

La triangulación como vía para investigar fenómenos audiovisuales complejos: el caso del plano secuencia

Triangulation as a Method for Investigating Complex Audiovisual Phenomena: The Case of the Sequence Shot

Felicidad González Sanz. Universidad Rey Juan Carlos (España)

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la UCM, docente en la Universidad Rey Juan Carlos y con trayectoria profesional en televisión, cine y publicidad. Colabora con la revista *Index Comunicación* y el Grupo INECO. Su investigación se centra en el lenguaje audiovisual y el impacto de la IA en el audiovisual.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8349-9497>

Artículo recibido: 14/10/2025 – Aceptado: 19/12/2025

Resumen:

Este trabajo aborda la investigación del plano secuencia a través de la triangulación metodológica, una estrategia clave para estudiar fenómenos audiovisuales complejos. La metodología combina cuatro procedimientos complementarios: revisión documental para cartografiar el estado del arte, análisis de contenido cuantitativo y cualitativo de los planos del *corpus* seleccionado, entrevistas en profundidad con profesionales audiovisuales y grupos de discusión para analizar la recepción del público. Esta triangulación permite confrontar discursos profesionales con percepciones de la audiencia acerca del recurso, evidenciando discrepancias entre teoría académica, práctica profesional e interpretación del espectador. Las limitaciones incluyen heterogeneidad de criterios entre expertos sobre el plano secuencia, así como dificultades en la gestión de los grupos focales, tanto en la selección de la muestra como en su moderación. La investigación demuestra que la triangulación metodológica constituye una estrategia idónea para abordar fenómenos comunicativos complejos, ofreciendo un marco robusto y flexible replicable en comunicación audiovisual.

Palabras clave:

Triangulación; Análisis de contenido; Entrevistas en profundidad; Grupos de discusión; Comunicación audiovisual

Abstract:

This work addresses sequence shot research through methodological triangulation, an essential strategy for studying complex audiovisual phenomena. The methodology combines four complementary procedures: documentary review to map the state of the art, quantitative and qualitative content analysis of the director's shots, in-depth interviews with audiovisual professionals, and focus groups to analyze audience

reception. This triangulation allows confronting professional discourses with audience perceptions, evidencing discrepancies between academic theory, professional practice, and spectator reception. The limitations include the heterogeneity of criteria among experts regarding the sequence shot, as well as difficulties in managing focus groups, both in sample selection and in their moderation. The research demonstrates that methodological triangulation constitutes an ideal strategy for complex communicative phenomena, offering a robust and flexible framework replicable in audiovisual communication.

Keywords:

Triangulation; Content Analysis; In-depth interviews; Focus Groups; Audiovisual Communication

1. Introducción

Durante la realización de la tesis doctoral dedicada al análisis del plano secuencia en la filmografía de Rodrigo Sorogoyen (González-Sanz, 2025) se constató que se partía de la dificultad de delimitar conceptualmente este recurso, objeto poco consensuado en la literatura académica y connotado tanto técnica como narrativamente. Este problema obligó a complementar aproximaciones teóricas con herramientas de recogida y análisis empírico capaces de confrontar discursos profesionales con la percepción de la audiencia. Por ello, la investigación adoptó un enfoque de triangulación metodológica que combinaba cuatro procedimientos: revisión documental, análisis de contenido cuantitativo y cualitativo, entrevistas en profundidad y grupos de discusión.

En este trabajo, el empleo del plano secuencia en la obra de Rodrigo Sorogoyen funciona como un ejemplo ilustrativo que permite poner a prueba la triangulación metodológica propuesta. El diseño es replicable a otros recursos formales –con adaptaciones– y a otras filmografías.

2. Metodología

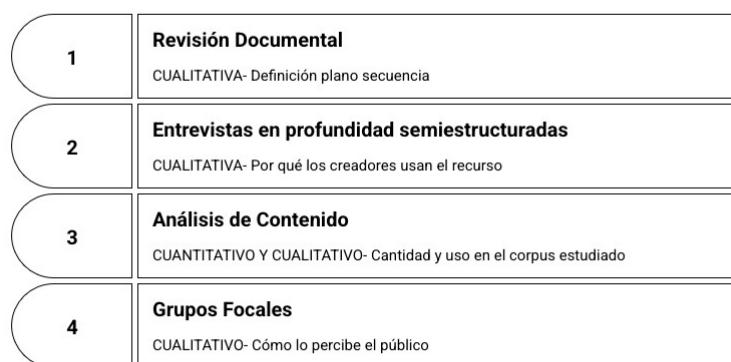
La metodología empleada para la investigación puede categorizarse desde una perspectiva dual. En primer lugar, efectúa un estudio de naturaleza descriptiva, dado que aspira a caracterizar detalladamente el objeto de análisis –el plano secuencia–, especificando sus atributos distintivos y los elementos diferenciadores respecto a otras técnicas relacionadas, como el plano largo. De este modo, busca “examinar un ámbito específico de la realidad” (Igartua, 2006, p. 94). Simultáneamente, al investigar el modo en que se emplea el recurso en la filmografía de Sorogoyen y sus efectos en la percepción del espectador, adopta también características de investigación explicativa, ya que “indaga sobre las causas de los fenómenos” (Igartua, 2006, p. 94).

El enfoque metodológico utilizado es de carácter mixto, orientado hacia la implementación de una triangulación. Según García y Berganza (2005, p. 34), para ejecutar una triangulación metodológica efectiva se requiere la aplicación de al menos dos técnicas de investigación distintas, combinando aproximaciones cualitativas y cuantitativas para examinar el fenómeno estudiado. Esta estrategia, según las autoras,

facilita el acceso a múltiples dimensiones del objeto de análisis que, de otra manera, resultarían inaccesibles, además de incrementar la confiabilidad de los hallazgos, garantizar su coherencia y fortalecer su validez científica.

Por ello, se implementaron una combinación de metodologías cualitativas y cuantitativas. Estructuralmente, la metodología empleada se desarrolla mediante cuatro etapas secuenciales, mostradas en la Figura 1.

Figura 1
Fases de la metodología empleada



Nota. Elaboración propia (2024)

2.1. Revisión documental

La investigación comienza realizando una revisión documental que sirve para conceptualizar los elementos teóricos del marco teórico y abordar el estado actual del conocimiento. Se incorporan investigaciones que han examinado, incluso tangencialmente, el fenómeno estudiado (Codina, 2020, p. 141). Para ello, se revisaron obras de referencia elaboradas por expertos en la materia, así como artículos académicos publicados en revistas indexadas y tesis doctorales relacionadas con el objeto de estudio.

La obtención de fuentes para realizar la exploración bibliográfica se efectuó mediante consultas presenciales en bibliotecas y recursos digitales, consultando el repositorio Teseo y plataformas especializadas como Google Académico, Dialnet, *ResearchGate* y *Web of Science*. Se procuró que las fuentes empleadas no tuvieran más de cinco años, comprendiendo el periodo entre 2018 y 2022, con el objetivo de que estuvieran actualizadas. Se utilizó una estrategia de búsqueda booleana con los términos: “Sorogoyen” AND “plano secuencia”, que también se emplearon de forma aislada. Se aplicaron filtros por idioma, seleccionando español e inglés, y por el periodo indicado anteriormente. Dado que se obtenían pocos resultados –menos de 15–, se expandió la búsqueda con los términos ingleses para referirse al recurso como *sequence shot*, *continous shot*, *single shot*, *oner*, *one-take scene*, *single-take*, *shot scene* e, incluso, *long take*. Asimismo, la horquilla temporal se amplió hasta los años 50 para incluir las afirmaciones de André Bazin, Jean Mitry, Alexandre Astruc, Pasolini, Tarkovsky o Lutz

Bacher, por considerar que eran necesarias para establecer las bases conceptuales y comprender en profundidad el objeto de estudio y el estado de la cuestión.

Ante la escasez de bibliografía académica, se ha recurrido a fuentes en formato audiovisual. En estos casos, únicamente se han incorporado aquellas que se han considerado pertinentes y relevantes, como ruedas de prensa en las que se hablaba sobre los diferentes documentos audiovisuales, así como entrevistas con el cineasta estudiado o miembros de su equipo en las que se abordaban cuestiones técnicas y formales sobre el uso del plano secuencia.

Tanto en las fuentes bibliográficas como videográficas se han seleccionado aquellas que ofrecían aportes de calidad, tomando como referencia de esta la autoría (Codina, 2020, pp. 144-148), valorando la experiencia, conocimiento y formación de los autores. Asimismo, se ha optado por fuentes que ofrecían garantías de fiabilidad por su procedencia institucional o editorial. Estos criterios se han aplicado para evitar sesgos.

2.2. *Entrevistas en profundidad*

Con el propósito de profundizar en la implementación del recurso en la obra del cineasta analizado se efectuaron entrevistas con los diversos agentes involucrados en su creación, recurriendo así a fuentes primarias. Esta técnica posibilita recopilar sus perspectivas y analizar sus enfoques sobre dicho recurso, proporcionando una base sólida para comprender y evaluar el empleo de este tipo de planos desde un marco especializado y fundamentado, como sugieren Hernández-Sampieri *et al.* (2014, p. 387). Wengraf (2001, pp. 3-4) destaca que la implementación de entrevistas en el contexto investigativo facilita alcanzar una comprensión más profunda de la realidad, requiriendo una planificación meticulosa.

En el ejemplo concreto analizado, debido a la naturaleza del objeto de análisis, se determina que la muestra más idónea debe seleccionarse mediante muestreo no probabilístico intencional que, según Wimmer y Dominick (2011, p. 94), implica seleccionar participantes por sus características específicas, excluyendo al resto. Se adopta esta decisión ya que, como afirma De Miguel (2005, p. 256), al seleccionar participantes representativos del universo estudiado, sus respuestas pueden considerarse generalizables respecto a la obra del cineasta evaluado.

Por tanto, se incluye al director junto con los miembros más destacados de su equipo técnico –guion, dirección de fotografía, producción, montaje y ayudantía de dirección– con quienes ha desarrollado los planos secuencia presentes en su obra. Esta diversidad disciplinar permite abordar el recurso desde múltiples perspectivas, facilitando una comprensión más profunda de su complejidad.

Siguiendo las recomendaciones de Hernández-Sampieri *et al.* (2014, p. 403), se implementaron entrevistas semiestructuradas con todos los participantes. Se elabora una guía con el orden de las preguntas, y se sigue el esquema propuesto por los autores (p. 405), iniciando con cuestiones generales para posteriormente abordar temas más complejos, concluyendo con cuestiones de cierre.

Debido a las diferentes disciplinas de los participantes, se prepararon cuestiones genéricas complementadas con preguntas personalizadas según su área de especialización. La investigadora ejerció como entrevistadora, empleando recursos de motivación, tácticas de elaboración y aclaración para extraer la máxima información sin influenciar las respuestas (Vallés, 2002, pp. 117-121).

Las conversaciones se desarrollaron en ambientes tranquilos y fueron grabadas siguiendo las recomendaciones de Wengraf (2001) para su posterior transcripción y análisis. Dependiendo de la disponibilidad, se realizaron de forma presencial, telefónica o por videoconferencia. Todos los participantes firmaron formularios de consentimiento informado cumpliendo requisitos del Comité de Ética de la Universidad.

2.3. Análisis de contenido

Paralelamente a la información extraída de las entrevistas semiestructuradas se realiza un análisis de contenido cuantitativo y cualitativo del *corpus* seleccionado, conformado en este caso por cinco largometrajes del cineasta. Este enfoque metodológico permite combinar la medición y tabulación de variables cuantitativas objetivas –como frecuencia, duración o tipología de planos– con la interpretación y valoración cualitativa de los recursos narrativos y estilísticos empleados, siguiendo modelos mixtos de análisis filmico que integran ambas dimensiones. De esta manera, se pueden fundamentar las conclusiones obtenidas sobre criterios verificables y comprensivos. Con esta técnica se logra el propósito de comprender la implementación que hace el director de este recurso en sus largometrajes, determinando asimismo la relación entre montaje interno y externo. Igualmente, facilita la identificación de las características cualitativas tanto de los planos secuencia como de los planos escena empleados por el cineasta.

Como señalan Kuckartz y Rädiker (2023, pp. 2-3), el análisis científico cuantitativo se relaciona con el estudio numérico de los datos, mientras que el análisis cualitativo evalúa de forma más diversa distintos tipos de documentos. García (2010, pp. 183-186) sostiene que el análisis de contenido constituye una herramienta metodológica ampliamente utilizada en las ciencias sociales, tanto desde una perspectiva cuantitativa –centrada en los aspectos formales del texto– como desde un enfoque cualitativo –orientado a la interpretación de los significados en función del contexto comunicativo en el que se genera la obra–.

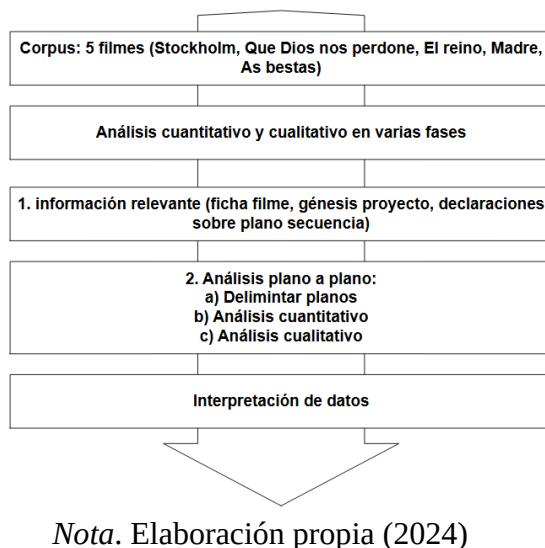
Por su parte, Grueso (2020, p. 81) subraya que no existe un único modelo para abordar el análisis de una obra audiovisual, aunque diversos autores han desarrollado propuestas que permiten interpretar y examinar los textos filmicos desde distintas ópticas. En esta línea, Giménez y Cerdán (2022, p. 9) advierten que el análisis cinematográfico carece de modelos híbridos que integren técnicas cuantitativas con enfoques cualitativos. Para subsanar esta carencia, proponen una metodología que articula ambas dimensiones, combinando el estudio formal del texto cinematográfico con su evaluación interpretativa.

La presente investigación se basa en los modelos propuestos por Casetti y Di Chio (1991), Aumont y Marie (1990), Carmona (2000), Aristizábal y Pinilla (2017) y Giménez y Cerdán (2022), que adapta con el fin de construir un enfoque mixto que

combine técnicas cuantitativas y cualitativas para el estudio de los planos – especialmente de los planos secuencia y planos escena– en obras filmicas de distintos autores. Esta integración metodológica permite obtener datos numéricos precisos sobre la cantidad y tipología de planos utilizados, así como analizar su función narrativa dentro del contexto de la obra y de la filmografía del director.

El análisis de contenido propuesto comprende varias etapas, que se sintetizan en la Figura 2. Inicialmente se procede a la contextualización de cada obra, describiendo la génesis del proyecto y situando el filme dentro del *corpus* del cineasta. Se incluye información relevante como la ficha técnico-artística, la sinopsis y otros datos de interés. Dado el enfoque específico en los planos secuencia, se recopilan declaraciones de los creadores sobre el uso de este recurso en la obra analizada.

Figura 2
Fases empleadas en el análisis de contenido cuantitativo y cualitativo



La segunda etapa consiste en un análisis formal plano a plano del *corpus*, que examina sistemáticamente los aspectos visuales y sonoros de cada largometraje. Los datos se tabulan para extraer métricas objetivas como el número total de planos, su clasificación en planos normales, largos, escena y secuencia, así como la duración media de los planos o *Average Shot Length* [ASL] propuesto por Salt (2009).

Para abordar esta etapa, se establece un protocolo dividido en varias fases, aplicable a cada filme seleccionado. En primer lugar, se delimitan los planos mediante códigos de tiempo de entrada y salida, utilizando un *software* de edición.

En segundo lugar, se recogen los resultados cuantitativos del análisis plano a plano en la tabla confeccionada para tal fin. La Figura 3 muestra el encabezado de la plantilla de Excel donde se consignan los datos y un ejemplo de cómo quedan registrados. Para facilitar la clasificación de la información recogida, se utilizan siglas que describen las distintas casuísticas. Las variables registradas incluyen: título, año, número de plano, código de inicio, código de fin, duración, *frame rate* y tipo de plano. En esta última

categoría se distingue entre planos normales y planos largos. Si un plano se identifica como largo, se especifica si corresponde a un plano escena, plano secuencia o simplemente a un plano largo. Esta distinción es fundamental, ya que, aunque los planos escena y secuencia pueden considerarse largos, no todos los planos largos cumplen con los criterios narrativos para ser clasificados como tales.

Figura 3

Plantilla diseñada para efectuar el análisis de contenido cuantitativo y cualitativo

ANALISIS CUANTITATIVO												ANALISIS CUALITATIVO											
TÍTULO	AÑO	Nº PIANO	INICIO	FIN	DURACIÓN (ff)	FPS	DURACIÓN (ms)	CREENCIOS	PLANO LARGO	PLANO ESCENA	PLANO SECUENCIA	TRANSICION	TIPO DE PIANO	ANGULACION	MOVIMIENTO	SUBTIPO ESTÁTICO	SUBTIPO MOVIMIENTO	CONTENIDO VISUAL	CONTENIDO AUDIO	TIEMPO	ESPACIO	FORMA DE PRODUCCION	PUNTO DE VISTA
Que Dios nos perdone	2015	237	00:28:22.06	00:29:30:15	00:01:08:09	23,98	00:01:08,375		Sí	No	Sí	CT	PP PM	PO	CH PAN DCHA PAN IZDA			PER	DIA AMB MUS DIE	PRES	E CE	FP MI	PTO OBJ
Madre	2019	254	01:12:59:24	01:16:41:24	00:03:42:00	25	00:03:42,000		Sí	No	Sí	CT	PP CP PO		CH PAN IZDA PAN DCHA TILT UP TILT DOWN ZO IN ZO OUT			PER	DIA AMB	PRES	E CE	FP MI	PTO OBJ
As Bestas	2022	584	01:40:39:20	01:49:18:02	00:08:38:06	24	00:08:38,250		Sí	No	Sí	CT	PA PM PP	CP PO	STDY PAN IZDA PAN DCHA			PER	DIA	PRES	E CE	FP MI	PTO OBJ
Total																							

Nota. Elaboración propia (2024)

Siguiendo a Totaro (2001), se considera plano largo aquel cuya duración supera los 25 segundos. Los planos de menor duración se clasifican como normales o estándar. Aquellos planos que superan los 25 segundos pero carecen de estructura narrativa se agrupan como planos largos; los que contienen una escena –entendida como una acción en un mismo espacio y/o tiempo– se denominan planos escena; y los que presentan una secuencia completa –con planteamiento, nudo y desenlace– se identifican como planos secuencia.

Para establecer si un plano de larga duración corresponde a un plano escena o a un plano secuencia, se analiza su contenido narrativo en relación con los planos que lo preceden y lo siguen, con el fin de verificar si presenta una estructura narrativa definida. En el proceso de recogida de datos se han distinguido de forma rigurosa las cuatro categorías. Asimismo, los créditos de las películas, debido a sus características particulares y pese a su extensión temporal, se han registrado por separado para garantizar una mayor precisión en el análisis.

Una vez clasificado el tipo de plano, se procede al análisis cualitativo de los planos secuencia y planos escena. Las variables principales analizadas son: tipo de transición, tamaño del plano, angulación, movimiento, contenido visual, contenido auditivo, tiempo, espacio, forma de producción y punto de vista. Además, se contemplan dos subvariables que dependen de la presencia o ausencia de movimiento en el plano: subtipo estático y subtipo dinámico.

Tras realizar el análisis plano a plano de los largometrajes que conforman la muestra, se generan representaciones gráficas que permiten visualizar la información cuantitativa y cualitativa obtenida. Asimismo, se diseña una figura que indica la ubicación de los planos largos, planos escena y planos secuencia dentro de la estructura narrativa de cada película. Para ello, se utiliza el *software* de edición empleado para delimitar los planos,

estableciendo un código de color para cada tipología. Estos datos se relacionan cualitativamente con el estilo cinematográfico del director, analizando su puesta en escena, fotografía, sonido y montaje en relación con el uso del plano secuencia y del plano escena. La información se presenta tanto en relación con el conjunto de la obra del cineasta como con cada largometraje de forma independiente.

Este proceso permite identificar una evolución en el tratamiento narrativo y formal que el cineasta estudiado otorga al plano secuencia a lo largo de su trayectoria. La metodología empleada responde a los criterios de validez propuestos por Casetti y Di Chio (1991, pp. 59-61), al presentar coherencia interna mediante el uso de datos homogéneos; fidelidad empírica al relacionar dichos datos con el objeto de estudio; originalidad al destacar aspectos innovadores del plano secuencia; y profundidad analítica, al mantener un equilibrio entre amplitud y concisión que permite abarcar el mayor número posible de elementos relevantes. La elegancia metodológica, según los autores, se manifiesta en la satisfacción derivada de aplicar este enfoque, que además fomenta la participación activa del público en el proceso interpretativo.

2.4. Grupos de discusión

La utilización de grupos de discusión permite acceder a las opiniones, valoraciones e interpretaciones que los participantes, como espectadores del siglo XXI, expresan respecto al uso del plano secuencia en los largometrajes analizados. Todos los participantes firmaron un consentimiento informado que autorizaba tanto el uso de los datos obtenidos en la investigación, así como la grabación de las sesiones. Se garantiza la confidencialidad de los datos, presentando los resultados de forma anonimizada.

Wimmer y Dominick (2011, p. 132) definen los *focus groups* como una estrategia que permite comprender las actitudes y opiniones de los participantes, favoreciendo una comprensión más profunda del objeto de estudio. Hernández Sampieri *et al.* (2014, pp. 408-409) explican que esta técnica consiste en entrevistar a un grupo de entre 3 y 10 personas, quienes dialogan en un entorno distendido sobre un tema específico conducidos por un moderador. Las reuniones se graban para su posterior transcripción (Krueger, 1998, p. 20).

Para la realización de los grupos focales se siguieron las directrices de Hernández Sampieri *et al.* (2014, p. 411) y Wimmer y Dominick (2011, p. 135). En primer lugar, se definió la muestra y su composición ideal, optando por grupos heterogéneos en cuanto a edad y sexo, con el objetivo de obtener una visión amplia sobre la percepción del plano secuencia entre distintos perfiles de audiencia. En este estudio, la edad se considera la variable independiente, mientras que las observaciones sobre el plano secuencia constituyen las variables dependientes. Tal como señalan Wimmer y Dominick (2011, p. 44), la variable independiente es aquella que el investigador manipula sistemáticamente.

Se seleccionaron participantes mayores de edad, entre 18 y 65 años, de ambos sexos, que fueran espectadores habituales de cine. Se procuró que la composición de los grupos cubriera un amplio rango etario, siguiendo la recomendación de Gutiérrez

(2008), quien señala que los grupos deben diseñarse “en función de unos criterios que permitan cubrir los distintos discursos a observar” (p. 121).

El muestreo fue no probabilístico por conveniencia. Según la definición de Wimmer y Dominick (2011, pp. 90-92), esto implica elegir sujetos disponibles y dispuestos a participar. Esta elección responde a los objetivos exploratorios del estudio, que no busca generalizar resultados, sino examinar relaciones entre variables, considerando además las limitaciones de tiempo y recursos.

En segundo lugar, se elaboró una guía de preguntas semiestructuradas, que se detalla en la Tabla 1, que recogiera los temas a tratar, permitiendo al moderador introducir nuevas cuestiones o modificar el orden según el desarrollo de la sesión. Las reuniones tuvieron una duración aproximada de una hora, y se definieron los conceptos clave a abordar mediante 14 preguntas, incluyendo un análisis final del cortometraje *Madre* (Sorogoyen, 2017). Se emplea el cortometraje por estar incluido íntegramente al comienzo del largometraje homónimo y debido a que posee una extensión cercana a los 20 minutos, inferior a la duración del filme, lo que facilita el desarrollo de la sesión.

Tabla 1

Guía de preguntas empleada en todas las sesiones de grupos de discusión

Concepto que se quiere estudiar	Preguntas
Definición de plano secuencia	1. ¿Cómo definirías lo que es un plano secuencia?
Elementos constituyentes del plano secuencia	2. ¿Qué elementos esenciales crees que tiene?
Límites del plano secuencia	3. ¿Si cambias de espacio/tiempo es plano secuencia, o si no se mueve la cámara lo es?
Detección por el público	4. ¿Cuándo estás viendo una película eres capaz de detectarlos?
Ubicación en largometrajes	5. ¿Recuerdas alguna película que tenga planos secuencia y podrías nombrarla?
Tipo de obras que los contienen	6. ¿Crees que suele haber más planos secuencia en películas de autor o de todos los géneros?
Valor añadido del plano secuencia a la experiencia filmica	7. ¿Qué te aporta, como espectador, un plano secuencia cuando ves una película? 8. ¿Te mete más en la historia, da verosimilitud?
Auge en su empleo	9. ¿Crees que ahora las películas tienen más planos secuencia que antes?
Uso como elemento de marketing	10. Hay películas, como <i>Tyler Rake 2</i> , cuya promoción indica que tiene un plano secuencia aún más espectacular. ¿Irías a ver una película porque tenga planos secuencia o se anuncie con ellos como argumento de venta?
Relación entre el lenguaje audiovisual y el de los videojuegos.	11. ¿Eres consumidor de videojuegos? 12. ¿Crees que hay una semejanza entre el lenguaje del videojuego y el cine? 13. ¿Crees que el plano secuencia se parece al lenguaje videojuegos?
Aplicación práctica: análisis de <i>Madre</i>	14. Se muestra a los participantes el cortometraje <i>Madre</i> de Rodrigo Sorogoyen y se les pregunta si observan o no la existencia de un plano secuencia en la obra.

Nota. Elaboración propia (2024).

En tercer lugar, se procedió a la realización de la sesión grupal en sí, que comenzó entregando a cada participante un formulario de consentimiento informado, en el que se recogían sus datos personales, se explicaba la naturaleza de la técnica de investigación a

aplicar, los objetivos del estudio, el tratamiento confidencial de la información y los derechos que les asisten como sujetos participantes. La firma de este documento responde a los protocolos establecidos por el Comité de Ética en investigaciones que implican el manejo de datos personales.

Concretamente, se realizaron dos grupos focales. El primero contaba de seis participantes de edades comprendidas entre los 18 y 20 años –cinco mujeres y un hombre–; y el segundo contaba de 13 participantes de edades comprendidas entre los 21 y los 65 años –ocho mujeres y cinco hombres–. Ambos se registraron en formato audio, con moderación de la investigadora.

En cuarto lugar, tras las sesiones, se procedió a la elaboración de un informe individual para cada grupo focal. Además, las grabaciones fueron transcritas, incorporando anotaciones sobre el desarrollo de la sesión, y cada participante fue identificado mediante un código único. Durante el proceso de transcripción se señalaron los silencios, las pausas y las intervenciones simultáneas, siguiendo las recomendaciones metodológicas de Gutiérrez (2008, p. 129).

A partir de las transcripciones, se llevó a cabo el análisis de los datos mediante el software Atlas.ti 25. Una vez introducidos los textos transcritos, se subrayaron las citas relevantes y se les asignaron códigos conforme a la tabla de codificación previamente definida. Los códigos y subcódigos fueron diseñados para sintetizar el contenido descriptivo al que remite cada categoría. Por ejemplo, el subcódigo definición_cámara se aplicó a aquellas intervenciones en las que se mencionaba la cámara como elemento clave en la definición del plano secuencia.

En total se utilizaron 77 códigos en Atlas.ti 25: 46 de ellos corresponden a categorías y subcategorías creadas para el análisis del contenido de las transcripciones, y los 31 restantes se emplearon para codificar la identidad de los participantes –20 en total–, el grupo de edad al que pertenecían –nueve rangos– y su género –dos categorías–. Estos códigos se aplicaron sobre un total de 719 citas, de las cuales 565 proceden del primer grupo focal y 154 del segundo. La Tabla 2 muestra una síntesis de los códigos empleados.

Tabla 2
Resumen de códigos y subcódigos empleados

Código	Subcódigo
DEFINICIÓN	definición_cámara
	definición_con corte
	definición_confusión
	definición_continuidad
	definición_narrativa secuencia
	definición_sin corte
DIFERENCIA CON PLANO LARGO	diferencia con plano largo
ELEMENTOS DEL PLANO SECUENCIA	elementos_conflicto
	elementos_continuidad espacial
	elementos_fijo

	elementos_movimiento elementos_narrativa elementos_sin corte
INFLUENCIA VIDEOJUEGOS Y FILMS	influencia videojuegos y films
MADRE	madre_confusión
	madre_no es plano secuencia
	madre_sí es plano secuencia
	madre_vender madre como plano secuencia
PERCEPCIÓN	percepción_atractivo
	percepción_captar atención
	percepción_detección depende
	percepción_detección difícil
	percepción_detección no
	percepción_detección sí
	percepción_existencia en otros productos audiovisuales
	percepción_facilidad técnica para crearlos
	percepción_Inmersión
	percepción_no mayor empleo del plano secuencia en la actualidad
	percepción Otros films que contienen plano secuencia
	percepción_realismo
	percepción_sí mayor empleo del plano secuencia en la actualidad
	percepción_son aburridos los planos secuencia
	percepción_técnica vs. narrativa
	percepción_valorar dificultad técnica
	percepción_verosimilitud
PLANO SECUENCIA DE POSTPRODUCCIÓN	postproducción_no es plano secuencia
	postproducción_sí es plano secuencia
RITMO	ritmo
VER FILM POR PLANO SECUENCIA	ver film por contener plano secuencia_no
	ver film por contener plano secuencia_sí
VINCULACIÓN CON NARRATIVA	vinculación con narrativa

Nota. Elaboración propia (2024)

Además de la asignación de códigos a cada cita, se utilizó Atlas.ti 25 para generar tablas de coocurrencia y diagramas Sankey, con el propósito de profundizar en el análisis de las aportaciones realizadas por los participantes. Las tablas de coocurrencia permiten identificar y cuantificar la frecuencia con la que distintos códigos aparecen simultáneamente en una misma cita o en citas que se solapan, lo que facilita la detección de relaciones significativas y patrones temáticos entre los elementos codificados durante el análisis cualitativo. Por su parte, el diagrama Sankey emplea bandas cuyo grosor representa la frecuencia de coocurrencia entre códigos, así como la intensidad y dirección de las relaciones establecidas entre ellos.

3. Resultados

En primer lugar, la revisión documental permitió examinar el estado de la cuestión, evidenciando la falta de consenso terminológico y la confusión frecuente entre plano

secuencia, plano largo y plano escena. Con los datos obtenidos en ella, se ha logrado establecer una definición precisa de plano secuencia. Gracias a esta técnica, además, ha sido posible identificar los componentes del plano secuencia, establecer una diferenciación con los planos largos, proponer una clasificación tipológica de los distintos planos secuencia y obtener una perspectiva histórica sobre su empleo en el ámbito audiovisual.

Las entrevistas en profundidad a profesionales del sector audiovisual ofrecieron perspectivas expertas sobre la práctica del plano secuencia y sus implicaciones narrativas, técnicas y de producción. Gracias a la aplicación de esta metodología, se ha conseguido identificar los motivos y las circunstancias que llevan al cineasta estudiado a incorporar el plano secuencia en sus producciones filmicas. Del mismo modo, ha facilitado un análisis sobre el modo en que el director emplea esta técnica dentro de su obra. Finalmente, ha permitido profundizar en la manera en que el plano secuencia es conceptualizado, valorado y categorizado tanto en el entorno profesional como en el ámbito académico.

Las entrevistas con los profesionales revelan que aun partiendo de la definición consensuada –narrar una secuencia en un único plano–, al analizar casos concretos en los que estos profesionales han trabajado, algunos han calificado como plano secuencia tomas que incluían insertos o planos añadidos para narrar la secuencia. Uno de los hallazgos inesperados de esta investigación ha consistido en revelar cómo los términos de secuencia y escena se manejan de forma diferente en el ámbito académico y profesional. En este sentido, se aprecia que, mientras los profesionales utilizan los conceptos de escena y de secuencia como sinónimos, en el ámbito académico sí se diferencian. Además, los profesionales no muestran un consenso acerca de dónde se encuentran los límites de un plano secuencia y qué se puede calificar o no como tal.

Posteriormente, el análisis de contenido aplicado tanto en su vertiente cuantitativa como cualitativa mostró la utilidad de combinar ambos enfoques para obtener datos comparables y, a la vez, interpretaciones contextualizadas. Concretamente, el análisis de contenido revela que, en el ejemplo estudiado, el estilema autoral de Sorogoyen es el plano largo, que emplea mayoritariamente, reservando un uso puntual del plano secuencia y de los planos escena para enfatizar momentos de especial tensión dramática. Gracias a la aplicación de esta metodología se observa una evolución en la forma de utilizarlos en su obra y se puede describir cómo es el plano secuencia tipo que emplea.

Finalmente, los grupos de discusión permitieron contrastar la recepción de esta técnica por parte del público, integrando así la dimensión de la audiencia en el análisis. Se observa confusión a la hora de definir y delimitar el recurso por los participantes de los *focus groups*, quienes pese a tener dificultades para percibirlos, los asocian con una sensación de mayor verosimilitud e inmersión en la historia.

4. Discusión y conclusiones

La literatura clásica de análisis filmico ha consolidado marcos cualitativos de referencia –Aumont y Marie (1990), Casetti y Di Chio (1991) y Carmona (2000)– que priorizan la lectura formal, semántica y pragmática del texto, ofreciendo profundidad interpretativa

y criterios de validez interna, pero con limitada capacidad para generar métricas comparables entre obras, períodos o autores. Por otra parte, aproximaciones puramente cuantitativas, como la de Salt (2009), ofrecen una descripción de la frecuencia y duración de los planos, pero resultan insuficientes para capturar la dimensión estética y la recepción del espectador. Frente a estos modelos unitarios, propuestas híbridas recientes, como la de Giménez y Cerdán (2022), incorporan variables cuantitativas al análisis cualitativo, abriendo la puerta a diseños replicables y a comparaciones sistemáticas del uso de categorías como tipo de plano, tratamiento sonoro o montaje. De esta forma, las propuestas híbridas suponen una vía intermedia que combina comparabilidad y profundidad interpretativa.

En ese marco, la triangulación aplicada aquí se alinea con los criterios de investigación mixta en comunicación expuestos por García y Berganza (2005) y por Igartua (2006), tanto por el uso de múltiples técnicas como por la búsqueda de convergencia, coherencia y validez a través de fuentes diversas. Entre las ventajas de aplicar la metodología propuesta se puede señalar, por un lado, que permitir medir y visualizar patrones formales de frecuencia, duración, tipología y ubicación narrativa de planos largos, escena y secuencia. Por otro, facilita contrastar esas métricas con los discursos profesionales y la recepción de la audiencia, revelando discrepancias terminológicas y de valoración que un único método difícilmente detectaría. Por ello, ofrece una visión holística que supera las limitaciones de los enfoques independientes. Este enfoque mixto es particularmente pertinente en el ámbito cinematográfico, donde la intencionalidad autoral y la percepción del público no siempre son coincidentes, permitiendo así un debate más fundamentado para estudiar ciertos recursos formales en diversas filmografías.

Este cruce ha sido especialmente útil en el caso elegido como ejemplo –la filmografía de Sorogoyen– para discriminar empíricamente su empleo de los distintos tipos de planos, y para describir cómo usa específicamente el recurso analizado en términos de movimiento, tamaño de encuadre, montaje interno y ausencia de postproducción. El contraste entre los tres polos –texto fílmico, profesionales y audiencia– se revela así como una aportación específica de la triangulación al estudio del plano.

La triangulación no solo permitió comparar resultados, sino también evidenciar discrepancias entre la teoría académica, la práctica profesional y la percepción del espectador, enriqueciendo el análisis con múltiples puntos de vista. Específicamente, la combinación de las cuatro técnicas elegidas demostró que se complementaron para permitir obtener resultados en el caso específico de fenómenos audiovisuales complejos, en los que convergen múltiples dimensiones técnicas, narrativas y de recepción –como es el caso del plano secuencia–, ya que cada una permitió abordar diversas facetas de este y confrontar los distintos discursos.

Asimismo, el hecho de abordar la investigación con un enfoque mixto cuantitativo-cualitativo garantizó la flexibilidad metodológica al proporcionar datos objetivos comparables junto con interpretaciones contextualizadas por parte de los agentes de creación y del público. Esto resulta especialmente útil para el análisis cinematográfico.

La investigación demuestra, por tanto, que la triangulación metodológica no solo aumenta la validez científica de los hallazgos, sino que también revela la complejidad inherente a los fenómenos audiovisuales al confrontar diferentes perspectivas disciplinares y experienciales. De esta forma, proporciona un análisis más amplio y profundo del objeto de estudio que no sería posible empleando un enfoque metodológico único.

El modelo metodológico planteado puede adaptarse para estudiar el plano secuencia en la obra de otros directores. Para ello, se deberían seguir las cuatro fases propuestas. Así, con la revisión documental se profundiza en la obra del cineasta elegido; las entrevistas en profundidad semiestructuradas con el director y los miembros destacados de su equipo permiten obtener información primaria sobre su proceso de trabajo y el empleo del recurso; el análisis de contenido facilita cotejar las respuestas con el análisis formal de la obra, así como adquirir datos cuantitativos y cualitativos acerca de cómo se utiliza. Por último, los grupos focales confrontan la recepción del público con los resultados obtenidos mediante las técnicas anteriores.

5. Limitaciones

Las limitaciones más significativas están relacionadas con la gestión de los grupos focales, tanto en lo que respecta a la selección de la muestra –mediante muestreo no probabilístico– como a su gestión, debido a las dificultades encontradas en su manejo para garantizar una participación equitativa evitando la monopolización del diálogo. En un futuro, sería necesario repetir los grupos focales seleccionando la muestra mediante un muestreo aleatorio probabilístico más amplio y diverso, estratificado por edad y sexo, con el fin de comprobar si se reproducen patrones similares en cuanto a la definición, percepción y valoración sobre las aportaciones del plano secuencia en un documento薄膜ico. Además, cabría la posibilidad de complementar el *focus group* con la realización de encuestas a participantes elegidos mediante muestreo aleatorio probabilístico. De esta forma, los resultados obtenidos podrían extrapolarse al conjunto del público español. Además, la incorporación de metodologías experimentales, como el *eye-tracking* o la medición de respuestas fisiológicas, podría proporcionar datos objetivos sobre la percepción inconsciente del plano secuencia.

Asimismo, el hecho de que existiera una falta de consenso en los límites del plano secuencia, plano escena y plano largo entre los expertos generó inconsistencias en las definiciones, lo que demostró la necesidad de crear definiciones precisas y consensuadas para facilitar los análisis薄膜icos. Concretamente, la falta de consenso introduce variabilidad clasificatoria y sesgos de interpretación, pues la terminología profesional difiere de la académica, generando ambigüedades en las entrevistas y en la lectura de casos. En futuras investigaciones, se recomienda acordar previamente con los entrevistados un glosario operativo con criterios narrativos y temporales verificables, para garantizar que exista una comprensión unificada entre los participantes.

Por último, no se estimó el acuerdo intercodificador en la clasificación de planos ni en la codificación cualitativa. Por ello, en futuros estudios sería conveniente formar a los codificadores, realizar una doble codificación y calcular los índices de acuerdo para asegurar que el procedimiento pueda repetirse con consistencia.

5. Referencias bibliográficas

- Aristizábal, J. y Pinilla, O. (2017). Una propuesta de análisis cinematográfico integral. *Kepes*, 14(16), 11-32. <https://doi.org/10.17151/kepes.2017.14.16.2>
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film* (Trad. C. Losilla). Paidós. (Trabajo original publicado en 1988).
- Carmona, R. (2000). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* (Trad. C. Losillo). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).
- Codina, L. (2020). Cómo hacer revisiones bibliográficas tradicionales o sistemáticas utilizando bases de datos académicas. *Revista ORL*, 11(2), 139–153. <https://doi.org/10.14201/orl.22977>
- De Miguel, R. (2005). La entrevista en profundidad a los emisores y los receptores de los medios. En M. Berganza y J. Ruiz (Coord.), *Investigar en comunicación* (pp. 251-263). McGraw Hill.
- García, D. (2010). Herramientas teórico-metodológicas para el estudio de los medios masivos: el análisis de contenido, *Estudios*, n.º especial, pp. 183-198. <http://hdl.handle.net/11086/6087>
- García, M. y Berganza, M. (2005). El método científico aplicado a la investigación en comunicación mediática. En M. Berganza y J. Ruiz (Coord.), *Investigar en comunicación* (pp. 19-40). McGraw Hill.
- Giménez, A. y Cerdán, V. (2022). Propuesta metodológica para el análisis de la forma documental. De la cuantificación a la cualificación. *Comunicación & Métodos*, 4(1), 9-25. <https://doi.org/10.35951/v4i1.151>
- González-Sanz, F. (2025). *El plano secuencia en la narrativa fílmica de Rodrigo Sorogoyen* [Tesis doctoral, Universidad San Pablo CEU].
- Grueso, P. (2020). Hacia una nueva perspectiva semiótica y su aplicación al análisis fílmico: propuesta metodológica a partir de un caso práctico. *Comunicación & Métodos*, 2(2), 80-90. <https://doi.org/10.35951/v2i2.85>
- Gutiérrez, J. (2008). *Dinámica del grupo de discusión*. CIS.
- Hernández-Sampieri, R., Hernández, C. y Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill Educacion.
- Igartua, J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Bosch Comunicación.
- Krueger, R. (1998). *Analyzing & Reporting Focus Group Results*. Sage.

- Kuckartz, U. y Rädiker, S. (2023). *Qualitative Content Analysis*. Sage.
- Salt, B. (2009). *Film style and technology: history and analysis*. Starword.
- Sorogoyen, R. (Director). (2017). *Madre* [Película]. Caballo Films; Malvalanda.
- Totaro, D. (2001). *Time and the long take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu and Stalker* [Tesis de doctorado, Universidad de Warwick]. Repositorio institucional de la Universidad de Warwick. <http://wrap.warwick.ac.uk/2355/>
- Vallés, M. (2002). *Entrevistas cualitativas*. CIS.
- Wengraf, T. (2001). *Qualitative research interviewing*. Sage publications.
- Wimmer, R. y Dominick, J. (2011). *Mass Media Research: An Introduction*. Wadsworth Cengage Learning.

Financiación: no se ha recibido financiación.

Conflictos de intereses: no existen.

Traducción al inglés: aportada por los autores.

HOW TO CITE (APA 7^a)

González-Sanz, F. (2025). La triangulación como vía para investigar fenómenos audiovisuales complejos: el caso del plano secuencia. *Comunicación y Métodos | Communication & Methods*, 7(2), 5-20. <https://doi.org/10.35951/v7i2.252>