

El plano secuencia en Berlanga: lenguajes y técnicas de la comedia

The sequence shot in Berlanga: comedy languages and techniques

Mario Rajas

Universidad Rey Juan Carlos, España

mario.rajas@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0002-3807-8327>

Fernando Hernández Barral

Universidad Rey Juan Carlos, España

fernando.barral@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0002-0543-0179>

Miguel Baños

Universidad Rey Juan Carlos, España

miguel.banos@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0002-0195-2754>

Resumen:

Luis García Berlanga descubrió en la técnica del plano secuencia un instrumento idóneo para narrar sus historias a través del movimiento continuado de cámara, la coreografía masiva de actores y la puesta en escena en términos de profundidad. En la obra del cineasta valenciano, las tomas largas sirven para ofrecer una visión particular del género de la comedia, introduciendo una serie de recursos de montaje interno que, además de permitirle desarrollar en pantalla su particular sentido del humor, capacita al autor para llevar a cabo un análisis crítico de la existencia humana y del propio cine, al decantarse por determinadas decisiones de realización audiovisual como la predominancia de planos de duración extendida, encuadres amplios y dinámicos, diálogos simultáneos y solapados, fuertes contrastes compositivos dentro de la imagen o ritmos acelerados de la acción dramática, entre otras soluciones estéticas y narrativas. El plano secuencia berlanguiano resulta, de este modo, un medio privilegiado para estilizar la realidad, abstraer lo cotidiano, eternizar el presente; el vehículo cómico preciso para hacernos reír y reflexionar.

Abstract:

Luis García Berlanga discovered in the sequence shot technique an ideal instrument to narrate his stories through the continuous movement of the camera, the massive choreography of the actors and the mise en scène in terms of depth. In the Valencian filmmaker's work, long takes serve to offer a particular vision of the comedy genre, introducing a series of internal editing resources which, as well as allowing him to develop his particular sense of humour on screen, enable the author to carry out a critical analysis of human existence and of cinema itself, by opting for certain audiovisual production decisions such as the predominance of extended duration shots, wide and dynamic framing, simultaneous and overlapping dialogues, strong compositional contrasts within the image or accelerated rhythms of the dramatic action, among other aesthetic and narrative solutions. The Berlin sequence shot is thus a privileged means of stylising reality, abstracting the everyday, eternalising the present, the precise comic vehicle to make us laugh and think.

Palabras clave: Luis García Berlanga; plano secuencia; toma larga; dirección cinematográfica; comedia; cine español.

Keywords: Luis García Berlanga; Sequence Shot; Long Take; Film Directing; Comedy; Spanish Cinema.

1. Luis García Berlanga: visión y estilo

Cuando se analiza la filmografía de Luis García Berlanga (1921-2010), resulta obligatorio referirse a la técnica del plano secuencia como una de las marcas de estilo más características y prominentes del director valenciano. Los diversos autores que han estudiado su obra desde múltiples puntos de vista biográficos, socio-culturales o estrictamente filmicos (Gómez Rufo, 1997; Alegre, 2020; Villena, 2021) coinciden en que el rasgo autoral berlanguiano por excelencia, en el ámbito de la forma, de la expresión, de la estética, es su preferencia por la toma larga y la puesta en escena en continuidad (Perales, 1994 y 1997; García Jiménez, 2000; Devesa García-Lliberós, 2015).

Sin embargo, al contrario de lo que sucede con los estudios de la filmografía de Berlanga que se circunscriben al contenido –visiones de la vida y del cine en el contexto del cine español de la época, temáticas predominantes, tipos de humor, etc.– (Pérez Perucha, 1980 y 1981; Cañeque y Grau, 1993; Castro de Paz y Zunzunegui, 2021; VV.AA., 2021b), no se ha realizado hasta la fecha un análisis sistemático del plano secuencia berlanguiano que, de manera análoga a como se ha afrontado el estudio de sus historias, lleve a cabo una investigación específica de los aspectos narrativos, creativos o estéticos que conforman el singular empleo que Berlanga propuso de la técnica paradigmática del montaje interno.

¿Por qué examinar con ese grado de detalle un único recurso de dirección cinematográfica como el plano secuencia? Porque, además de la cantidad de ejemplos sobresalientes desde el punto de vista de la realización audiovisual que se encuentran a lo largo y a lo ancho del metraje de sus 17 películas, se trata de uno de los escasos directores –nos atreveríamos a decir que, en el ámbito internacional, solo una veintena exigua de autores en la historia del cine han apostado decididamente de forma semejante por el plano secuencia–, en cuya obra la utilización de este procedimiento no es una mera elección formal o una puntual necesidad de producción (Hidalgo y Hernández Les, 1981; García García y Rajas, 2011), sino la manifestación visual y sonora de una manera única e intransferible de entender la vida, el cine y el humor, como se recoge en los

análisis de su filmografía completa en las revistas *Nickel Odeon* (VV.AA., 1996) y *Dirigido por...* (VV.AA., 2021a).

En pocos autores se produce una conjunción, un vínculo tan estrecho entre contenido y forma, historia y discurso, como en los planos secuencia de Berlanga y su particular opinión sobre la –descreída, negra, ácrata– existencia humana, la capacidad de las ficciones para decir –sin ser censurado o proscrito– verdades como puños y, sobre todo, los fundamentos y los resortes de la comedia y su conexión con los espectadores.

Como veremos a continuación, el plano secuencia de Berlanga es enormemente creativo y exuberante en sus variopintas plasmaciones en la pantalla, ya sea con movimientos de cámara, ya sea con coreografías de personajes o con el uso de términos de profundidad; es una opción militante que atraviesa –cada vez con más profusión según iba desarrollándose como director– el universo de relatos interconectados que van tejiendo su carrera; pero, más allá de predilecciones estéticas o narrativas, el plano secuencia en Berlanga es la unión entre la comedia de la vida y la mejor técnica de dirección posible, según el autor, para representarla, para producir en el espectador la risa y el llanto, la reflexión y la emoción, que su humor dulce, salado, agrio, amargo y ácido requiere.

2. Metodología

El corpus de esta investigación lo forman el conjunto de los 17 largometrajes de Luis García Berlanga, además de incluir la última obra que realizó, el cortometraje *El sueño de la maestra* (2002) –un “plano cortometraje” de 13 minutos–, el episodio *La muerte y el leñador* de la película colectiva *Las cuatro verdades* (Les Quatre Vérités, Hervé Bromberger, René Clair, Luis García Berlanga y Alessandro Blasetti, 1962) y los trabajos televisivos *Se vende un tranvía* (1959) –episodio piloto de una serie, *Los pícaros*, que no llegó a realizarse–, codirigido con Juan Estelrich (aunque existen dudas sobre el grado de participación exacta de Berlanga en la faceta de director) y la miniserie *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* (1996).

Los largometrajes –todos pertenecientes al género cómico, con distintas subvariantes que llegan, en algunas obras, a poder encuadrarse casi más en el campo del drama– que componen su filmografía son: *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), *Novio a la vista* (1954), *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957), *Plácido* (1961), *El verdugo* (1963), *La boutique (Las pirañas, 1967)*, *¡Vivan los novios!* (1970), *Tamaño natural (Grandeur nature, 1973)*, *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981), *Nacional III* (1982), *La vaquilla* (1985), *Moros y cristianos* (1987), *Todos a la cárcel* (1993) y *París-Tombuctú* (1999).

Para el estudio del montaje interno berlanguiano hemos adaptado el modelo de Marcas Diferenciales Básicas (MDB) para analizar el montaje interno del plano secuencia (Rajas, 2009). Este sistema de interpretación textual se basa en descomponer, examinar y valorar los rasgos sobresalientes de un plano secuencia o toma larga atendiendo a una serie específica de variables en tres ámbitos fundamentales: 1) Construcción narrativa –situación y utilización del plano secuencia en el relato, recursos y mecanismos propios del género y configuración del personaje, acción, espacio y tiempo–; 2) Estrategias y técnicas de realización audiovisual –tipología, duración, lenguaje visual y sonoro, puesta en escena/imagen/serie, tecnología involucrada y requerimientos de producción–; y 3) Propuesta de una determinada ideología o cosmovisión artística –decisiones estilísticas, teorías del cine que sustenten el empleo de la técnica, visiones generales de la enunciación fílmica–.

La utilización de MDB permite, por un lado, destacar los rasgos relevantes y pertinentes de aquellos que no son significativos, con lo que los resultados y las conclusiones se basan en aquellos elementos que configuran realmente la obra y, por otro, lo que resulta más provechoso, permite seleccionar, agrupar, comparar y contrastar aquellas marcas estilísticas que verdaderamente integran la poética del autor. Es decir, aplicado a Berlanga, su característico, personalísimo estilo “berlanguiano”.

En cuanto a las unidades analizadas, debemos distinguir entre los conceptos de plano secuencia –*sequence-shot* en la terminología norteamericana– y de toma larga –*long take*–.

El plano secuencia es una estructura narrativa, en el sentido de que articula una unidad de discurso con una de contenido. Se define como un único plano que comprende una secuencia narrativa completa. Ese plano puede ser una toma captada en la fase de rodaje o una composición realizada en postproducción. Lo que le caracteriza no es el proceso de creación audiovisual, sino que, como unidad de montaje comprendida entre dos cortes, alberga dentro de sus límites espaciales (encuadre) y temporales (duración) una unidad narrativa completa, bien una secuencia –una serie de acciones sucesivas que desarrollan un contenido común sin límites espacio-temporales– o bien, más habitualmente, una escena –una unidad narrativa que se produce en un mismo espacio-tiempo; aquellas acciones que se realizan en una misma localización y en estricta continuidad temporal–. Por analogía, en el vocabulario fílmico se denomina genéricamente plano secuencia a lo que en verdad sería clasificable como plano escena, plano anuncio, plano videoclip o, incluso, plano película.

En cuanto a la toma larga, se trata de una unidad de captación o registro, es decir, de proceso y de discurso. Es un plano con mayor duración, y normalmente mayor complejidad –escala, movimiento–, que un plano estándar. La diferencia con el plano secuencia es que no contiene una escena o secuencia entera, que tendrá que completarse con la concurrencia de dos o más planos.

En la obra de Berlanga se encuentran tanto planos secuencia –o planos escena– como tomas largas. En el análisis llevado a cabo, no importa tanto diferenciar una de otra –el cineasta valenciano destacaba por sus soluciones heterodoxas, no por un dogmatismo militante al respecto– como resaltar que ambas modalidades responden a las mismas inquietudes estéticas y narrativas y a la misma visión del autor sobre los mecanismos que rigen sus comedias. Consideramos, de este modo, que la aproximación metodológica más provechosa es la de analizar las técnicas visuales y sonoras concretas que Berlanga ponía en escena para representar esa mirada propia e intransferible, más allá de si un determinado

fragmento es un plano secuencia en sentido estricto o existe algún cambio de plano que lo impide.

3. Características narrativas

En primer lugar, destaca la presencia continuada de planos secuencia. Sobre todo en el último tramo de su trayectoria –que se iniciaría en 1978 con *La escopeta nacional*, primera parte de la denominada “Trilogía nacional”, y concluiría con *París-Tombuctú* algo más de veinte años después–: prácticamente todos los bloques de contenido se resuelven con planos secuencia o tomas largas.

Más reseñable que la cantidad ingente de minutaje que forma parte de esos segmentos en continuidad –como se aprecia en la duración de los planos secuencia de la serie *Blasco Ibáñez, la novela de su vida*– es la reiteración de tres aspectos narrativos específicos: la forma de comenzar y finalizar, el funcionamiento como piezas autónomas y la integración de contenido y discurso.

Por un lado, Berlanga inicia sus relatos con un plano secuencia, además de para presentar el espacio de la acción y la temática principal, para señalar desde el principio que esos largos planos en continuidad van a ser la tónica dominante como estilo de dirección fílmica. Habrá pocos cortes, escasa fragmentación: la historia narrada se desplegará frente al espectador en largas tomas ininterrumpidas para construir un universo ficcional aparentemente realista, natural, a la par que enormemente estilizado. Así, el comienzo de *La escopeta nacional* –mostrando la propiedad del Marqués de Leguineche (Luis Escobar) (00:00:00 / 00:02:38) [02:38]– sitúa tanto el múnco cerrado donde se ubicará toda la acción de la película como el estilo formal de ese viaje narrativo. Del mismo modo, el final de sus películas vuelve a recurrir al plano secuencia para clausurar ese universo ficcional que el espectador abandona, pero que permanecerá ilimitadamente en el tiempo. El último plano de *Todos a la cárcel* (01:29:36 / 01:31:18) [01:42], con los presos celebrando una fiesta, es el final a la vez que el comienzo de nuevas aventuras que proseguirán ya sin nosotros. Este último plano secuencia, a su vez, conecta con el inicial de una puerta del presidio cerrándose (00:01:50 / 00:03:11) [01:21], completando el círculo del relato.



F1 y F2. *Todos a la cárcel*. Fuente: Fotograma de la película.

Igualmente, este sentido narrativo de los comienzos y los finales se extiende a los títulos de crédito, como en *¡Vivan los novios!* –la cinta de las maletas del aeropuerto (00:00:20 / 00:02:09) [01:49]–. A la vez que se muestran los nombres del equipo técnico-artístico de la película, el plano secuencia comienza ya a narrar paralelamente la historia, ofreciendo un montaje interno de dos tramas: la intradieгética del relato y la extradieгética de los rótulos de los responsables de la producción.

En segundo lugar, de manera semejante a otros directores nacionales e internacionales, Berlanga compone planos secuencia como historias particulares dentro de la historia general, como piezas en gran medida autónomas, casi totalmente independientes –aunque nunca se desgajen del todo del programa narrativo y formen parte, remitan y ayuden a avanzar la trama principal– que pueden disfrutarse prácticamente por separado. Se trata de secuencias redondas, bloques autoconclusivos que, por un lado, empujan hacia delante la narración, pero, por otro, la ralentizan, la pausan, la bifurcan como si fueran paréntesis, unidades liberadas del yugo causa-efecto de las historias fílmicas convencionales.

El director consigue este resultado precisamente a través del plano secuencia: al introducir de repente uno de ellos, bien contrastando con el montaje externo de la secuencia precedente, bien cambiando la apariencia estética respecto al plano secuencia inmediatamente anterior, Berlanga dota de personalidad, de una extraordinaria particularidad al segmento siguiente, destacando así su individualidad, su diferencia con las secuencias colindantes. Ejemplos significativos se encuentran en todas sus películas, como *Tamaño natural* –el ritual de *harakiri* (01:14:48 / 01:16:16) [01:28]– o *Moros y cristianos* –la

furgoneta y la piscina (01:08:13 / 01:10:10) [01:57]–, que funcionan como *set-pieces* emancipadas, virtuosas y descollantes. Estos fragmentos desligados de la película entera permiten, además, empujar el relato hacia delante cuando va decayendo la acción principal, siempre sorteando el peligro de acabar disgregando, deteniendo o diluyendo demasiado el hilo narrativo de la trama y la coherencia interna de la arquitectura del relato como totalidad.

En tercer lugar, como rasgo aún más acusado que los anteriores, el plano secuencia de Berlanga se caracteriza por vincular, por integrar de forma muy estrecha la historia que narra (qué) con la forma de narrarla (cómo). Si, en otros autores, este tipo de estructuras en continuidad se presentan muchas veces disociadas del relato –movimientos de cámara, coreografías de actores o efectos de postproducción que reclaman la atención sobre sí mismos y, en ocasiones, opacan y minimizan la trascendencia de los sucesos que están contando–, en Berlanga, por el contrario, se subordina la forma al contenido y el plano secuencia sirve para narrar lo mejor posible las historias que quiere plasmar en la pantalla. Así, los momentos más destacados de un guion –detonante, puntos de giro, etc.– se cubren con planos secuencia que subrayan la importancia del momento, como en el famoso clímax en el que llevan a rastras a José Luis (Nino Manfredi) para que ejecute al reo en *El verdugo* (01:22:04 / 01:23:49) [01:45].



F3. *El verdugo*. Fuente: Fotograma de la película.

Conectando estos tres planteamientos narrativos con el género de la comedia, el plano secuencia invita a buscar y recrear situaciones, sucesos cotidianos, imágenes de la vida que se identifican plenamente con el humor, el comentario irónico o la crítica –a veces hiriente y sarcástica– que Berlanga adopta como punto de vista del comportamiento tragicómico de los seres humanos. Como ejemplos paradigmáticos, *Calabuch*, *Los jueves, milagro* y, sobre todo, *Plácido*, partiendo de los códigos expresivos de la comedia –un modelo más de influencia italiana y mirada blanca al principio de su obra, como en *Novio a la vista*; más esperpéntica y negra tras su fructífero encuentro con el guionista Rafael Azcona en *Plácido*–, retratan fragmentos de la gris existencia en la España de la época en largas tomas ininterrumpidas.

Por otro, concretamente, el plano secuencia ofrece al autor toda una batería de recursos narrativos para desarrollar sus historias hasta las últimas consecuencias: espacios, personajes, acciones y tiempos se ven magnificados, exacerbados, como corresponde al uso de una técnica de montaje interno que en sí misma resulta hiperbólica, desmesurada, extrema.

En cuanto al espacio, el plano secuencia consigue a la hora de contextualizar, de describir, de recorrer las localizaciones naturales o los escenarios contruados en plató, transmitir la idea de comunidades, pueblos o ciudades cerradas, separadas del mundo, una atmósfera única llena de matices que forman el universo de la ficción como todo indivisible. *Bienvenido, Mister Marshall* sería un ejemplo paradigmático de esa creación absoluta.

A su vez, no hay límites en cuanto a la ubicación de sujetos u objetos en ese marco escenográfico libérrimo: los personajes pueden pulular por cualquier lugar sin atender a la horizontalidad (eje X) propia del cine, sino que pueden interactuar también en el plano vertical (eje Y), por ejemplo, empleando a la vez varios pisos de un edificio y relacionando personajes que están arriba con otros que están abajo, como en la fiesta de *Patrimonio nacional* (00:57:22 / 00:58:57) [01:35] o en las galerías de *Todos a la cárcel* (00:42:11 / 00:44:32) [02:21]. Igualmente, ese espacio continuo que no respeta ninguno de los cuatro lados del perímetro del encuadre puede prolongarse indefinidamente hacia el fondo (eje Z) como en los

planos del rodaje del anuncio de *La boutique* (00:23:44 / 00:27:01) [03:17] o del velatorio de *¡Vivan los novios!* (01:03:55 / 01:05:06) [01:11]. En ocasiones, parece como si Berlanga buscara sitios especialmente extraños, que den juego, para utilizar cualquier área del espacio, por estentórea o surrealista que resulte, y planificar la escena en torno a dicha localización.



F4. *Patrimonio nacional*. Fuente: Fotograma de la película.

Más aún, el director fuerza las coordenadas espaciales para convertir lo discontinuo en continuo. Es decir, atraviesa pasillos, puertas, paredes, para, sin que la cámara se detenga en sus cuatro posibles constricciones espaciales – arriba, abajo, izquierda y derecha– transitar de un escenario a otro con la menor fragmentación en planos posible. Berlanga introduce con frecuencia cortes cuando cambia de una habitación a otra –suele ser el límite de sus tomas largas– pero en determinadas situaciones busca la conexión de estancias distintas, como en el recorrido por la vivienda de *Nacional III* (00:36:53 / 00:42:52) [05:59].

En esta misma línea, Berlanga utiliza sobreencuadres –espejos, ventanas, barrotes, etc.– que extienden aún más el campo visual del encuadre con el objetivo de que los personajes se asomen a la escena como en un proscenio teatral lleno de forillos, entradas y recovecos. La secuencia de la salida del cine X de la misma *Nacional III* (00:15:09 / 00:17:16) [02:07] o la recogida del paquete de

Tamaño natural (00:00:00 / 00:02:11) [02:11] son dos muestras de este uso plástico del sobreencuadre para enmarcar y expandir la acción cómica.

Al convertir el espacio físico en un componente fundamental de la trama, en un personaje necesario para sus gags verbales o visuales, Berlanga puede jugar con sus coordenadas, tamaño y magnitudes relativas y, como se verá en el apartado de técnicas de dirección, ampliar y reducir a voluntad la naturaleza de dicho espacio, generando antítesis chocantes o contrastes absurdos –por ejemplo, atestando de personajes un sitio minúsculo, como en *Plácido* (00:32:07 / 00:35:01) [02:54], o al contrario, planteando una antítesis cruel, –la risa en medio de la tristeza–, al mostrar la soledad y el vacío en el final de *París-Tombuctú* (01:39:54 / 01:42:00) [02:06] y su cartel de carretera con la confesión de Berlanga: “Tengo miedo. L”.



F5. *París-Tombuctú*. Fuente: Fotograma de la película.

De forma semejante, el espacio remarca su función retórica, en comparación con el montaje externo convencional, cuando se muestra en un plano de larga duración. Figuras como la metonimia y la metáfora vienen determinadas por la variedad de formas de representar el espacio cuando no hay límites de escala o focalización. Así, la toma larga con la angulación cenital en el final de *¡Vivan los novios!* (01:19:03 / 01:19:32) [00:29] convierten a la comitiva del funeral, vista desde el cielo, en una monstruosa araña. Este sentido icónico, simbólico de

ciertas imágenes –Berlanga cuida con esmero el último plano de cada película– es una constante en el diseño de sus planos secuencia.



F6. *¡Vivan los novios!* Fuente: Fotograma de la película.

En cuanto a los personajes, Berlanga sitúa al ser humano, con sus virtudes y sus defectos, en el centro de su poética fílmica, por lo que, ante todo, el plano secuencia se encuentra al servicio de los cómicos.

En primer lugar, destacan las coreografías de decenas de intérpretes interactuando simultáneamente: un auténtico baile de entradas y salidas de cuadro perfectamente medidas en las que cada personaje encarna un papel como individuo –la comicidad personal de actores y actrices fundamentales del cine español que encarnan roles estandarizados: pez fuera del agua, alivio cómico, etc.– pero también como parte del conjunto –enredo, bullicio, caos de intervenciones que se agolpan, se pisan, se solapan–. *Plácido* es, seguramente, el ejemplo universal de este estilo de coreografías multitudinarias: muchos personajes en escena, ya sea interior o exterior, cada uno con una frase de diálogo o una acción física que debe ser ejecutada en el momento y el lugar precisos. Berlanga afirmaba que fue en esta película donde vio el potencial del plano secuencia para desarrollar su visión del género cómico: el director se resistía a introducir planos cortos picados en espacios como pasillos y escaleras. Decide entonces emplear tomas largas y que cada personaje entre en campo cuando tenga que ejecutar sus líneas de guion. El resultado es una atropellada e hipnótica

acumulación de chistes visuales y verbales que desprenden frescura y gracia tanto de forma individual como, sobre todo, por la suma del conjunto.

El plano secuencia se erige como el procedimiento ideal para este tipo de comicidad grupal, aparentemente desorganizada, anárquica, festiva y mediterránea, pero perfectamente ensayada para funcionar con una planificación férrea de movimientos de actores y técnicos. Palabra e imagen convergen dinámicamente, se alían o se enfrentan, en una milimetrada sucesión de estímulos en continuidad. Los personajes en permanente movimiento – impresionante virtuosismo zascandil en el partido de fútbol de *Todos a la cárcel* (00:47:13 / 00:49:40) [02:27]–, encarnan a seres humanos que siempre están presentes en el relato, aunque se encuentren en un momento dado fuera de campo, expulsados más allá del encuadre. No solo intervienen, vociferan o gesticulan cuando están pugnando por ganarse la atención del espectador dentro de la imagen, sino que también observan, escuchan y padecen las acciones de los demás desde los márgenes, siempre amenazando con irrumpir en cualquier momento en medio del plano.

En cada rincón del encuadre puede haber algo jocoso, un descubrimiento, un detalle digno de ser revelado. Por ejemplo, a lo largo de *Moros y cristianos*, el personaje de Marcial (Andrés Pajares) aparece y desaparece para realizar breves intervenciones disparatadas; en *Nacional III*, el Padre Calvo (Agustín González) invade el encuadre una y otra vez y se marcha con la misma presteza. Las películas de Berlanga hay que verlas varias veces para captar todos los matices de los personajes que no están en primer término y que asoman por los laterales y el fondo del encuadre.

Berlanga, una vez asentadas las bases del humor mordaz e incisivo que desea para su obra, no escatima esfuerzos en poner en escena los recursos que le permitan plasmar esa comicidad personal en pantalla y organizar su milimetrado caos particular: introducirá personajes funcionales que sirven de hilo conductor –para que la cámara los siga de un sitio para otro–, cameos ultrabreves, decenas de figurantes y extras que atestan aún más el saturado encuadre o la inserción de cualquier acto social que permita acumular un número ingente de personas

desfilando –bodas, procesiones, etc.–. Se buscan continuamente acciones naturales que justifiquen que todo el mundo esté haciendo algo, que cada ser vivo esté siendo parte activa de ese cuadro atestado de figuras que remite a Bruegel el viejo o a El Bosco.

En ese sentido, para Berlanga el humor es movimiento –parece tener fobia a que los personajes paren quietos un segundo– y, nuevamente, el autor explora cualquier mecanismo narrativo que le permita trasladar ese dinamismo histriónico a la pantalla: vehículos como motocarros (*Plácido*), camiones (*Moros y cristianos*), incluso helicópteros (*¡Todos a la cárcel!*) son un personaje más en permanente ajeteo; las escenas con animales –cuyo ejemplo paradigmático es *La Vaquilla*– consiguen también introducir ese dinamismo descontrolado y urgente. Igualmente, se intuye fuera de campo el febril movimiento de muebles, focos y atrezzo para que la cámara pueda desplazarse sin dificultad por las localizaciones, trasladando el ambiente del propio rodaje del plano secuencia – con toda su complejidad y virtuosismo sincronizado– al resultado final de la película.

En lo que respecta a la acción, Berlanga emplea el plano secuencia para, de forma muy consciente y elaborada –aunque el autor pretenda simular lo contrario: pereza en la preparación, improvisación desaliñada, conformismo a la hora de rodar sin cortes la escena–, exprimir los recursos clásicos de la comedia utilizando las cualidades del plano secuencia: mezclar estilos y variantes –sainete, vodevil, astracanada, costumbrismo, farsa, esperpento, sátira, absurdo, parodia, humor negro, etc.–; aprovechar la continuidad para elaborar chistes recurrentes o *running gags* –algunos de ellos forman ya parte de nuestra cultura popular–; mostrar acciones y reacciones a la vez en pantalla –base de la comicidad fílmica desde los inicios del cine–, es decir, que el causante del chiste o estropicio y quien sufre los efectos compartan encuadre; el desmembramiento y a la vez síntesis de las acciones como un mosaico en el que nunca sucede una única cosa; permitir a la mirada del espectador centrarse en el elemento de la imagen que desee –aunque dirija su atención a un punto o recorrido visual determinado–; ordenar y desordenar el encuadre con acciones vertiginosas; cruzar en paralelo discusiones, peleas, reacciones que subrayan la proxémica y

kinésica de los actores –por ejemplo, en disparatados diálogos alternos que van combinando varias líneas de chistes verbales y gestuales a la vez, como en *La escopeta nacional*–; personajes que cambian de apariencia física, que se disfrazan en continuidad; en definitiva, Berlanga pretende hacer reír –y pensar– con acciones que no dan tregua, ni en número, ni en intensidad, al sufrido espectador que asiste maravillado a ese despliegue vertiginoso y coordinado de recursos cómicos.

Por último, respecto al tiempo narrativo, el plano secuencia de Berlanga, en consonancia con la visión del cine y la de la vida que defiende el director, se presenta como una herramienta privilegiada. Efectivamente, la duración extendida del plano en continuidad ofrece tres ventajas a la hora de optar por el humor como filtro privilegiado desde el que destilar una mirada subjetiva, ácida y violentamente crítica del mundo.

Por un lado, permite desarrollar –sin la apariencia de forzada manipulación del tiempo que implica cualquier tipo de fragmentación (ya sea por montaje secuencial, ya sea por pantalla partida)– un conjunto de gags, *sketches* o cuadros cómicos que se desarrollan como piezas teatrales en estricta unidad temporal –sin *flashbacks*, sin elipsis, entre otras intervenciones habituales en el orden, la duración o la frecuencia del tiempo fílmico– produciendo un efecto de naturalidad, de improvisación, de confluencia impremeditada en el tiempo de ocurrencias, golpes ingeniosos y todo tipo de remates, de *punchlines*, aparentemente fluidos y espontáneos. Es el resultado que se consigue en ambientes populacheros, desenfadados o carnavalescos donde todo el mundo tiene prisa por satisfacer sus necesidades.

Del mismo modo, en un plano de larga duración se puede retrasar el momento de ver algo que ya está presente, pero oculto, en imagen, como en los rodeos que da el protagonista de *Tamaño natural* (00:02:50 / 00:05:27) [02:37] hasta que vemos por primera vez a la muñeca; o, en una modalidad aún más creativa, se apuesta por introducir dos tiempos distintos a la vez: en la misma película, a través de una serie de tomas largas (01:10:42 / 01:14:47) [04:05], Michel (Michel Piccoli), acompañado de la muñeca, reproduce en un televisor –tiempo

presente– la grabación de la violación de la propia muñeca por parte de Natalio (Manuel Alexandre) –tiempo pasado–.

Sin embargo, ese uso naturalista del tiempo registrado también puede subvertirse y dar lugar a antítesis muy logradas: en *Esa pareja feliz* (00:40:52 / 00:41:26) [00:34], a través de un *travelling* vertical, vemos a los protagonistas en su piso y, de repente, sin interrupción, en la azotea. Se ha producido una elipsis en continuidad, una ruptura temporal en estricta unión espacial.

A su vez, el plano secuencia berlanguiano modula muy significativamente el tempo del humor. Gran parte de la comicidad de los actores depende de su manejo del *timing*, del ritmo y la velocidad a la hora de poner en escena las acciones y reacciones cómicas –cadencia al hablar, pausas, etc.–. El plano secuencia estructura, pauta, ordena en el tiempo las intervenciones corales de los personajes, provocando ese efecto de acumulación abigarrada de golpes cómicos que intenta arrastrar al espectador e introducirle en una atmósfera hilarante más allá de la comicidad –o no– de los sucesos concretos: muchas frases, tics o aspavientos pueden no tener gracia por sí mismos, pero la concentración vertiginosa de muchos de ellos en un mismo plano provocan en el público la sensación de sentirse en medio de una escena desternillante. En este sentido, el tiempo parece multiplicarse. Al construir escenas en profundidad como en *Plácido* o *La escopeta nacional*, entre otras, el director puede trabajar con varias duraciones simultáneas: los personajes que dicen o hacen algo de forma apresurada; los que reaccionan ralentizando lo sucedido –para dar tiempo al espectador a reírse– hasta el próximo efecto cómico; y los que esperan a intervenir como si estuvieran “congelados”, en pausa.

Por último, los intérpretes despliegan en los planos secuencia sus artes cómicas sin las interrupciones que implica un rodaje convencional por campos de luz o tiros de cámara. Disponer de varios minutos para desarrollar todo un número humorístico no solo resulta un reto para cualquier profesional de la actuación, sino que le permite poner en juego en tiempo real todos sus recursos personales para hacer reír. Si elegimos un solo personaje –cualquiera de los interpretados magistralmente por López Vázquez, Sazatornil “Saza”, Isbert, Cassen, Soler Leal,

Quintillá, Sacristán, Alexandre y tantos otros— y seguimos atentos exclusivamente a sus peripecias, abstrayendo o ignorando lo que hacen los demás en el encuadre, seremos conscientes de hasta qué punto la duración del plano secuencia les permite aprovechar cada segundo para encarnar a sus personajes obsesivos, febriles, radicalmente vivos: aparecen, interrumpen, pugnan por el foco, se opacan, se quedan fuera, vuelven a la carga con renovados bríos, etc.

En resumen, Berlanga, sabedor de que el tiempo es el ingrediente fundamental para armar cada engranaje cómico de una película, cronometra cada segundo de plano secuencia que despliega a partir de esas precisas duraciones extendidas que abarrota de recursos y efectos humorísticos pautados.

4. Características de lenguaje y técnicas audiovisuales

En cuanto a las decisiones de dirección cinematográfica más importantes que Berlanga adopta para narrar sus historias en plano secuencia, destaca, en primer lugar, su preferencia por el modelo de movimientos de cámara para el seguimiento de la acción de los personajes. Es decir, el director valenciano opta por la estética del plano secuencia tradicional de *travelling* junto con coreografía actoral. La mayoría de los planos secuencia más recordados de su obra responden a esta tipología. Como síntesis, los 13 minutos de conjunción de cámara móvil e interpretación actoral del cortometraje *El sueño de la maestra*.

Sin embargo, el autor también aborda, aunque en bastante menor proporción, el otro gran modelo estandarizado de plano secuencia: el de términos en profundidad. Se trata de la variante que, aprovechando las posibilidades expresivas de la profundidad de campo, de los objetivos con gran angular y de la utilización de una escala amplia de tamaño de encuadre —plano general, plano americano, etc.—, consiste en segmentar la escena a lo largo del eje Z y mostrar simultáneamente acciones en primer/segundo/tercer término y fondo, como en la visita al enfermo de *Plácido* (00:49:29 / 00:51:03) [01:24] o en la conversación del futuro verdugo con el director de la prisión, mientras conducen al preso en segundo término, de *El Verdugo* (01:20:09 / 01:22:04) [01:55].



F7. *Plácido*. Fuente: Fotograma de la película.

Dentro de esos dos tipos de plano secuencia –Berlanga no se adentró en otras modalidades, como las tomas largas realizadas en postproducción o las que hacen uso de pantallas partidas y otros recursos para introducir varias capas o imágenes en una sola–, el autor no desaprovechó para experimentar con las posibilidades técnico-expresivas concretas, particulares, que estos referentes generales ofrecen. Al tratarse de la vertiente más extrema, más radical de montaje interno, el plano secuencia abre las puertas a la introducción de procedimientos y lenguajes de realización audiovisual que llevan hasta sus últimas consecuencias las opciones estéticas disponibles para un director de cine.

En primer lugar, Berlanga no realiza “planos máster sin cortes”. Es decir, sus planos secuencia no son meras tomas en plano general a las que no se añaden insertos o planos cortos para completar el guion técnico. Son desarrollos elaborados –ya sea en la modalidad de movimiento de cámara/actores, ya sea en la de términos en profundidad– para obtener el mayor rendimiento del catálogo disponible de recursos audiovisuales de interpretación, dirección artística, fotografía o sonido.

Así, Berlanga introduce la técnica del reencuadre –ir variando el tamaño de plano según las necesidades funcionales y expresivas de la acción– en sus múltiples posibilidades creativas, por ejemplo, abarcando los dos extremos de la escala: los planos secuencia en plano detalle –*Nacional III* (00:00:00 / 00:04:40) [04:40]– o los que se componen en gran plano general al estilo “casa de muñecas” –*Los jueves, milagro* (00:00:42 / 00:00:54) [00:12]– pasando por todo tipo de variaciones constantes de tamaños según sea preciso –como en las primeras escenas de *El verdugo* (00:05:15 / 00:06:36) [01:21], entre múltiples ejemplos posibles–.



F8 y F9. *Nacional III* y *Los jueves, milagro*. Fuente: Fotograma de la película.

El reencuadre admite, a su vez, crear subescenas o apartes escénicos: al cerrar plano sobre un sujeto concreto, se le aísla del entorno y se puede introducir un monólogo, mostrar sus expresiones o centrarse en la acción que esté realizando con algún objeto. El último segmento de *Patrimonio nacional* (01:44:13 / 01:46:38) [02:25], tras haberse movido en una variada escala amplia, concluye con un plano medio del Marqués repitiendo sin fin la palabra “sayonara”.

Del mismo modo, el desplazamiento de la cámara –con *dolly*, grúa (la denominada “berlanguita”) o en mano–, como si fuera un lápiz que va dibujando la escena, faculta al director para abarcar todas las subvariantes de plano secuencia con *travelling* posibles: seguimiento de personajes que se dirigen frontalmente a cámara –*La boutique*: madre e hija avanzan por el pasillo del hospital (00:04:29 / 00:07:30) [03:01]–; diagonalmente –*Calabuch*, ejemplo de movimiento oblicuo de cámara (unos 45°), una de las fórmulas más utilizadas en la historia del cine (00:29:13 / 00:29:47) [00:34]–; lateralmente –se va viendo

uno a uno a los comensales de *La vaquilla* (01:12:00 / 01:14:53) [02:53]–; o verticalmente –con la grúa que se eleva en el mencionado clímax de *El verdugo*–.

Del mismo modo, Berlanga –desmintiendo sus propias palabras sobre su supuesta pereza, displicencia o dejadez hacia su oficio–, cuida la composición visual del plano en todo momento. Su entramado de entradas y salidas de personajes del cuadro y sus movimientos de cámara actualizando dicho espacio requieren un trabajo muy ensayado de señalar las marcas para los actores, los ajustes de foco y el desplazamiento medido y apresurado de mobiliario y luminarias.

Se trata de composiciones funcionales a la vez que estéticas –pictóricas, teatrales, fílmicas– que sitúan sujetos y objetos en el campo visual para lograr el efecto cómico o dramático pretendido. Así, los grupos de personajes forman frecuentes figuras geométricas; el peso visual se reparte según la intención dramática; y, a través de la perspectiva, se establece, como se ha comprobado con los planos secuencia en términos de profundidad, la división de espacios escénicos. En la celda de *¡Todos a la cárcel!* (00:41:22 / 00:42:11) [00:49] se dispone un triángulo móvil entre cuatro personajes, cada uno realizando una acción distinta con el objetivo de ir dirigiendo los centros de atención de la mirada del público.

Otra de las características de sus composiciones es la búsqueda de contraste, de comparaciones visuales directas entre elementos opuestos. Así, se suceden las oposiciones plásticas en el encuadre: blanco y negro, arriba y abajo, primer término y fondo etc., y, con ellas, los antagonismos simbólicos, conceptuales y emocionales de vida y muerte, tradición y modernidad, riqueza y pobreza, alegría y tristeza, etc.

Por otro lado, destaca el uso expresivo del fuera de campo. Si la cámara y los personajes se mueven sin parar modificando el encuadre, también, necesariamente, revalorizan la capacidad narrativa de la parte del espacio que queda fuera de sus márgenes. Es decir, lo que no se ve, pero sigue sucediendo. En el ejemplo del sacrificio del burro en el episodio *La muerte y el leñador* de *Las cuatro verdades* (1:11:21 / 1:13:27) [2:06], el público no ve lo que ocurre dentro del matadero, pero sí es consciente de ello mientras que acompañamos al niño –

que somos nosotros, los espectadores– al que han obligado quedarse fuera del edificio.

Los vanos, los muros, los biombos, incluso elementos como una tienda de campaña –*iVivan los novios!* (00:50:47 / 00:51:56) [01:09]– sirven al director para construir fuera de campo con fines humorísticos o eróticos –y, también, posiblemente, con el objetivo de eludir la censura– que optan por sugerir en lugar de mostrar. En este sentido, en la escena del vals de *Tamaño natural* (00:40:22 / 00:42:18) [01:56], la felación que se intuye tras el sombrero de la muñeca representa claramente el uso expresivo que Berlanga propone de esta técnica con esas finalidades.



F10. *Tamaño natural*. Fuente: Fotograma de la película.

Finalmente, en cuanto a la configuración de la banda sonora, conocida es la poca simpatía de Berlanga por el sonido directo. Sus películas son dobladas en estudio donde podía reescribir el guion por última vez e incorporar frases nuevas, aunque no sincronizaran bien con los labios, porque, precisamente, la complejidad del rodaje de los planos secuencia impide registrar el audio sin que se introduzcan decenas de ruidos indeseados y resulte una odisea captar las voces individuales de los actores –más aún cuando los personajes insisten en hablar todos a la vez–. La mezcla sonora de postproducción destaca por articular ese caos de diálogos cruzados, esa algarabía de voces, gritos y exabruptos, a la que se suman planos

sonoros en *off* por medio de aparatos de televisión, radio o teléfono, todos recursos expresivos para mostrar que, en definitiva, nadie escucha a nadie.

En lo que respecta a la música, Berlanga, al contrario que otros directores también proclives al plano secuencia, no configura sus tomas largas en torno a temas musicales, bailes o danzas. La música opera en un plano muy secundario respecto a sus propuestas de montaje interno, aunque en algunos momentos puntuales se utilice para contrastar con la imagen y mostrar dos realidades distintas, como en el final de *El verdugo*: la música del guateque en un barco de los jóvenes se sobrepone a la miseria de la situación de la familia del protagonista.

5. Conclusiones: la comedia del plano secuencia

Tanto los distintos componentes que hemos analizado de la construcción narrativa del plano secuencia, como su plasmación visual y sonora a través de técnicas concretas de dirección cinematográfica conducen al rasgo autoral más destacado de Luis García Berlanga: su capacidad de idear un universo creativo propio, una mirada personal e intransferible al género de la comedia.

El plano secuencia berlanguiano supone una síntesis excepcional de la poética general del autor. Abarca desde el guion –donde ya se manifiesta esa tendencia a la continuidad, al aparente caos escénico, a la suma desaforada de actores, chistes y gags– al estilo de realización y de ahí a su visión de la existencia humana. Esta autorreflexión sobre su oficio y la vida había comenzado por necesidades de producción. Berlanga comenzó utilizando este tipo de planos de larga duración por el supuesto ahorro de tiempo y material fungible que ofrece, al cubrir de manera funcional muchas páginas de guion en una sola toma a la que no había que añadir ningún otro plano después en la sala de montaje.

Sin embargo, según fue dominando las posibilidades creativas del plano secuencia, la técnica se convirtió en una estrategia: en un vehículo extraordinariamente potente para ir desarrollando su ideología fílmica y vital en torno al mundo de la comedia.

Esta mirada sobre el género cómico y la existencia humana se fue asentando sobre una serie de decisiones personales que encajaban magistralmente con el plano secuencia:

1. Entender la comedia como medio popular por antonomasia para retratar a la gente. Los personajes de Berlanga, más que actuar, existen, viven, respiran a su aire en el plano secuencia. Representan tipos, hábitos, costumbres, formas de pensar y de sentir. Así, trascienden la idiosincrasia española de la época para convertirse en representantes universales de la comedia.
2. Del naturalismo a la estilización: gracias al plano secuencia, manifestación narrativa extrema tanto de realismo como de formalismo, Berlanga consigue transitar desde los códigos de la naturalidad fílmica –captación de lo material, de lo físico, de lo concreto– hasta la abstracción –representación de ideas culturales, sociales y sobre todo morales: el egoísmo, la soledad, la lascivia, etc.–. Su puesta en escena resulta muy elaborada y metódica, pero intenta que no se note esa labor, que permanezcan borradas las huellas de enunciación. Construye cuidadosamente el aspecto formal para que parezca que el cuadro que hay delante resulte natural, pero la labor de estilización de esa realidad a través del montaje interno es constante. El autor busca en la vida cotidiana todas las versiones de lo que quiere mostrar –masas, conflictos, caracteres– y los somete a un proceso de depuración. La comedia es el arte de la actualidad, del presente; Berlanga la trasciende para convertirla en atemporal, en universal.
3. Esa comedia puede adoptar distintas variantes, como hemos visto. El uso de un tipo de montaje interno similar a lo largo de todo el metraje permite ir modulando los distintos matices de cada una. Es decir, el contenido irá escorándose hacia un tipo de comedia u otra a partir de unos códigos de realización comunes que aglutinan y conectan todas esas heterogéneas modalidades de hacer reír al espectador. Blancura y blanco y corrosión; compasión y crueldad; ternura y mordacidad; réplicas inteligentes y salidas escatológicas; comedia y tragedia, en definitiva. Es más, las

películas, a través de la estética del plano secuencia, van conectándose unas con otras, como si fueran parte de un mismo único relato –igual que hay personajes, como Quintanilla, que mantienen el nombre en varias películas, el famoso *running gag* del Imperio austrohúngaro, etc.–, como si fueran parte de la misma toma.

4. El rasgo más característico de esa comedia es el conflicto coral: los seres humanos formamos parte de grupos –familiares, laborales, etc.– con los que estamos obligados a relacionarnos. La lucha entre individuo y colectivo se presenta así en toda su crudeza. Las necesidades y deseos de los protagonistas chocan una y otra vez con la cantidad de congéneres con los que tiene que compartir encuadre y hacerse un hueco a codazos para que no le pisen su frase o le tapen su gesto. Igualmente, el individuo está obligado a pertenecer, a sumarse a la mascarada colectiva que nos convierte a su vez en lobos para otros individuos. Berlanga utiliza en contadas ocasiones el primer plano para enfatizar alguna expresión o respuesta: se siente más a gusto remarcando esa interacción, esa lucha abierta entre seres humanos en escalas de planos más amplias –aun a costa, a veces, de despersonalizar, de alejarse afectivamente de los personajes–.
5. Ese conjunto de personajes expresa sentimientos y reflexiones bajo su comportamiento excesivo, histriónico, sobreactuado. Son a la vez caricatura, parodia, hipérbole y oxímoron, pero, al formar parte de un todo mayor que ellos –una crítica social y moral general– adquieren paradójicamente una humanidad y una profundidad que, por separado, no detentan. La realidad alienante, asfixiante y desalmada que se ensaña con los más desfavorecidos bajo un manto de caridad y piedad; la imposibilidad de ser libre en un mundo convencional, falso y opresor donde, tras tanta verborrea, prevalece la incomunicación; el “sálvese quien pueda”, el “¿qué hay de lo mío?”, amoral y egoísta. Todo ello resulta comprensible en un mundo hostil –pero entrañable por la denodada lucha de los personajes por evitar la frustración y la derrota–, donde tantos seres berlanguianos sueñan con salir de su penosa situación a costa de los

demás. Cada plano secuencia contiene aceradas opiniones sobre la vida que los grotescos, miserables y encanallados—pero también divertidos, ingeniosos y rabiosamente tiernos— elencos de sujetos intentan representar de forma cómica, desdramatizada, en escena.

6. Igualmente, el plano secuencia sirve a Berlanga para retratar la geografía, el espacio, la luz, el color de ambientes, situaciones y universos personales. Ese espíritu valenciano, mediterráneo, fallero de salir a la calle a juntarse por cualquier motivo fue recogido extraordinariamente por el director. El lenguaje llano, las pasiones mundanas, los deseos más fisiológicos — comida, sexo— y las transformaciones de personajes tienen cabida en misas, desfiles, cacerías o cualquier reunión social —incluso tan serias como un entierro— que son estilizadas y quintaesenciadas en imagen.
7. El plano secuencia, en definitiva, es a la vez una digresión cómica —permite introducir piezas humorísticas casi independientes— como un recurso que, de forma ininterrumpida, va dando forma no solo a los distintos fragmentos del relato, sino a la gran comedia con asíndeton que forman todos los filmes del autor, como si sus 17 largometrajes fueran actos de una única película.

Finalmente, esos fundamentos de la comedia apuntalan la visión del director más allá de los límites de su obra. Su mirada escéptica, descreída pero compasiva; su pasión por la buena vida, por el placer, por el erotismo; su distanciamiento o crítica de la política divisoria y cainita —el plano secuencia del baño de rojos y azules desnudos de *La vaquilla* (00:36:16 / 00:38:09) [01:53] es una de las alegorías más explícitas sobre este punto de vista—; la articulación de contradicciones, como corresponde a un autodenominado anarquista burgués. Cada uno de estos aspectos forman un pensamiento coherente e integrado que puede rastrearse en cada réplica furibunda de un personaje, en cada movimiento de cámara que aspira a conectar ininterrumpidamente unas peripecias con otras, en cada final (in)feliz que nos obliga a salir de sus películas con una sonrisa melancólica. Por eso, quizás, nos fascina tanto el plano secuencia berlanguiano: es parte y todo, realidad y estilización, vida y comedia.

Referencias bibliográficas

- Alegre, L. (2020). *iHasta siempre, Mr. Berlanga!* Penguin Random House.
- Cañeque, C., y Grau, M. (1993). *iBienvenido, Mr. Berlanga!* Destino.
- Castro de Paz, J. L., y Zunzunegui, S. (Dirs.). (2021). *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta* (2 volúmenes). Institut Valencià de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Filmoteca Española).
- Devesa García-Lliverós, V. (2015). *El plano secuencia en Berlanga* [Trabajo Fin de Grado]. Universidad CEU Cardenal Herrera.
- García García, F., y Rajas, M. (Eds.). (2011). *Narrativas audiovisuales: mediación y convergencia*. Icono 14 Editorial.
- García Jiménez, J. (Ed.). (2000). *La poética de Berlanga*. Tarvos.
- Gómez Rufo, A. (1997). *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Ediciones B.
- Hidalgo, M., y Hernández Les, J. (1981). *El último astro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Alianza Editorial.
- Perales, F. (1994). *Aproximación al universo fílmico de Luis García Berlanga (La rebeldía de un cineasta en la corte franquista)* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.
- Perales, F. (1997). *Luis García Berlanga*. Cátedra.
- Pérez Perucha, J. (Ed.). (1980). *Berlanga 1. En Torno A Luis Garcia Berlanga*. Ayuntamiento de Valencia.
- Pérez Perucha, J. (Ed.). (1981). *Berlanga 2. Sobre Luis Garcia Berlanga*. Ayuntamiento de Valencia.
- Rajas, M. (2009). *La poética del plano secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- VV.AA. (1996). Especial Berlanga. *Nickel Odeon*, (3).
- VV.AA. (2021a). Dossier Luis García Berlanga. *Dirigido por...*, (517), 20-69.
- VV.AA. (2021b). *El universo de Luis García Berlanga*. Notorious Ediciones.