

Cátedra Berlanga
PLÁCIDO, O LA TEORÍA DE LA INCOMUNICACIÓN

VALENCIA, 11 diciembre, 2015

ANTONIO GÓMEZ RUFO

La Cátedra Berlanga, puntual y oportuna a la hora de promover el debate sobre aspectos de la realidad social que a menudo no nos detenemos a considerar, nos convoca a establecer referencias y paralelismos en torno a dos obras maestras de la cinematografía, en este caso con motivo del centenario del nacimiento de Orson Welles. Así, en su XV Jornada de Historia y Análisis Cinematográfico afina otra vez su puntería para que la reflexión trate de aunar las coincidencias sociológicas entre *El proceso*, esa gran novela de Kafka convertida en un documento fílmico estremecedor, y *Plácido*, seguramente la mejor película de la filmografía berlanguiana.

De la película de Orson Welles nada diré. Ayer tuvieron ustedes ocasión de asistir a sus análisis por parte de voces expertas. Y del *Plácido* de Luis García Berlanga trataré de decir algo, aunque tampoco mucho, porque creo que el propio Berlanga realizó sobre la película un detallado análisis que mejora cualquier opinión que pudiera yo aportar sobre ella.

Luego iremos a ello. Por ahora, y sólo a modo de preámbulo, diré que es su primera película urbana, porque todo lo que dirigió hasta aquel 1961 se había desarrollado en ambientes rurales o pueblos pequeños, desde el *¡Bienvenido, mister Marshall!* (de 1953) hasta *¡Novio a la vista!* (1954), *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957) y *Se vende un tranvía* (1959). Descuento *Esa pareja feliz*, por considerarla realizada por dos directores. El caso es que por primera vez se adentra Berlanga en un espacio urbano, una ciudad media de provincias, y en ella desarrolla la acción, que, al igual que el resto de su cine, es urbano en muy escasas ocasiones. Quizá de ahí podríamos obtener una primera conclusión, y es que a Berlanga le parecía que nuestro mundo, el mundo de cada uno de nosotros, se desenvuelve

siempre en ambientes cerrados, domésticos, y en los exteriores de las grandes urbes se pierde esa grandeza de lo minúsculo, se abren fronteras personales, y el único territorio válido para expresar nuestra derrota ante la sociedad es lo cotidiano, que siempre es cercano y asfixiante.

Dicen algunos historiadores que entre *Los jueves, milagro* y *Plácido*, la obra de Berlanga sufrió una ruptura. Yo no lo creo: la única ruptura que aprecio, como ya se ha dicho, es el regreso al entorno de ciudad de *Esa pareja feliz*. Pero la exposición de los rasgos básicos de una cultura nacional y urbana reconocible como tal, el carácter mezquino de unos sujetos pertenecientes a la pequeña burguesía, la descripción omnipresente de unos inmorales e insolidarios individuos y, en general, los elementos estilísticos, son invariables, como lo fueron en el resto de su cinematografía, tanto la llevada a cabo por el tándem Berlanga-Azcona como luego en su última etapa, con otros guionistas.

Para enmarcar brevemente *Plácido*, en su ficha técnico-ideológica, llamémosla así, hay que decir que fue dirigida en 1961 y que iba a llamarse *Siente a un pobre a su mesa*, pero la censura lo prohibió como título. Y eso que era, precisamente, el lema de la campaña de caridad que aparece en la película: la campaña del día de Nochebuena. La trama explica que, para ayudar a esa fiesta limosnera, unos cómicos de Madrid llegan a una ciudad de provincias (el rodaje se hizo en Manresa). Entre tanto, y mientras Plácido con su motocarro ayuda en lo que puede a cambio de que le dejen pagar la letra que le vence a la puesta de sol, los pobres del asilo, por sorteo, son distribuidos por las casas de las mejores familias para que cenén con ellas en Nochebuena.

La película fue nominada al Oscar a la mejor película extranjera del año en lengua no inglesa por la Academia de Hollywood. Estrenada el 13 de noviembre de 1961 en los cines Gayarre, Pompeya, Palace y Vox, de

Madrid, obtuvo dos premios del Círculo de Escritores Cinematográficos y dos premios del sindicato, uno de ellos al actor Manuel Aleixandre.

A modo de crónica, del viaje a Hollywood en busca de un Oscar imposible hay un relato personal de Luis que se publicó en mi biografía sobre Berlanga. Una peripecia personal que, en mi opinión, es tan divertida que paso a leérselo a ustedes.

Dice Berlanga:

Recuerdo aquel viaje a Los Ángeles como un hecho maravilloso, porque en aquel momento ser nominado era lo mismo que recibir el Oscar. Después, desde que se lo concedieron a Garci, a Almodóvar y a Trueba, todos los que son nominados tienen además posibilidades de llevárselo, porque por fin alguien en España lo ha conseguido. Pero entonces no. En 1962, cuando *Plácido*, el premio era ser nominado; lo de ganarlo no era ni siquiera un sueño.

Lo que ocurre es que la gente, por lo general, nunca ha sabido distinguir entre una película seleccionada para el Oscar y una película nominada. Y esta confusión dependía sobre todo de la malicia y de la picaresca del productor de turno. Porque la selección es algo que hace en España la Dirección General de Cine, que dice qué película va a Hollywood representando a nuestro país, lo mismo que hacen otros cuarenta o cincuenta países. Luego es en Estados Unidos, en la propia Academia, donde quedan limitadas sólo a cinco las películas *nominadas*, las cinco películas extranjeras en lengua no inglesa que a juicio de la Academia de Hollywood son las mejores del año.

En mis tiempos, en aquellos años sesenta, había productores que ponían de forma muy destacada "Película seleccionada para el Oscar", con unos titulares enormes, en la publicidad de la película. Y otros que siendo nominados, que era más importante, no hacían publicidad de ello, o mucha

menos, con lo cual la denominación pasaba desapercibida. Y es que la nominación es un techo mucho más alto que la selección, y por eso para mí era ya como tener el Oscar.

Rovira Beleta estuvo nominado dos veces. Jaime de Armiñán otros dos, y yo una vez. Películas españolas nominadas no ha habido muchas, y ya es un premio estar entre las cinco películas más importantes del año (en teoría, claro, porque hay que figurarse lo que son los jurados); es ya una satisfacción para los que disfrutaban con estas cosas.

Pero insisto en que en nuestra época, no sólo para mí sino para los demás que fueron nominados –aunque no lo he comentado con ellos-, el hecho de la nominación era ya el máximo techo al que habíamos llegado. Sentíamos una excitación casi erótica, una satisfacción brutal porque representaba que ibas a ir a Hollywood como nominado, y allí te esperarían con un ceremonial maravilloso desde el principio.

Para empezar, cuando bajamos la escalerilla del avión, había dos señoritas esperando para recibirnos y acompañarnos, dos jovencitas que en nuestro caso fueron nada menos que Jane Mansfield, la célebre rubia tetona y maravillosa que se decapitó después en un accidente, y Angie Dickinson. Dos señoritas –dos grandes actrices, como es la costumbre- que nos esperaban con dos ramos de flores, uno para Alfredo Matas y otro para mí. Después nos llevaron en coche al hotel y nos dijeron que nos atenderían durante nuestra estancia en Hollywood, es decir, que nos acompañarían a los cócteles, a las recepciones, a todos los actos públicos. Y es que la Academia designaba a dos actrices importantes para que hicieran de azafatas o guías de los nominados, pero no a dos actrices del montón sino a dos señoras como la Mansfield, que en aquel momento era la estrella más fulgurante –como la Mae West-, y la Dickinson, una actriz de categoría que todavía está en candelero.

En los cócteles a los que nos llevaban estaban los directores de Hollywood, entre ellos los viejos, con los que deseabas encontrarte: King Vidor, William Wyler, Billy Wilder... Directores que se te acercaban, te hablaban –casi todos entendían o hablaban francés- y comentaban tu película, algo de tal escena o de tal secuencia. Aquello era ya para morir de la emoción: en aquel momento, en plenos años sesenta, un directorcillo español llegaba a Hollywood y el señor Frank Capra le saludaba y hablaba; o el señor Zinneman, a quien recuerdo diciéndome: "Es imposible, no me puedo creer ese presupuesto, porque sólo la escena aquella del reparto de premios, con aquellos extras, no es posible con ese presupuesto." Te preguntaban cómo se había rodado tal o cual secuencia, o comentaban que les gustaba un determinado final. Era todo una maravilla, una maravilla.

Teníamos un intérprete con el que yo me lo pasaba muy bien, un tío serio y aburrido que cuando íbamos en coche por la ciudad nos decía telegráficamente, señalando con el dedo: "rascacielos", "avenida", "palmera"... Como si fuésemos unos catetos. Lo más gracioso fue cuando de repente desembocamos en Santa Mónica, en el *boulevard*, y señalando el mar nos dijo: "Pacífico".

Nos hospedamos en un hotel muy antiguo –supongo que ahora les llevarán a otros más modernos- pero muy prestigioso, el Beverly Hills, en donde se han rodado grandes películas. Era maravilloso llegar a la habitación y encontrarte con una enorme cesta de frutas. Ahora es más corriente, pero yo era la primera vez que al llegar a una habitación me encontraba con una cesta de frutas del tamaño de una mesa, repleta de frutas de todo tipo colocadas con un gusto exquisito. Y luego, en la piscina del hotel, veías a todos los actores famosos; a Joseph Cotten, ya muy viejo y tumbado al sol, pues no se bañaba nunca; a Steve McQuinn, a Elizabeth Taylor...

Después de todo eso, lo que menos me impresionó y me interesó, donde más me aburrí, fue durante la ceremonia de entrega de los premios. Entre otras cosas porque estaba Bergman entre los cinco nominados extranjeros, que fue quien ganó, claro. Pero aunque no fuera evidente que iba a ser así –en una entrega de premios nunca se sabe-, a mí la ceremonia no me produjo la más mínima inquietud, y ni siquiera me di cuenta de cuándo llegó el momento de entregar el premio a la mejor película extranjera. Porque, además de que no sabía inglés, me estaba dedicando a mirar a los actores que andaban por allí. Después, la cena también fue aburridísima y ya ni siquiera había gente importante.

Si del viaje de ida, de Nueva York a Los Ángeles, sólo recuerdo que viajaba en el mismo avión Joan Crawford, que era una "rompepelotas" –se pasó todo el viaje pidiendo a la gente que se separase para que ella se pudiera estirar, ir tumbada y esas cosas-, del viaje de vuelta recuerdo una cosa muy divertida que no tiene nada que ver con el cine, pero sí con eso que me pasa cuando mandan las mujeres..., en fin, con mi misoginia. Íbamos Alfredo Matas, María Amparo Soler Leal y yo, y ninguno de los tres sabíamos inglés. El caso es que volvíamos en clase turista, porque en realidad a mí no me habían invitado a Hollywood, ya que en aquella época sólo invitaban a los productores y en primera clase, claro está. Pero Matas, con el dinero que le enviaron para el viaje en primera, pagó tres billetes en turista, para que también fuéramos María Amparo y yo. El caso es que estábamos allí, en clase turista, cuando llegó la azafata y nos dijo algo en inglés que no entendimos, poco antes del despegue del avión.

Siguió por el pasillo diciendo lo mismo a los demás viajeros, que cuando lo oían se levantaban y pasaban a primera clase. Entonces María Amparo empezó a increparnos y a decirnos que éramos unos imbéciles por no saber inglés, que ella se había dado cuenta inmediatamente de que nos estaba invitando a primera. Nos insultaba y se quejaba de que ahora

tendríamos que hacer todo el viaje en turista. Nosotros estábamos acoquejadísimos, claro, aguantando la bronca y pidiéndole perdón, tan acobardados como solemos ser los hombres cuando las mujeres nos vociferan.

Y entonces despegamos. Al finalizar el despegue volvieron a sus sitios todos los viajeros que habían pasado a primera, porque lo que en realidad ocurría es que no había nadie en primera clase en aquel viaje, y el avión tenía un problema de distribución de peso. La azafata, supongo, nos había pedido amablemente que pasáramos un momento a primera durante el despegue.

María Amparo no sabía dónde meterse después de nuestras miradas.

Bien. Después de esta crónica del propio Luis, me parece que para hablar del caso de “Plácido” lo más adecuado es que veamos cómo se explica él mismo. Un repaso amplio sobre él, su cine y sus reflexiones del cine de aquella época que Berlanga escribió en 1961, para el número de verano de la revista Temas de Cine. Es un poco extenso, pero estoy seguro que les merecerá la pena conocerlo.

Dice así:

“Se ha hablado mucho de mi pereza como causa de esta larga inactividad que ha durado cuatro años, desde *Los jueves, milagro* (1957) hasta hoy. Para empezar, creo que en estos diez años que llevo en el cine he hecho aproximadamente el número de películas que puede hacer un autor, es decir, un hombre que no se limita como director a ser un simple artesano que acepta un guión y lo realiza de la mejor forma posible.

Yo he tenido dos grandes parones en mi carrera: el que existe entre *¡Novio a la vista!* y *Calabuch*, que dura tres años, y luego el que va de *Los jueves, milagro* a *Plácido*, con cuatro años. Pero

quisiera dejar sentado de una vez para siempre que estos dos parones han sido debidos a circunstancias totalmente ajenas a mi pereza. Yo podré tener una pausa de seis u ocho meses por pocas ganas de trabajar, pero nunca estaría inactivo cuatro años. Además, en los dos parones hay un ‘enganchón’. En el primer caso fueron *Los gancheros*, y en el segundo, *Los aficionados*. La prohibición de estos dos guiones ha desbaratado, cada uno en su momento, mis planes de producción.

Estos ‘enganchones’, más otros que he tenido con los productores, que son los que te hacen perder más tiempo porque suponen largas conversaciones que se van sucediendo, son la causa de esas temporadas de ‘descanso’.

A mí lo que me gustaría es hacer una película al año, o dos cada tres años. Ahora mismo, por circunstancias de contrato, me habría tenido que lanzar a hacer otras dos películas sin cuidar, como a mí me gusta, la fase final de *Plácido*. Estos dos filmes que tenía filmados son *Caronte*, otro guión con Azcona, y un nuevo filme para Jet Film, la productora de *Plácido*. Y esto sin contar otros dos contratos que se van retrasando, uno con Tambre Films, y otro con Jesús Sáiz para *Los aficionados*. Por suerte para mí, *Caronte*, una versión muy libre de *El último caballo* que realizó hace unos años Edgar Neville, se ha retrasado porque quieren que la interprete Heinz Rühmann y las cosas se han complicado un poco. *Plácido* me ha llevado ocho meses de trabajo, y eso escribiendo el guión a marchas forzadas. Lo que sucede es que, entre la fase escrita, la preparación del rodaje, las siete semanas de éste, el montaje del filme, el doblaje, etc., se me ha ido todo este tiempo que es el que yo considero necesario para una obra de autor. Por esto es muy difícil que uno de nosotros haga dos películas en un año. Eso lo pueden hacer los

directores que reciben ya el guión terminado y que, apenas acaba el rodaje, prácticamente abandonan la película, dejando que el ayudante se ocupe del doblaje.

En estos cuatro años de inactividad forzosa, me han ofrecido cosas increíbles. No he aceptado ninguna de ellas porque la mayoría de las veces era un cine que no me interesa, y cuando había en la idea alguna cosa que pudiera servirme de punto de partida, los productores, naturalmente, no querían sino hacer el guión en la forma en que ellos habían pensado. Algunos se han extrañado de que, habiendo hecho *¡Bienvenido, mister Marshall!* no me hayan hablado de hacer un filme de cuplés. Pues no: me han hablado de hacer *Maribel y la extraña familia*, *La paz empieza nunca*, un filme sobre españoles en Gibraltar, *Bombas para la paz*, y hasta *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*; pero de cuplés nada. Lo más cercano a eso era *Te espero en Eslava*, que iba a hacer Ferrari con guión de Azcona y que luego el propio Azcona y yo estuvimos escribiendo para Leonardo Martín y los amigos de Época Film que hicieron *Los chicos*. En la sinopsis, lo que me gustaba era la historia de una madre y una hija que trabajaban juntas en el coro de una revista, cosa que estaba basada, por cierto, en un hecho real. Había para mí un gran patetismo en ese contraste de la salida del teatro, cuando los hombres estaban esperando a las coristas y dos de ellas eran, precisamente, madre e hija.

Durante este tiempo que he estado sin trabajar, he visto con tristeza que el cine español no ha hecho apenas progresos. En ese tiempo destacan *Los golfos* y *El cochecito*, y desde luego *El pisito*. Lo de Saura no supone un avance, y no lo digo en sentido despreciativo, ya que a mí *Los golfos* me gusta mucho. Pero creo que hubiese salido normalmente, no es un fenómeno a marcar, aunque

supone la presencia de un nuevo director importante. Pero no de una nueva manera de entender el cine español, que eso sí que lo han hecho Ferreri y Azcona. Después de ellos hay una nueva forma de interpretar determinados problemas españoles. El impacto de estos dos hombres, en cuanto a la crítica, a las revistas, ha sido más importante de lo que en su momento representamos Nieves Conde, Sáenz de Heredia, Bardem y yo. Se me dirá que, en cuanto al público en general, no ha habido tal impacto, pero es que tampoco lo tuvieron en la gran masa, por desgracia *Surcos*, *El escándalo* o *¡Bienvenido, mister Marshall!*

A veces, me preguntan los buenos amigos si encuentro temas que me gusten para el cine en la joven novela española. Yo, desde que ando metido en esto del cine, me he alfabetizado absoluta y totalmente. Toda la información, toda la cultura contemporánea, nos ha de entrar a través del trauma óptico.

En este momento noto en mí una hipersensibilización hacia lo gráfico. Todo lo que venga a través de revistas, de fotografías, me va bien. En la letra impresa no puedo pasar del periódico, y en estos casos me suelo quedar en los titulares. Por el contrario, voy por la calle y me sensibiliza e impresiona todo lo que veo. En cuanto al teatro, es diferente. Voy más a menudo, pero no por buscar actores, sino porque, en definitiva, en el teatro me encuentro más a gusto. Yo entro en la convencionalidad del teatro con mucha facilidad. Pero desde el punto de vista de un tema para el cine, no he visto nada interesante. Para mí, el teatro es como una transición entre la novela y el cine; pero nunca lo veo como fuente para un filme. Todo lo más he llegado a decir: ‘Esto lo dirigiría yo’; pero siempre en teatro. He tenido varias ofertas para dirigir obras, y me habría gustado montar *La visita de la Vieja Dama*, porque es una obra concéntrica,

colectiva, con un poco de desorbitación en algún momento, pero siempre movida y sorprendente.

Yo entré en el cine en el período final del esplendor de CIFESA, el período de la escayola y el plano medio. Se ha dicho que he contribuido a demolerlo, y no me gusta, porque no me agrada sentar plaza de demoledor; a mí no me va. Me parece que todo debe quedar. Mi fórmula ideológica es la de los egoísmos, la de las pequeñas islas, la de la intercomunicación de estos egoísmos.

Lo que sí es cierto es que en el pequeño momento de desconcierto que hubo tras la caída de CIFESA, pareció que se presentaba la oportunidad de hacer un cine más o menos ligado a una realidad española. Dentro de lo que se dejaba hacer, hubo un momento propicio, que en definitiva es el que aprovechamos para hacer *¡Bienvenido, mister Marshall!* Hubo un corto período de tiempo con un cine más o menos contemporáneo, una apertura a géneros algo más importantes, que vino a cortar el éxito de *Marcelino pan y vino*. Tras esta estimable película vinieron las innumerables imitaciones que se han hecho con niños, período que ha coexistido con el del cuplé. Luego ha surgido la nostalgia de los reyes y la influencia del cine rosa italiano que allí había alentado la Democracia Cristiana; ese cine italiano que cubría las necesidades de un Estado sin proporcionar molestias fue muy bien acogido y ayudado en España.

Para mí, lo difícil es definir el momento actual del cine español. Subsiste todavía, ya moribundo, el género cuplé, y hay un florecimiento del filme tipo *Academia militar*, que tampoco tiene fuerza para ser un género, entre otras cosas porque no creo que queden ya muchas academias sin película. El productor español se

encuentra completamente desorientado. Hace dos años podía seguir el camino de las muchachas con vestidos de colores, el cuplé, o un niño. Ahora hay un vacío tremendo.

Estos momentos son buenos para que salgan los jóvenes, si no fuese porque tropiezan con la situación social muy difícil. Con *¡Bienvenido, ...!* aprovechamos un momento como el que hay ahora. Los productores estaban desorientados, no sabían qué fórmula aplicar y por eso estaban abiertos a cualquier experiencia, dentro de unos límites prudenciales. A nosotros nos consideraron unos chicos jóvenes que querían hacer una película barata y que tenían algo nuevo. Y así nos destapamos.

Sería el momento, este de ahora, para que Patino, Borau, Summers, Picazo, Aguirre y los demás tuviesen un gran éxito, bien de público o bien en un festival, si no fuese por esa política de avestruz, de eludir problemas, que parece ser la tónica que quiere imprimirse al cine español de 1961.

Mi contacto con Rafael Azcona es muy anterior a *El pisito*. Recuerdo que comenzó cuando me contrataron Llovet, Mizrah y Kelber. Este último me dijo que había leído una novela que le interesaba y de la que creía que se podía sacar una buena película. La novela se llamaba *El pisito*. Yo no la había leído y, cuando lo hice –me la dio Kelber–, dije inmediatamente que sí, que me gustaba mucho y que, desde luego, estaba dispuesto a hacer esa película. Entonces buscamos a Azcona, hablé con él y me explicó que la película la iba a hacer Ferreri. Me puse a leer todo lo que tenía Azcona, y encontré *Los muertos no se tocan, nene*, que presenté en sustitución de *El pisito*, sin que gustase a los productores. No la admitieron porque toda la novela sucede en un velatorio. A

continuación, Azcona me dio un cuento que acababa de publicar en *Arriba* titulado *El paralítico*. En aquel momento, lo que luego habría de llegar a ser *El cochecito* no me gustó, me pareció que quedaba corto, que no había manera de extender aquello a una película. Fue un error de cronometraje. Luego, cuando repasándolo me gustó la idea y traté de dirigir la película, ya era tarde, ya la tenía Ferreri. De manera que he llegado tarde a estas dos películas que tanto me gustan: *El pisito* y *El cochecito*.

Todavía hubo una última oportunidad cuando se dijo que Ferreri no haría *El cochecito*. Yo creí que no le interesaba ya, y pedí hacer la película. Cuando supe que se trataba de dificultades de otra índole, y que parecía ser que no querían que Ferreri hiciese cine en España y se estaban haciendo presiones, retiré mi candidatura rápidamente.

Con Azcona he hecho otras cosas, entre ellas varios argumentos para televisión, uno de los cuales, *Se vende un tranvía*, dirigió como mediometraje Juan Estelrich, mi ayudante en *Plácido*, con supervisión mía. También hemos hecho unos guiones, sobre todo ese fundamental para mí que es *Los aficionados*, que antes se llamó *Tierra de nadie*^{*}, un título que se ha prestado a confusiones entre los pocos amigos que se interesan por mi trabajo, ya que yo había escrito antes otro argumento con ese título, que era la historia de un pequeño grupo de personas muy más que se quedaban en un pequeño pueblo situado en tierra de nadie en medio de una guerra. De este argumento a mí me siguen gustando algunos detalles, como el de que en la demarcación de frontera los niños de la escuela quedan en un país y las niñas en otro; o que a un señor le quede en su casa el grifo del agua fría en un país y el del agua caliente en otro. Este título de

^{*} Este guión, eternamente prohibido, se rodó en 1984 con el título de *La vaquilla*.

Tierra de nadie no me gustaba en absoluto para nuestro guión sobre la guerra española, pero el argumento impresionó mucho a Jesús Sáiz, quien se empeñó en conservar ese título que yo había puesto provisionalmente mientras buscaba otro más apropiado, que luego encontré: *Los aficionados*.

El autocar pertenece a una época que pasé en París trabajando con Enrique Llovet. No se ha atrevido nadie a realizarla. *Conejo de Indias* tuvo su origen en una charla con Zavattini y Muñoz Suay sobre si Chaplin debería volver o no a su viejo personaje de Charlot y, en caso de volver, cómo debería hacerlo. Hubo una especie de apuesta, y mi respuesta a esta conversación fue el argumento de *Conejo de Indias*. Como este proyecto ha sido planteado con vistas a diversos actores, cada vez que se hablaba de uno nuevo era preciso ir modificando los rasgos esenciales para poner lo que caracterizaba a ese nuevo cómico. De esta forma, hay una escena en el original en que Charlot está sobre una mesa de disección y de él acaba quedando sólo el bastón, el bombín y las botas. Cuando se habló de que lo hiciese Cantiflas, hubo que escribir: ‘Y sobre la mesa de disección queda una cosa que él llama gabardina.’ Más tarde, cuando se pensó en Fernandel, se hacía referencia a una hermosa dentadura.

En cuanto a *Plácido*, la primera idea de esta historia debe de ser antiquísima, y luego ha ido sufriendo transformaciones a medida que la hemos ido elaborando. En un principio era una cosa muy ‘reneclairesca’ que consideraba esto de los pobres y los ricos como un espectáculo más o menos divertido. Aquella primera idea mía terminaba con un banquete colectivo de pobres y ricos en el que comían pollo –la pechuga para los ricos y las alas para los pobres- y acababan a bofetadas en una batalla campal. Había una línea

concéntrica, una sátira de lo que es una campaña entre pobres y ricos. A los primeros que se la presenté fue a los de UNINCI, y luego a Mizrah, el productor francés con el que todavía tengo pendiente un contrato. No gustó y el asunto quedó, momentáneamente, enterrado hasta que un año más tarde lo resucité para escribir con el novelista José Luis Sampedro una sinopsis de la que en este momento recuerdo que el problema era que no había suficiente número de pobres para cubrir la campaña, porque surgía ese terrible pecado nacional que es la dignidad. No es que quisiéramos decir que los pobres escaseaban, sino que muchos preferían pasar hambre esa noche a prestarse públicamente a recibir ayuda.

Tampoco gustó a las dos o tres productoras con las que yo andaba en tratos para hacer una película. Luego, un día, contándole a Azcona el argumento, me dijo que le gustaba la idea, y en dos tardes en el Café Comercial llegamos a un acuerdo sobre la sinopsis que, en definitiva, tampoco tiene mucho que ver con el guión que hemos rodado. Esta sinopsis, que ya se acercaba más a lo que es la película, se centraba en una especie de crónica de una campaña de caridad. Era la génesis de tal campaña a través de las dificultades con que tropezaba la comisión de damas de la organización, y luego, las consecuencias de esa campaña en la población.

A través de varias transformaciones se llegó a esta tercera o cuarta versión en la que todo sucede en una tarde –yo digo que es mi *Solo ante el peligro (High Noon)*- y el problema gira en torno a un individuo, Plácido, que es un hombre que tiene un motocarro que le alquilan para la cabalgata. La historia es una cosa lineal, basada en las peripecias que le suceden a este hombre que, junto a un problema positivo, el de ir en la cabalgata, tiene otro negativo que es el de pagar una letra de cambio que le vence ese día.

Respecto a los cambios que ha ido sufriendo la historia con las diversas versiones, creo que hoy día es difícil recordarlos, sobre todo porque soy yo una calamidad para todas esas cosas. Recuerdo que en su primera versión escrita, el locutor era quien organizaba todo el tinglado, mientras que en el filme su papel es pequeño. La idea de que fuese este locutor me vino de aquella campaña que organizó Adolfo Fernández en Radio Murcia. Aquello me llamó tanto la atención que se encuentra un poco reflejado en dos guiones míos, el de *Siente un pobre a su mesa* y una versión híbrida de *Conejo de Indias* situada en España. Como primeramente *Consejo de Indias* no sucedía entre nosotros, se me ocurrió mezclarlo con una idea mía: un proyectil atómico lanzado por los americanos que se estropea a causa de unos mosquitos en unos aparatos de precisión. Entonces se sabía que iba a caer sobre Cuenca, y había que evacuarla. Y es en este momento cuando aparecía un locutor que, con sus retransmisiones, conmovía a toda España.

De Plácido, antes de la versión definitiva con Azcona, hice un trabajo con Colina y Font. Azcona tuvo que marchar a Roma por razones de trabajo, y Colina, Font y yo trabajamos sobre todo lo que Azcona y yo teníamos hecho. El método de trabajo era aquí distinto que con Rafael. Con éste pasaba la tarde en el Café Comercial hablando, él tomaba sus notas y al día siguiente, con una precisión estupenda, traía todo ordenado en forma de guión. Con Colina y Font me reunía en mi casa, y creábamos situaciones directamente en la máquina o bien charlábamos sobre esas situaciones y sus diálogos; se hacían borradores y Font lo pasaba todo a máquina en su casa, siguiendo estrechamente lo que habíamos acordado con minuciosidad.

La última parte la hicimos los tres trabajando directamente en la máquina. Luego, el rodaje se retrasó, la productora pidió varias modificaciones para rebajar el presupuesto en un millón y medio de pesetas. Estas demoras hicieron posible que Azcona regresase de Roma a tiempo para una revisión total del guión. En lo escrito con Colina y Font, la cabalgata tenía mucha más importancia y había incluso un festival taurino. Fue en esta fase cuando apareció Martita, y la novia de Quintanilla, que antes no existía, y cuando Julión, que era un amigo de Plácido que iba como pobre en la cabalgata, se convirtió en su hermano. En el festival taurino, los pobres del asilo hacían un ajedrez humano en el ruedo. Las figuras de la partida eran los viejos contra los niños. La subasta no se hacía en el casino, sino en el teatro. Las ‘Ollas Cocinex’ sí que estaban desde el principio, hasta el punto de que el problema de Plácido era que robaba una de las cincuenta ollas que iba en la cabalgata y pasaba mil apuros por llevársela a su mujer.

De mis constantes, hay algunas que siguen en *Plácido* y otras que no están. Entre las cosas nuevas está la aparición de la muerte que me ha señalado Juan Cobos, y que me tiene muy preocupado porque no había pensado en que, por vez primera, se me muere un personaje.

Luego, hay las constantes que me señalaban los críticos e incluso los psiquiatras. Por ejemplo los fuegos artificiales, que en ésta no existen aunque no me habría resultado difícil lanzar un par de cohetes durante la cabalgata. Pero de un lado por no aumentar los gastos de producción, y de otro el miedo a que sucediese lo que en *Calabuch*, donde habíamos tenido un accidente e incluso un par de heridos, hicieron que no me metiese otra vez en fuegos de artificio. Los viejecillos los hay y no los hay. Lo que sigue sin existir es una

historia de amor. Esto hace suponer a la gente que a mí no me interesa hacer una historia de amor. A mí me apasiona el amor en todas sus manifestaciones y tengo unas ganas locas de hacer un filme sobre él. Lo que sucede es que, en un tipo de película como *Plácido*, es absurdo meter una historia de amor. De meterla, hay que hacerlo a gusto de los productores, o sea una historia que termina bien, como sucedía en *Calabuch* con la hija del carabinero y Juan el pescador. Todo esto vulgariza la película y yo, en ese sentido, he trabajado en *Plácido* en perfecto entendimiento con el productor. Alfredo Matas no ha hecho presión alguna por meter una chica guapa, una historia de amor o un final feliz. Afortunadamente, el viejo tipo de productor va desapareciendo y nos encontramos con hombres preparados que tienen un concepto del cine más inteligente.

No creo que esta película sea mucho más dramática que mis anteriores obras. En todas ellas existe el mismo arco. Son dramáticas, son agnósticas, son escépticas, amargas si se quiere, son películas anarquistas. Se ha escrito mucho que yo soy el director de la bondad, de la ternura, y yo creo que no es así. Lo que no existe en mis obras es rencor contra nadie, y esto sí que quizá se daba a mi pereza, a que soy incapaz de amar apasionadamente a mis personajes, y también de odiarlos o de meter en ellos una carga de odio. Pero si examinamos mis películas, veremos que, al terminar ese arco, hay una situación inferior a la del momento de arranque. En *Calabuch*, al final, el sabio tiene que volver a trabajar en aquello de lo que ha huido, tras un momento en que parecía que había logrado una paz idílica, y también los del pueblo quedan en una situación inferior. En *Esa pareja feliz*, ese matrimonio ha alcanzado también, aparentemente, una solución a sus problemas; pero la gente no se da cuenta, quizá, de que al final, aunque se besen y parezca que las cosas marchan bien, el marido está

despedido del estudio de cine, es decir que nos encontramos en una situación material inferior a la del arranque. En *Los jueves, milagro*, al final toda aquella gente está mucho más desmoralizada; ahora es ya incapaz de reorganizar sus balnearios, su situación material es también inferior a la del principio, cuando todavía tenían algunos clientes. Aquí, en *Plácido*, viene a suceder lo mismo, aunque quizá la situación no sea tan inferior al final. Ha logrado pagar su letra y, por tanto, quizá tiene una situación igual a la del arranque. Si matizamos mucho encontramos que también se cumple mi arco, ya que hay un momento de euforia en que parece que va a tener la letra pagada y una opípara cena para disfrutar con los suyos.

Es evidente que en el filme se nota la fuerte personalidad de Rafael Azcona, aunque hayamos partido de una idea mía. No puede hablarse de total absorción de lo que un escritor tan importante ha aportado. Pero la huella de Rafael no está precisamente en lo que la gente va a señalar de inmediato: el muerto y otros aspectos del llamado humor negro. La presencia de Rafael está más en un sentido riguroso de la historia y en un aumento de este agnosticismo que antes señalaba.

Lo que se llama ‘humor negro’, denominación anglosajona que a mí me molesta, creo que en definitiva es el humor español, el humor genuinamente nuestro. Nosotros ya hemos inventado esto hace muchísimos años. En mí, más que el humor negro, lo que siempre ha estado latente es la picaresca española. Todo señor que en España escribe, y escribe con una cierta intención de diseccionar a los españoles, o sea, de diseccionarse a sí mismo, tiene que recurrir por fuerza a esto que se ha llamado humor negro. Pero es que España no es nada más que esto. Y desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya y Solana, España se mostrará siempre igual. No creo que en la

película haya una exageración en esto de los muertos y los urinarios por seguir una moda. Lo de la boda del moribundo, hasta el transporte del cadáver, son cosas que creo están muy encajadas en la película, que son naturales en ella. La escena de la boda ‘in articulo mortis’ es un viejo hecho sucedido en mi familia y que me impresionó mucho cuando yo era pequeño. Siempre quise llevarlo a alguna película, y nunca lo había podido encajar hasta *Plácido*, pero ni siquiera aquí lo he podido contar como debía, como fue en la realidad, mucho más tragicómico y con mayor hondura que en la película. En cuanto al hecho de que la mujer de Plácido trabaje en un urinario, se debe a que queríamos que tuviese un empleo municipal, porque ha de hablar de su empleo, de la paga extraordinaria. Primero pensamos que fuese una de las mujeres que trabajan en la limpieza de la Diputación o del Ayuntamiento, pero había una dificultad de tipo verista, y es que el día de Nochebuena no se limpiaban estos sitios porque todo el mundo tiene vacaciones. Entonces se nos ocurrió que la única cosa municipal que podía estar abierta ese día y en la que trabajase una mujer eran unos urinarios.

La historia estuvo siempre pensada para hacerse en una ciudad de provincias. Yo, que soy provinciano por naturaleza, estaba intentando pasar de los pequeños pueblos donde hasta ahora había situado todas mis películas a la pequeña ciudad, para desde aquí intentar luego el salto a Madrid. Un poco como sucede con los toreros a medida que van progresando en su carrera. La ciudad de provincias que más me gusta, la ideal para mí y que parece que debido a una serie de circunstancias estoy condenado a no sacar en ninguna de mis películas, es Cuenca. Ya antes quise rodar en su provincia *Los ganaderos*, el guión que hice con José Luis Sampedro, y que él ahora ha publicado como novela. Pero aquel proyecto fue

prohibido. Luego he tenido varios otros situados en Cuenca y, por una razón u otra, no se han hecho. Al final, cuando ya *Siente un pobre a su mesa* estuvo terminada en su fase escrita, vi que tenía que ser hecha en una ciudad más apaisada, más tranquila, sin esa ruptura de paisaje que tiene Cuenca. Además, la sensación que da Cuenca de capital de provincia es menor de la que yo necesitaba al terminar el guión. Lo que había resultado era una capital de provincia más constituida, más hecha. En cambio, Cuenca tiene un aspecto especial que no es el de capital de provincia. Pensé rápidamente en Vitoria, en Burgos, en Zamora. Me pareció que la mejor de éstas era Vitoria. Tenía justamente ese aspecto urbanizado, esa sensación burguesa que no se tiene en Cuenca. Estábamos ya dispuestos a ir a Vitoria, pero como la productora era catalana, una serie de circunstancias productivas impusieron rodar los interiores en Barcelona, y entonces era lógico que los exteriores se hicieran en alguna ciudad catalana. En Madrid, sobre el papel, pensé que servirían Reus, Lérida, Vich o Gerona. Fuimos a verlas todas. A mí Manresa me sonaba una ciudad de éstas como Sabadell, un centro industrial con mucha fábrica de mantas y tejidos, una ciudad plana, anodina. Entonces, con gran sorpresa, descubrí que Manresa es una especie de Cuenca catalana, muy interesante para el cine, con un paisaje urbano muy rico.

Desde luego, era imposible encontrar todo lo que pedía el guión en una sola ciudad. Por ejemplo, la estación de Manresa no tiene riqueza en la película, pero la ciudad es muy bonita por los contrastes que tiene. La estación que más me gustaba era la de Tarrasa, que es más *belle époque*, más complicada, más fácil de sacar.

La verdad es que yo nunca sé lo que dicen mis películas ni lo que quiero. Yo digo: ‘Vamos a hacer una película de pobres y ricos’; pero no tengo en ese momento ningún concepto demagógico. Para mí siempre las soluciones políticas del mundo son soluciones estéticas. La lucha de clases, en principio, la veo como un problema estético. Me parece que las cosas no funcionan, que los ricos y los pobres no se ponen de acuerdo porque disocian las tonalidades. Como si dijésemos, hay unos que son más amarillos, otros que son más azules, más oscuros. Es una cosa de matiz de colores. Aunque me resulta muy difícil decir lo que pretendo con *Plácido*, yo diría que la película nos dice que la incomunicación existe. Es un hecho evidente que interesa a todos los que hacemos cine, escribimos o nos movemos un poco en el mundo. Parece ser el problema más acuciante que tenemos. Ahora bien, hay varias maneras de entender esta incomunicación, incluso de atacarla o defenderla. Porque hay quien puede creer que la incomunicación entre las personas debe subsistir. Con esta película me limitaría a decir que tal incomunicación es real y que la queremos disimular a base de una serie de supuestos, de una serie de ficciones. Yo señalo una ficción, que es la caridad. La caridad entendida a la manera social. Y a mi juicio, éste es uno de los engaños, de las hipocresías que tenemos la gente, la sociedad, para no admitir una incomunicación que uno a veces piensa si no será necesaria. En la película me limito a decir que querer tapar esta incomunicación con una caridad externa es inútil, o sea, que el mal sigue subsistiendo. Puede ser que alguna vez haga una película que diga que querer ocultar la incomunicación a base de soluciones políticas y sociales también me parece inútil. Porque yo creo que esto de la incomunicación es una enfermedad del hombre y, por lo tanto, su solución debe ser una solución médica. Creo que al

mundo le hace falta una psicoterapia a base de amor, de erotismo. En definitiva, *Plácido* viene a decir que cada uno, pobre o rico, va a lo suyo, que abandona a los demás en el momento justo en que debe abandonarlos, es decir, cuando los otros más le necesitan.

Aunque a uno le parezca luego que se jugaba la película en mil momentos –en el rodaje, en el montaje, al doblar los diálogos, al elegir la música-, la verdad es que el momento decisivo está al ajustar los actores a los personajes del guión. En este filme había un gran problema, y es que yo, para el personaje de Plácido, no quería llevar a los clásicos que hay en nuestro país para este tipo de personajes, a los que se supone que son los indicados. Desde hace mucho tiempo quería llevar, para un personaje así, que no es un tipo cómico, a Gila; creo que Gila es un animal cinematográfico en el sentido filmológico de esta palabra, y que tiene que ser un actor de cine estupendo. Digo actor de cine, no cómico. Pero su situación en la revista le tenía comprometidas las fechas de rodaje, y no pudo aceptar.

Al no ser Gila, quería llevar una cara más o menos desconocida, más o menos nueva. Entonces me acordé de este chico, Cassen, al que había visto en algunas *boîtes* de Madrid y cuya cara me había gustado; había encontrado en él una rara humanidad; yo le veía como un hombre muy ligado a su motocarro, un tipo muy en su papel de obrero que creía no me podrían dar todos estos actores que hubieran interpretado el papel normalmente. Son actores estupendos, pero me parecía que no iban a dar esa ligazón entre el hombre y su instrumento de trabajo. Cassen estaba en Barcelona. Le hicimos unas pruebas y me hicieron dudar, porque estaba muy viciado por la revista y el *music-hall*. Pero como físicamente no veía a otro –hubo un intento fallido de coproducción con Italia en que se dijo que

vendría Mastroianni, cosa que yo consideraba absurda-, me decidí por Cassen. He de decir que ha sido admirable la voluntad que este actor ha puesto y la modestia con que ha trabajado. Es un hombre que se entrega de verdad a la película. Para ser su primer filme y proceder del *music-hall*, creo que ha quedado francamente bien. Cassen es ya un actor que puede hacer grandes cosas en el cine.

Su cara me recordaba un poco a la de Alberto Sordi. Nadie dice que se parezcan y, sin embargo, a mí me recuerda mucho al actor italiano. Me refiero a un Sordi de la picaresca, un Sordi quevedesco.

Luego, entre las sorpresas que nos deparó el acoplamiento de los actores a los personajes, está el tipo de viejo actor que ha hecho varias travesías a América con ilustres compañías, que ha sido condecorado y que siempre está hablando de sus éxitos; es un poco el tipo de viejo actor de *I Vitelloni*. En principio lo iba a interpretar Félix Fernández, pero luego le dimos otro papel en la película. Azcona y Estelrich vieron a un tipo en la calle, le enseñaron unas frases de escena y, sin avisar, me lo metieron en el despacho de producción donde yo estaba trabajando. Me di un gran susto, porque aquel hombre gritaba como un energúmeno y blandía un bastón con el que parecía que quería pegarme. Apenas me recuperé del susto le dije que estaba contratado.

Entre los actores que se repiten están Manolo Aleixandre y Elvira Quintillá; aunque sólo ha trabajado en tres de mis filmes, la llevo siempre que puedo, porque me parece una actriz segura y eficiente. Creo que en el cine no ha tenido la suerte que merece por sus cualidades. Y está Félix Fernández, que ha trabajado en todas mis películas, menos en *¡Novio a la vista!*, para la que también se le llamó aunque no pudo venir.”

Hasta aquí el texto de Luis.

Ahora, para dar respuesta al título que figura en mi intervención, quiero dar unos breves apuntes sobre por qué considero que, no sólo en *Plácido*, sino en todo el corpus berlanguiano, se pone de manifiesto una incomunicación entre los personajes que termina resultando abrumadora.

En mi opinión, considero que la película *Plácido* es un paradigma de una cierta teoría de la incomunicación que viene sostenida por un hecho que se repite en todo el cine de Berlanga, algo que llevaba Luis en su concepción de la sociedad, sin ambages: en la vida, en su mundo y en su entorno personal todo el mundo habla sin parar, cualquier observador advierte que cada uno va a lo suyo, que es imposible comunicarse con los demás ni ser escuchado. Una verborrea general, en definitiva, que convierte a cada individuo en una isla. Y ello entendido como una pauta cultural tan carpetovetónica que ni siquiera nos extraña a los españoles mientras la vemos desaguarse en el cine de Luis.

Plácido es, como él mismo explicó, el *Solo ante el peligro* de Berlanga, como cada uno de nosotros lo somos en la vida que nos ha tocado vivir. O como Berlanga nos veía y, también, se veía a sí mismo.

Y, ante eso, nada sé que pueda añadir.

En cambio, paradójicamente, creo que Berlanga ha sido el director español que mejor se ha comunicado con sus espectadores, con todos nosotros.

Si bien es cierto que en sus películas los personajes adolecen de toda posibilidad de comunicarse, el éxito histórico de Berlanga se fundamenta en el hecho de que su cine se ha sabido comunicar de manera excepcional con los españoles, con todos cuantos veíamos sus películas.

No hace falta abundar en ello, pero como ejemplo baste comprobar cómo se despidió de su profesión de director y cómo nos lo comunicó de una manera evidente.

Recordarán ustedes que se cansó de decir que *Paris-Tombuctú* iba a ser su última película, pero nadie lo creía posible. Así que lo dejó en imágenes, para que no cupieran dudas. Y por fin lo entendimos.

De todas formas, por si no han tenido ocasión de ver esta película, les invito a que veamos su última secuencia para que lo comprendamos bien. (Visionado de *Paris-Tombuctú* y explicación de su simbología).

Para terminar, siguiendo la propuesta que nos hace la Cátedra Berlanga en estas Jornadas, creo obligado responder a los tres interrogantes que se plantean a modo de identificación entre las dos películas que se someten a análisis.

Se pregunta en el programa de presentación de este debate si la lógica burocrática, teñida de absurdo, explica por sí sola la desazón o pesadilla de Plácido y Josef K. En principio, yo creo que no. No es sólo la burocracia; es la sociedad, tanto la individual (entendida como suma de personas) como la institucional, las que se han convertido en entidades imposibles de sobrepasar, de vencer, de superar o de esquivar. El cine de Berlanga es un ejemplo continuo de ello, de ahí su persistencia en hacer con sus películas una estructura elíptica que se ha definido como el “arco berlanguiano”.

También nos preguntan si su impotencia obedece a cuestiones que, teniendo que ver con esa sociedad burocrática, escapan en parte a sus dictados. Y sí: Escapan. No hay libertad posible en sociedad, pensaba Berlanga. Todo son normas, reglamentos, leyes y, sobre todo, pautas culturales, educacionales y formales de obligado cumplimiento. Y luego, además, se suma a todo ello la bondad del individuo, que se resigna a

anteponer intereses ajenos a sus propias necesidades, por perentorias que sean.

Hay una pregunta más: ¿Se ha desembarazo el sujeto de esa sensación de opresión en la sociedad del bienestar o, por seguir a Freud, persiste el malestar en la cultura? Mi respuesta, que creo que sería la misma que daría Luis, es que no, en absoluto. Al contrario. El imperio de lo políticamente correcto ha podrido la libertad individual y todo ha quedado sujeto a lo conveniente para la sociedad del bienestar, escondiendo los anhelos más personales e íntimos por el qué dirán, por no destacar y sufrir marginación o desamparo. Los seres humanos en las sociedades más civilizadas hacen de la naturalidad un pecado, rindiéndose a la hipocresía, al cinismo y a la conveniencia. Esto no quiere decir que la cultura social esté podrida; simplemente que está enmascarada porque la seguridad se antepone a la libertad, como si estuviera vigente aquel cobarde pensamiento de Goethe que afirmaba: “Prefiero la injusticia al desorden”. Por eso el cine de Luis es un desorden calculado y una denuncia interminable, y por eso sus personajes acaban siempre sumidos en una u otra clase de injusticia.