

PONGA UN POBRE A SU MESA: *PLÁCIDO* (BERLANGA, 1961) VS. EL NO-DO

MARCOS RAFAEL CAÑAS PELAYO

IES Maimónides (Córdoba)

capemarcos@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9010-6578>

Recibido: 4 de septiembre de 2023

Aceptado: 22 de octubre de 2023

Publicado: 22 de diciembre de 2023

Resumen

Conocidas fueron las campañas solidarias propugnadas en el pasado siglo por el régimen franquista. Particularmente, las fechas navideñas constituían una fase clave. Comparando las noticias recogidas en el NO-DO, contrastaremos en el presente artículo dicha imagen con uno de los filmes que más denunció la hipocresía de estos movimientos: *Plácido* (1961) de Luis García Berlanga. Metodológicamente, haremos un rastreo a través del rico fondo de la Filmoteca Española y otras fuentes sobre ese periodo histórico. Confiamos que el presente texto incida en el rico abanico de posibilidades que ofrecen las filmotecas y el cine para permitir la reconstrucción social del pasado.

Palabras clave: Berlanga, campañas solidarias, Navidad, NO-DO, análisis social.

ASSEGUI UN POBRE A LA SEVA TAULA: *PLÁCIDO* (BERLANGA, 1961) VS. EL NO-DO

Resum

Conegudes van ser les campanyes solidàries propugnades al segle passat pel règim franquista. Particularment, les dates nadalenques constituïen una fase clau. Comparant les notícies recollides al NO-DO, contrastarem en el present article aquesta imatge amb un dels films que més va denunciar la hipocresia d'aquests moviments: *Plácido* (1961) de Luis García Berlanga. Metodològicament, farem un rastreig a través del ric fons de la Filmoteca Espanyola i altres fonts sobre aquest període històric. Confiam que aquest text incideixi en el ric ventall de possibilitats que ofereixen les filmoteques i el cinema per a permetre la reconstrucció social del passat.

Paraules clau: Berlanga, campanyes solidàries, Nadal, NO-DO, anàlisi social.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.2.235-256>

Copyright © 2023 Marcos Rafael Cañas Pelayo

Copyright de la edició © 2023 FilmHistoria Online. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

SIT A POOR PERSON AT YOUR TABLE: *PLÁCIDO* (BERLANGA, 1961) VS. THE NO-DO

Abstract

The solidarity campaigns promoted by the Francoist regime in the past century were widely known. Christmas, in particular, was a key date. In this article, we will contrast the NO-DO news and documentary broadcasts collected for this study with their portrayal in one of the films that most severely denounced the hypocrisy of those events: *Plácido* (1961), by Luis García Berlanga. We will meticulously search through the rich collection of the Filmoteca Española [Spanish film archive institute], in addition to other sources that have addressed this historical period. We sincerely believe that the following text will highlight the wide range of content available both in film archives and the cinema itself, which will allow us to reconstruct the society of the past.

Key words: Berlanga, solidarity campaigns, Christmas, NO-DO, social analysis.

1. INTRODUCCIÓN

Las campañas benéficas del franquismo suponen uno de los elementos más interesantes de análisis a la hora de comprender la naturaleza social de este régimen dictatorial en España. Sorprende poco que un cineasta crítico como Luis García Berlanga (1921-2010) hallase en ellas la fuente de inspiración para uno de sus filmes más recordados: *Plácido* (1961).

Naturalmente, el Noticiero Cinematográfico español, popularmente conocido como el NO-DO, se ligó pronto a ese tipo de exaltaciones solidarias. Así, en sus comienzos ya hallamos información sobre el ambiente navideño que recorría el país, además de pedirse un aguinaldo para la mismísima División Azul, cuerpo de voluntarios destinado a apoyar a las tropas alemanas en el frente de la Unión Soviética durante la II Guerra Mundial¹. De hecho, el propio Berlanga militó allí brevemente, no existiendo consenso en las distintas biografías sobre su verdadera motivación al respecto (Gubern y Font, 1975: 77-78): una decepción amorosa, el deseo de mejorar la reputación de su propia familia por haber sido afín al bando republicano, etc.

El cineasta valenciano era perfectamente consciente de la importancia que tenía el NO-DO en la vida cotidiana española. De hecho, lo utilizó en su filmografía. Por ejemplo, en *Calabuch* (1956), donde la información clave del protagonista, el bienintencionado profesor Hamilton, llega a la audiencia a través del informativo (Perales, 1997: 116). A lo largo de este artículo veremos que esa conexión está presente en la inmensa mayoría de sus películas, además de ser un ejercicio comparativo necesario el contrastar algunos sucesos reflejados en aquel parte oficial del sistema y

¹ NO-DO, 1 A, "Ambiente navideño en España. El aguinaldo para la División Azul", 04/01/1943.

la visión de los mismos que ofrece el *corpus* berlanguiano, especialmente cuando se hallaba en colaboración con el guionista Rafael Azcona.

2. LUIS G. BERLANGA, CINEASTA DE UNA NUEVA GENERACIÓN

A principios del año de 1947, la industria cinematográfica española tuvo una iniciativa que marcaría un punto de inflexión básico para dicho medio de masas en el país: el cine. Tras la guerra civil (1936-1939), la industria del séptimo arte nacional había estado profundamente orientada hacia filmes propagandísticos que exaltasen la legitimidad del general Francisco Franco Bahamonde y el carácter de Cruzada de su causa como justificación al golpe de estado que se produjo en julio de 1936 contra la II República. Ahora, emulando en buena medida a las escuelas del séptimo arte que se habían dado en la Italia de Benito Mussolini (Lozano, 2012: 289-292), abría sus puertas el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).

Se trataba de un campo de experimentación para una nueva generación de autores que podían insuflar un tono modernizador al celuloide español, destacando figuras como las de Juan Antonio Bardem, Jess Franco o el propio Luis García Berlanga (Alegre, 2009: 25-26). Pronto, el realizador valenciano trabó amistad con Bardem, encabezando ambos a una corriente rupturista de directores noveles que querían terminar con los moldes establecidos en las salas de cine hispanas y hacer una denuncia social que pudiera sortear con habilidad a la censura imperante.

Precisamente Bardem fue uno de los guionistas del primer largometraje realizado por Berlanga². Más allá de una innegable vocación hacia el divertimento, su cine pronto dio muestras de nutrirse de la realidad, particularmente si eso permitía una crítica social enmascarada de humor. Tomemos como muestra una de las piezas más celebradas de su primera etapa: *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), rodada en Guadalix de la Sierra (Matellano, 2007). Dicho largometraje ironizaba sobre cómo España se había quedado fuera del plan de ayudas norteamericano para reconstruir Europa después de la II Guerra Mundial (1948-1952). El propio NO-DO había informado inicialmente de aquellas medidas de la nueva superpotencia para irlas silenciando progresivamente³, puesto que la omisión española en la iniciativa se enmarcaba dentro de la política internacional de aislamiento que el resto de naciones estaban aplicando alrededor de la dictadura franquista. Durante el Festival de Cannes de 1953, Edward G. Robinson protestó airadamente por algunas imágenes de la película

² Bardem Muñoz, Juan Antonio y García Berlanga, Luis (1951). *Esa pareja feliz*. Madrid: Altamira. [film de ficción].

³ NO-DO, 259 B, "Asamblea norteamericana de ayuda a Europa. Discurso de Marshall", 22/12/1947.

española como la de una bandera con las barras y estrellas desprendida en un riachuelo, mientras que las propias autoridades franquistas advertían a la productora UNINCI del riesgo de incurrir en polémicas con el nuevo embajador estadounidense en España, cuya llegada había sido muy publicitada en el noticiario cinematográfico⁴.

Nuevamente colaborando con antiguos colegas como Juan Antonio Bardem o el escritor Miguel Mihura, Berlanga confeccionó una sátira a varios niveles que servía de constatación de que estaba desembarcando un cine español más regeneracionista (Sojo Gil, 2009: 1-9). Esta vocación iría *in crescendo*, si bien, tal y como el propio cineasta admitía, precisaba todavía del apuntalamiento y refuerzo que obtendría cuando iniciase su asociación con Rafael Azcona, cuyos trabajos con realizadores italianos como Marco Ferreri le habían impresionado (Gómez Rufo, 1997: 179-184).

Actualmente, la figura del director valenciano ha alcanzado un nuevo auge, suscitando los significados de su cine reuniones científicas como el Congreso *Mediterráneo, fiesta y carnaval: en homenaje a Luis García Berlanga* (18-20 de noviembre de 2021), celebrado por la Universidad CEU Cardenal Herrera, recientes dossieres a cargo de especialistas (Casas, 2021: 20-68) y monografías (Balmori, 2021). Su producción, en diferentes etapas, ha sabido mostrar el contexto histórico de épocas tan variopintas como la Transición (Cañas Pelayo, 2022: 343-361), la guerra civil (Sánchez López, 2022: 363-375), o temas bien diversos de la dictadura franquista como la pena de muerte en España (Sojo Gil, 2016). Todo ello sumado a las nuevas biografías (Villena, 2021) y reediciones de las entrevistas que concedió (Hidalgo y Hernández Les, 2020). Sumas adicionales a un amplio repertorio bibliográfico que debe complementarse con la desclasificación de antiguos documentos sobre futuros trabajos que nunca llegó a filmar⁵ o sus cuadernos inéditos (Losada, 2011).

Indiscutiblemente, *Plácido* tiene un lugar preferencial a la hora de analizar su influencia, constituyendo para la crítica especializada el momento en que su cine adquiere una voz propia que lo alejaba de la innegable influencia inicial de Bardem y lo aproximaba al neorrealismo italiano, aunque sin abandonar una fuerte idiosincrasia española (Saura, 1962: 19-24).

Por ello, este largometraje satírico sigue suscitando nuevas restauraciones a cargo de organismos como la Filmoteca Nacional, suponiendo un objeto de estudio

⁴ NO-DO, 537 A, "En el Palacio Nacional. El nuevo embajador de Estados Unidos en España ante S. E. el Jefe del Estado", 20/04/1953. Otro de los motivos de queja de los Estados Unidos en el Festival de Cannes fue la campaña publicitaria de *Bienvenido Mister Marshall* con dólares falsos que tenían impresos los rostros del actor José Isbert y la cantante Lolita Sevilla. El NO-DO daba un peso destacadísimo a las relaciones internacionales con el país norteamericano, dedicándole particular relevancia dentro del segmento "Cartas credenciales" a la llegada de sus diplomáticos al Palacio Nacional.

⁵ Instituto Cervantes, Caja de las Letras, nº 1.034, 27/05/2008.

fascinante que permite reconstruir las costuras sociales en la España de posguerra a través del lenguaje cinematográfico (Tolentino, 2014).

3. SIENTE UN POBRE A SU MESA

Plácido llega tras una importante ausencia creativa del cineasta: nada menos que cuatro años sin rodar. Eso sí, su anterior cinta había sido realmente controvertida⁶. En aquella ocasión, Berlanga confeccionó una parodia nada disimulada de los fenómenos de las apariciones celestiales en lugares como Fátima y Lourdes. La censura franquista obligó a suprimir varias escenas, incluyendo volver a rodar un final distinto al originalmente concebido, desvirtuando por completo el mensaje que se pretendía en el primer guion. Décadas después, seguiría siendo un lamento en su filmografía: “Es una historia escrita con mi amigo José Luis Colina y basada en una idea mía, sacado de un episodio real de un falso milagro en la provincia de Castellón” (Franco, 2010: 87). Pese a esa prometedora premisa, pronto todo quedaría truncado, especialmente porque el film era una coproducción y la parte italiana dependía en buena medida de la financiación del Opus Dei: “Primero, de modo sibilino y, luego, casi mediante la violencia, exigieron modificaciones importantes en el guion” (Franco, 2010: 88). De hecho, el célebre padre Grau, un sacerdote de la censura, participó activamente en la reformulación del libreto.

No era un tema baladí intentar hacer burla o crítica del fenómeno de los milagros. En el Archivo Histórico de Radio Televisión Española (RTVE) hallamos en fecha muy cercana (1962) a *Plácido* un detallado y exaltador documental sobre el Santuario del Buen Jesús de Matosinhos en Brasil, el cual fue emitido con el claro propósito de despertar un importante fervor religioso⁷.

Si bien con *Plácido* logró sortear mejor los rigores de esta clase de supervisión, le vendría impuesta al cineasta una modificación del título original (*Siente un pobre a su mesa*), buscando evitar la conexión directa entre la película y las obras benéficas sobre las que ironizaba⁸. Con todo, distintos análisis sobre su trayectoria inciden en que el progresivo aperturismo del régimen en la década de los sesenta del pasado siglo (final de la autarquía, llegada del fenómeno turístico, etc.) tuvo su eco en el Ministerio de Información, sede central de los censores, flexibilizándose su baremo (Gómez Rufo, 2000: 69-70).

⁶ García Berlanga, Luis (1957). *Los jueves milagro*. Madrid-Roma: Domiziana Internazionale Cinematografica [film de ficción].

⁷ Archivo Histórico RTVE, “Santuario del Buen Jesús de Matosinhos”, 01/01/1962.

⁸ Archivo General de la Administración (AGA), caja 36, expediente 04828. El documento es del año 1961.

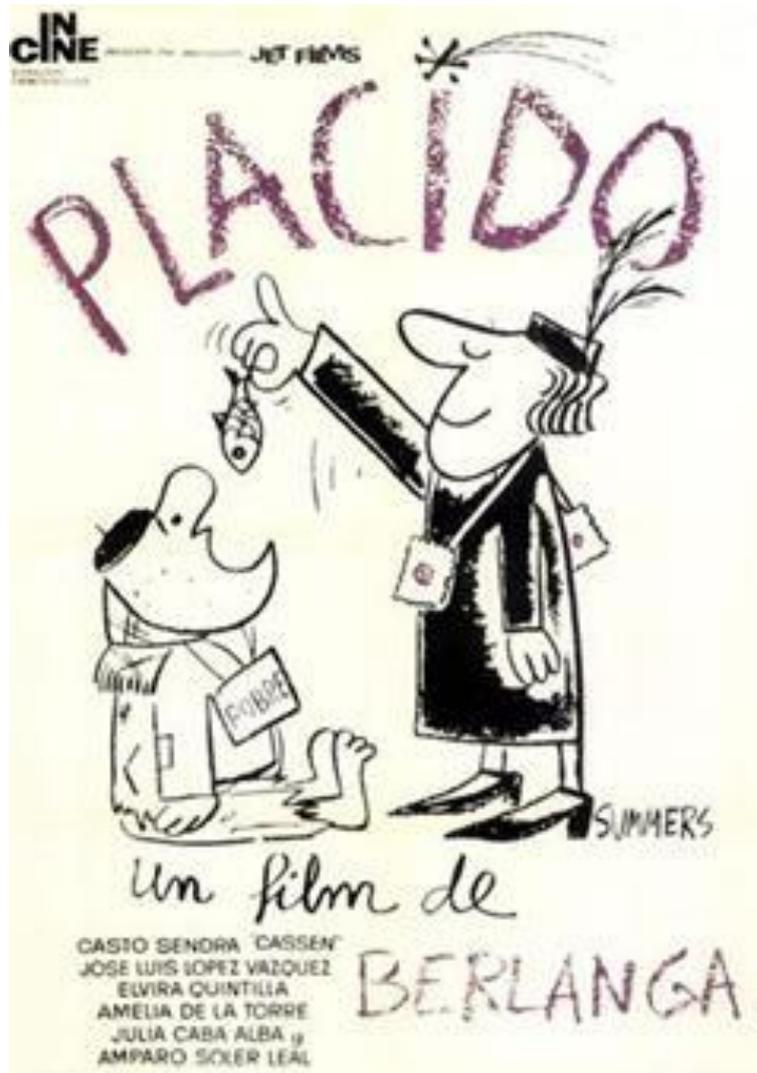


Figura nº 1: Cartel promocional de *Plácido*. Fuente: Berlanga Film Museum.

La principal cuestión era evitar ligar concretamente el argumento del film con algún acto solidario publicitado por la dictadura que fuese totalmente reconocible por la audiencia, especialmente aquellos orquestados por doña Carmen Polo, esposa de Franco, en El Pardo (Tolentino, 2014: 2). Berlanga rememoraría que eso podría haberle enfrentado con organizaciones como Cáritas. Analizando los archivos del NO-DO, podemos añadir la “Operación Escoba⁹” (1960), realizada en Jaén y donde célebres toreros e intérpretes ayudaron a barrer la Plaza de Santa María ante una multitud ciudadana que debía arrojar claveles y monedas en señal de respaldo a un proyecto de viviendas para las personas más desfavorecidas. Esa pomposidad superficial que desvirtuaba la pureza del presunto propósito de generosidad era el principal punto de denuncia que quería realizar Berlanga (Franco Blanco, 2021 :48).

⁹ NO-DO, 893 B, “Humor y caridad.: La *Operación Escoba* en Jaén. Para allegar fondos con destino a nuevas viviendas”, 15/02/1960.



Figura nº 2: Operación Escoba. Fuente: *NO-DO*, 893 B, 15/02/1960.

Rebautizar el título del film como *Plácido* obedeció a un impulso del director, quien recordaba un juego con Félix Fernández, uno de sus intérpretes, donde miembros del rodaje se divertían inventando vidas pasadas de cada integrante. En el caso del cineasta valenciano, se determinó que había vivido en Ávila y fue una persona muy ingenua llamada Plácido (Franco, 2010: 96-97). Esa anécdota le decidió a llamar así al personaje que vertebraría la obra coral. El nuevo Plácido se presenta como el propietario y conductor de un motocarro, del cual precisamente en plena mitad de la campaña solidaria vence una letra de pago y sufre problemas para poder costearla, hallando únicamente incomprensión a su alrededor. Esta será una fórmula constante en su filmografía: el sujeto individual arrastrado por el colectivo en un marasmo de incomunicación donde, paradójicamente, todo el mundo habla sin parar, desatendiendo al otro (Perales, 1997: 121-129).

Si bien inicialmente se barajan otras candidaturas como la de Francisco Rabal, el papel protagonista terminó siendo asignado al humorista Casto Sendra Barrufet, popularmente conocido como "Cassen", su nombre artístico. A pesar de que este personaje de modesto origen y su familia serán el nexo con el público, sus peripecias con el impago son, esencialmente, la excusa para una estructura coral que disecciona a todos los grupos sociales que vertebran el largometraje, incluyendo las élites.

Como bien han reflejado estudios previos, el gran *leitmotiv* de esta fase cinematográfica berlanguiana es conseguir sortear a los órganos de control (Galán, 1990) y plantear un problema que, pese a tener atisbos de poder solucionarse, termina multiplicándose y poniendo en serios aprietos a los personajes (Gómez Rufo, 1997:

304). Bajo ese telón de fondo individual, el largometraje logra enmascarar una mirada más profunda y ácida hacia el colectivo.



Figura nº 3: "Cassen", como Plácido. Fuente: International Movie Data Base (IMDB).

4. UNA ÁCIDA FÁBULA NAVIDEÑA

Inicialmente, Berlanga redactó un primer guion con José Luis Colina, aunque sintiendo pronto que le faltaba algo a la fábula que deseaban hacer sobre la hipocresía detrás de los actos presuntamente solidarios. Por ello, entró en contacto con Rafael Azcona, escritor al que estaba siguiendo desde que leyó su obra *Los muertos no se tocan, nene* (2005), publicada en 1956 (Hidalgo y Hernández Les, 2020: 102-103). Tras un primer contacto trabajando indirectamente para el piloto de la frustrada serie televisiva *Se vende un tranvía* (1959), los dos quedan convencidos de que deben asociarse. Hacemos referencia aquí a un guionista de capital importancia que marca un punto de inflexión en la carrera del cineasta valenciano (Gubern, 1974: 16).

Por supuesto, ello no es óbice para encontrar una tendencia a la ironía berlanguiana en sus obras previas, si bien es ahora cuando el realismo trágico, sin perder el humor, cobra una nueva dimensión en sus trabajos (Perales, 1997: 56-57). La clave de la colaboración entre ambos es lograr mostrar realidades miserables bajo un

disfraz liviano que haga a la audiencia divertirse para luego sentirse incómoda ante lo que ha provocado su disfrute.

Esta percepción viene confirmada actualmente por fuentes como las proporcionadas por la Fundación Museo Berlanga, en cuya página web pueden observarse los distintos guiones del director, sobresaliendo la aportación de Azcona para incrementar esa carga en *Plácido* y la posterior filmografía que surgiría de la estrecha cooperación entre sendos autores (Maluenda, 2013).

Sea como fuere, la idea de una burguesía acomodada y ociosa jugando a sentirse generosa ya había sido insinuada en *Novio a la vista* (1954), comedia ligera, donde se mostraba a una junta de señoras de clase adinerada que rellenaba su tiempo de asueto organizando zarzuelas y tómbolas presuntamente destinadas a favorecer a los pobres, si bien luego sus integrantes serían selectivas a la hora de decidir a quiénes gratificar (Franco Blanco, 2021: 48). No en vano, Bardem y el propio Berlanga buscaban en ese tono hacer una inmisericorde parodia del tipo de filmes estrella en la productora Cifesa, fundada por la familia Trénor, y dueña absoluta de la taquilla española a lo largo de la década de los cuarenta del pasado siglo.

Bajo el asesoramiento del productor Alfredo Matas, Berlanga se decidió a rodar en la ciudad catalana de Manresa, un reflejo en aquellos años del prototipo de enclave industrial provincial que tanto beneficiaba a la trama de *Plácido* (Franco, 2005: 96). El grupo pudiente que organiza la campaña de Nochebuena se encontraría muy excitado ante la visita de importantes celebridades del mundo del espectáculo que vienen desde Madrid a prestar su apoyo. El principal motor económico para captar esa representación viene de la compañía de ollas Cocinex, cuyo dueño sueña con que la famosa Carmen Sevilla acuda a la subasta sosteniendo uno de sus utensilios de cocina. Sin embargo, la audiencia pronto descubre que las grandes estrellas se han negado a acudir y que vienen actores y actrices de perfil más bajo.

Aquí el largometraje consigue incorporar un elemento que podía ser muy reconocible para el público. Por ejemplo, la propia Carmen Sevilla había actuado dentro de un programa de fiestas de Caridad en 1954, concretamente en el Teatro del Regimiento de la Guardia del Generalísimo¹⁰. Esos oropeles que desprenden dichos eventos en el NO-DO chocan con la realidad más prosaica de un film como el de Berlanga, destacando la imagen de los ancianos del asilo aguardando con paciencia y sufriendo el frío.

Dicha espera sin abrigos y lejos del solar del casino donde las señoras de bien del evento harán la subasta acentúa la dureza de los pobres de la calle, y también de

¹⁰ *NO-DO*, 574 B, "Fiestas de caridad. En el Teatro del Regimiento del Generalísimo. Brillantes actuaciones artísticas. Carmen Sevilla", 04/01/1954.

las personas de un asilo regentado por una orden de monjas que aguardan pasando muchas penalidades hasta que llega un esperado tren con celebridades para la campaña solitaria, momento del rodaje muy recordado por Berlanga: “Estábamos preparando la escena de la llegada del tren con los artistas. En media hora teníamos que resolver un plano complicadísimo, con grúa y con doscientos figurantes” (Hidalgo y Hernández Les, 2020: 80).

Podría pensarse que la imagen de aquella marea de seres humanos sin recursos podría haber supuesto algún reparo censor, pero incluso los medios oficiales del régimen se veían obligados a reconocer esa realidad, siquiera subrepticamente. Por ejemplo, en fechas cercanas a *Plácido*, el NO-DO mostraba a miles de personas en la pobreza que acudían al festival benéfico celebrado en la pista madrileña de Price¹¹. Pronto, observaremos que tanto las celebridades del celuloide que acuden a la subasta como sus agentes vienen por motivos espurios, mucho más interesados en obtener gratificaciones y publicitarse que en el verdadero respaldo a los más desfavorecidos.

Desde su apertura, *Plácido* juega con presentar a la audiencia una realidad descarnada, pero bajo una apariencia lúdica y acorde con el ambiente navideño. Así, el protagonista se detiene en los urinarios públicos donde trabaja su esposa, Emilia, obligada a cuidar allí de su hija pequeña, todavía un bebé, y a Paquito, su otro retoño. El segundo tiene ya más edad y es utilizado en esos días de vacaciones escolares por su padre para hacerle algún recado relacionado con el pago del motocarro.

La cámara muestra en estas escenas la familiaridad con la que los integrantes se han acostumbrado a un escenario tan pintoresco. Emilia, interpretada por Elvira Quintillá, despacha a su clientela mientras cuida de su bebé y atiende a los problemas de Plácido para saldar su deuda esa tarde del 24 de diciembre, fecha realmente peculiar para el vencimiento de una letra. Asimismo, encontramos a Julián, hermano del conductor del motocarro, quien se afeita aprovechando los espejos de los baños públicos. Este personaje es clave en el largometraje y lo encarna uno de los intérpretes más recurrentes de la filmografía de Berlanga, Manuel Alexandre. Julián está aquejado de una cojera y planea ganar un poco de dinero con las propinas que espera obtener repartiendo cestas navideñas.

El primer acto, por ende, nos presenta una realidad dramática que bien podría hacernos pensar que vamos a asistir a una cinta de corte trágico. Sin embargo, como fiel discípulo durante su estancia en Roma de Cesare Zabattini, uno de los padres del neorrealismo italiano, Rafael Azcona no renuncia a dar dosis de humor a un contexto

¹¹ *NO-DO*, 574 A, “Festival benéfico. Para socorrer a miles de pobres. En la pista de Price, de Madrid”, 04/01/1954.

que, si no fuera por esa carga de sainete, podría terminar resultando insoportable para la audiencia (Balmori, 2021: 46-47). Si estos protagonistas sirven de metáfora perfecta de una clase trabajadora de poder adquisitivo bajo, Plácido tiene contacto con la élite de la campaña solidaria de la mano de Gabino Quintanilla, hijo de un acaudalado poseedor de serrerías en la provincia para quien trabaja. Gracias a él podrá entrar en el banco a hablar con el director y hasta presentarse a horas intempestivas en plena Nochebuena para que el notario de la localidad pueda solventar su particular caso.

José Luis López Vázquez actúa como Quintanilla en uno de los papeles más celebrados del popular actor, considerado por Berlanga como quien mejor entendió su estilo de rodar (Balmori, 2022: 46-49). Pese a sus promesas a Plácido, Gabino rara vez ayuda realmente a su empleado, intentando aprovecharse de él y diciéndole que ha telefoneado para evitar que le reclamen la letra cuando es falso. En todo momento, el único objetivo del joven Quintanilla es disponer del motocarro con la estrella para una cabalgata que terminará siendo bastante desastrosa en organización y acogida de las estrellas, pero especialmente por tener a las personas del asilo congeladas en la espera del tren de las celebridades que llega con notable retraso. El joven Quintanilla es el prometido de Martita, hija de la señora de Galán, la gran impulsora de la campaña navideña. Mari Carmen Yepes representó a Martita, nombrada reina del evento por la influencia materna, siendo una presencia que tiene una inspiración clara en un arquetipo real de la época que podemos apreciar en el propio NO-DO. Así lo observamos durante el reportaje que cubre unas festividades locales en Reus, donde hay una joven dama liderando el desfile con un vestido muy similar al que lucen las muchachas que veremos acompañar la marcha y a las estrellas en la subasta¹².

Junto con los exteriores rodados en Manresa que sirvieron para mostrar la cabalgata, los interiores de *Plácido* fueron rodados en los célebres estudios barceloneses de Orphea. Curiosamente, al poco de terminar la grabación de esta fábula invernal, los mismos quedaron inutilizados tras un terrible incendio que ocupó una parte sustancial del NO-DO en dicha jornada¹³.

Décadas después, Berlanga recordó que las autoridades franquistas aprovecharon la tragedia para hacer excelentes negocios por la liberación de unos terrenos magníficos que resultaron sumamente lucrativos. Además, para los estudios en la capital supuso la oportunidad de quitarse a una incómoda competidora (Franco, 2010: 97-98).

¹² NO-DO, 757 A, "Fiesta en Reus", 08/07/1957.

¹³ NO-DO, 1.009 A, "Información nacional. Incendio en Barcelona. Destrucción de los estudios cinematográficos Orphea", 07/05/1962.

Todo ello articulaba el entramado idóneo para que el equipo artístico de *Plácido* pudiera presentar su disección de algunos de los valores intrínsecos de las llamadas “familias del régimen”: el nacionalcatolicismo como cortina de humo hacia la tremenda carestía y la presencia de unas heridas que permanecían abiertas en el país tras la guerra civil.

5. UN PÁRAMO DE CARIDAD

Hitos navideños como la cabalgata de Reyes constituían un momento que permitía al NO-DO afinar la clásica retórica de sus narraciones, algo de lo que hallamos innumerables ejemplos: “Se espera la llegada de los Reyes Magos que, fieles a la convocatoria de los niños, acuden con su fantástica cabalgata y desfilan por las calles. Traen su dádiva generosa en forma de juguetes y son representantes de un imperio espiritual que las personas mayores saben mantener en las almas infantiles, asociado al rito católico, hecho de sentimiento, de bondad y de humana ternura¹⁴”. Este tipo de vocabulario recargado era sumamente frecuente en el noticiario cinematográfico y, en todo momento, Berlanga lo tuvo presente en su trayectoria.



Figura nº 4: “Fiesta de Reyes en 1945”. Fuente: NO-DO, 107 A, 05/01/1945.

De hecho, durante su época como director de la Filmoteca Española, manifestó una fuerte preocupación por la conservación de aquel testimonio audiovisual único, considerando que ese legado de RTVE se podía terminar perdiendo si no se tomaban medidas (Gómez Rufo, 1997: 217-218). Lejos de ser una primera manifestación de interés por esta materia, ya durante su periplo como profesor de la Escuela de Cine

¹⁴ NO-DO, 107 A, “Fiesta de Reyes en España. Reparto de juguetes. La cabalgata de Los Magos”, 05/01/1945.

(1958-1959), proponía a su alumnado ejercicios de montaje con descartes de estos antiguos noticiarios (Gómez Rufo, 1997: 151-166). Organizado en distintos grupos, su alumnado debía adulterar el contenido para transformar el mensaje original. Según la música, el orden o el añadido de cualquier otro elemento, no había reportaje que no pudiera verse alterado en sus intenciones, incluyendo ridiculizarlo.

Ese tipo de probaturas ya son bien palpables en *Plácido*. A lo largo de su periplo de equívocos, el conductor del motocarro y Quintanilla trabarán contacto con Damián Olmedo, interpretado por el actor Roberto Llamas. Este personaje es el encargado de radiar e informar a la provincia de la iniciativa solidaria a través de su magnetofón. Cuando acudan al domicilio de los padres de Martita, el locutor dejará constancia de un tipo de oratoria que no habría desentonado en lo absoluto para el NO-DO: “La señora de Galán, como ustedes saben, es la presidenta de la comisión de damas que ha organizado esta campaña de maravillosa hermandad, de magnífica caridad, de hondo significado. Esta cena que va a reunir a pobres y a ricos en todos los hogares de nuestra ciudad” (Berlanga, 1961).

Esas ampulosas palabras que luego proseguirán con descripciones del artesonado techo y las pinturas del domicilio contrastan con la realidad que la cámara nos permite ver como audiencia. El anciano acogido para esa Nochebuena es forzado a hacer declaraciones cuando no lo desea, mientras que la estrella de cine busca su lucimiento personal y la familia de Galán únicamente ansía cuidar las apariencias. Tendremos muchas muestras de simbología religiosa, pero simplemente como adorno, no una verdadera caridad.

Resulta lógico pensar que ese tipo de actitudes e hipocresía religiosas resultasen chocantes para alguien con la formación intelectual de Berlanga. No en vano, uno de sus grandes referentes era Blasco Ibáñez, un convencido anticlerical valenciano a quien terminaría dedicando una miniserie de televisión en uno de sus últimos trabajos audiovisuales¹⁵.

Acompañando a Olmedo a la retransmisión, Plácido irá intentando contar su problema para obtener el dinero que le falta, sin encontrar a nadie que le escuche en un auténtico *maremágnum* en los distintos hogares que visitan. Este es un rasgo fundamental dentro del cine de Berlanga. De hecho, a partir de este largometraje podemos considerar que se incrementa esa tendencia a conseguir una aparente paradoja: reflejar la incomunicación y el aislamiento individual a través de un enorme bullicio (Villena, 2021: 133).

¹⁵ García Berlanga, Luis (1997). *Blasco Ibáñez*. Madrid: RTVE [miniserie de televisión].



Figura nº 5: La subasta de los artistas y desfavorecidos. Fuente: Berlanga Film Museum.

Berlanga conseguía, al fin, plasmar una idea que llevaba queriendo filmar desde 1959: personas en la indigencia subastadas sin miramientos por una clase acomodada (Perales, 1997: 235-241). En ese concepto inicial, el cineasta valenciano ambicionaba mostrar un triunfo, aunque fuera moral, de las personas desfavorecidas. Según los primeros borradores, o se negaban a aceptar la falsa generosidad con dignidad o terminaban incluso en una especie de batalla campal de comida durante el banquete. Es muy interesante aquí establecer un paralelismo con una de las obras más rupturistas de la filmografía española: *Viridiana*¹⁶.

En la obra de Buñuel, la protagonista, Viridiana, actúa impulsada por una vocación hacia la caridad muy pura, aunque el resultado de sus intentos termina siendo igualmente desesperanzador (Perales, 1997: 70-71). Al igual que Berlanga, el director aragonés juega con la simbología católica (en su caso, con *La última cena*) para otorgarle un nuevo significado. Sea como fuere, mientras que en un caso hay una vocación a lo trágico y con tintes surrealistas, *Plácido* es, en todo momento, una comedia oscura (Martínez Herranz, 2013).

Previamente a la aportación definitiva de Rafael Azcona, Berlanga barajó seriamente recomendaciones de amigos de su confianza como José Luis Sampedro, quien le aconsejó que un gran final para el largometraje sería que los pobres dieran una negativa a la farisaica invitación (Perales, 1997: 234). Asimismo, José Luis Font

¹⁶ Buñuel Portolés, Luis (1961). *Viridiana*. Madrid-Ciudad de México: UNINCI-Films 59 [film de ficción].

apostaba por una mayor confrontación entre clases sociales, algo que Azcona iría matizando en una pieza divertida, pero que no dudaba en mostrar un páramo moral.

Para alcanzar esa meta era preciso que durante la Nochebuena surgiera un suceso inesperado. El guion del film lo logra cuando Pascual, uno de los desfavorecidos invitados, enferma gravemente en mitad de la cena. Este pobre moribundo alarma a las líderes del acto navideño, puesto que descubren que vive sin estar casado con otra de las mujeres en estado de carestía, llamada Concheta. Gabino utiliza su lista para encontrar el lugar donde se encuentra y llevarla a una boda acelerada que limpie el pecado antes de la presumible muerte de Pascual. Como va sucediendo a lo largo de todo el metraje, el hijo del dueño de las serrerías se vale de la ayuda de Plácido y su familia. En resumen, un esperpento donde el ácido guion vuelve a subrayar el ansia de apariencias que consume al nacionalcatolicismo que entonces imperaba en España (Villena, 2021: 136). La propia madre de Berlanga le reprochó que usase el recurso de una boda *in articulo mortis*, una situación caótica, pero jurídicamente legal que su propio linaje había protagonizado (Hidalgo y Hernández Les, 2020: 26).

En este sentido, la búsqueda permite a la cámara de Berlanga pasar un certero bisturí por muchas de las hipocresías que la mentalidad del régimen pretendía ocultar: hay adulterios, engaños, cambios de pobre por parte de las familias porque no les agrada el aspecto del que les ha tocado en suerte, etc. De hecho, el matrimonio que acoge esa noche al enfermo Pascual es tildada de “republicano” por parte de los Galán, una clara demostración de que debido a sus ideas políticas son mal vistos por esa pequeña burguesía que ha estado en el casino durante la subasta. El propio pasado de los parientes de Berlanga con la II República, incluyendo el cargo que el padre de cineasta ocupó como gobernador civil de Valencia, no le impide mostrar que esos anfitriones son tan egoístas e hipócritas como los demás. Lejos de conmoverse ante la proximidad de la muerte de Pascual, el dueño de la casa únicamente quiere que la organización de la campaña le quite al enfermo cuanto antes de su domicilio, mientras que su esposa tan solo anhela dar una buena impresión a la señora de Galán con sus sábanas nuevas y orden doméstico.

Ningún personaje sale indemne de este tercer acto. De hecho, el director valenciano no priva a los más desfavorecidos de poder ser, de igual manera, mezquinos o aprovechados si se les presenta la oportunidad. Ese pensamiento era una obsesión para Berlanga, quien consideraba que haber mostrado a las clases bajas como beatíficas habría sido infantilizar el argumento de la obra, puesto que él entendía que podían sufrir las mismas debilidades que los demás y que en eso consistía su verdadera igualdad en el tratamiento fílmico (Gómez Rufo, 1997: 391).

Por su proximidad a Manresa, Berlanga aprovechaba el tiempo libre del rodaje para viajar hasta Barcelona, donde prestó una particular atención al célebre “Barrio Chino” de la Ciudad Condal. El realizador valenciano conversó con personas de extracción social similar a la de algunas de las personas de la ficticia campaña que se daba en *Plácido*, aunque no logró convencerlas para aparecer delante de la cámara, si bien tomó nota de su vida cotidiana para buscar reflejarla (Franco, 2010: 101-102).

En definitiva, el discurso del largometraje muestra un espejo deformado y certero de la forma en la que el NO-DO mostraba esta realidad. Recordemos que, apenas unos años antes del estreno de *Plácido*, el noticiario dio amplia publicidad a la presencia de Pablito Calvo, estrella infantil del celuloide patrio, recogiendo cartas para los Reyes Magos¹⁷. No parece casual que en el guion de la película aparezca Paquito Yepes, un joven cantor-actor en ciernes que participa en la subasta y de sospechoso parecido con la popular estrella.

A medida que nos acercamos al desenlace, en *Plácido* hay una predilección por el plano secuencia, subrayando el lado menos luminoso de la ciudad, una alegoría de la sombría realidad tras la presunta iniciativa solidaria. Otra vez presionado por Gabino, Plácido y su familia son arrastrados a llevar al ya fallecido Pascual a un hospital militar donde pasará la noche con la única compañía de su viuda. Son algunas de las escenas más sombrías en la filmografía berlanguiana, puesto que la audiencia ha podido ver que Pascual no deseaba casarse y, agotado por las inyecciones de don Poli¹⁸, un vecino dentista que ejerce de improvisado doctor, sucumbe a un sutil toque de la señora de Galán para inclinar la cabeza en señal de aceptación hacia Concheta, la mujer con la que vivía en ese concubinato que tanto escandaliza a los miembros de la campaña.

Agotada y con un bebé a cuestas, la familia de Plácido emprende el camino de vuelta. El conductor del motocarro ha terminado pudiendo pagar la letra del vehículo, pero el sabor final es áspero. Queda revelado un fallo de forma y descubre que no le hubiera sucedido nada en caso de no haberla abonado. Incluso al alcanzar su objetivo, termina quedando frustrado. Dejando en la estacada a Gabino, quien debe volverse andando bajo un gran frío, el protagonista no podrá disfrutar ni de un breve paréntesis de paz. Recién han empezado a encender la casa y preparar algo de cena, su hermano Julián es denunciado a voces por el dueño de la tienda con las cestas que,

¹⁷ NO-DO, 783 A, “Pablito Calvo recoge las cartas escritas por los niños enfermos para los Reyes Magos”, 06/01/1958.

¹⁸ Otro núcleo familiar que subraya las ironías de la campaña. Poli es un odontólogo que vive con sus dos hermanas, las cuales están sometidas a una estricta dieta. Mientras que prestan poca atención al pobre que les ha tocado, se desviven por el perro de su hogar, el cual es alimentado con turrón incluso cuando está visiblemente empachado.

presuntamente, ha estado vendiendo dicha tarde. Acusado de haberse quedado con una indebidamente, ambos hombres llegan a las manos y Plácido debe intervenir.

Un cierre amargo que termina con el propietario prometiendo que denunciará a Julián al día siguiente, únicamente frenado hoy, según su presunta moral, porque es Nochebuena. En una de las decisiones más controvertidas del montaje final, se escucha un villancico que incide en la falta de caridad en la Tierra. Utilizar este tipo de música tan asociada a la felicidad, algo en lo que incidía el propio NO-DO¹⁹, refuerza las tesis que han estado en todo momento en el film, si bien ya en los primeros pases se consideró que se incurría en una redundancia un tanto innecesaria, puesto que el mensaje de la obra ya era inequívocamente claro.

El propio autor coincidió pronto con esa apreciación de la crítica: “En *Plácido* sobra el villancico, que, dicho sea de paso, levantó un gran follón. Dijeron que era un invento mío. La Iglesia se cabreó mucho, y dijo que era apócrifo. Pues no es cierto, es un villancico auténtico, un villancico popular del siglo XVI” (Hidalgo y Hernández Les, 2020: 106). Teniendo en cuenta la música compuesta por Manuel Asins Arbó, un ejercicio que el cineasta valenciano calificaba de “reneclairesco”²⁰, perfecto acompañamiento irónico de las escenas, este último añadido parecía una incorporación innecesaria (Perales, 1997: 234). Por ejemplo, resultaba mucho más elocuente ese lavatorio convertido en humilde vivienda improvisada de Plácido y los suyos (Tolentino, 2014: 8) en las primeras escenas que un cierre tan inmisericorde con el egoísmo intrínseco de los seres humanos.

6. DE OSCURECIDA A PUBLICITADA: REPERCUSIÓN INTERNACIONAL

Plácido apenas estuvo tres semanas en las salas de proyección de Madrid. El fracaso en lo económico no impidió que el original largometraje, capaz de señalar tan ácidamente las conductas sociales del país, gozase de una importante atención en la crítica. Seleccionada para representar a España en los Oscar, la cinta de Berlanga logró una gran distinción.

Con acierto, el realizador valenciano afirmaba que había productoras que jugaban con el equívoco, sin distinguir entre filmes seleccionados por la Dirección General de Cine en España y las verdaderamente nominadas, es decir, las cinco cintas

¹⁹ *NO-DO*, 990 B, “Estampas navideñas. Ambiente navideño en Madrid. Casavieja, Ávila y sus pintorescos villancicos”, 25/12/1961.

²⁰ Término acuñado por miembros del equipo de rodaje como Juan Estelrich, ayudante de dirección, y el propio Berlanga. Hacían con ello referencia a su admiración por el cineasta galo René Clair. Como curiosidad, referenciar que se barajó seriamente que *Plácido* fuese una coproducción hispano-francesa.

de habla no inglesa que terminaban disputándose el galardón en la gala de Hollywood (Gómez Rufo, 1997: 199).

Esto provocaba una aparente contradicción que resultaba lógica en cuanto se analizaba. El régimen franquista estaba ansioso de cualquier reconocimiento internacional (deportivo, artístico, etc.) que pudiera servir como legitimización y propaganda. De ser una denuncia incómoda, *Plácido* pasaba a ser un motivo de orgullo en la filmografía nacional, algo perfectamente reflejado en el NO-DO²¹. Acompañado de su productor, Alfredo Matas, para Berlanga aquella experiencia le permitió aterrizar con todos los honores en Los Ángeles, teniendo como embajadoras a dos estrellas como las actrices Jane Mansfield y Angie Dickinson (Gómez Rufo, 1997: 200).

Voces autorizadas como la de Fred Zinneman se deshicieron en elogios ante aquel film que se había rodado en apenas siete semanas, algo que el cineasta polaco veía sumamente meritorio (Perales, 1997: 239). Estos laureles de artistas de reconocido prestigio suponían una curiosa paradoja para Berlanga: no fue invitado a El Pardo por los estrenos de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) o *El verdugo* (1963), entre otras, pero la propaganda franquista no podía privarse, pese a ello, de presumir de ellas cara al exterior (Gómez Rufo, 1997: 341-342).



Figura nº 6: Luis García Berlanga visitando Hollywood. Fuente: Berlanga Film Museum.

²¹ NO-DO, 1.041 B, "Los mejores de *Triunfo 1962*. Entrega de premios en la XV Gran Gala Cinematográfica. Eusebio Fernández Ardavin entrega el premio a Luis García Berlanga por *Plácido*", 17/12/1962.

Un recorrido paralelo tuvo la siguiente colaboración entre Berlanga y Azcona: *El verdugo* (1963). Cinta mirada con sumo recelo por las autoridades franquistas al ser un alegato contra la pena de muerte en España, terminaría apareciendo en el NO-DO como un gran éxito que incluso se presentó en festivales tan prestigiosos como el de Venecia²². Esta publicidad ayudó a salvaguardar la influencia del director valenciano entre las productoras españolas y logrando mantener una tónica paródica, casi de sainete, pero siempre próxima a una lúcida aproximación a los sinsentidos de la sociedad en su rostro más amargo, alejado de los inofensivos ribetes del parte oficial que él mismo había estudiado detenidamente, el NO-DO.

7. CONCLUSIONES

Irónicamente, las trabas de las autoridades de la época para que la película de Luis García Berlanga no pudiera ser llamada *Siente un pobre a su mesa* han terminado redundando en beneficio del largometraje. Si bien es una radiografía exhaustiva de un periodo histórico español muy concreto, su carácter generalizador como fábula de la doble moral imperante puede aplicarse a cualquier contexto, incluyendo el de nuestra actualidad (Rodríguez Serrano, 2023).



Figura nº 7: Ovación a *El verdugo* en el Festival de Venecia. Fuente: NO-DO, 1.081 B, 23/09/1963.

²² NO-DO, 1.081 B, "Noticias mundiales. Festival de Venecia. Premio de la crítica para Luis García Berlanga por *El verdugo*", 23/09/1963.

Es decir, estamos ante un tipo de cine que puede expandirse hacia adelante y en toda clase de latitudes geográficas, puesto que posee un mensaje de gran calado. *Plácido* escenifica una evolución muy clara en el estilo de Luis García Berlanga. Obviamente, hay características y rasgos propios que ya había anticipado en su filmografía previa, aunque será aquí donde surja una forma de rodar (especialmente los diálogos) que se harán su sello distintivo.

Consideramos que la influencia de Rafael Azcona es un factor sumamente relevante en dicho proceso, si bien más como un catalizador de algo que ya anidaba en el cine de este realizador antes que un punto de ruptura con sus trabajos previos. La gran diferenciación de la comedia negra que alcanza esta cooperación con otras películas españolas de la época es un fuerte carácter transgresor, pero con la sapiencia para camuflar sus verdaderos objetivos y conociendo la normativa que controlaba y limitaba la intervención de los censores.

Un conocimiento profundo del sistema que venía avalado por la fascinación que en Berlanga ejercía el NO-DO. Firme defensor de que aquellos archivos pasasen a la custodia de las filmotecas, supone un ejercicio comparativo de sumo interés contrastar el punto de vista oficial, franquista, de aquellos noticieros adulterados, parciales e interesados, con la cruda realidad española que muestran, bajo su disfraz de disparate coral, las cintas del cineasta. Estamos ante un campo de trabajo que puede enriquecer y permitirnos comprender mejor el contexto de algunas de las obras cinematográficas más importantes de nuestro cine.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegre, Luis (ed.) (2009). *¡Viva Berlanga!* Madrid: Cátedra.

Azcona, Rafael (2005). *Los muertos no se tocan, nene*. Punto de Lectura: Madrid.

Balmori, Guillermo (ed.) (2021). *El universo de Luis García Berlanga*. Notorious Ediciones: Madrid.

———. (2022). *El universo de José Luis López Vázquez*. Notorious Ediciones: Madrid.

Cañas Pelayo, Marcos Rafael (2014). “¡No lo haré más!: la sociedad española en *El verdugo* de Berlanga”. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 9, pp. 136-170.

———. (2022). “La trilogía de los Leguineche”. *Doxa Comunicación: revista interdisciplinaria de estudios de comunicación y ciencias sociales*, nº 35, pp. 343-361.

- Casas, Quim (coord.) (2021). "Dossier: Centenario Luis García Berlanga". *Dirigido por... Revista de Cine*, nº 517, pp. 20-68.
- Códesido Linares, Valeri (2022). "Fiesta y estilemas del discurso berlanguiano en el análisis de *¡Vivan los novios!* (1970)". *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, nº 35, pp. 323-341.
- Fernández Valentí, Tomás (2021). "*Plácido* (1961): Siente un pobre a su mesa". *Dirigido por... Revista de cine*, nº 517, pp. 50-51.
- Franco, Jess (2010). *Bienvenido Mister Cagada: Memorias caóticas de Luis García Berlanga*. Madrid: Aguilar.
- Franco Blanco, Gonzalo (2021). "¡Qué fregado! *Plácido*". *Revista Atticus*, nº 116, pp. 47-58.
- Galán, Diego (1990). *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel: Diputación Provincial de Teruel.
- Gómez Rufo, Antonio (1997). *Berlanga: Contra el poder y la gloria*. Barcelona: Ediciones B.
- . (2000). *Confidencias de un Cineasta*. Madrid: Ediciones JC.
- Gubern, Román (1974). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, vol. 2.
- ; Font, Domènec (1975). *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Euros.
- Hidalgo, Manuel; Hernández Les, Juan (2020). *Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lara Jornet, Ignacio (2010). "Lo berlanguiano como término cultural". *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, nº 1, pp. 127-141.
- Losada, Miguel (ed.) (2011). *Los cuadernos inéditos de Berlanga*. Madrid: Pigmalión.
- Lozano, Álvaro (2012). *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons.
- Maluenda, Rafael (2013). "Plácido". *Berlanga Film Museum*. [Fecha de consulta: 10 de julio de 2023].
- Disponibile en:
<https://berlangafilmuseum.com/guiones/placido/>
- Martínez Herranz, Amparo (coord.) (2013). *La España de Viridiana*. Universidad de Zaragoza: Zaragoza.

Matellano, Víctor (2007). *Rodando... ¡Bienvenido, Mister Marshall!*. Ayuntamiento de Guadalix de la Sierra: Guadalix de la Sierra.

Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez Marchante, Oti (1999). "Plácido, de Luis García Berlanga". *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, nº 15, pp. 218-223.

Rodríguez Serrano, Aarón. "La extraña errancia", *Berlanga Film Museum* [Fecha de consulta: 27 de agosto de 2023].

Disponible en:

https://berlangafilmuseum.com/la_extrana_errancia/

Sánchez López, Fernando (2022). "Luis García Berlanga y la representación de La Guerra Civil Española: *La vaquilla* (1985) como esperpento cinematográfico". *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, nº 35, pp. 363-375.

Saura, Carlos (1962). "Plácido en la picota". *Film Ideal*, nº 84, pp. 19-24.

Sojo Gil, Kepa (2009). "Sobre el ideario regeneracionista en *Bienvenido Mister Marshall* y en el cine español de los años 50". *Filmhistoria online*, vol. 19, nº 2-3, pp. 1-9.

———. (2016). *El verdugo*. Valencia: Nau Llibres.

Tolentino, Javier (2014). *Plácido: Guía para el espectador*. Valladolid: Divisa Red.

Villena, Miguel Ángel (2021). *Berlanga: Vida y cine de un creador irreverente*. Barcelona: Tusquets Editores.