



CEU

Universidad
Cardenal Herrera

LA MIRADA DE BERLANGA A TRAVÉS DEL PLANO-SECUENCIA



Víctor Devesa García-Lliberós

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación
Universidad CEU Cardenal Herrera

FICHA TÉCNICA

Universidad CEU-Cardenal Herrera
Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Comunicación
Grado en Comunicación Audiovisual



Título del trabajo: El plano-secuencia en Berlanga

Alumno: Víctor Devesa García-Lliberós

Lugar y fecha de presentación:

Tutora: Begoña Siles Ojeda

Tipología del proyecto realizado: Trabajo de investigación
estético/narrativo

2. AGRADEMIENTOS.

A Begoña, por su apoyo y consejos durante la realización de todo este trabajo.

A José Luis García Berlanga y a Alberto Ramírez, por dedicarme su tiempo contestándome vía correo electrónico a cuestiones en torno a la figura de Luis García Berlanga.

A mi amor Isabella, por aguantarme y animarme en los momentos de bajón y darme su apoyo para sacarlo adelante.

A mis padres, por lo mismo, por ayudarme y preocuparse tanto cada vez que tenía algún problema.

3. ÍNDICE.

	Página
4. Resumen y palabras clave	5
5. Abstract and key words	6
6. Introducción	7
1. Estado de la cuestión	9
2. Objetivos	11
7. La metodología empleada	11
8. Desarrollo	12
8.1. Marco teórico-metodológico	12
8.1.1. Definición de la puesta en escena	12
8.1.2. La profundidad de campo	15
8.1.3. La toma prolongada	17
8.1.4. El plano-secuencia	19
8.1.5. El espacio narrativo en el plano-secuencia	20
8.1.6. El tiempo narrativo en el plano-secuencia	22
8.2. Mirada de Berlanga a la hora de trabajar el plano-secuencia	23
8.2.2 El doblaje en sus planos-secuencia	28
8.3. Análisis del estilo cinematográfico de berlanga a través de la película de “Plácido”	31
9. Conclusiones	68
10. Filmografía	70
11. Fuentes bibliográficas	72

4. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.

El plano-secuencia es una opción de realización a la hora de planificar una escena cinematográfica de gran belleza estética, pero también de gran dificultad. El objetivo con este trabajo es dilucidar si Berlanga hubiera transcendido de la manera en que lo ha hecho si hubiera utilizado una planificación cinematográfica más convencional, sin el uso de sus clásicos planos-secuencia. Para ello, se analizará *Plácido* (1961), una de las películas más destacadas de su filmografía, y que supuso a la primera nominación al Oscar de una película española.

Palabras clave: *Luis García Berlanga, Plácido, Plano-secuencia, Puesta en escena, Toma prolongada, Profundidad de campo*

5. ABSTRACT AND KEY WORDS.

The sequence shot is a realization option when planning a film scene. Well executed is of great aesthetic beauty, but also has a great difficulty. The aim with this study is whether Berlanga had transcended the way it did if he had used a film composition in a conventional way, using a greater variety of shots in each scene. To do this, we will analyze his absolute classic of Spanish cinema "*Plácido*"(1961), the first Oscar nomination for Spain.

Key words: *Luis García Berlanga, Plácido, Sequence shot, Staging, Longer take, Depth of field*

6. INTRODUCCIÓN.

El objeto de estudio va a ser el plano-secuencia en las películas de Luis García Berlanga, y, en concreto, en la película *Plácido* (1961).¹

Nos centramos en la figura de este director por diversos motivos. Es, junto con el director Luis Buñuel, el máximo exponente de la cinematografía de nuestro país. Es valenciano, lo cual también es un factor a tener en cuenta desde el prisma de realzar o reivindicar una figura cultural de nuestra tierra. Atendiendo a factores más objetivables, otro de los motivos por lo que vamos a estudiar su obra es por la cantidad de premios y reconocimientos recibidos, de entre los cuales destacan: Premio Internacional (Película cómica) en el Festival de Cannes y Mención especial por *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952), Premio de la OCIC del Festival de Venecia, *Calabuch* (1956), Nominación al Oscar por *Plácido* (1961), Premio de la Crítica del Festival de Venecia por *El verdugo* (1963), Premio Nacional de Cinematografía (1981), Medalla de Oro de las Bellas Artes (1981), Premio Príncipe de Asturias (1986), Goya de Honor (1987).²

En cuanto a la película que vamos a estudiar, *Plácido*, la hemos elegido por ser con toda probabilidad uno de sus tres mejores films, y así queda reflejado por los premios obtenidos. *Plácido* tuvo los siguientes reconocimientos: Nominación al Oscar a la mejor película de habla no inglesa; Premios a la mejor película y mejor actor de reparto (Manuel Alexandre) del Sindicato Nacional del Espectáculo; Premios a la mejor película, mejor director y mejor actor secundario (José Luis López Vázquez) del Círculo de Escritores Cinematográficos; Premios San Jorge de la crítica cinematográfica catalana a la mejor película, mejor director y mejor actor;

¹ Ver el anexo (página 39) con toda la filmografía del director Luis García Berlanga.

² INSTITUTO CERVANTES. "Luis García Berlanga. Premios". Disponible en: http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/garcia_berlanga_luis_premios.htm. Consultado el: 19/05/2015.

Premio a la mejor película de la revista Triunfo.³

En las décadas de los 50 y 60 del siglo pasado se empezaban a vislumbrar en el panorama cinematográfico español otros horizontes artísticos, otras líneas de ruptura a través de las cuales llevar a cabo otros estilos cinematográficos. Lo que predominaba en la época era el cine de la productora CIFESA, de gran eficacia a la hora de producir largometrajes en torno a personajes históricos pero de carácter favorable al régimen. Es entonces cuando empieza a haber un cambio en el cine español.

En esa época “la juventud española había sufrido una profunda transformación y las nuevas inquietudes intelectuales fueron instauradas a través de una serie de reivindicaciones culturales y artísticas que en el terreno cinematográfico, estaban protagonizadas, sobre todo, por la aparición de Carlos Saura y sus dos primeras obras: *Los golfos* (1959) y *Llanto por un bandido* (1963), títulos que despertarían el interés de la crítica y el de otros jóvenes cineastas”⁴.

En la obra de Berlanga, se produce el gran giro copernicano cuando conoce al guionista y escritor Rafael Azcona. Este era un aspirante a escritor en nada interesado por el séptimo arte, pero finalmente junto a Berlanga originó “una colaboración que se extenderá durante más de 25 años. La influencia del escritor produce un giro en su trayectoria profesional que va más allá de la estructura de sus guiones, de los enfoques temáticos y de la creación de personajes. [...] La milimétrica construcción argumental sería la gran aportación del guionista pero, paralelamente, se produce un profundo cambio de estilo en la obra del cineasta que desemboca en una ruptura casi radical respecto a su primera etapa. Este cambio se produce ya con la primera colaboración entre guionista y director, *Plácido*, pero será en *El*

³ BERLANGA FILM MUSEUM. “Premios recibidos”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/filmografia/placido/otros-datos/>. Consultado el: 19/05/2015.

⁴ UTRERA, R., PERALES, F. y NAVARRETE, L. “Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación”, en *Cuadernos de Eihceroa*. Nº 6. Págs. 42-43.

verdugo donde se consolide definitivamente.”⁵

Azcona posiblemente sea uno de los guionistas que más ha influido en los directores que han llevado a cabo sus guiones. Ahí está el ejemplo de Ferreri, con *El cochecito* (1960) y *El pisito* (1959) (ambas obras las quiso dirigir Berlanga a posteriori, aunque en principio no les viera potencial), y esa máxima influencia del guionista tiene su cúspide en Berlanga, quien a partir de esa colaboración empieza a llevar a cabo un estilo de toma prolongada, jugando con la profundidad de campo en extensos planos-secuencia. Berlanga y Azcona consideraban que era la mejor manera de llevar a cabo su visión de la vida y de la España de la época, y para que los actores interpretaran de la mejor forma los personajes que creaban.

Para los profesores Utrera, Perales y Navarrete es una “aproximación del tiempo fílmico al tiempo real a través de una planificación ininterrumpida. Comienza así una prolífica utilización del plano-secuencia que conlleva el uso de la profundidad de campo para mantener el objetivo a foco mientras los actores se mueven por el escenario en todas direcciones. La integración cámara-actor transfiere una credibilidad fílmica a sus imágenes que no es posible alcanzar con un tratamiento fragmentado, efecto buscado por Berlanga y compartido por Azcona, quien animaba a otros directores con los que colaboraba a configurar una composición escenográfica similar.”⁶

Para ello Berlanga se centró en la interpretación actoral, con un estilo de realización que le permitía desenvolverse en plenitud, con una concepción más teatral. La falta de montaje externo y de elipsis hace que tenga que estar muy pendiente del tono y ritmo interno de la escena, conformando secuencias realistas y muy vitalistas.

6.1. Estado de la cuestión.

Se han escrito muchos textos en torno a la figura del director

⁵ UTRERA, R., PERALES, F. y NAVARRETE, L. *ibíd.*, pág. 43.

⁶ UTRERA, R., PERALES, F. y NAVARRETE, L. *ibíd.*, pág. 43.

valenciano Luis García Berlanga, los cuales se podrían resumir en diversas categorías.

Por un lado estarían los guiones publicados de sus películas, como *Bienvenido Mister Marshall* (de manera novelada, 1953) de Luis Emilio Calvo-Sotelo, *Los jueves milagro* (de manera novelada, 1958) de autor desconocido, *Tamaño natural* (1976) de Rafael Azcona y Luis García Berlanga, con prólogo de Francisco Umbral., o *El verdugo* (2000) de Rafael Azcona y Luis García Berlanga.... Las autobiografías, como *Berlanga. Contra el poder y la gloria* (1997), de Antonio Gómez Rufo o *Luis García Berlanga* (1997), de Francisco Perales. Otras obras simplemente se centran en su filmografía, como *Berlanga* (1958) de José María Pérez Lozano, en entrevistas y opiniones del artista, como *Berlanga-1* (1980) de Julio Pérez Perucha; *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga* (1981) de Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo o escritos no publicados, como *Los cuadernos inéditos de Berlanga* (2011) de Miguel Losada.⁷

De las películas de Berlanga, seguramente sea *Bienvenido Mister Marshall* la que más atenciones se ha llevado: *Bienvenido Mr. Marshall a Viridiana* (2006), de Alicia Salvador Marañón; *Rodando... ¡Bienvenido, Mister Marshall!* (2007), de Víctor Matellano; *¡Americanos, os recibimos con alegría!* (2009), de Kepa Sojo; *50 aniversario de Bienvenido, Mister Marshall* (2002), de Agustín Tena Agustín Tena, etc.⁸ Respecto a *Plácido*, hay que decir que no hay tanta bibliografía centrada exclusivamente en este film, se publicó el guion de la película, *Plácido* (1994), de Luis García Berlanga, Rafael Azcona, José Luis Colina y José Luis Font⁹; y poco más. En todo caso se suele hacer referencia a la película cuando se habla del plano-secuencia en Berlanga, pero no hay un libro especializado en el film que lo analice con minuciosidad (como si ocurre con varias publicaciones centradas en *Bienvenido Mister*

⁷ BERLANGA FILM MUSEUM. "Libros sobre Berlanga". Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/archivo/bibliografia/>. Consultado el: 19/05/2015.

⁸ BERLANGA FILM MUSEUM: *ibíd.*

⁹ BERLANGA FILM MUSEUM: *ibíd.*

Marshall, como ya hemos comentado). Si queremos encontrar documentos que se refieran a esta película, o traten de analizarla con más precisión, hay que buscar en internet, donde sí hay algunos artículos que hablan de ella, sobre todo relacionándola con el famoso plano-secuencia berlanguiano.

Señalar que recientemente se ha creado la Cátedra Berlanga en la Universidad CEU Cardenal Herrera, y también se ha abierto un museo virtual sobre el artista valenciano, el Berlanga Film Museum. Ambas iniciativas nacen con la intención de preservar y difundir la obra de Luis García Berlanga.

6.2. OBJETIVOS

La hipótesis que sostenemos es que sin el recurso estilístico del plano-secuencia, el director Luis García Berlanga no hubiera trascendido de la manera en que lo ha hecho.

En cuanto a los objetivos de este trabajo, son los siguientes:

1. ¿Cómo trabajaba técnicamente Berlanga los planos-secuencia?
2. ¿Cómo influyen en su característico humor?
3. ¿Cómo influyen en la interpretación?
4. ¿Cómo condiciona el plano-secuencia el espacio y tiempo narrativo?

7. LA METODOLOGÍA EMPLEADA

Definimos el plano-secuencia a través de diversos autores, profundizando en la metodología de la estética, analizando conceptos relacionados con este tipo de plano, como puesta en escena, profundidad de campo o toma prolongada.

Así, nos hemos apoyados en libros de autores suficientemente reconocidos en el mundo cinematográfico, como *El arte cinematográfico*, de

Bordwell y Thompson¹⁰ o *El lenguaje del cine*, de Marcel Martin¹¹.

También hemos tratado de reunir voces que hayan trabajado mano a mano con Luis García Berlanga, para así tener la visión privilegiada de gente que trabajó cerca de él, y de esta manera hacernos una mejor idea de cómo trabajaba el director valenciano sus conocidos planos-secuencia. Estas voces autorizadas son José Luis García Berlanga, productor, realizador e hijo del director¹², y el profesor de la universidad CEU Cardenal Herrera Alberto Ramírez, profesional del audiovisual que trabajó con el director valenciano.¹³

8. DESARROLLO

8.1. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

8.1.1. DEFINICIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA

Lo primero de todo, antes de adentrarnos en el plano-secuencia, uno de los elementos clave estilo berlanguiano, creemos necesario dejar claramente definido lo que es la puesta en escena en el arte cinematográfico.

Así, según Bordwell y Thompson, la puesta en escena viene de "la palabra en francés, *mise-en-scene*, que significa "poner en escena", y se aplicó por vez primera en el trabajo del director de obras teatrales. Los estudiosos en cine extendieron el término a la dirección cinematográfica y lo utilizan para aludir al control del director sobre lo que aparece en el cuadro de la cinta. Como se esperaría, a causa de los orígenes teatrales del término, puesta en escena incluye aspectos del cine que se empalman con el arte del teatro: escenario, iluminación, vestuario y el comportamiento del elenco. Al

¹⁰ BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 2003.

¹¹ MARTIN, M. *El lenguaje del cine*. Barcelona, GEDISA, 2002.

¹² José Luis García Berlanga ha tenido una fructífera carrera audiovisual, sobre todo en el ámbito televisivo, siendo productor ejecutivo y director de series como *Hospital Central* (2000), *MIR* (2007) o *Sin tetas no hay paraíso* (2008). Trabajó como ayudante de dirección en las películas de Luis García Berlanga *La vaquilla* (1985) o *Patrimonio nacional* (1981).

¹³ Alberto Ramírez es un profesional del audiovisual valenciano. Ha trabajado en diversos programas de Canal 9 y también con el director Luis García Berlanga en la película *Todos a la cárcel* (1993). Actualmente es profesor en la Universidad CEU Cardenal Herrera.

controlar la puesta en escena, el director recrea el suceso para la cámara."¹⁴

Pero también hay que tener en cuenta que, aunque el director tenga planificada toda la escena, es posible que surjan nuevos elementos improvisados, pues "la puesta en escena casi siempre implica alguna planeación; aunque el director también está abierto a eventos no recreados. Un actor quizás agregue una línea en el set, o un cambio inesperado en la iluminación puede reforzar un efecto dramático".¹⁵

Aunque en definitiva, llevar a cabo una buena puesta en escena requiere "preparación [...] Planear y organizar la acción para la cámara."¹⁶

Uno de los elementos principales a los que hay que atender a la hora de planificar y preparar la puesta en escena es el propio escenario en el que se va a desarrollar la acción. En el caso de *Plácido*, los diversos escenarios resultan vitales para recrear la atmósfera del film, como dirían Bordwell y Thompson "desde los primeros días del cine, los críticos y el público han entendido que los escenarios juegan un rol más activo que en la mayoría de los estilos teatrales. [...] Los escenarios del cine, entonces, se ubican en primer plano; necesitan ser no sólo un contenedor para los sucesos humanos sino entrar dinámicamente en la acción narrativa".¹⁷

Y tanto que entran en la acción narrativa de la película, ejemplos de ello son el momento en que todos discuten en el salón sobre qué hacer con el pobre moribundo, o cuando se muestra el nivel de miseria de la familia de Plácido a través del lugar en el que viven (unos baños públicos de señoras).

La planificación de la puesta en escena trata de guiar al espectador, y más en el caso de los planos-secuencia de Berlanga, donde entran en juego en pantalla una gran cantidad de detalles y elementos, y es necesario un absoluto dominio del espacio cinematográfico, pues "la disposición de la puesta en escena genera la composición del espacio de la pantalla. Esa

¹⁴ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op.cit.*, pág. 156.

¹⁵ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 156.

¹⁶ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 157.

¹⁷ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 159.

composición bidimensional consiste en la organización de formas, texturas, y patrones de luz y oscuridad. [...] El director utiliza la puesta en escena para guiar nuestra atención a través de la pantalla, formando nuestro sentido del espacio, representando y enfatizado ciertas partes de él.”¹⁸

Respecto a la importancia de los escenarios, en esta película influye el hecho de que algunos se rodaran en escenarios reales, lo cual da un mayor verismo a la película. Ejemplos de ello pueden ser la escena en la estación de tren, los propios baños públicos antes mencionados o la casa de la pobre Concheta, la mujer del moribundo por un breve espacio de tiempo, la “arrejuntada”. El hecho de que Berlanga buscara rodar en espacios naturales (aunque la mayoría se rodara en decorados) es influencia directa del Neorrealismo Italiano.¹⁹ De este estilo era admirador Berlanga, lo cual influyó en su interés por rodar en espacios naturales. De este modo "el director controla los escenarios de diversas maneras. Una de ellas consiste en seleccionar un sitio ya existente, donde se organiza la acción"²⁰.

Todo va relacionado, y en la puesta en escena entran en juego todos los factores que componen el arte cinematográfico, incluidos los movimientos de los actores, los cuales han de estar perfectamente coordinados con la cámara. Estos movimientos también expresan el estado emocional del personaje. En el caso de *Plácido*, los movimientos de un lado a otro del personaje (Gabino Quintanilla) interpretado por el actor López Vázquez, tratando de controlar que todo salga bien en la campaña “*Siente a un pobre a su mesa*” refleja a la perfección el estado de estrés que vive el personaje. O en el caso de *Plácido*, personaje principal de la película (interpretado por Cassen), parece que siempre va persiguiendo a alguien, suplicando que le

¹⁸ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 176.

¹⁹ Estilo en que los cineastas de Italia sacaron las cámaras a la calle para mostrar la miseria y devastación que les había dejado la guerra. Comprende de 1945 a 1960. Estas son algunas de las obras de referencia del movimiento: *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)*, Vittorio De Sica, Italia, 1948; *Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta)*, Roberto Rossellini, Italia, 1945; o *La tierra tiembla (La terra trema)*, Luchino Visconti, Italia, 1948.

²⁰ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 159.

paguen el dinero del vencimiento de la letra, pues “el director también controla el comportamiento de varias figuras durante la puesta en escena. [...] La puesta en escena permite que tales figuras expresen sentimientos y pensamientos; también las vuelve dinámicas para generar diversos modelos cinéticos.”²¹

8.1.2. LA PROFUNDIDAD DE CAMPO

Para aclarar el concepto de *profundidad de campo*, atendemos a las palabras de Marcel Martin, las cuales señalan que lo especial de este tipo de realización "está dado sobre todo por el hecho de que el primer plano se combina audazmente con el plano general, con lo que agrega acuidad de análisis y capacidad de conflicto psicológico ante la presencia del mundo y el entorno de las cosas en encuadre de excepcional intensidad estética y humana. Siendo necesario justificar el prestigio de la profundidad de campo, bastaría señalar que corresponde a la vocación dinámica y exploradora de la mirada humana"²².

Hablando de la puesta en escena en Berlanga, dividiendo la escena en dos o incluso un solo plano-secuencia, es inevitable recurrir a la profundidad de campo como manera de aprovechar el montaje interno en el propio plano, ya que no se puede en el montaje externo. Tomemos algunas explicaciones del teórico Marcel Martin para delimitar el concepto: "La profundidad de campo permite una realización "sintética" en la que los desplazamientos en el cuadro tienden a sustituir el cambio de plano y el movimiento de cámara. [...] Este empleo de la profundidad de campo permite efectos interesantes desde el punto de vista dramático: la simultaneidad de varias acciones" [...] o "el ingreso en primer plano, en el campo, de un personaje u objeto, intensa sorpresa para el espectador"²³.

²¹ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 169.

²² MARTIN, M.: *op.cit.*, págs. 178-179.

²³ MARTIN, M.: *ibíd.*, pág. 181.

En este tipo de planteamientos de realización, en los que no predomina una edición basada en el montaje de planos, esto es el montaje externo, sino en el montaje realizado en el propio plano, esto es el montaje interno, Berlanga y los directores con este estilo de realización hacen "actuar a los personajes en el espacio, de modo que se cree una especie de encuadre virtual, basado no en los cambios de plano habituales sino en una variación de la distancia relativa de los personajes respecto de la cámara, cambio de plano de perspectiva recalcado con movimientos de cámara"²⁴.

"La profundidad de campo ha vuelto a introducir en el cine, como reacción contra el encuadre clásico, la representación del mundo como totalidad: el espacio ya no es fragmentado y temporalizado sino que se nos da en masa y, así como ante la realidad exterior, tenemos que tomar de él las estructuras relacionales (entre personajes) y las secuencias causales (de acontecimientos). ¿Hay que alegrarse por esta disminución del papel del encuadre (y por lo tanto, del montaje), y afirmar -junto con André Bazin- que el encuadre clásico "no deja libertad alguna respecto de un acontecimiento determinado"?"²⁵

Al atender a esto es inevitable pensar en el tiempo fílmico²⁶ (que trataremos más adelante) y en el hecho de que en este tipo de realizaciones en que aprovechamos toda la profundidad de campo y las tomas son más prolongadas tienden a coincidir el tiempo real y el tiempo fílmico, lo que otorga a la película de un mayor verismo. Es como que desaparece el trucaje que caracteriza al cine, para llevar a cabo una realización más teatral, directa y con un mayor grado de veracidad, de vida. Lo que al cine de Berlanga le viene perfecto, por su tratamiento de temas sociales, como en el caso de *Plácido*, y por el hecho de que la aparición de tantos personajes en cuadro, hablando los unos con los otros, en diversos planos, pisándose los diálogos

²⁴ MARTIN, M.: *ibíd.*, pág. 183.

²⁵ MARTIN, M.: *ibíd.*, pág. 184.

²⁶ El tiempo fílmico lo trataremos en el apartado EL TIEMPO NARRATIVO EN EL PLANO-SECUENCIA (Véase la página 22 de este trabajo).

los unos a los otros, le dan al film un toque de realidad el cual no tendría si optara por un montaje fragmentado de las escenas.

Según dice Bazin, parafraseado por Martin, hay que subrayar que "esta libertad que nos restituye la profundidad de campo es bastante utópica, ya que la experiencia demuestra que en la mayoría de los casos la puesta en escena en profundidad nos impone un encuadre virtual que actúa en el espacio del cuadro o incluso en el tiempo de la escena y encadena nuestra atención. Por otra parte, suponiendo que exista tal libertad, quizás sería contradictoria con la idea de obra de arte, pues lo que aparece en la pantalla, por supuesto, no es la realidad sino una imagen de ella, la visión personal y subjetiva del realizador y, por consiguiente, una realidad estética"²⁷.

8.1.3. LA TOMA PROLONGADA

Mitry, citado por Marcel Martin, da una explicación que nos sirve para enlazar el concepto que acabamos de tratar, la *profundidad de campo*, con el que vamos a trabajar ahora, la *toma prolongada*. Mitry indica que con una realización en la que se aprovecha la profundidad de campo, "el espacio y el tiempo [...] constituyen una totalidad homogénea", de modo que "a la composición de un espacio indiferente a la duración que contiene, hoy sucede la estructuración de un verdadero espacio-tiempo [...]. Lo que trata de cernir el cine contemporáneo es la 'duración vivida', la duración 'haciéndose'"²⁸. Lo que nos lleva a lo apuntado con anterioridad: en este tipo de plano la realidad fílmica y el tiempo real coinciden dando al espectador esa sensación de veracidad, de falta de trucaje al no haber una fragmentación de la realidad a través del montaje de planos distintos. Y si este plano se prolonga, todavía más sentimos esa "duración vivida, duración haciéndose" que apuntaba Mitry, pues la sensación de realidad aumenta al no intermediar entre nosotros y el film el montaje externo o fragmentación de

²⁷ MARTIN, M.: *ibíd.*, pág. 185.

²⁸ MARTIN, M.: *ibíd.*, pág. 186.

la realidad.

Bordwell y Thompson también reflexionan sobre esto, sobre el hecho de que mientras ruedas, realmente al margen de estar creando el tiempo fílmico de la película también estás grabando el tiempo real; pues es a través del montaje donde ese atisbo de realidad de la toma prolongada desaparece, aunque no deje de ser verosímil lo que veamos, lo cual es la clave de la ficción. Así se lo preguntan estos autores: “Cuando la cámara está corriendo, ¿filma "tiempo real"? En ese caso, ¿qué implicaciones artísticas siguen eso? Fue André Bazin quien tomó la iniciativa teórica al percibir el cine como un arte que depende de la duración real. Al igual que la fotografía, Bazin argumentaba que el cine constituye un proceso de filmación. La cámara registra, fotoquímicamente, la luz reflejada desde el objeto. Como la cámara fotográfica, la cinematográfica solo filma el espacio, pero a diferencia de la primera, la cámara de cine también filma tiempo. [...] Desde el principio, Bazin vio la edición como una interrupción intensiva de la continuidad de la duración "natural"²⁹.

Y al no haber un montaje externo (una edición que combine distintos tamaños de plano de manera regular) la edición la realiza el director en el propio plano, que es lo que hacía Berlanga continuamente en cada una de sus secuencias. En *Plácido* la cámara constantemente está reencuadrando el plano durante la filmación de las diferentes tomas prolongadas.

De este modo, cuando se realizan planos de larga duración, se produce un montaje interno mediante el uso del “paneo, travelling, grúa, o zoom para presentar el punto de ventaja continuamente cambiante que, de alguna manera, es comparable con los cambios de vista ofrecidos por la edición”³⁰.

²⁹ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op.cit.*, pág. 248.

³⁰ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 242.

8.1.4. EL PLANO-SECUENCIA

Ahora delimitamos el concepto en sí, el plano-secuencia, que será nuestro objeto de estudio en la película de Berlanga que queremos analizar: *Plácido*.

Para Pedro Luis Barbero, el plano-secuencia es, simplemente, una “secuencia que se resuelve en un solo plano. No hay cortes. No hay montaje. Las páginas de guion que ocupa se ruedan de un tirón. De principio a fin. Punto. Ahora bien, no es tan fácil hacerlo como decirlo [...] Habitualmente, la cámara se mueve buscando la acción y los personajes, y en otros casos (los menos) permanece quieta y son los actores los que entran y salen de cuadro. [...] Un buen plano-secuencia es un prodigio de la técnica y lo mismo cabe decir de la coreografía que se establece entre los que están delante y detrás de la cámara”³¹.

Además, este autor también apunta la tremenda dificultad que supone realizar este tipo de plano: “Los técnicos han de saber cómo y cuándo mover la cámara a medida que se desarrolla la acción. El ayudante de cámara debe ajustar perfectamente el foco allí dónde el personaje principal dice su texto. Los actores han de entrar y salir del encuadre deteniéndose en marcas precisas en el suelo (sin que se note que las miran) para que el plano esté bien compuesto. Por otra parte, han de decir sus frases con convicción, y moverse por el decorado como si nada de todo esto estuviera previsto (y sin tropezar con los muebles, como diría Cary Grant). [...] Para complicar las cosas, un plano-secuencia dura frecuentemente varios minutos, así que la lista de inconvenientes o de posibles fallos se amplía todavía más.”³²

Esto desmitifica lo que se solía decir, eso de que Berlanga hacía los planos-secuencia para no complicarse, lo cual parece ser que es más bien al contrario, tal y como comenta Pedro Almodóvar: “Si él ha dicho que recurre al plano-secuencia por pereza puede que tenga razón. Aunque yo creo que

³¹ LUIS BARBERO, P. “El plano-secuencia”. Disponible en: <http://www.thecult.es/cine-clasico/el-plano-secuencia.html>. Consultado el: 06/05/2015.

³² LUIS BARBERO, P.: *ibíd.*

resultan mucho más agotadores que cinco planos distintos.”³³

“Por otra parte, hay que tener un sentido del ritmo cinematográfico muy importante, ya que un plano-secuencia no puede editarse, es decir, no podemos introducir dentro de él otros planos en el montaje. Ha de colocarse en el metraje de la película tal y como ha sido rodado.”³⁴ Como indicábamos antes, dentro del mismo plano la cámara debe moverse buscando a los actores, recomponiendo, reencuadrando constantemente la toma introduciendo cada vez distintos tamaños de plano.

Para acabar de definir el concepto, atendamos a lo que es la esencia del plano-secuencia para el realizador José Luis García Berlanga: “Es ir siguiendo a los actores de la manera más natural para que el espectador se sienta metido en la historia, aunque tenga mucha dificultad y algo de apuesta, no se debe hacer por epatar o demostrar lo bien que sabes mover la cámara, es más, está bien hecho si no se nota que ha habido cámara.”³⁵

8.1.5. EL ESPACIO NARRATIVO EN EL PLANO-SECUENCIA

Dado que Berlanga opta en sus películas por planos generales y de conjunto (rara vez encontramos escenas de su filmografía planificadas a partir de planos medios y cortos), lo más común es que trate de encontrar "un equilibrio relajado entre las regiones izquierda y derecha de la toma. La manera más simple de lograr el equilibrio compositivo consiste en centrar el encuadre"³⁶; entonces “puesto que la toma de la película se compone dentro de un rectángulo horizontal, por lo común el director tiene cuidado de equilibrar las mitades izquierda y derecha”.³⁷

En el caso de los planos secuencia, resulta vital aprovechar todo el espacio cinematográfico disponible, todo el escenario, para ello se utilizan

³³ CAÑEQUE, C. y GRAU, M. *Bienvenido Mr. Berlanga*. España, Bubok, 2009. Pág. 179.

³⁴ LUIS BARBERO, P.: *op.cit.*

³⁵ BERLANGA, José Luis. 04/05/2015 (consultado a través de correo electrónico).

³⁶ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op.cit.*, pág. 178.

³⁷ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 177.

objetivos que tengan una gran profundidad de campo, y de esta manera ir “dando orden y coordinando los movimientos para que un actor y su diálogo vaya llevando a otro a lo largo del set y que parezca natural.”³⁸

Con ella, se van colocando a los personajes en distintos planos dentro del encuadre, logrando una puesta en escena vistosa y rica en matices. Los planos “son las capas de espacio ocupadas por personas u objetos, y se describen de acuerdo con lo lejos o cerca que estén de la cámara: primer plano, plano medio, fondo.”³⁹ Así en el tercer plano, las “figuras y los objetos más alejados de nosotros se observan proporcionalmente más pequeños; cuanto más pequeñas aparezcan las figuras, creemos que están más lejanas. Esto refuerza nuestro sentido de que existe un espacio profundo con distancias considerables entre los diversos planos.”⁴⁰ Berlanga también aprovechaba el tercer término, como cuando en la escena del salón el personaje Gabino Quintanilla (José Luis López Vázquez) trata de telefonar mientras discute con su novia Martita (Mari Carmen Yepes).

“Los elementos compositivos y señales de profundidad funcionan para enfocar nuestra atención en los elementos narrativos”⁴¹ y Berlanga los utiliza para guiar nuestra atención constantemente, lo cual es necesario dado la cantidad de estímulos visuales que recibe el espectador en cada uno de sus extensos planos.

Con este tipo de plano se pone a trabajar la visión del espectador, guiando “nuestra comprensión de la puesta en escena. Todas las señales en el espacio de la historia interactúan entre sí, trabajando para dar énfasis a los elementos narrativos, dirigir nuestra atención y establecer las relaciones dinámicas entre las áreas del espacio de la pantalla.”⁴²

³⁸ BERLANGA, José Luis. 04/05/2015 (consultado a través de correo electrónico).

³⁹ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op.cit.*, pág. 179.

⁴⁰ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág.180.

⁴¹ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág.182.

⁴² BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág.181.

8.1.6. EL TIEMPO NARRATIVO EN EL PLANO-SECUENCIA

"El director decide cuánto tiempo durará una toma en la pantalla. Dentro de los confines de la duración de la toma, el director controla el ritmo de tiempo conforme se despliega. Aunque la cuestión de ritmo en el cine es demasiado compleja e incluso mal comprendida, es posible afirmar que involucra, por lo menos, un compás o pulso, un ritmo (que los músicos llaman tiempo) y un patrón de acentos, o compases más fuertes y más débiles."⁴³ Tal y como señalaban los autores Bordwell y Thompson, esto comprende el tiempo narrativo en el plano-secuencia. No existe la elipsis (elemento identificativo de las historias cinematográficas) al no haber montaje externo, el tiempo reside en la propia toma, en el propio plano-secuencia, en su ritmo, en el ir y venir de actores, no hay posibilidad de trucaje posterior en la sala de postproducción, la magia ha de suceder delante de nuestros ojos, sin trampa ni cartón, sin la red del montaje que pueda salvar una mala realización.

Muy unida a la manera de rodar de Berlanga se encuentra esta reflexión de Bordwell y Thompson sobre el tiempo fílmico en una toma prolongada: "Nuestro proceso de límite de tiempo al analizar implica no sólo mirar de un lado a otro a través de la pantalla, sino también, en cierto sentido, observar "dentro" de sus profundidades. Una composición de espacio profundo a menudo empleará los eventos del fondo para crear expectativas sobre lo que está a punto de suceder en el primer plano. "Componer en profundidad no es tan sólo una cuestión de riqueza pictórica", ha señalado el director británico Alexander Mackendrick. "Tiene valor en la narrativa de la acción, en el ritmo de la escena. Dentro del mismo encuadre, el director organiza la acción de manera que la prevención ante lo que pasará después se vea en el fondo de lo que está sucediendo ahora." De hecho, el movimiento puede ocurrir y avanzar desde la profundidad o se aleja

⁴³ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 182.

en la distancia dentro de la toma."⁴⁴

En la película de *Plácido* esto se muestra en los distintos planos secuencia del salón de la casa donde se encuentra el pobre moribundo, al que todos quieren casar antes de que muera en pecado. En la secuencia se produce una coordinación entre personajes, una coreografía entre actores que crean un ritmo dentro de la escena. Al haber tantos elementos en pantalla nuestro propio ojo se convierte en montador de la escena, seleccionando los elementos que más le interesan y, de este modo, haciendo nuestro propio montaje de la escena que está sucediendo: "Nuestro examen de la toma resulta bastante afectado por la presencia de movimiento [...] Una composición que resalte el movimiento se vuelve más 'limitada en el tiempo', porque nuestra mirada estaría dirigida de un lugar a otro en velocidades, direcciones y ritmos de movimientos diferentes."⁴⁵ De este modo Berlanga nos ofrece una gran cantidad de detalles a través de sus personajes, de los movimientos, de las conversaciones paralelas, los gags visuales en segundo término, o las actuaciones que se producen en primer, segundo o incluso tercer plano. Tal y como señala André Bazin, citado por Bordwell y Thompson, "las tomas organizadas en profundidad y las tomas en enfoque profundo dan al ojo del espectador mayor libertad que las tomas aplanadas y superficiales: El ojo del espectador divaga a lo largo de la pantalla."⁴⁶

8.2. LA MIRADA DE BERLANGA A LA HORA DE TRABAJAR EL PLANO-SECUENCIA

A continuación recogemos algunos testimonios de personas que han trabajado con Luis García Berlanga, y después analizaremos distintas escenas de la película *Plácido* que nos ayuden a entrever o desentrañar la manera en que el director valenciano movía la cámara en sus planos-

⁴⁴ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág.184.

⁴⁵ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág.183.

⁴⁶ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág.192.

secuencia.

El director manchego Pedro Almodóvar⁴⁷ considera que realizar este tipo de plano es de una gran dificultad, y que es un gran reto al que enfrentar al equipo técnico de la película, no cree que sean fáciles de trabajar: "El plano-secuencia puede convertirse en algo brillante, pero como siempre, depende de lo que cuente. Un ejemplo mítico es el primer plano de *Sed de mal* (1958) de Welles, pero ese plano aquí sería imposible hacerlo, nos falta un estudio que pueda acoger todos esos decorados, por ejemplo. Siendo películas tan corales, el cine de Berlanga le va bien el plano-secuencia, yo he hecho muy pocos. A mí me parece imposible que todos los actores estén bien en todos los momentos, no tengo paciencia. El peligro del plano-secuencia está en la limitación que supone para el montador y en que inevitablemente hay reacciones secundarias que se desvanecen. Resulta casi imposible controlar la luz, porque no hay lugar para controlar los aparatos, todo se ve y es fatal para el ritmo de la película si a lo largo de todo el plano hay una frase que está mal dicha. Berlanga se mueve muy bien en los planos-secuencia. Sabe resolver estupendamente en doblaje todo lo que ha quedado mal, rellena con mucha imaginación los vacíos, yo creo que incluso le divierte la cantidad de manipulación que necesitan los planos para adquirir consistencia, pero para el resto de la gente que interviene supone una verdadera tortura."⁴⁸

Julio Pérez Perucha, historiador de cine que trabajó con Berlanga en el guion de *Nacional III* (1982) y es autor de varios libros sobre la vida y obra de Berlanga como *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga* (2005) y *Luis García Berlanga. La biografía* (2009), también habla de la forma de trabajar de este cineasta: "Su manera de rodar es como si se

⁴⁷ Pedro Almodóvar es un director de cine español reconocido nacional e internacionalmente por películas como *Todo sobre mi madre* (1999), ganadora del Óscar a la Mejor película de habla no inglesa; *Hable con ella* (2003), ganadora del Globo de Oro a la mejor película en lengua no inglesa; o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), ganadora del Premio Goya a la Mejor Película, entre otras.

⁴⁸ CAÑEQUE, C. y GRAU, M.: *op.cit.*, pág. 179.

tratase de una carcasa de fuegos artificiales. Está todo muy bien planificado, muy bien planteado a priori, cada elemento se desenvuelve por su cuenta, y él lo tiene perfectamente estructurado en la forma que debe ser todo para que los elementos se desenvuelvan hacia donde él quiere. Normalmente sucede como está previsto pero, al igual que pasa con las carcasas y los fuegos artificiales, a lo mejor hay un elemento que va por otro lado. Entonces, cuando pasa esto, Berlanga procura reintegrarlo en su lugar, lo que consigue con frecuencia. Es, un poco, el riesgo de rodar como rueda. Pero también es su atractivo. Yo pienso que es un desafío que a él le excita mucho y a la vista de los resultados satisfactorios, no hay mayor problema.”⁴⁹

Pedro Luis Barbero ahonda en la idea del arduo trabajo que hay que realizar para llevar a buen puerto las secuencias realizadas mediante este tipo de realización: “Ni que decir tiene que los ensayos son fundamentales a la hora de enfrentarse a este tipo de planos. No es cuestión de intentarlo una y otra vez con película en el chasis de la cámara (o el disco duro de las más modernas). De ahí el pulso que ha de acreditar un buen director para que el metraje resultante tenga el tono, la duración y el ritmo adecuado. [...] Y lo que es mejor: después de todas estas dificultades, después de toda esa virguería técnica y artística, un buen plano-secuencia no debe ser percibido como tal por el espectador. Es decir, ha de fluir. Ser invisible...”⁵⁰

El director José Luis García Berlanga nos comenta cómo trabajaba el plano-secuencia su padre:

“Por la mañana llegan los actores. Hay que hacer una secuencia de unas 6 páginas y en el plan de trabajo hay 2 días asignados para hacerla, los actores, sin pasar por maquillaje ni vestuario, empiezan a ensayar caóticamente por el decorado, poco a poco se le va dando orden [...] Berlanga y el segundo operador van dirigiendo el cotarro para que pueda ser retratado, entonces los actores se retiran y se empiezan a montar las vías de

⁴⁹ PÉREZ PERUCHA, J. “Sobre Berlanga”, en ALEGRE, L. *¡Viva Berlanga!* Coslada, Cátedra, 2009. Pág. 136.

⁵⁰ LUIS BARBERO, P.: *op.cit.*

la “gruita” construida especialmente para sus películas (se llama Berlanguita). [...] Al tiempo los eléctricos empiezan a montar la luz de la secuencia, normalmente casi una misión imposible porque se ve todo el decorado. Puesta la cámara vuelven los actores, empieza el baile de marcas entre actores, *cameraman* y la gente de sonido, cada problema va encontrando su solución, resueltos, más o menos, los actores se van a casa y los técnicos completan su trabajo. Para mañana aún quedarán cabos sueltos.

Al día siguiente los actores van alternando maquillaje y vestuario con más ensayos para terminar de rematar el trabajo técnico. Y empieza la hora de la verdad.

Se rueda hasta que termina la jornada, la razón es que para que salga uno completo hay muchas tomas que no llegan al final (son infinitas posibilidades de errores técnicos y humanos que pueden ocurrir) pero es que completada una a Berlanga le parece que algún actor "... No ha estado bien... Le falta ritmo interno... Se me ha ocurrido que podías..."

Por el sistema y duración de estos planos es difícil elegir la mejor, una toma tiene una parte mejor que otra etc. Por eso se apura la jornada aunque a lo mejor la toma montada en la película sea la primera, Berlanga lo quiere todo y decidirá en la sala de montaje.

Ahora con los *steady cam* todo esto es muy diferente, además el lenguaje ha cambiado y la cámara es más protagonista pero los planos secuencia de sus películas ahí están y quedarán para la Historia contando historias humanas de sus personajes.”⁵¹

Alberto Ramírez nos da su testimonio de cómo Berlanga planificaba una jornada de trabajo para realizar un plano-secuencia: “Le pregunté a Berlanga por qué no usaba guion técnico y me contestó que lo hizo con Bardem en la primera película que rodaron, *Esa pareja feliz* (1951), y se dieron cuenta de su inutilidad, de que nada de lo planificado se ajustaba luego a la realidad, que era una pérdida de tiempo. No lo volvió a usar. Su

⁵¹ BERLANGA, José Luis. 04/05/2015 (consultado a través de correo electrónico).

metodología de trabajo fue la siguiente (según recuerdo):

1.- LOCALIZACIÓN. Realmente es aquí donde Berlanga montaba la escena y la planificación en su cabeza, acompañado del director de arte. Aquí visualizaba las entradas y salidas de los personajes, sus recorridos, sus acciones, cruces... Su idea no era hacer un plano-secuencia sino rodar la escena con el menor número de planos necesarios para su comprensión dotándola del dinamismo adecuado, por lo que al final eran prácticamente planos-secuencia o una combinación de largos planos intercalados en montaje.

A esta primera LOCALIZACIÓN podía seguirle alguna localización posterior cerca de un buen restaurante.

2.-RODAJE:

- Al llegar al set se diseñaba el plano junto con los directores de arte y fotografía. Es en este momento cuando se concretaba la planificación de la secuencia sobre el escenario. Una auténtica coreografía entre el movimiento de los actores y el de la cámara. (Mientras tanto los actores se iban vistiendo y maquillando)

- Mientras se montaba el plano (iluminación, maquinaria, cámara, atrezzo...) Berlanga procedía a una lectura y repaso de guion con los actores puliendo matices de la interpretación.

- Cuando el ayudante de dirección comunicaba que ya estaba todo listo se pasaba al ensayo con actores en el set. Se dedicaba todo el tiempo necesario para ir ajustando el diálogo de los actores con sus trayectorias y acciones, cruces con otros actores... El equipo de cámara aprovechaba para ir haciendo ajustes. Y así se iba orquestando y armonizando ese baile en el que el *timing* era esencial.

- Ensayo técnico. Todos juntos, actores y cámara. Cuando ya está todo claro.

- Rodaje del plano. Obviamente al rodaje se le dedicaba el tiempo y tomas que fueran necesarios hasta que Berlanga la daba por buena. Podían ser de 3 a 5, dependiendo de la complejidad del baile.

Se podía dedicar más de una hora para ensayar y lo mismo para rodar el plano, pero en prácticamente 2 o 3 horas habías rodado una secuencia entera... Y con el arte y dinamismo de Berlanga”.⁵²

Los testimonios de José Luis García Berlanga y Alberto Ramírez nos dan una visión privilegiada de la manera de trabajar de Berlanga. En contraposición a lo citado anteriormente de Almodóvar, prefería rodar una secuencia en los menos planos posibles (aunque según el director manchego esto sea mucho más complicado para el trabajo de los componentes del equipo técnico), de este modo Berlanga realizaba unos dos planos-secuencia por secuencia, lo que puede que acortara tiempos de rodaje pero suponía, como hemos visto en los testimonios, muchas horas de preparación, ensayos y coordinación por parte de todo el equipo, al margen de una medida coreografía por parte de los actores.

8.2.2. EL DOBLAJE EN SUS PLANOS-SECUENCIA

Hablando de la manera que tenía Berlanga de concebir el lenguaje cinematográfico, es importante hacer mención a algo básico en la confección de sus películas, como es el doblaje. Resulta llamativo que Berlanga apostara por un cine realista, sin artificios, que buscaba la cotidianidad, cercanía y empatía con los personajes, contando historias muy de la calle, destilando verdad por los cuatro costados y que, sin embargo, se decantara por el doblaje, que, en muchas ocasiones, repele al espectador cuando no está bien ejecutado, sacando de la película al mismo.

Bien es cierto que hay un movimiento cinematográfico que busca el realismo y la verdad ante todo, para reflejar una realidad social y que utilizaba el doblaje, como es el Neorrealismo⁵³. Pero la utilización de este recurso en este movimiento cinematográfico era más bien por una limitación de medios, más que una opción estilística, y eso les empujaba a mostrar la

⁵² RAMÍREZ, Alberto. 27/04/2015. (consultado a través de correo electrónico).

⁵³ Véase la nota 19.

destrucción provocada por la guerra. Por lo que insistimos: la utilización del doblaje no era una opción, más bien la única posibilidad de sonorizar sus films.

Decir que Berlanga era un gran admirador del Neorrealismo y que tras las famosas *Conversaciones de Salamanca*⁵⁴, acaecidas en mayo de 1955, los jóvenes cineastas españoles trataron de imitar a los cineastas italianos pero, vista la explicación dada anteriormente, solo puede haber un verdadero motivo por el que Berlanga se decidiese a utilizar el doblaje: el querer controlar la historia y los diálogos hasta el último día de la postproducción.

Y es que podría decirse que su exigencia en los días de grabación se extendía a los doblajes, los cuales se tomaba como una extensión de los rodajes, tal y como apuntaba Manuel Aleixandre: “En el doblaje las repeticiones pueden llegar a la centena, lo cual es muy difícil para el actor, porque a veces el gesto no responde y los diálogos nuevos no encajan. A la hora de doblar con él tiemblo”.⁵⁵

Irene De Lucas apunta las razones por las que Berlanga doblaba todos y cada uno de sus films, incluso cuando ya no era una práctica habitual en el cine español: “La primera es intrínseca a su cine, más concretamente, a la naturaleza coral del mismo, pues el ritmo frenético de sus diálogos implicaba un grado de complejidad en la banda sonora que requería de una precisión matemática sólo viable en la postproducción: *“Luis es bastante partidario del doblaje. Creo que siendo sus películas corales e intentando que se oiga hablar y se entienda a todos los actores que hablaban a la vez, es la única solución, lo que ocurre es que ello demora bastante la duración del doblaje al tenerlo que grabar a veces en bandas separadas cada actor, por estar en términos distintos y así evitar que unos tapen la voz de otros.*”

⁵⁴ GÓMEZ RUFO, A. *Berlanga, contra el poder y la gloria*. Madrid, Ediciones B, 1997. Pág. 167.

⁵⁵ DE LUCAS RAMÓN, I. “LUIS GARCÍA BERLANGA, NOTAS Y FRAGMENTOS SOBRE UN HOMBRE INVISIBLE”. Disponible en: <http://textosred.blogspot.com.es/2013/07/nuestro-cinema-luis-garcia-berlanga.html>. Consultado el: 06/05/2015.

Luego todas las bandas de magnético se mezclan a una sola". Este aspecto técnico de su cine, que describe el que fue su montador, José Luis Matesanz⁵⁶, es capital a la hora de explicar la falta de proyección y la ausencia total de distribución del cine de Berlanga más allá de nuestras fronteras."⁵⁷

La utilización del doblaje, la forma en que lo empleaba para pulir hasta el último detalle de la banda sonora, revelan su carácter como artista, como contaba el magnífico actor Luis Escobar⁵⁸: "Siempre digo que Luis escribe siempre tres guiones: uno con Azcona, otro mientras rueda y el tercero mientras hace el doblaje. Constantemente está añadiendo cosas. Le gusta tanto su arte que nunca daría por terminada una película suya. Es muy elocuente el gesto de desesperación cuando tiene que dar por terminada una secuencia. Si por él fuera, la seguiría rodando eternamente."⁵⁹

Digamos que era su venganza por no poder seguir rodando su película, así que continuaba dirigiéndola y reescribiéndola en la sala de montaje aprovechando todas las aristas que podría ofrecerle el doblaje de la banda sonora. Podemos extraer de su cine que, al no poder manipular mucho el montaje de imágenes en la postproducción (debido a su manera de concebir la realización a base de tomas prolongadas) optaba por centrar sus energías en la banda sonora de la película, en la parte sonora del film. De esta manera, como apunta Irene De Lucas, Berlanga "nunca aceptó una máxima que el resto de directores respetan como si estuviese grabada en piedra: lo que se rueda es definitivo, no se altera en postproducción salvo desastre inesperado y desde luego no para cambiar el diálogo o jugar con la sagrada sincronía de imagen y sonido. Pero una vez más, Berlanga nunca

⁵⁶ José Luis Matesanz fue montador de cine. Trabajó con Berlanga en *¡Vivan los novios!* (1970), *Patrimonio nacional* (1981), *Nacional III* (1982), *La vaquilla* (1985) y *Moros y Cristianos* (1987).

⁵⁷ DE LUCAS RAMÓN, I.: *ibíd.*

⁵⁸ Luis Escobar trabajó con Berlanga en *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981), *Nacional III* (1982) y *Moros y Cristianos* (1987).

⁵⁹ DE LUCAS RAMÓN, I.: *ibíd.*

creyó en someterse a reglas o dictados de ningún tipo, ni siquiera los cinematográficos, y se reservaba el derecho de modificarlo todo hasta el final. José Luis Matesanz explica que *“También creo que a Luis le gusta doblar sus películas porque, debido a su gran ingenio, constantemente se le ocurren nuevos diálogos en la sala de doblaje, que trata de ‘encajar’ en la boca de los actores a veces ante la sorpresa de estos que no ven la manera de que la nueva frase le dé la medida de sus labios en la pantalla. Yo, a veces, así se lo digo cuando veo que no encaja pero Luis trata de convencernos a los actores y a mí de que lo que realmente importa al público es el diálogo, no los labios. Puede que tenga razón”*.⁶⁰

8.3. ANÁLISIS DEL ESTILO CINEMATOGRAFICO DE BERLANGA A TRAVÉS DE LA PELÍCULA DE “PLÁCIDO”

A continuación, comenzamos el análisis de la película *Plácido* (1961). Primero haremos una ficha técnica y artística, con los nombres de los actores y los respectivos actores que los interpretan. Y antes de adentrarnos en el análisis de la película y de su estilo fílmico, introduciremos una pequeña sinopsis.

Ficha técnica

TÍTULO ORIGINAL: Plácido.

NACIONALIDAD: España.

AÑO: 1961.

DIRECTOR: Luis García Berlanga.

GUIÓN: Rafael Azcona, José Luis Colina, José Luis Font, Luis García Berlanga.

MÚSICA: Miguel Asins Arbó.

MONTAJE: José Antonio Rojo.

⁶⁰ DE LUCAS RAMÓN, I.: *ibíd.*

FOTOGRAFÍA: Francisco Sempere (B/N).
PRODUCTOR EJECUTIVO: Alfredo Matas.
GÉNERO: Comedia.
DURACIÓN: 84 min.⁶¹

Ficha artística

Cassen – Plácido Alonso
José Luis López Vázquez – Gabino Quintanilla
Elvira Quintillá – Emilia
Amelia de la Torre – Señora Galán
Julia Caba Alba – Concheta
Amparo Soler Leal – Marilú Martínez
Manuel Alexandre – Julián Alonso
Mari Carmen Yepes – Martita
Agustín González – Don Álvaro Gil
Luis Ciges – El pobre

Sinopsis

“Las autoridades de una pequeña localidad organizan una campaña navideña que consiste en que los vecinos pudientes, sienten a un pobre a su mesa durante la cena de Nochebuena. Paralelamente, un hombre modesto que es contratado para participar con su motocarro en la cabalgata, intenta conseguir el dinero para pagar la letra de su vehículo que le vence esa misma Nochebuena.”⁶²

⁶¹ ARTIUM. DOKUART. BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN. “Plácido. Sinopsis”. Disponible en: <http://catalogo.artium.org/dossieres/3/placido/sinopsis>. Consultado el: 19/05/2015.

⁶² ARTIUM. DOKUART. BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN. “Plácido. Sinopsis”. Disponible en: <http://catalogo.artium.org/dossieres/3/placido/sinopsis>. Consultado el: 19/05/2015.

Vamos a analizar algunos de los planos-secuencia principales de la película *Plácido*, con el fin de identificar los rasgos principales del estilo de Luis García Berlanga, las líneas maestras de su manera de llevar a cabo la realización cinematográfica, así como la forma en que aprovechaba la profundidad de campo en sus secuencias para dotar de una mayor riqueza la puesta en escena.

Secuencia: INT. – BAÑO PÚBLICO – DÍA

Constituye la primera escena⁶³ del film tras el plano de situación inicial. Para David Vericat, esta escena es ejemplar en cuanto a puesta en escena, guion y reparto: “Con únicamente dos tomas (formalmente inversas: una panorámica de derecha a izquierda al inicio y el plano contrario al final) en las que los personajes se mueven con una precisión milimétrica que pasa totalmente desapercibida al espectador, Berlanga introduce a los dos personajes principales, Plácido Alonso (Cassen) y Gabino Quintanilla (José Luis López Vázquez), las motivaciones que van a regir su comportamiento (pagar la letra del carricoche el primero, organizar la jornada de beneficencia el segundo), además de poner en imágenes el mísero entorno familiar del protagonista y presentar algunos de los ‘principales personajes secundarios’ de la película (valga la paradoja del término, tratándose de la obra de Berlanga).”⁶⁴

A nivel mecánico, empieza con Plácido (Cassen) jugando con uno de sus hijos en primer término, su mujer está en segundo plano y al fondo hay una ventanilla detrás de la cual está el tercer plano.

⁶³ Entiendo por secuencia la secuencia narrativa y considero que escena son los espacios que configuran una secuencia. Por tanto, voy a analizar los planos-secuencia de tres secuencias narrativas distintas.

⁶⁴ VERICAT, D. “Plácido”. Disponible en: <http://www.cinemaesencial.com/peliculas/pl%C3%A1cido> Consultado el: 06/05/2015.



Decir que esta ventanilla sirve para introducir otro plano dentro del propio plano, lo cual es algo recurrente en Berlanga, el aprovechamiento del espacio, del escenario del que dispone, para introducir otros planos dentro del plano, sacando partido a las posibilidades del decorado, "las señales de profundidad también eligen planos dentro de la imagen".⁶⁵

La cámara se mueve a panoramizando a la izquierda mientras se mueve la mujer, lo que le coloca en primer término junto a su marido. A su vez revela a Julián Alonso (Manuel Alexandre), el hermano de Plácido, al fondo del plano en tercer término, mientras se afeita, componiendo como un plano en diagonal, perfectamente equilibrado.



A continuación se produce un acercamiento de cámara hacia ambos hermanos, lo que deja a la mujer fuera de campo y empezamos a seguir a Julián. Esto se repite en la película, algún personaje en primer término queda fuera cuando Berlanga hace un movimiento de cámara hacia delante.

⁶⁵ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op.cit.*, pág. 179.



Hay un corte y pasamos a otro plano-secuencia (solía dividir las escenas en un par de planos, no en un solo plano-secuencia). Ahora otra vez tenemos una composición en diagonal, con Gabino Quintanilla (López Vázquez) al fondo a la derecha, y los otros 3 personajes abajo a la izquierda, mirándole, aprovechando así toda la profundidad de campo.



Otra vez se produce un acercamiento (esta vez se queda fuera Julián) y seguimos a Plácido que va hacia Quintanilla, y el plano se cierra. Julián entra en plano, la mujer queda a la izquierda y Quintanilla a la derecha. Se recompone continuamente, mediante cambios en el tamaño de plano y la posición jerárquica de los personajes en escena.

A nivel espacial, apuntar que este tipo de realización, en la que hay constantes estímulos visuales tanto por movimientos de cámara como de cambios de luz, decorados y de movimiento de actores, es ideal para nuestro sistema visual pues este “se armoniza al percibir cambios en el tiempo y el espacio. Nuestros ojos y cerebro están mejor preparados para advertir las diferencias que para concentrarse en estímulos uniformes y prolongados. Así, los aspectos de la puesta en escena atraerán nuestra atención por

medio de los cambios en iluminación, forma, movimiento y otros aspectos de la imagen”⁶⁶.

Secuencia: INT. – BANCO – DÍA

En esta escena, Quintanilla acompaña a Plácido al banco, pues este tiene que pagar una letra de su carricoche, y también les acompaña Julián, el hermano de Plácido. Aquí comienza la lucha de Plácido por pagar esa letra, lo cual no será fácil dadas las fechas navideñas en las que están.

A nivel mecánico, empieza con el banquero entrando por la puerta del fondo, logrando una cierta concordancia con la escena anterior, en la que los personajes salían precisamente por la puerta del fondo. Y la cámara le sigue (casi siempre cuando se mueve lo hace siguiendo los movimientos de un personaje en concreto, aunque sea una escena coral con más personajes).



A medida que lo seguimos mientras reparte puros, van entrando en plano los distintos trabajadores del banco, además de ir mostrándose el propio decorado del banco. Esta es un manera más intuitiva de introducir al espectador en la escena: empezar por un personaje y a partir de él mostrar cada vez más decorado, en este caso el banco; en vez de empezar la escena con un plano general.

En esta secuencia es casi donde más planos hay en toda la película, pues en el momento en que van a entrar Julián, Quintanilla y Plácido hay una especie de plano-contraplano entre ellos y el conserje y el banquero, como

⁶⁶ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 175.

para situarnos.



A partir de aquí vuelve a empezar una toma prolongada, con los tres protagonistas delante del mostrador tratando de pagar, y la cámara, la mirada de Berlanga y del espectador tras el propio mostrador, observándoles. Vuelve la composición diagonal entre ellos tres y el contable, a continuación seguimos a Quintanilla para movernos por el mostrador. Otra vez se sigue a un personaje para desplazarnos por el decorado; casi nunca se mueve la cámara por sí sola, como un voyeur, más bien es como si estuviera en todo momento unida por un hilo con alguno de los personajes.



Al final, la cámara se mueve para seguir a Julián con un pequeño acercamiento de cámara, para dejarle solo con el contable, el cual le manda sentarse. Entonces se aleja, pasando de estar en segundo plano a ultimísimo plano. Este cambio de posición del personaje esta vez no se produce por un movimiento de cámara, sino porque el propio personaje varía él mismo su

posición en el plano.



En cuanto al espacio cinematográfico, señalar que los tres que están en el mostrador están perfectamente colocados para ser bien visibles a la cámara, esto está muy estudiado y coreografiado. En todo momento vemos a Julián, en medio de Quintanilla y Plácido, perfectamente colocado para que su cabeza salga de entre los dos y se le vea bien, conformando como un triángulo entre los tres.



Aquí también se cumple algo que apuntan Bordwell y Thompson, respecto a dónde se dirige la mirada del espectador cuando mira al plano, los cuales señalan que "el balance de la composición se refiere al grado en que las áreas del espacio en la pantalla distribuyen igualmente elementos y puntos de interés. Los directores a menudo consideran que el espectador se concentrará más en la mitad superior del encuadre (tal vez porque en la mayoría de las tomas ahí se colocan los rostros de los personajes). Así, debido a las expectativas previas del público la mitad superior necesita

menos "relleno" que la inferior."⁶⁷ Y esto aquí se cumple, lo que está "rellenado" es la parte superior del encuadre, con los tres personajes tras el mostrador y es a donde se dirige nuestra mirada.

En el plano interpretativo, durante esta escena se produce un gag visual (algo con lo que nos deleita Berlanga más adelante también), que es algo que permite con regularidad este tipo de realización a modo de planos-secuencia. Así es como se trata al espectador como inteligente, al introducir gags visuales en medio de planos conjuntos, sin enfatizar estos chistes con planos detalles. Se introducen en medio de la escena, como premio para el espectador atento a todo, lo cual a veces es difícil, dado la riqueza de detalles que aporta cada personaje a las escenas. En este caso, Quintanilla recibe un puro del banquero, Plácido y Julián se disponen a recibir otro pero no obtienen nada por parte del banquero, el cual se limita a cerrar dicha caja de puros tras darle uno a Quintanilla. A continuación, el banquero se despide de ellos y le da la mano a Quintanilla, Plácido también extiende la mano pero no obtiene respuesta por parte del banquero, y aunque también participa en la campaña "*siente a un pobre a su mesa*", parece que le da asco tocar a un pobre. Con este gesto, Berlanga caracteriza sutilmente al personaje y hace una genial crítica social.



⁶⁷ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 177.

Secuencia: INT. – CASA SEÑORES – NOCHE

En esta secuencia narrativa, que se produce en la casa de una familia adinerada, una gran variedad de personajes andan de un lado a otro pensando qué hacer con el pobre moribundo que hay en la habitación continua, Pascual, el cual vive “arrejuntado” con Concheta, sin estar casados, lo que hace que esté en peligro de morir en pecado.

Al salón acude una gran cantidad de personajes, pues han de resolver una situación que podría dar una nefasta publicidad a la campaña. No pueden permitir que se les muera uno de los pobres aunque, finalmente, esto suceda.

A nivel mecánico, empieza primero con una pequeña toma prolongada, no es un plano-secuencia muy largo, pero sirve de introducción al gran plano-secuencia que se va a producir. Empieza con la mujer de la casa arreglando la cama del moribundo, y la cámara se va moviendo hacia la derecha hasta acabar en una puerta que se abre y se ve al fondo a la comitiva, que representa a la organización de la campaña entrando en la casa. En este plano la puerta actúa como un plano dentro de otro plano, esto es un recurso utilizado por Berlanga, el de utilizar los elementos del decorado para introducir planos “físicos” dentro el plano-secuencia, ya que no hay montaje externo.



1. Plano-secuencia principal. Comienza con la más rica y “estirada” del

comité encabezando el grupo, la Señora Galán (Amalia de la Torre). La cámara se aleja, como abrumada por la cantidad de gente que entra, y de esta manera observa cómo todos se dispersan por el salón, cada uno a un lugar en tercer plano (el médico/odontólogo, el pobre que se sienta en la mesa para comer, el cura, la sirvienta...), quedando en primer plano Quintanilla y su novia Martita (Mari Carmen Yepes).



Esto son como fuegos artificiales para nuestra mirada, estamos abrumados pero a la vez no queremos que nada se nos escape, “en el cine, nuestra visión se adapta a cambios de diversa índole: movimiento, diferencia de color, balance de distintos componentes y variaciones en tamaño. Nuestra sensibilidad a tales cambios le permite al director guiar nuestra atención a través del espacio bidimensional del encuadre”⁶⁸.

Entonces Quintanilla se mueve hacia el fondo para telefonar y la cámara le sigue, pero nos paramos al lado de la madre de Martita, la Señora Galán, y Quintanilla continúa andando por el salón para llegar al teléfono que está al fondo. Observar que, una vez más, la cámara se mueve con un personaje, casi nunca sola, siempre tiene como motivo el movimiento de los personajes.

Apuntar que cuando Berlanga preparaba una secuencia, lo primero ante todo era el correcto desarrollo de los personajes y sus movimientos por el decorado, así lo apunta José Luis García Berlanga: “En realidad se va

⁶⁸ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 176.

colonizando todo el decorado permitiendo a los actores total libertad para moverse, cuando orgánicamente funciona viene la técnica"⁶⁹



A su vez por el fondo llega el matrimonio de la casa, ambos preocupados por el moribundo, a saludar a la madre de Martita. Esto es como un movimiento por contraposición que genera un gran dinamismo: cámara hacia adelante y los personajes hacia la cámara; se mueven hacia el fondo y se reencuadra en un plano más general en el que todos se presentan los unos a los otros, con Quintanilla al fondo luchando con el teléfono.



Este dinamismo creado a partir de la cámara en coreografía con los personajes casa con la manera de mirar del espectador, removiéndolo en la butaca, "casi inevitablemente, algo que se mueve llama nuestra atención más rápidamente que algo que permanece estático. Incluso somos sensibles a la actividad más tenue dentro del encuadre."⁷⁰ Todo ello va creando un

⁶⁹ BERLANGA, José Luis. 04/05/2015 (consultado a través de correo electrónico).

⁷⁰ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op.cit.*, pág. 176.

patrón, un ritmo, como diría Bordwell “algo más importante es que la toma tiene su propio patrón interno de desarrollo. [...] La habilidad de la toma para presentar, en un solo lapso de tiempo significativo, un patrón complejo de eventos que se encaminan hacia un objetivo hace la duración de la toma tan importante para el efecto de la imagen como son las cualidades y encuadre fotográficos”⁷¹

Mientras la gente se saluda, el pobre aprovecha y entra en plano para comer. En este caso es el propio personaje el que viene del fuera de campo, el que se coloca dentro o fuera, es como que tiene autonomía propia para colocarse en el plano; y perfectamente situado para no tapar al resto de personajes que se encuentran en segundo término. De hecho este movimiento de actores queda lejos de ser una mera acción mecánica, pues es en este momento cuando el resto de personajes aprovechan para hablar de él, a sus espaldas, lo que justifica perfectamente esta composición de plano.



Y si nos fijamos en este fotograma, aunque parezca desequilibrado, está perfectamente compuesto: primero nos fijamos en el pobre, que está en primer término, con “el propósito por supervisar las diferencias también afecta a nuestra percepción del tamaño en la pantalla [...] Primero registraremos las formas más grandes y, después, discriminaremos las más

⁷¹ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 245.

pequeñas."⁷²



Es entonces cuando el hombre de la casa acude al primer plano para llevarse al pobre a la cocina, y se salen de plano. En ese preciso instante entra Martita, lo cual favorece el dinamismo, unos salen y otros entran. Toda esta composición del plano-secuencia va guiando “nuestra atención a través del espacio plano de la pantalla”⁷³.

Respecto a este ritmo que se va creando, de actores que entran y salen en el momento justo generando un gran dinamismo en la escena, hay que decir que resulta vital la capacidad interpretativa de los actores, dado la dificultad y cantidad de movimientos que tienen que ejecutar en el momento justo, “hay que tener unos actores superlativos como en Plácido capaces de encontrar siempre su sitio y en ritmo.”⁷⁴



Como señalan Bordwell y Thompson “el director puede guiar el examen del público hacia el encuadre a través de todos los recursos técnicos

⁷² BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 178.

⁷³ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 178.

⁷⁴ BERLANGA, José Luis., 04/05/2015 (consultado a través de correo electrónico).

de la puesta en escena. Es otra manera de decir que usar la toma prolongada enfatiza la actuación, el escenario, la iluminación, y otros factores de la puesta en escena."⁷⁵ En este caso, se hace especial hincapié en la actuación o el sonido (como acabamos de señalar, con el concienzudo trabajo que hacía Berlanga en la postproducción, cambiando líneas del guion hasta el último momento), y también se emplea el escenario y atrezzo, sobre todo como forma de salida de las escenas ya que, al acabar ese plano-secuencia, todos los personajes salen por el fondo, lo cual llega a ser algo recurrente en el film a la hora de acabar los planos-secuencia, tanto para empezar las escenas como para acabarlas, creando la llamada *sensación de profundidad* en el decorado, gracias a la puerta del fondo por la que salen los personajes. Así hemos de apuntar que "a los factores de la imagen que ayudan a crear dicha percepción del espacio se les llama señales de profundidad. No existe ningún espacio real que se extienda detrás de la pantalla, por supuesto, aunque las señales de profundidad nos incitan a imaginar ese espacio, para construir un mundo tridimensional donde tiene lugar la acción de la película [...] Las señales de profundidad sugieren que un espacio tiene tanto volumen como planos diversos. Cuando afirmamos que un objeto posee volumen, queremos decir que es sólido y ocupa un área tridimensional. Un filme sugiere el volumen por la forma, el sombreado y el movimiento."⁷⁶

2. Pasamos al segundo plano-secuencia de la secuencia, comenzando en la habitación en la que se encuentra el pobre, con el médico/odontólogo a su lado auscultándole, y con el movimiento de cámara acabamos en el salón. Este plano-secuencia une estos dos escenarios.

El plano-secuencia comienza con todos alrededor del moribundo, observando cómo el médico/odontólogo atiende al pobre en un plano

⁷⁵ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *op.cit.*, pág. 243.

⁷⁶ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 179.

conjunto.



Apuntar que, en las interpretaciones, un factor diferenciador del estilo berlanguiano es que los personajes cuando hablan se pisan los unos a los otros, se interrumpen. Esto aleja a sus films de lo típico que ocurre en la ficción: cuando un personaje habla, el resto calla, lo cual rara vez sucede en la vida real. Todo ello da dinamismo y veracidad a las situaciones. Esta concepción más teatral de la interpretación, junto con esos sarcásticos diálogos, permite reforzar el toque cómico de cada situación. Por ejemplo, cuando algún personaje habla en segundo plano y nadie le contesta, esta cotidianidad incorporada a las películas de Berlanga hace que el espectador empatice, y de este modo conecte, de una manera más poderosa con el film.

Retomando el análisis, Don Álvaro Gil (Agustín González) se acerca a la dueña de la casa, lo cual aprovecha la cámara para seguirle. Y a continuación seguimos a la dueña hasta el salón, junto con el resto de personajes que también le acompañan.



De la dificultad de una toma de seguimiento de estas características

hablan Bordwell y Thompson, lo cuales parece que se refieren precisamente a este movimiento de cámara de *Plácido*: "Una toma de seguimiento podría resultar bastante compleja. [...] Por lo común, la cámara sigue una figura que se mueve para encontrar a otra, después atiende el movimiento del segundo personaje hacia otro punto, donde éste se encuentra con alguien más, luego sigue el movimiento del tercer personaje, y así sucesivamente."⁷⁷

Observamos un detalle durante el movimiento de cámara en el que se sigue a los personajes mientras van hacia el salón. En primer término están las dos señoras ricas hablando, y quizás se echa de menos a los personajes del segundo y tercer término hablar entre ellos, en vez de seguir a estas dos señoras y simplemente escucharlas muy atentamente (aunque esto sería de enorme dificultad, teniendo en cuenta que tendría que haber como un segundo guion para los actores cuando se encuentren en segundo o tercer término), a veces esto se palía cuando los que no están en primer término simulan hablar con el actor que tienen al lado. López Vázquez lo hace varias veces, como en este momento.



Al margen de la dificultad que habría en la época para doblar el sonido de toda una película y estar también pendiente de doblar todas las voces de los personajes en segundo y tercer término.

Retomando donde estábamos, en el análisis mecánico de la escena, observamos cómo la cámara seguía al conjunto de los personajes cuando se

⁷⁷ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *ibíd.*, pág. 230.

desplazaban de la habitación donde se encontraba el pobre moribundo hasta el salón. Pues bien, en este movimiento de cámara se observa que “este tipo de plano se utiliza también en muchas ocasiones para “unir” decorados. Es decir, para que los personajes y la cámara vayan atravesando diversos espacios, dando sensación de continuidad y verosimilitud al espacio en el que ocurre la acción.”⁷⁸ Una sensación de continuidad entre decorados que prácticamente pasa inadvertida. La sensación es que Berlanga logra lo que Pedro Luis Barbero apuntaba, como ya hemos dicho, sobre la realización del plano-secuencia, y es que “después de todas estas dificultades, después de toda esa virguería técnica y artística, un buen plano-secuencia no debe ser percibido como tal por el espectador. Es decir, ha de fluir. Ser invisible...”⁷⁹.

En el salón se distribuyen unos en la mesa y otros de pie al fondo. La cámara rápidamente acude a estos últimos con un rápido acercamiento...



...pasando de un plano general a uno conjunto, lo que corrobora que “un buen plano-secuencia contiene todos los planos dentro de él: desde un plano general a un primer plano, pasando por distintos planos medios y, sin embargo, el espectador no debe notar que no hay cortes. Ahí reside su grandeza.”⁸⁰. Esto viene dado por la gran movilidad del encuadre, que rompe la toma prolongada en “unidades significativas menores [...] Las tomas prolongadas tienden a encuadrarse en escenas filmadas con *long* y *medium*

⁷⁸ LUIS BARBERO, P. *op.cit.*

⁷⁹ LUIS BARBERO, P. *ibíd.*

⁸⁰ LUIS BARBERO, P. *ibíd.*

shots. Así, cuando la cámara se demora en un campo visual muy "completo", el espectador tiene más oportunidades de examinar la toma para puntos de interés específicos."⁸¹

Panorámica a la izquierda y entrada de la sirvienta, que avisa de la llegada de Plácido, el cual irrumpe por la misma puerta. La puerta hace la función de plano dentro propio plano.



Entonces se combinan dos movimientos en la puesta en escena que dan más fuerza a la situación, más dinamismo. Plácido se acerca con la cesta de navidad y a su vez se produce un rápido acercamiento de cámara en una sincronía perfecta, completada por la irrupción de Quintanilla por la derecha para ir al encuentro de Plácido y, a su vez, con el detalle de que el pobre que ronda por la escena en tercer plano queda perfectamente colocado entre los dos personajes, observando la nueva situación.



Es de admirar la pulcritud técnica con la que se logra en el film

⁸¹ BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: op.cit., pág. 242.

completar este tipo de movimientos, pues “los técnicos han de saber cómo y cuándo mover la cámara a medida que se desarrolla la acción. El ayudante de cámara debe ajustar perfectamente el foco allí dónde el personaje principal dice su texto. Los actores han de entrar y salir del encuadre deteniéndose en marcas precisas en el suelo (sin que se note que las miran) para que el plano esté bien compuesto. Por otra parte, han de decir sus frases con convicción, y moverse por el decorado como si nada de todo esto estuviera previsto”.⁸²

3. Se produce un corte y pasamos al tercer plano-secuencia de la secuencia cuando Quintanilla se gira para escuchar al doctor.



Se sigue al pobre hacia la derecha del escenario, cuando revela una información muy importante para la escena a Quintanilla y Don Álvaro Gil en privado: el hecho de que el moribundo vive en pecado, “ajuntao” con otra señora, y resulta imperativo casarles antes de que muera de esta manera.

⁸² LUIS BARBERO, P. *op.cit.*



A continuación se produce un paneo a la izquierda, a medida que todos se van enterando de la información, contándose la unos a otros en susurros, con el pobre muy atento, puntualizando cada comentario con nueva información. Un grupo se va por la izquierda, salen de plano, para ir a por Concheta (Julia Caba Alba), y la cámara se queda un último momento con las dos señoras y los que quedan en el salón.



4. Última secuencia en el salón. Antes de este último plano-secuencia en esta localización, suceden un par de secuencias fuera del salón en las que Quintanilla y Plácido van en búsqueda de Concheta para llevarla a casarse con el moribundo. Es en este plano-secuencia cuando el pobre acabará muriendo momentos después de contraer matrimonio con Concheta. Al final quienes tendrán que llevarse el cadáver de allí serán los de siempre: Quintanilla y el pobre Plácido.

La secuencia comienza con un encuadre de la mesa en la que rezan

las dos señoras el rosario, y se produce un alejamiento de cámara hasta quedar en un plano general del salón. Como se observa, hay continuos cambios en el tamaño de plano en los planos-secuencia.



Hay un acercamiento y seguimos a una chica que se dirige a la puerta de la calle para abrir, lo que le sirve a Berlanga para mostrar a la familia de Plácido, la cual se encuentra esperando en el recibidor.



De ahí se siguen a los dos personajes que entran en la casa para acabar otra vez en plano general en el salón, hasta que aparece el médico/odontólogo, el cual se nos muestra en un plano corto - de los pocos del film - lo que resalta la importancia del momento: saber el estado del moribundo, de ello depende el éxito de la campaña.



Este inserto de plano medio es la excusa perfecta para empezar otra toma prolongada. Probablemente fue un buen respiro para todo el equipo y de este modo ensayar y preparar bien el siguiente plano-secuencia. Esto lo realiza Berlanga con asiduidad, cuando quiere acabar el plano-secuencia y empezar otro introduce un inserto entre ambas tomas a modo de plano corto.

En el nuevo plano Martita queda en primer término, la cual se dispone a llamar por teléfono al piso donde se encuentra el galán de cine, está perfectamente colocada aquí para que luego cuando Quintanilla vaya con Concheta en dirección a la habitación del moribundo, justamente pase por su lado, y escuche su “infidelidad” telefónica.



Martita cuelga el teléfono y se queda fuera de campo. La cámara sigue a Quintanilla hacia adelante, cerrándose el encuadre a un plano conjunto de tres personajes. Nótese, a nivel actoral y de humor berlanguiano, el rostro de López Vázquez (Gabino Quintanilla) al mirar hacia donde estaba Martita con cara de mala leche, detalle de dirección de actores sutil pero

mágico.



En el siguiente acercamiento de cámara queda una composición de plano que apoya la narrativa de la propia escena. La puesta en escena queda con Plácido en medio de Quintanilla y el dueño de la casa. Este quiere que Plácido se lleve al moribundo en su motocarro, y entre los dos huecos que forman los tres personajes observamos al fondo a la mujer y al hermano de Plácido, Julián, justo ahí, colocados milimétricamente, observando con preocupación la escena. Es esa profundidad de campo la que permite esta riqueza de detalles en un mismo plano.



Avisan de que el moribundo vuelve en sí y la cámara acude a su lado. Todos los actores ya están allí colocados perfectamente en torno a él, observando el casamiento.

Y aquí se produce otro corte en el montaje externo de la escena. Sigue siendo un plano conjunto de todos alrededor del moribundo, pero más frontal, acorde a la importancia del momento. Están preguntando al pobre si quiere casarse con Concheta para evitar morir en pecado.



Hay otro corte de plano en el montaje externo de la escena en el que pasamos a un plano conjunto más cerrado. Ni Berlanga puede evitar esta máxima del cine en el momento álgido del film: aligerar el montaje de imágenes en los momentos más tensos.⁸³ Este contraplano también sirve para observar la cara del cura y de Concheta ante la negativa del moribundo a casarse, es la manera de ver la reacción de los personajes allí presentes ante la “herejía” que está sucediendo.



Y la cámara se acerca al cura cuando insiste, conformando un plano cerrado pero que sigue siendo de conjunto, con varios personajes. No deja de ser curioso esto, incluso en un plano más cerrado sigue habiendo muchos personajes en el encuadre, lo cual da una idea del gusto de Berlanga por el abarrotamiento en su cine, hay una especie de “horror vacui” en cada una de

⁸³ Decir también que, junto al momento en que Quintanilla y Plácido entran al banco a pagar al principio de la película, es la escena con más cortes de plano de la película, y estamos hablando de tan sólo cuatro o cinco (véase la página 6 de este trabajo).

sus composiciones de plano.

Y otro corte de plano para ver una negativa más del moribundo. Insistimos que es la parte del film en la que más cortes hay, aunque tiene sentido porque, como hemos dicho, es uno de los momentos álgidos de la película.

Con este plano salimos del salón siguiendo a Quintanilla y Plácido. El conflicto entre ambos en torno al pago de la letra sirve como arrastre de la trama, mueve la narración hacia adelante constantemente, aunque poco tenga que ver con el tema de la película; incluso permite justificar el movimiento de personajes a otros decorados, permitiendo “sacar” la cámara de unos espacios para “escapar” hacia otros, para tomar aire tras un momento dramático, como en este caso en el que salimos de la habitación donde está el moribundo hacia el salón.



Ya de vuelta en el salón, el encuadre y el foco están en Quintanilla, Plácido y Don Álvaro Gil. En segundo término observamos al pobre del piso de arriba comiendo en la mesa, y a los familiares de Plácido en el recibidor. Berlanga los coloca ahí, haciéndolos esperar, sin atreverse a pisar el salón, como si no se sintiesen “dignos” de pasar a la zona de estar de una casa de clase alta.



Mientras Plácido acude al recibidor con su familia, volvemos con Quintanilla a la habitación del pobre. Tras un breve inserto a modo de plano medio, en el que la Señora Galán le mueve la cabeza al pobre para que asienta y así se case, volvemos a un plano conjunto de todos en torno al pobre moribundo.



El último corte de la escena nos lleva al recibidor, donde el hermano de Plácido se dispone a marcharse con la cesta. Con una panorámica a la derecha observamos a todos los personajes llegando al recibidor. Pronto el médico/odontólogo dará la noticia de la muerte del recién casado, el cual se puede observar al fondo, en último término, con su Concheta al lado. De nuevo en este encuadre, como en todos los de Berlanga, hay un abarrotamiento de detalles que estimulan la mirada el espectador.



La cámara espera en el salón mientras escuchamos a la Señora Galán interesándose por el niño que sostiene la mujer de Plácido, hasta que llega lo importante: el cadáver.

Observar el detalle del espejo: este es aprovechado para añadir un plano más dentro del propio plano, utilizándolo para poder tener simultáneamente el plano contraplano de lo que estamos observando, duplicando los puntos de vista de la escena. Este maravilloso encuadre del reflejo del espejo enfatiza el estilo coral, abigarrado de Berlanga.

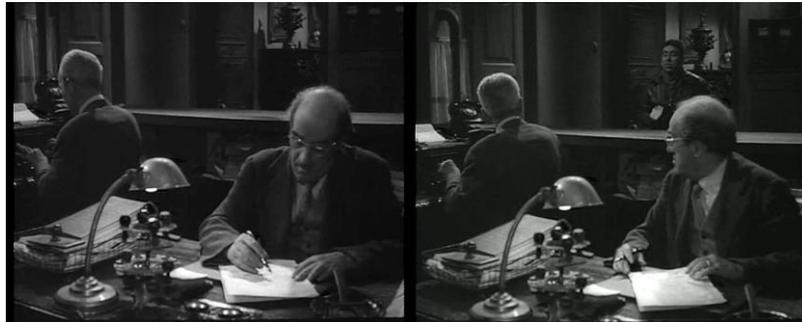


Secuencia: INT. – NOTARÍA – NOCHE

Esta secuencia constituye el momento en que Plácido va a la notaría a intentar pagar la letra del carricoche por primera vez. La cámara se mueve de manera semicircular alrededor de los actores y el decorado mientras va cambiando de tamaño de plano.

Se empieza con un plano conjunto de los dos contables situados en diagonal, en principio se podía pensar que sobra aire por arriba del plano,

pero lo cierto es que esto es algo previsto, ya que por ahí es por donde va a aparecer Plácido.



Cuando se levanta uno de los contables a comprobar quién es Plácido la cámara empieza a moverse hacia la izquierda acompañando su movimiento, quedando Plácido en último plano rogando que le dejen pagar.



Al acercarse el contable al mostrador se produce un acercamiento de cámara pasando de un plano general de los tres personajes y el decorado a un plano conjunto de Plácido y el contable solo.



Pero cuando el contable le advierte al protagonista de que ha de pagar más dinero del que pensaba, la cámara vuelve a alejarse pasando a un plano general. Decir que a pesar de ser el giro dramático de esta escena

(pues a Plácido se le complica el objetivo de pagar la letra), en vez de acercarse la cámara, cumpliendo la regla de *a más tensión narrativa planos más cerrados*, Berlanga la aleja. Toma distancia de su personaje, para acentuar la impotencia del mismo ante las trabas burocráticas que le imponen estos contables. Pero, además, le sirve para que vuelva a entrar en plano el segundo contable, el cual está todavía más amargado que el anterior, y le habla de malas maneras a Plácido, con impaciencia, con un “Bueno, ¿pero tiene usted el dinero o no lo tiene?”. Lo cual da que pensar en la poca piedad que tiene Berlanga con su protagonista.



La cámara vuelve a desplazarse hacia la izquierda, moviéndose en semicírculo, como hemos apuntado, quedando el segundo contable en primer término fuera de foco, y el contable principal en segundo término, dispuestos a acabar el trabajo. Este movimiento también sirve para que en tercer término quede la puerta del despacho del notario, el cual en ese instante sale con su pobre y saluda a sus empleados, invitándolos a continuación a pasar a su casa a tomar algo con su mujer y su acompañante.



La secuencia acaba con todos tomando algo en el salón, al fondo, aprovechando la profundidad de campo del plano, y colocando a sus personajes tras una puerta: de nuevo un plano con un encuadre interior, un plano dentro del plano.



Apuntar la dificultad interpretativa y presión que debían sentir los actores en las películas de Berlanga. Cometer un fallo en mitad de un plano-secuencia suponía repetir la toma, con el tiempo que ello llevaba. Y aún más dificultad para un actor supondría el hecho de tener que entrar en un plano-secuencia en mitad del plano, como en el caso del notario con el pobre en este plano-secuencia, ya que sería como entrar en frío en escena mientras que el resto de compañeros ya llevan un buen rato en acción.

Secuencia: INT. – PISO ARTISTA – NOCHE

En esta secuencia, los encargados de que la campaña salga bien acuden a la casa que se le ha asignado a Concheta. El conflicto cómico reside en que la anfitriona es la amante de un hombre casado, y este hombre se verá en apuros dada la situación que se le viene encima.

1. A nivel mecánico, el primer plano-secuencia comienza con un encuadre más cerrado, un plano de las piernas de la mujer de esta casa.⁸⁴ Esta

⁸⁴ TIRAPIE. “Berlanga, fetichismo del tacón de aguja y el erotismo del zapato.” Disponible en: <http://es.paperblog.com/berlanga-fetichismo-del-tacon-de-aguja-y-el-erotismo-del-zapato-1606724/>. Consultado el: 19/05/2015. Para este autor, el erotismo fue una de las obsesiones de Berlanga y más concretamente los tacones de mujer, hasta el punto de que instituyó la Academia del Tacón de Aguja.

manera de comenzar, que ya hemos comentado antes, destila elegancia y permite tener al espectador más atento a la pantalla, ya que se parte de algún detalle de la escena y luego la cámara retrocede para ir descubriendo poco a poco todo el entorno. Es la manera más intuitiva, básica y clásica del lenguaje cinematográfico para comenzar una secuencia.



Se muestra todo el decorado, y a Concheta, que aún no sabemos quién es, jugando aquí Berlanga con la información dosificada al espectador. Curioso todo lo que puede llegar a decir sobre la historia un buen movimiento de cámara; este es un perfecto ejemplo de la realización al servicio de lo que se está contando, la técnica al servicio de la narrativa.

Apuntar que Hitchcock y Truffaut ya comentaban algo así en el libro de entrevistas *Hitchcock/Truffaut*⁸⁵. Señalaban que, por ejemplo, era mejor seguir a un personaje cuando se levantaba de una silla siguiendo su movimiento en un plano cerrado; antes que irnos a un plano general antes de empezar a levantarse.⁸⁶ De esta manera no anticipas al espectador lo que va a ocurrir, y así se mantiene atento al lenguaje cinematográfico que se está expresando en la pantalla.

⁸⁵ TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Ediciones Akal, 1991.

⁸⁶ TRUFFAUT, F.: *ibíd.*, pág. 225.



Cuando esta mujer se levanta para mirarse en el espejo podemos extraer tres detalles. Primero, la composición, impecable con esa puesta en escena en diagonal, con la mujer atractiva arriba a la derecha, y Concheta abajo a la izquierda, equilibrando perfectamente el plano; además la colocación de la mujer arriba permite que Concheta siga por unos momentos un poco desapercibida, ya que tal y como expusieron Bordwell y Thompson la parte de arriba del plano es a la que tiende a fijarse el público. Segundo, de nuevo Berlanga vuelve a aprovechar una parte del decorado para colocar un plano dentro del propio plano, enmarcado por el quicio de la puerta. Y lo tercero, el juego entre los distintos planos dentro del encuadre, lo que está en primer y en segundo término.

La mujer se acerca a Concheta para regalarle las medias y, a continuación, se dirige a la cocina, donde se encuentra su amante, el marido infiel. Apuntar que aquí se produce algo EXCEPCIONAL: Berlanga introduce en el montaje un plano recurso de Concheta examinando las medias que le acaban de regalar. Digamos que Berlanga aquí se traiciona a sí mismo, a su estilo, introduciendo en plano cerrado de un solo personaje en pos de reforzar una situación cómica: a una pobre señora mayor le acaban de regalar unas medias sexys.



Tal y como señaló Alberto Ramírez, al cual citamos cuando hablamos de la manera de rodar de Berlanga⁸⁷, Berlanga no tenía la idea de “hacer un plano-secuencia sino rodar la escena con el menor número de planos necesarios para su comprensión dotándola del dinamismo adecuado, por lo que al final eran prácticamente planos-secuencia o una combinación de largos planos intercalados en montaje”. Como consecuencia de ello sus secuencias narrativas están realizadas con uno, dos o como mucho tres planos-secuencia, y la introducción de algún plano recurso, como acabamos de comentar en esta escena, aunque de manera muy excepcional.

2. Dicho lo cual, ahora nos encontramos en el segundo plano-secuencia de la secuencia, dentro de la cocina, en la que se nos presenta a la pareja. Y otra vez surge el recurso del plano dentro del plano, esta vez utilizando la ventanita de la cocina. Esta separación de la pareja por la intromisión del personaje de Concheta se expresa bien por medio de este plano dentro de plano; es como que la pobre es la intrusa que se interpone entre los dos para que tengan una velada agradable, de hecho en el plano se encuentra justo en medio de los dos.

⁸⁷ Remito al lector a las páginas 26, 27 y 28.



El hombre se acerca al fregadero, apesadumbrado por no poder estar a solas con su amante. La mujer, después de hablar un momento con Concheta, cierra la puerta de la cocina. Aquí encontramos un plano contraplano inusual si lo comparamos con el resto de realización del filme, en todo caso recuerda a un plano contraplano al principio de la película, en la secuencia del banco.⁸⁸

La cámara sigue a la mujer hasta que se sienta, y habla de lo horrible que sería estar en la situación de esa mujer, justificando el porqué tiene a la pobre allí y no pueden estar juntos. El hombre entra en plano y se arrodilla ante ella.



Este simple detalle de entrar en el plano es un buen ejemplo de la mentalidad de Berlanga a la hora de diseñar las escenas, a la hora de transformar el guion en imágenes, a la hora de “pensar” la realidad de manera cinematográfica. Cualquier otro director hubiera rodado el

⁸⁸ Véase las páginas 36 y 37.

contraplano del hombre, pero en vez de eso, hace que este personaje entre en plano para acudir al lado de la mujer. Además, no parece una decisión a la ligera, esta manera de pensar la puesta en escena en ese momento concreto dice mucho a nivel narrativo, es el hombre el que acude a la mujer, es ÉL el que entra en el encuadre de ELLA, a arrodillarse y a decirle que él siempre estará ahí. Esta es una gran manera de reflejar la relación que hay entre los personajes a través de la puesta en escena. Detalles que a simple vista puede que no sean captados por el espectador pero que poco a poco van construyendo la esencia e interpretación que hace de la historia el autor del film.

Se incorporan y la cámara retrocede, pasando a un plano general. Abren las puertas de la cocina y salen al salón a juntarse con Concheta. En el salón, cada vez que la cámara se mueve y recompone es Concheta la que queda en medio de los dos, reforzando la idea de la narración de que ella es el obstáculo para que ambos amantes puedan estar juntos.



Suena el timbre y el hombre corre a esconderse en el armario, pues no pueden pillarlo allí. La mujer va a abrir y la cámara se mueve hacia adelante dejando a Concheta en primer término mientras que en segundo plano están entrando en la casa Quintanilla y Plácido, los responsables de llevar a la señora con su querido para casarlos antes de que este muera.



Otra vez Berlanga juega con los planos, con lo que está en primer y en segundo término, con la profundidad de campo. Y es curioso como la situación de la puesta en escena refuerza las situaciones cómicas en cada una de las escenas. En este caso, la simple colocación de los actores refuerza la comicidad con que Concheta empieza a comer una vez la señora ha ido a abrir y puede aliviar su hambre sin ser vista. En estos momentos uno piensa que Berlanga no tiene piedad de sus personajes pues deja a Concheta comer a solas sin que esta sea consciente que vienen precisamente a por ella (y su festín va a acabar en nada). Así juega Berlanga con la dosificación de la información entre lo que sabe el público y lo que saben los personajes. En este caso nosotros sabemos más que Concheta, sabemos que vienen a buscarla y que en nada se acabará su gozo de estar comiendo. Berlanga nos hace cómplices de su malicia y del maltrato a sus personajes.

Se podría hablar aquí de una tensión, ya que el público sabe más que el personaje, pero en este caso no sería la clásica tensión de la que hablaba Hitchcock, en donde el público sabe que la bomba está debajo de la mesa⁸⁹, y el personaje no. Es más bien de una tensión cómica, en la que sabemos que una desgracia va a ocurrir a un personaje, pero en este caso no es una desgracia definitiva, como es la explosión de una bomba, es decir, la muerte, con lo que podemos hablar de una tensión cómica o de situación.

⁸⁹ TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Ediciones Akal, 1991. Pág. 59.

Quintanilla y Plácido se van con la pobre y la secuencia acaba con el amante saliendo del armario y un ojo morado por el tapón de la botella de champán, que ha salido despedido. He aquí una paradoja que destila el pesimismo de la visión berlanguiana: cuando el hombre quiere acostarse con la mujer, está la pobre en medio; cuando ya no está la pobre, al hombre le salta el tapón de la botella en el ojo. Un gag para mostrar la ironía de la vida, algo muy berlanguiano.



9. CONCLUSIONES

Respecto a la manera de trabajar de Berlanga el plano-secuencia, hemos constatado una manera muy peculiar de trabajar en el set, con los actores y técnicos. Empleaba mucho tiempo en preparar una secuencia, con una planificación a base de tomas prolongadas, pero cuando comenzaba a grabar resolvía varias páginas de guion de golpe. Una manera muy distinta a una planificación convencional de una secuencia, en donde se fragmenta cada escena en distintos tipos de planos: generales, medios, cortos, recursos... Algo que Berlanga evitaba.

Podemos decir que la forma que tenía Berlanga de plantearse cada escena mediante planos-secuencia hacen de su estilo algo especial y distinto a los demás, con una concepción más teatral de la puesta en escena, más coral, priorizando los diálogos y “permitiendo” que los personajes se pisaran

los unos a los otros a la hora de hablar, logrando un mayor realismo (y con la tranquilidad de saber que estaba la opción del doblaje para resolver o pulir detalles en la postproducción). Era tan diferente su concepción del espacio cinematográfico que incluso construyó una pequeña grúa con su nombre para llevar a cabo los planos-secuencia, “la Berlanguita”, tal y como nos ha apuntado su hijo José Luis García Berlanga, el cual ha supuesto un testimonio de excepción.

Su manera de ver la realización influye directamente en la interpretación de los actores, que tienen que actuar como si en un teatro estuviesen, ocupando todo el decorado, pero con las dificultades técnicas que entraña el cine (respecto a posibles fallos de luz, sonido...), el ritmo que hay que lograr y la presión que debían soportar para que el plano-secuencia quedara bien, sabiendo que tampoco se podían repetir las tomas tanto como en una planificación fragmentada. Aunque también hay que resaltar el amor de Berlanga hacia sus actores (aunque no lo exteriorizara) y el hecho de que, gracias a su estilo, podían lucirse de verdad, pues para el director, como nos ha comentado su hijo, primero eran los actores, y luego la técnica.

Respecto al espacio narrativo, decir que muchas veces en los planos-secuencia le gustaba “unir” decorados, salían varios lugares en un mismo plano, lo que tiene gran dificultad técnica (sobre todo para iluminar), y que aprovechaba la disposición de los decorados a la hora de colocar a los personajes en la puesta en escena, para introducir planos dentro del propio plano (personajes detrás de una ventana, puertas...) y a menudo sus escenas acaban con los personajes saliendo por una de las partes de este decorado, normalmente “escapando” por la puerta del fondo.

En cuanto al tiempo narrativo, decir que, en los planos-secuencia, al converger el tiempo fílmico con el real, no era posible manipular la temporalidad en un posterior montaje externo, sino que en el propio plano, en ese montaje interno de la escena, debía quedar el ritmo perfectamente logrado. Esto supone una gran dificultad, más aun teniendo en cuenta que

Berlanga tan solo introducía insertos de planos más cerrados o para cambiar de plano-secuencia, o para enfatizar un momento que debía ser resaltado.

10. FILMOGRAFÍA

- Paseo por una guerra antigua (1949)
- El circo (1950)
- Esa pareja feliz (1951): Premio Jimeno revelación a la mejor dirección novel del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). Mención de Honor en los III Encuentros Internacionales de Cine para la Juventud, Cannes, 1952.
- Bienvenido, Mister Marshall (1952): Premio a la mejor película de humor y Mención especial para el guion en el Festival de Cannes. Premio a la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo. Mejor película nacional de la revista Triunfo. Premios al mejor argumento y mejor música del Círculo de Escritores Cinematográficos.
- Novio a la vista (1953)
- Calabuch (1956): Gran Premio de la Oficina Católica Internacional de Cine (O.C.I.C.) en el Festival de Cine de Venecia. Premio al mejor argumento original, mejor actor secundario (Juan Calvo) y mejor actor extranjero en una película española (Edmund Gwenn) del Círculo de Escritores Cinematográficos. 2º Premio a la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo. Premios al mejor actor de reparto (Juan Calvo) y mejor guion del Sindicato Nacional del Espectáculo.
- Los jueves, milagro (1957): Premio al mejor argumento original del Círculo de Escritores Cinematográficos. Mención especial a la mejor película en la III Semana de Cine de Valladolid.
- Se vende un tranvía (1959)

- Plácido (1961): Nominación al Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Palma de Oro en el Festival de Cine de Humor de Bordighera. Premios a la mejor película y mejor actor de reparto (Manuel Alexandre) del Sindicato Nacional del Espectáculo. Premios a la mejor película, mejor director y mejor actor secundario (José Luis López Vázquez) del Círculo de Escritores Cinematográficos. Premios San Jorge de la crítica cinematográfica catalana a la mejor película, mejor director y mejor actor. Premio a la mejor película de la revista Triunfo.
- La muerte y el leñador (1962)
- El verdugo (1963): Premio de la crítica en el Festival de Venecia; Premio de la crítica soviética en el Festival de Moscú. Premio a la mejor actriz del Sindicato Nacional del Espectáculo. Premio al mejor argumento y guion original del Círculo de Escritores Cinematográficos. Premio San Jorge a la mejor película; Premio del Humor Negro de la Academia de Humor Francesa.
- La boutique (1967)
- Vivan los novios (1969)
- Tamaño natural (1973)
- La escopeta nacional (1978): Premio a la mejor película del Círculo de Escritores Cinematográficos.
- Patrimonio nacional (1980)
- Nacional III (1982)
- La vaquilla (1984): Premios Bronce (Guía del Ocio) a la mejor película y al mejor director.
- Moros y cristianos (1987): Goya a la mejor interpretación femenina de reparto (Verónica Forqué).

- Todos a la cárcel (1993): Goya a la mejor película, mejor director y mejor sonido. Premios al mejor director y mejor actor (José Sazatornil “Saza”) del Círculo de Escritores Cinematográficos.
- Blasco Ibáñez, la novela de su vida (1996)
- París-Tombuctú (1998): Goya al mejor actor de reparto (Juan Diego). Premio OCIC y Premio FIPRESCI a la Mejor Película Iberoamericana en el Festival de Mar de Plata.
- El sueño de la maestra (2002)⁹⁰

11. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ARTIUM. DOKUART. BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN. “Plácido. Sinopsis”. Disponible en: <http://catalogo.artium.org/dossieres/3/placido/sinopsis>. Consultado el: 19/05/2015.

BERLANGA FILM MUSEUM. “Premios recibidos”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/filmografia/placido/otros-datos/>. Consultado el: 19/05/2015.

BERLANGA FILM MUSEUM. “Libros sobre Berlanga”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/archivo/bibliografia/>. Consultado el: 08/05/2015.

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 2003.

⁹⁰ BERLANGA FILM MUSEUM. “Filmografía listado”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/filmografia/filmografia-listado.aspx>. Consultado el: 10/05/2015.

BUSCABIOGRAFÍAS. “Luis Escobar”. Disponible en:
<http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/6559/Luis%20Escobar>.
Consultado el: 19/05/2015.

CAÑEQUE, C. y GRAU, M. *Bienvenido Mr. Berlanga*. España, Bubok, 2009.

DE LUCAS RAMÓN, I. “LUIS GARCÍA BERLANGA, NOTAS Y FRAGMENTOS SOBRE UN HOMBRE INVISIBLE”. Disponible en:
<http://textosred.blogspot.com.es/2013/07/nuestro-cinema-luis-garcia-berlanga.html>. Consultado el: 06/05/2015.

GÓMEZ RUFO, A. *Berlanga, contra el poder y la gloria*. Madrid, Ediciones B, 1997.

IMDB. “José Luis García Berlanga”. Disponible en:
<http://www.imdb.com/name/nm0075525/>. Consultado el: 25/05/2015.

MDB. “José Luis García Berlanga”. Disponible en:
<http://www.imdb.com/name/nm0075525/>. Consultado el: 19/05/2015.

IMDB. “José Luis Matesanz”. Disponible en:
<http://www.imdb.com/name/nm0558337/>. Consultado el: 19/05/2015.

IMDB. “Luis Escobar”. Disponible en:
<http://www.imdb.com/name/nm0260330/>. Consultado el: 17/05/2015.

IMDB. “Neorrealismo”. Disponible en:
<http://www.imdb.com/name/nm0075525/>. Consultado el: 25/05/2015.

INSTITUTO CERVANTES. "Luis García Berlanga. Premios". Disponible en: http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/garcia_berlanga_luis_premios.htm. Consultado el: 19/05/2015.

LUIS BARBERO, P. "El plano-secuencia". Disponible en: <http://www.thecult.es/cine-clasico/el-plano-secuencia.html> Consultado el: 06/05/2015.

LUNA, B. "El erotismo berlanguiano". Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/cine/El-erotismo-berlanguiano/1053>. Consultado el: 11/05/2015

MARTIN, M. *El lenguaje del cine*. Barcelona, GEDISA, 2002.

PÉREZ PERUCHA, J. "Sobre Berlanga", en ALEGRE, L. ¡Viva Berlanga! Coslada, Cátedra, 2009.

TIRAPIE. "Berlanga, fetichismo del tacón de aguja y el erotismo del zapato." Disponible en: <http://es.paperblog.com/berlanga-fetichismo-del-tacon-de-aguja-y-el-erotismo-del-zapato-1606724/>. Consultado el: 19/05/2015.

TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Ediciones Akal, 1991.

UTRERA, R., PERALES, F. y NAVARRETE, L. "Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación", en Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación. Lugar: Cuadernos de Eihceroa; 2005.

VERICAT, D. "Plácido" Disponible en: <http://www.cinemaesencial.com/peliculas/pl%C3%A1cido> Consultado el: 06/05/2015.

