Duarte-Ricaurte, A. G., & Arenas-Díaz, L. S. (2019). *Posibilidades narrativas del plano secuencia y la recreación histórica*. *Expresiones, Revista Estudiantil de Investigación*, 6(12), 37-43. Recuperado de: <https://revistas.uniagustiniana.edu.co/index.php/expresiones/article/download/113/103>

Gomis Planelles, J. (2024, abril 27). *La magia de la iluminación en el cine: Creando ambientes y emociones*. Producciones GDP. <https://www.produccionessgd.com/blog/la-iluminacion-en-el-cine/>

Heller, Eva (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili. Recuperado de: https://ia801002.us.archive.org/8/items/psicologiadelcolor_201907/Psicologia-del-Color.pdf

Hernández, D., Hernández, D., & Hernández, D. (2025, 30 mayo). *Los secretos cinéfilos detrás de La La Land*. pacozea.com | <https://www.pacozea.com/los-secretos-cinefilos-detras-de-la-la-land/>

IMDb. (s. f.-b). *Damien Chazelle*. IMDb. https://www.imdb.com/es-es/name/nm3227090/bio/?ref=nm_ov_bio_sm

Martin, M. (2008). *El lenguaje en el cine*. Barcelona: Gedisa. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=lang_es&id=miczEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA11&dq=el+encuadre+en+el+cine&ots=5i_hOTQJcQ&sig=GUDG5QkSKCTxh2xfsbcU4UdADow#v=onepage&q&f=false

Molina-Siles, P., Piquer-Cases, J. C., & Cortina-Maruenda, J. (2013). *El color en los comienzos del cine: De la aplicación manual al Technicolor*. En *Libro de Actas del X Congreso Nacional del Color* (pp. 528-536). Comité Español del Color, Sociedad Española de Óptica. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/30118>

Navarro, B. (2024, julio 30). *Fundamentos de la iluminación en cine: todo para crear la atmósfera perfecta*. Escuela Mastermedia. <https://escuelamastermedia.es/blog/fundamentos-de-la-iluminacion-en-cine/>

Passolini, P. (1971). *Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad*. En *Problemas del Nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial. Recuperado de: <https://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/11/pier-paolo-passolini-discurso-sobre-el.html>

Real Academia Española. (2025). *Composición*. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). <https://dle.rae.es/composici%C3%B3n>

Russo, E. A. (1998). *Diccionario de cine*. Paidós Ibérica. Recuperado de: <https://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Coberturas%20NODOCENTES/4.%20Materiales/2016/T226/Diccionario%20de%20Cine.pdf>

Salvà, N. (2017, enero 12). *Damien Chazelle: "El cine lleva 100 años muriéndose, y aquí sigue"*. El Periódico. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170112/entrevista-damien-chazelle-ciudad-estrellas-land-5737599>

Sánchez, J. L. (s.f.). *Biografía de Damien Chazelle*. Decine21. <https://decine21.com/biografias/damien-chazelle-91388>

SensaCine.com.mx. (s. f.-b). *Damien Chazelle*. <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-419607/biografia/>

Suárez, R. (2018). Composición y (des)composición: espacio y significado en *Ida*. *Fotocinema*, 16. Recuperado de: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/4094/3809>

Tatay, T. (s.f.). *La belleza secreta que esconde la regla de los impares*. dzoom. <https://www.dzoom.org.es/la-belleza-secreta-que-esconde-la-regla-de-los-impares/>

Tello, L. (2019). Influencia del cromatismo en la estética filmica: etalonaje y evolución visual a través de la tecnología digital. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(1), 183-197. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/60135>

Van Hurkman, A. (2014). *Color correction handbook: Professional techniques for video and cinema* (2^a ed.). Peachpit Press. Recuperado de: <https://archive.org/details/alexis-van-hurkman-2014-color-correction-handbook/page/n17/mode/2up>

Vieguer, M. (2012). *El plano secuencia. Pedro Costa y la trilogía de Fontainhas*. En *La Trama de la Comunicación* (Vol. 16). UNR Editora. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3239/323927337018.pdf>

Vonne, L. (2015, abril 29). *La teoría del color de Goethe y su relación con la personalidad del ser humano*. Hipertextual. <https://hipertextual.com/2015/04/teoria-del-color-goethe>

Vreeland, A. V. (2015). *Color theory and social structure in the films of Wes Anderson*. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 6(2), 35-43. Recuperado de: https://eloncdn.blob.core.windows.net/eu3/sites/153/2017/06/04_Vaughn_Vreeland.pdf

Welabplus. (2021, octubre 5). *Composición cinematográfica: apuntes para futuros cineastas*. <https://welabplus.com/2021/10/05/composicion-cinematografica-apuntes-para-futuros-cineastas/>

Xue, S., Agarwala, A., Dorsey, J., & Rushmeier, H. (2013). *Learning and applying color styles from feature films*. *Eurographics*, 32(7), 1-10. Recuperado de: https://graphics.cs.yale.edu/sites/default/files/filmstyle_1_submit.pdf