



BERLANGA,
LA RISA AMARGA

BERLANGA,
THE BITTER LAUGH

BERLANGA, LA RISA AMARGA

EL CIRCO	6
ESA PAREJA FELIZ	10
BIENVENIDO MISTER MARSHALL	14
CALABUCH	18
PLÁCIDO	22
EL VERDUGO	26
PATRIMONIO NACIONAL	34
LA VAQUILLA	38
BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES DE LOS TEXTOS	42

LAS COSAS LLEVAN SU TIEMPO. Han pasado 26 años desde el centenario de la presentación pública del invento de los hermanos Lumière en París, 25 desde su llegada a España. Y 21 desde que celebramos el nacimiento de Luis Buñuel, en el año 2000. Y ha llegado el momento de celebrar un nuevo centenario de manera extensa, el de Luis García Berlanga. Pocos cineastas como él han realizado un retrato tan certero de la sociedad española. Y menos todavía lo han hecho con una escritura y una habilidad cinematográfica de mayor altura. Celebrar a Luis García Berlanga es celebrar la cultura española del pasado siglo en toda su extensión y con toda su capacidad para entrelazarse con otras formas culturales y cinematográficas más o menos cercanas. Es un creador cuyas raíces bucean en lo mejor de la literatura, el teatro e incluso

BERLANGA, THE BITTER LAUGH

THE CIRCUS	8
THAT HAPPY COUPLE	12
WELCOME MR. MARSHALL!	16
CALABUCH	20
PLACIDO	24
THE EXECUTIONER	30
NATIONAL HERITAGE	36
THE HEIFER	40
BIOGRAPHIES OF THE AUTHORS OF THE TEXTS	42

SOME THINGS TAKE THEIR TIME. 26 years have already passed since the centenary of the Lumière brothers' public presentation of their invention in Paris; 25 years since it arrived in Spain. And 21 years since we celebrated the birth of Luis Buñuel in 2000. And now, the moment has arrived to extensively celebrate another centenary, that of Luis García Berlanga. Few filmmakers have captured Spanish society as accurately as he did. And even fewer have done it with such great writing and filmmaking skills. Celebrating Luis García Berlanga is to celebrate Spanish culture from the last century in the broadest sense and his capacity to intermingle his work with other cultural and cinematic forms that were more or less closely related. He was a creator whose roots delved into the best of our culture's literature, theatre and even

COORDINACIÓN / COORDINATION: **ANDREA GUTIÉRREZ**

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA / COVER ILLUSTRATION: **CLARA LEÓN**

TRADUCCIÓN AL INGLÉS / ENGLISH TRANSLATION: **36 CARACTERES**

NIPO: **826-21-020-1**

BERLANGA HOY (Y SIEMPRE)

las formas plásticas de nuestra cultura. Pero también es alguien que está muy atento a todo lo que ocurre en el mundo del cine, cerca y lejos de nuestras fronteras, en los diferentes momentos en los que estuvo activo. Un cineasta que comprende el mundo, y lo hace desde el lugar en el que nació y se formó.

Esta muestra de películas propone un recorrido por su cinematografía, desde sus inicios como estudiante y su primer largometraje (firmado junto a Juan Antonio Bardem), hasta su última etapa ya en la recta final del siglo xx. Cinco décadas de cine, en las que pasó de ser perseguido con saña por la censura por la capacidad cuestionadora de su cine, a convertirse, ya en los años de la Transición, en buque insignia del cambio de los tiempos. Su paso por la presidencia de la Filmoteca Nacional (1978-1982), así como su posterior implicación personal en la creación de la Academia Española de las Artes y las Ciencias Cinematográficas así lo atestiguan. Berlanga fue un excelente director de actores (no hay ni un solo personaje fuera de lugar en sus películas, siempre corales) y un maestro del manejo de la cámara (cuando el plano secuencia no consistía en sumar absurdos ejercicios de funambulismo con triples saltos mortales). Pero también entendió y luchó por el reconocimiento del patrimonio y la industria cinematográficas.

Nuestro humilde propósito con el presente programa no es otro que reconocer su maestría y que esta pueda ser disfrutada por los públicos globales del siglo xxi.

BERLANGA TODAY (AND FOREVER)

plastic arts. But he was also someone who remained attentive to everything that was happening in the world of cinema, both near to, and far from, our borders in the different moments that he worked. A filmmaker who understood the world, and who understood it from the land where he was born and raised.

This sample of films offers a journey through his filmmaking, from his beginnings as a student and his first feature film (together with Juan Antonio Bardem), to his last stage in the final part of the 20th century. Five decades of cinema, in which he went from being persecuted by censorship due to the questions his films prompted, to become, in the transition years, a flagship for the way the times were changing. His stint as president of the National Spanish Filmoteca (1978-1982), and his later personal implication in creating the Academy of Motion Picture Arts and Sciences of Spain testify to this. Berlanga was an excellent film director (there is never a single character out of place in his films) and a master of handling the camera (when long takes were not about adding absurd tightrope walking stunts with triple somersaults). But he also understood and fought for the recognition of the filmmaking industry and patrimony.

Our modest proposal with this programme is none other than to recognise his mastery and allow global audiences to enjoy it in the 21st century.







FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **El circo**

País, año: **España, 1950**

Dirección: **Luis García Berlanga**

Producción: **Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)**

Duración: **18 minutos**

Imágenes de la llegada y montaje de un circo a la ciudad de Madrid.

Práctica realizada por Luis García Berlanga en el tercer curso (1949/50) del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).

Estamos en el Madrid de 1949 y un joven estudiante del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, rueda una práctica del tercer curso. Luis García Berlanga dirige este entrañable cortometraje de dieciocho minutos con un estilo claramente documental. Confieso que me han emocionado las imágenes porque tienen el poder de evocar una época, un país, una ciudad, el Madrid de 1949. La película describe sutilmente, yo diría, casi involuntariamente, la sociedad de ese momento a través de los detalles cotidianos más nimios y entrañables. Estamos en lo que se ha venido a llamar el «Primer Franquismo», una época marcada por el aislamiento feroz de nuestro país del resto del mundo y las cartillas de racionamiento.

La película empieza con una joven que tiene un camisón de algodón blanco en la azotea de un edificio, lleva colgados del hombro unos trapos descoloridos. La mujer se gira, la cámara panea hacia la derecha y descubrimos un solar en medio de la ciudad y en el centro, un círculo perfecto, el círculo mágico donde se invita a la representación de los sueños: el circo.

Hombres pequeños y enjutos, fuertes y fibrosos, levantan a pulso con cuerdas y poleas el mástil central de una estructura efímera, esos hombres me recuerdan a mi abuelo y a mi padre, hombres enjutos de un tiempo de hambre. Todos sus gestos hablan del esfuerzo físico de una época analógica y artesanal en la que todo se hacía con las manos.

Vestido de blanco, un hombre avanza con una escalera hacia una fachada de ladrillo desnudo, y con la destreza que da el oficio, empieza a extender la cola y a colocar la publicidad que anuncia el lugar (*), la fecha y la hora del acontecimiento. El Circo Americano llega a España y Búfalo Bill es la estrella. La gente se agolpa alrededor del pegador de carteles que extiende un reborde pequeño y negro enmarcando el anuncio con un preciosismo propio de una obra de arte. La gente observa, se respira la curiosidad y la expectación, la emoción de un acontecimiento importante.

El montaje avanza, la inmensa carpa blanca se eleva sobre el círculo mágico, y entre plano y plano, empiezan a colarse pequeños retazos de vida. Un hombre con una sola pierna cruza el descampado ayudado por unas muletas, unas vecinas escualidas observan la evolución de los trabajos desde unas ventanas desvencijadas, unos niños muestran el botín de sus tesoros compuesto por chapas oxidadas,

lapiceros consumidos, una canica, un trozo de tiza y unas perras gordas.

Búfalo Bill se ajusta las espuelas, se monta en su caballo engalanado y arranca el desfile. A la cabeza, un oriental disfrazado de Sioux blande una vara de majorette, la banda de música toca trombones, tambores y saxofones, las calles principales de la ciudad están abarrotadas de gente, una multitud expectante ha salido a la calle con sus mejores galas, hace sol y algunos se cubren la cabeza con pañuelos blancos. El desfile atraviesa la Cibeles, la calle Alcalá, la Gran Vía y Búfalo Bill saluda a un público entregado. En los primeros planos parece un espectáculo grandioso, lleno de exotismo y glamour pero cuando llega el plano general, la magia se difumina descubriendo una realidad extraña. En medio de la Gran Vía el desfile es tan pequeño, tan insignificante, tan pobre, que la masa de gente que les observa es en sí misma el verdadero espectáculo.

Y de lo grande volvemos de nuevo a lo cotidiano, a la intimidad de los artistas que comparten ensayos con sus hijos pequeños en la pista, a las últimas puntadas sobre unos zapatos eternamente recosidos, a la precisión del maquillaje mil veces ejecutado. Arranca la función, las gradas de madera están repletas de un público deseoso de espectáculo, hambriento de novedades, de viajes imaginarios a América y a Búfalo Bill. Mujeres engalanadas de estolas blancas y niños trajeados comen golosinas y sus rostros se llenan de luz, la luz de la risa y los sueños tantas veces pospuestos.

En esos dieciocho minutos, Berlanga, casi sin darse cuenta, me ha hecho viajar a través de la memoria colectiva inscrita en nuestros genes, de los recuerdos de mis antepasados, de mi país, de los calcetines blancos de mi madre y el traje de los domingos de mi padre. Todos los elementos de su cine están condensados ahí, su capacidad para contar la idiosincrasia de un país, de una época, jugando siempre con los acontecimientos más cotidianos para contarnos las emociones más nobles y las miserias más grandes. Este cortometraje es una joya que presagia la mirada de un cineasta universal capaz de conmovernos con su forma de interpretar la vida.

¡Viva el Circo!

(*) El lugar donde se aloja el circo es el solar de la antigua plaza de Toros que estaba situada en la calle Goya, el lugar que ocupa ahora el Corte Inglés y la Plaza de Dalí. ●

Todos los elementos de su cine están condensados ahí, su capacidad para contar la idiosincrasia de un país, de una época



TECHNICAL DETAILS AND SYNOPSIS

Title: **The Circus**

Country, year: **Spain, 1950**

Direction: **Luis García Berlanga**

Production: **Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)** (Institute for Cinematographic Research and Experiences)

Running Time: **18 minutes**

Images of the arrival and assembly of a circus in the city of Madrid.

Practice carried out by Luis García Berlanga in the third year (1949/50) of the Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) (Institute for Cinematographic Research and Experiences).

We are in the Madrid of 1949 and a young student at the Institute of Cinematographic Research and Experimentation is filming a project for his third year studies. Luis García Berlanga directs this eighteen-minute endearing short film with a clear documentary style. I must confess that I felt quite emotional seeing the images because they have the power to evoke a time, a country, a city, that Madrid of 1949. The film subtly, you could say almost involuntarily, describes the society of that time through the most minimal and endearing daily details. We are in, what has come to be known as, the early years of the Franco regime, an era marked by rationing books and our country's fierce isolation from the rest of the world.

The film begins with a young woman who is hanging out a white cotton nightgown on the roof of a building, faded rags hanging over her shoulder. The woman turns, the camera pans to the right and we discover a plot of land in the middle of the city and in the centre, a perfect circle, the magic circle which invites the representation of dreams: the circus.

Short, gaunt men that are strong and lean, lift the central mast of an ephemeral structure with cords and pulleys, these men that remind me of my grandfather and my father, wiry men from a time of hunger. Every gesture speaks of physical strength from an analogical and artisan era in which everything was done by hand.

Dressed in white, a man comes forward with some ladders to a bare brick building, and with skill that comes from his profession, starts to spread the glue and put up the advertisement that announces the place (*), date and time of the event. The American Circus is coming to Spain and Buffalo Bill is the star. People crowd around the billboard as the man fixes in place a small black ridge that frames the advert with such beauty that it could be a work of art. The crowd observes, breathing out curiosity and expectation, the emotion of an important event.

The assembling process progresses, the immense white tent is raised up on the magic circle, and in each shot, little remnants of life seep in. A man with just one leg crosses the vacant lot helped along by his crutches, some squalid residents observe the evolution of the work from their rickety windows, a few children show off their treasure tin filled with rusty badges, worn down pencils, a marble, a stick of chalk and some coins.

Buffalo Bill adjusts his spurs, gets on his adorned horse and heads up the parade. At the front, someone dressed as a Sioux brandishes a majorette baton, the music band plays trombones, drums and saxophones, the main streets of the city are packed with people, an expectant crowd has come out into the street dressed in their best outfits, the sun is shining and some of the people cover their heads with white handkerchiefs. The parade crosses Cibeles, Calle Alcalá, the Gran Vía and Buffalo Bill waves to the enthusiastic audience. In these close-ups, the show looks impressive, full of exoticism and glamour but when it zooms out, the magic fades as a strange reality comes into view. In the middle of the Gran Vía, the parade is so small, so insignificant, so poor, that the mass of people that are watching are the real show.

And from the large scale, we once again zoom into the everyday, to the intimacy of the artists who share rehearsals with their small children on the track, and the smallest of details including shoes that have been re-stitched countless times and the precision of make-up, put on thousands of times before. The function begins, the wooden stands are full with an audience excited to see the show, hungry for novelties, of imaginary trips to America and Buffalo Bill. Women adorned with white stoles and children dressed in their best outfits, eating sweets with faces lit up with smiles and dreams that have been postponed so many times.

In these eighteen minutes, Berlanga, almost without realising it, has made me travel back through the collective memory inscribed in our genes, of memories of my ancestors, of my country, of my mother's white socks and my father's Sunday suit. All the elements in his cinema are condensed here: his capacity to tell of the idiosyncrasies of a country, of a time, always playing with the most daily of occurrences to speak of the most noble of emotions and largest of miseries. This short film is a gem that foretells of a universal filmmaker capable of moving our emotions with his way of interpreting life.

Long live the Circus!

(*) The place where the circus is held is the plot of the old plaza de toros square that is situated on Calle Goya, where el Corte Inglés and Plaza de Dalí are today. ●

All the elements in his cinema are condensed here: his capacity to tell of the idiosyncrasies of a country, of a time



FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **Esa pareja feliz**
 País, año: **España, 1951**
 Dirección: **Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga**
 Guion: **Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga**
 Producción: **Industrias Cinematográficas Altamira**
 Duración: **78 minutos**

Intérpretes: **Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintillá, José Luis Ozores, Félix Fernández, Matilde Muñoz Sampedro, Rafael Alonso, Fernando Aguirre, Manuel Arbó, Antonio García Quijada, José Franco, Alady, Rafael Bardem, José Orjas, Francisco Bernal, Antonio Ozores, Lola Gaos, Mapy Gómez, la voz de Matías Prats.**

En el Madrid de los años cincuenta, el modesto matrimonio compuesto por Juan y Carmen vive realquilado en una habitación con derecho a cocina. Juan trabaja como eléctrico en el cine y es un hombre desencantado que intenta progresar en la vida de un modo práctico. Para ello realiza un cursillo por correspondencia para ser técnico de radio y, más tarde, intenta montar un negocio de fotografía utilizando las colas de película virgen de su estudio, lo que le lleva incluso a perder su propio trabajo. Por su parte, Carmen es una costurera idealista, que se refugia en el cine, la radio y las revistas de corazón, mientras vive convencida de que la solución a sus problemas llegará a través de la lotería o de los concursos. Su sueño se hace realidad cuando ella y su marido son elegidos por la marca de jabones Florit como la «pareja feliz».

«El caso es ser feliz y yo no lo soy. Y tú tampoco»

Juan Granados le dice estas palabras tristes y verdaderas a su mujer, Carmen González, con la que vive realquilado en una habitación llena de trastos: además de la cama, la ropa y las maletas, la máquina de coser de ella, la radio de él y la tabla de planchar...

Juan, maravillosamente interpretado por Fernando Fernán Gómez, es eléctrico en un estudio de cine. Gracias a su trabajo conocemos la realidad de las películas y del teatro de la época: una España imperial de cartón piedra representada por actores engolados malamente disfrazados de reyes, aventureros y folklóricas.

Es esta la primera genialidad de una película en la que abundan los hallazgos: presentar ese cine convencional y mentiroso que contrasta extremadamente con la película que estamos viendo, porque frente al cartón piedra de los decorados imperiales del cine de la época, *Esa pareja feliz* es una película casi documental, que nos muestra las calles de Madrid llenas de críos desaharrapados jugando entre la chatarra en los patios, que nos presenta la realidad cotidiana de los realquilados, los apagones, y a los vecinos reunidos para escuchar los partidos de fútbol por la radio.

En este sentido, *Una pareja feliz* es la plasmación perfecta de ese choque entre dos generaciones y dos concepciones del cine que cuatro años después se expresaría en aquella declaración de las conversaciones de Salamanca:

- El cine español es:
- Políticamente ineficaz.
- Socialmente falso.
- Intelectualmente infimo.
- Estéticamente nulo.
- Industrialmente raquítico.

Y que propondrá una cinematografía con ambiciones artísticas, que no dé la espalda a la realidad de nuestro país y nos sitúe en el contexto europeo. Todo esto pasando por la supresión de la censura, claro. Berlanga y Bardem, los dos escritores y directores de esta película, fueron también autores intelectuales de aquellas jornadas y aquella declaración estética y política que transformará nuestro cine. Son en esos años cincuenta dos autores muy jóvenes, llenos de ilusiones y, sobre todo, profundamente comprometidos con su oficio.

Ese amor al cine impregna absolutamente *Una pareja feliz* y se personifica en el personaje de Carmen, una soñadora que deja una notita («estoy en el Atlántico») y espera a su marido en el cine, cenando un bocadillo de mortadela, emocionada ante una película romántica de gente rica y guapa que viaja en un transatlántico.

Un amor al cine que se concreta en la propuesta de nuevas formas narrativas, vivas, expresivas, vanguardistas. La película relata de forma magistral la evolución de una pareja y lo hace creando algunas imágenes inolvidables (esa novia elegantísima sentadita en la cama de la pensión, ese saludo a todo el vecindario por la ventana) y a través de una mezcla de presente y *flashbacks* que se alternan en un montaje estupendo. Algunos de estos *flashbacks* son presentados como si se tratasen de películas mudas que los narradores desde el presente van comentando. Hay que señalar el magnífico, originalísimo y difícilísimo trabajo de montaje de esta película en manos de una mujer, la montadora Pepita Orduña (u Orduña, no se sabe bien, como ocurre tantas veces por el borrado de las mujeres de la profesión).

En un verdadero ejercicio terapéutico y de una gran lucidez, a caballo entre Woody Allen y Bergman, la pareja protagonista analiza su viaje a través de la vida hasta su presente para concluir que «no son felices».

Una infelicidad que no se debe solo a la «mala suerte» en la que cree ciegamente Carmen, ni a la falta de sentido comercial en las numerosas actividades de ese «emprendedor chiflado y animoso» que es Juan, sino a que el mundo que les rodea es tanto o más desgraciado que ellos.

El último plano de la película es, en este sentido, ejemplar: la pareja ha logrado unas horas de supuesta felicidad y cargan con un motón de regalos inútiles camino de su casa, cuando ven los bancos de la calle ocupados por gente que duerme a la intemperie.

Se miran y, sin necesidad de cruzar palabra, empiezan a dejar un regalo a los pies de cada sintecho. Un plano lleno de poesía y verdad: no hay felicidad individual posible. O todos somos felices o no lo será nadie.

Una pareja feliz es un título que podría también aludir al idilio creativo que tan buenos frutos nos dio entre Bardem y Berlanga. Un idilio que no terminó bien y que excluyó a Bardem del siguiente gran éxito que consagró a Berlanga: *Bienvenido Mister Marshall*. Recuerdo haber oído que Bardem, en peor posición económica, se tuvo que ir a otro proyecto donde le pagaban la escritura del guion. No me extrañaría. Pero esto ya pertenece a otro relato, a la intrahistoria de nuestro cine, donde hay también muchos patios de vecinos llenos de trastos, poco dinero, mucho talento, pocas mujeres y un montón de oportunidades perdidas. A ver si aprendemos que la cinematografía, como la felicidad, solo florece en un contexto social que lo permita. Hay que apoyar industrialmente el cine para que haya muchas películas tan estupendas como esta ●



TECHNICAL DETAILS AND SYNOPSIS

Title: **That Happy Couple**
 Country, year: **Spain, 1951**
 Direction: **Juan Antonio Bardem and Luis García Berlanga**
 Script: **Juan Antonio Bardem and Luis García Berlanga**
 Production: **Industrias Cinematográficas Altamira**
 Running Time: **78 minutes**

Cast: **Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintillá, José Luis Ozores, Félix Fernández, Matilde Muñoz Sampedro, Rafael Alonso, Fernando Aguirre, Manuel Arbó, Antonio García Quijada, José Franco, Alady, Rafael Bardem, José Orjas, Francisco Bernal, Antonio Ozores, Lola Gaos, Mapy Gómez, the voice of Matías Prats.**

In the Madrid of the fifties, the modest couple made up of Juan and Carmen live rented in a room with the right to a kitchen. Juan works as an electrician in the cinema and is a disenchanted man who tries to progress in life in a practical way. To do this, he takes a correspondence course to be a radio technician and later tries to set up a photography business using the blank film lines from his studio, which even leads him to lose his own job. On her side, Carmen is an idealistic seamstress, who takes refuge in the cinema, radio and gossip magazines, while she lives convinced that the solution to her problems will come through the lottery or contests. Her dream comes true when she and her husband are chosen by the Florit soap brand as the "happy couple".

"The important thing is to be happy and I'm not. And neither are you"

Juan Granados speaks these sad and truthful words to his wife, Carmen González, with whom he lives in a sublet room full of junk: in addition to the bed, clothes, suitcases, her sewing machine, his radio and the ironing board...

Juan, wonderfully interpreted by Fernando Fernán Gómez, is an electrician in a cinema studio. Thanks to his job, we discover the reality of the films and theatre of the time: a cardboard cut-out of an imperial Spain represented by haughty actors badly disguised as kings, adventurers and folk legends.

This is the film's first of many strokes of genius: the extreme contrast between that conventional and deceitful cinema and the film that we are watching, because contrary to that cardboard cut-out of the imperial scenery of the cinema of the time, *That Happy Couple* is almost a documentary film, taking us through the streets of Madrid, full of children in rags, playing with junk in patios, and introducing us to the daily reality of sublets, power cuts, and neighbours huddled over a radio to listen to football matches.

In this sense, *That Happy Couple* is the perfect depiction of the clash between two generations and two conceptions of cinema that four years later would be expressed in the declaration made as a result of the Salamanca conversations:

- Spanish cinema is:
- Politically ineffective.
- Socially false.
- Intellectually tiny.
- Aesthetically null.
- Industrially stunted.

And it would propose making films with an artistic ambition that does not turn its back on the reality of our country and that would place us firmly in the European context. All this needed censorship to be lifted, evidently. Berlanga and Bardem, the film's two writers and directors, were also intellectual authors of these sessions and of that aesthetic and political declaration that would transform our cinema. In those years of the 1950s, they were very young authors, full of illusion and, above all, deeply committed to their profession.

That love for cinema totally permeates *That Happy Couple* and is personified in the character of Carmen, a daydreamer who leaves a note ("I am in the Atlantic") and waits for her husband in the cinema, eating a baloney sandwich, excitedly watching a romantic film about rich and beautiful people who travel on an ocean liner.

A love for cinema that is materialised in the proposal of new experiential, expressive and vanguard narratives. The film masterfully shows the evolution of a couple and it does so creating some unforgettable images (that elegant bride-to-be sat on a bed in a hostel, that wave to the whole neighbourhood from the window) and through fantastic editing that alternates between the present and flashbacks. Some of those flashbacks are presented as if they are silent movies that the narrators comment on from the present. The extremely difficult job of editing this film was carried out magnificently and with a great deal of originality by Pepita Orduna (or Orduña, it is not clear, as so often happens due to the way that so many women in the profession are overlooked).

It is a truly therapeutic exercise, carried out with great lucidity, halfway between Woody Allen and Bergman, the main couple analyse their journey through life up to the present in order to conclude that "they are not happy".

An unhappiness that is not only due to the "bad luck" that Carmen blindly believes in, nor to the lack of commercial sense in the numerous activities of this "crazy and spirited entrepreneur" that is Juan, but rather to the fact that the world that surrounds them is just as, if not more, miserable than they are.

The last shot of the film is, in this sense, exemplary: the couple has achieved a few hours of supposed happiness and are walking home weighed down with a mountain of useless gifts, when they see benches full of people that sleep in the street.

They look at each other, and without saying a word, start to leave a gift at the feet of every homeless person. A shot full of poetry and truth: individual happiness does not exist. Either we are all happy or no one is.

The title *That Happy Couple* could also allude to the creative love affair between Bardem and Berlanga that produced such good fruit. A love affair that did not end well and that left Bardem out of Berlanga's next big success: *Welcome, Mr. Marshall!* I remember hearing that Bardem, in a worse financial position, had to go to another project where they would pay him for script writing. It wouldn't surprise me. But that's another story for another time, that being the insider cinema story where there are also lots of patios full of neighbours and junk, little money, lots of talent, few women and a mountain of lost opportunities. I wonder if we will learn that filmmaking, like happiness, only flourishes in a social context that allows it to. The cinema industry needs to be supported so that many more films as splendid as this one can be made •



FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **Bienvenido Mister Marshall**
 País, año: **España, 1953**
 Dirección: **Luis García Berlanga**
 Guion: **Juan Antonio Bardem, Miguel Mihura y Luis García Berlanga**
 Producción: **Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI)**
 Duración: **78 minutos**

Intérpretes: **José Isbert, Lolita Sevilla, Manolo Morán, Alberto Romea, Elvira Quintillá, Luis Pérez de León, Félix Fernández, Fernando Aguirre, Joaquín Roa, Nicolás Perchicot, José Franco, Rafael Alonso, José María Rodríguez, Manuel Alexandre, Manuel Rosellón, la voz de Fernando Rey.**

Don Pablo, el alcalde de un pueblecito castellano llamado Villar del Río, recibe la visita del delegado general, quien le anuncia la inmediata llegada de una comitiva del gobierno de los Estados Unidos como parte de un Plan de Recuperación Europea. Tanto las fuerzas vivas de la localidad como sus habitantes más humildes reciben la noticia como todo un acontecimiento que vendrá a cubrir sus necesidades más perentorias y a satisfacer sus sueños más codiciados. Pese a las reticencias y desconfianza de algunos, las autoridades deciden organizar a los americanos una calurosa acogida con la ayuda de Manolo, representante artístico de una cantante folclórica, Carmen Vargas, que se encuentra en el pueblo de gira. El plan consiste en cambiar la fisonomía del austero municipio castellano, convirtiéndolo en un típico pueblo andaluz, colorido y alegre.

Bienvenido Mister Marshall, película del gran director Luis García Berlanga del año 1953, es una amarga comedia satírica. En apariencia es una tierna comedia costumbrista, pero en esencia es una ácida crítica testimonio de la realidad española y de los Estados Unidos de su época y tiene vigencia hasta en la actual crisis pandémica. Berlanga además de genio era vidente.

Villar del Río es un pueblecito muy tranquilo, aislado, sumido en la pobreza y la incultura, pero, de repente, su alcalde recibe la noticia de la inminente visita de un comité de diplomáticos del Plan Marshall, organización americana que se encarga de facilitar ayuda económica, que el Gobierno de los Estados Unidos puso en marcha para reconstruir la Europa Occidental de posguerra.

La noticia provoca una gran agitación entre los vecinos que quieren impresionar a los americanos con un extraordinario recibimiento y confían todas sus esperanzas a la quimera del sueño americano. Creando un retrato coral hilarante de un pueblo que podría ser cualquier otro, Berlanga no deja títere con cabeza. Concentra su crítica paródica en la política aislacionista del gobierno de la dictadura franquista (1939-59), el valor percedero de las falsas apariencias, la exaltación de los tópicos (la identificación de España con lo andaluz, los toros y el flamenco mitificado), el ridículo patriotismo vacuo, el atraso cultural y económico del país, la influencia exagerada de la iglesia y sus prédicas moralistas... Se muestran todos los estratos sociales del pueblo reflejando su ignorancia e inocencia. Los representa en diversas escenas surrealistas de sueños caricaturescos que muestran la vana esperanza que algunos tiernos villarenses tienen en el apoyo americano.

Con respecto a los Estados Unidos, la película parodia al Comité de Actividades Antiamericanas (caza de brujas), a los gánsteres, al Ku Klux Klan, a los violentos pistoleros del salvaje Oeste, a los conquistadores del nuevo mundo, y a la exclusión de España de las ayudas del Plan Marshall.

Los habitantes del pueblo esperan ilusionados y preparan una bienvenida cañí, bien plagada de tópicos, arte, salero, cante y alegría, disfrazando un pueblo castellano de andaluz,

...«Todo sea por el pan; Ole y arsa»... ¡Escondan la miseria, que vienen los americanos!

¡Vístanse de andaluces, que la peineta es buen negocio! Una imagen que seguimos exportando en la actualidad. Esperpento español. ¡Me duele Es pa ná!

Llega el día de la visita de los americanos y todo el pueblo está preparado expectante para recibirlos. Sin embargo, la caravana en la que venían los estadounidenses pasa a toda velocidad por el pueblo sin detenerse. Los residentes decepcionados pero solidarios retiran la decoración y tienen que pagar los gastos generados con sus bienes personales.

Bienvenido Mister Marshall es una historia de miseria, fracaso, sueños rotos, y nulas expectativas de progreso y cambio en España. Aunque, ¿qué es el progreso? ¿Ganar mucho dinero para elevar el nivel de vida, contar con los mejores coches y tractores, con héroes que matan a los malos y conquistan a la chica guapa? ¿O despertar la conciencia y vivir ética, ecológica y sosteniblemente?

Sorprende al visionar la película que lograra saltarse a la torera la censura de la época. Y es que los censores solo llegaron a ver una comedia entretenida e intrascendente y no su crítica soterrada con torrencial humor que camufla una feroz y sarcástica crítica al aislacionismo fruto del régimen franquista. Seguro que Berlanga aún se está descojonando en el cielo por ello.

Apuntar que esta maravilla que nos ha influenciado a todos los directores de tragicomedia se rodó en Guadalix de la Sierra, localidad famosa hoy por ser escenario de la podredumbre televisiva y pornomiseria de los *reality shows* de nuestro tiempo, llenos de individuos analfabetos, pasotas y pelotas babosos de los americanos, que van a lo suyo, como siempre.

Otra cuestión a meditar es el rol inferior de la mujer que se refleja en su poca presencia, y la escasa intervención que, por ejemplo, tienen la folclórica andaluza, prototipo paródico (que era una imposición de la productora) o la maestra.

En estos tiempos de dictadura del ofendido, Berlanga sigue siendo un soplo de sátira fresca: cáustico, socarrón, irreverente, iconoclasta, único.

Convertir con inmensa lucidez esta triste historia de una mordaz visión corrosiva de la España profunda del franquismo, llena de metáforas y dobles sentidos, en una comedia liberadora, riéndonos de nuestras propias miserias y contradicciones, es el milagro berlanguiano •

**En estos tiempos de dictadura del ofendido,
Berlanga sigue siendo un soplo de sátira fresca:
cáustico, socarrón, irreverente,
iconoclasta, único**



TECHNICAL DETAILS AND SYNOPSIS

Title: **Welcome Mr. Marshall!**
 Country, year: **Spain, 1953**
 Direction: **Luis García Berlanga**
 Script: **Juan Antonio Bardem, Miguel Mihura and Luis García Berlanga**
 Production: **Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI)**
 Running Time: **78 minutes**

Cast: **José Isbert, Lolita Sevilla, Manolo Morán, Alberto Romea, Elvira Quintillá, Luis Pérez de León, Félix Fernández, Fernando Aguirre, Joaquín Roa, Nicolás Perchicot, José Franco, Rafael Alonso, José María Rodríguez, Manuel Alexandre, Manuel Rosellón, the voice of Fernando Rey.**

Don Pablo, the mayor of a small Castilian town called Villar del Río, receives a visit from the general delegate, who announces the immediate arrival of a retinue from the United States government as part of a European Recovery Plan. Both the vital forces of the town and its most humble inhabitants receive the news as an event that will come to meet their most urgent needs and to satisfy their most coveted dreams. Despite the reluctance and mistrust of some, the authorities decide to organize a warm welcome for the Americans with the help of Manolo, artistic representative of a folk singer, Carmen Vargas, who is in town on tour. The plan consists of changing the appearance of the austere Castilian municipality, turning it into a typical Andalusian town, colorful and cheerful.

Welcome Mr. Marshall! is a bitter satirical comedy from 1953 by the renowned director, Luis García Berlanga. On the surface, it appears to be an endearing comedy about local customs and manners, but actually it is a harsh criticism of the Spanish and North American realities of the time. It is still applicable in these times of pandemic crisis. It seems that in addition to being a genius, Berlanga was a fortune teller.

Villar del Río is a very quiet, isolated village, submerged in poverty and illiteracy. Suddenly, its mayor receives the news of the imminent visit of a committee of diplomats for the Marshall Plan, the American organisation in charge of facilitating economic help that the Government of the United States had made available to reconstruct post-war Western Europe.

The news creates quite a stir among the neighbours who want to impress the Americans with an extraordinary welcome and they put all their hope in the American pipe dream. They create a hilarious choral portrayal of a town that could be any other, and Berlanga spares no one. He concentrates his parodic critique on the isolationist policy of the Francoist dictatorship's government (1939-59), the fleeting value of false appearances, the exaltation of clichés (the identification of Spain with Andalusian features, bulls and mythicised flamenco), the ridiculous hollow patriotism, the country's cultural and economic backwardness, the exaggerated influence of the church and its moralist sermons... All social groups in the village are shown to reflect their ignorance and innocence. He represents them in various surrealist scenes of caricatured dreams that reveal the vain and belief that some sweet little people from Villar del Río might have the support of the Americans.

With regard to the United States, the film parodies the Committee of Un-American Activities (witch hunt), American gangsters, the Ku Klux Klan, the violent cowboys from the Wild West, the *conquistadors* of the new world and the exclusion of Spain from Marshall Plan support.

The villagers wait excitedly and prepare a big welcome, full of clichés, art, charm, song and joy, with the Castillian village dressed up as if it were Andalusian.

... "Gotta put the bread on the table; *Olé y arsa!*"... Hide your misery, here come the Americans!

Dress up as Andalusians, the ornamental comb is profitable! An image that we continue to export today. Spanish theatrical nonsense. S pain!

The day arrives when the Americans visit and the whole village is ready and expectant to receive them. However, the caravan carrying the north Americans speeds through the village without stopping. The disappointed but supportive residents take down the decorations and are left to pay the costs generated by selling their personal goods.

Welcome Mr. Marshall! is a story about misery, failure, broken dreams and null expectations for progress and change in Spain. And yet, what is progress? Earning lots of money to increase living conditions, having better cars and tractors, with heroes that kill the baddies and win the beautiful girl? Or awakening one's conscience and living ethically, ecologically and sustainably?

On seeing the film, it is surprising that it made it through the censorship of the time. It must be that the censors only saw an entertaining and irrelevant comedy and not its underhand criticism with lashings of humour to camouflage fierce and sarcastic criticism of the isolationism, a product of the Franco regime. I am sure that Berlanga is still laughing his head off about this as he looks down.

Note that this fabulous film, that has influenced all of us tragicomedy directors, was filmed in Guadalix de la Sierra, a place that is famous today for being the setting for rotten television and the poverty-porn that features in the reality shows of our time, full of illiterate, blasé individuals and slimy American suck-ups that go whatever way they want, as usual.

Another issue to consider is the inferior role of women that is reflected by their reduced presence and the few lines spoken by, for example, the Andalusian *folklorica*, parodic prototype (that was an imposition of the producer) or the teacher.

In these times of dictatorship for the offended, Berlanga continues to be a breath of fresh satire: cutting, sardonic, irreverent, iconoclast, unique.

The ability to convert, with immense lucidity, this sad story of a scathing corrosive vision of a deeply Francoist Spain, full of metaphors and double meanings, into a liberating comedy that makes us laugh at ourselves and our own miseries and contradictions, is a Berlangan miracle ●

In these times of dictatorship for the offended, Berlanga continues to be a breath of fresh satire: cutting, sardonic, irreverent, iconoclast, unique



FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **Calabuch**

País, año: **España-Italia, 1956**

Dirección: **Luis García Berlanga**

Guión: **Leonardo Martín, Florentino Soria, Luis García Berlanga y Ennio Flaiano**

Producción: **Águila Films y Film Costellazione**

Produzione

Duración: **98 minutos**

Intérpretes: **Edmund Gwenn, Valentina Cortese, Franco Fabrizi, Juan Calvo, Félix Fernández, José Luis Ozores, José Isbert, Francisco Bernal, Manuel Alexandre, Pedro Beltrán, Manuel Beringola.**

Cansado de trabajar en la construcción de bombas atómicas y alarmado ante el alcance destructor de su descubrimiento, un científico norteamericano de prestigio internacional huye de su país y se refugia en el anonimato de un apacible pueblo de la costa mediterránea llamado Calabuch. Allí, el profesor es confundido con el cómplice de un contrabandista, por lo que es detenido por la Guardia Civil y encerrado en un calabozo.

Hace ya tiempo que me refiero a las películas con los mismos adjetivos que emplearía para describir a una persona. Una película me puede resultar simpática, engreída, inteligente, alocada, audaz, infantil o hasta plasta. Porque las películas, como las personas, más allá de su calidad, nos causan una impresión que tiene que ver con nuestra propia sensibilidad, nuestro humor y sobre todo con nuestra manera de ver el mundo. Por eso generalmente, cuando conectamos con un cineasta, apreciamos todas sus películas en mayor o menor medida, las buenas y las malas.

A mí las películas de Berlanga me caen muy bien. Las encuentro listas, divertidas, mordaces, parlanchinas y puñeteras. Me alinee completamente con su mirada imbuida del sentimiento del absurdo. Me iría a tomar algo con ellas. Qué bien lo pasaríamos, riéndonos con el placer que da saberse comprendido íntimamente por el otro. Hablaríamos sobre todo de cómo somos las personas, tan torpes, todas, no se salva nadie. Nos detendríamos en cómo nos movemos a menudo desde los miedos, desde los deseos más banales, desde lo pequeño. Ay las personas, qué frágiles, qué vulnerables, cómo nos entiendo, no es fácil ser persona, se hace lo que se puede. Si hay algo que me gusta del cine de Berlanga es que nos pone un espejo delante, y aunque el reflejo que nos larga no es precisamente indoloro, al menos es reconocible.

Hace diez años, cuando un gran amigo, quizás excesivamente sensible, vio mi primera película en la sala de montaje, me dijo que era como si le hubiera dado una bofetada en la cara con un bistec crudo. Seguramente a mi amigo le parecería que las películas de Berlanga, aún pareciendo afebles y precisamente por ello, andan repartiendo bofetadas de bistec a diestro y siniestro, una buena tunda, de esas que te espabilan. A lo mejor soy masoquista, pero en estos tiempos de crispación e insultos cruzados, de

señalamientos arrogantes, de redes que parecen espacios de linchamiento público, en el que la culpa de todo la tiene *el otro* porque ya no nos acordamos de dirigir la mirada primero hacia nosotros, creo que nos vendría muy bien que Berlanga siguiera aquí, haciendo películas y poniéndonos en nuestro lugar burlonamente. ¿Quién no ha echado de menos a Berlanga estos años, con esta España absurda, medio rota y ridícula?

Calabuch, la película que nos ocupa, no parte de una premisa con los elementos kafkianos desasosegantes que impregnan toda su obra, al contrario, la película retrata una comunidad costera bien avenida y llena de buenos sentimientos. Para el que tenga inclinación por las personas amables, *Calabuch* es su película. Pero un visionado atento a los detalles permite encontrar algún que otro zasca disimulado en el buen rollo. Sus personajes, obviamente, siguen siendo un conjunto de perdedores cercanos, de andar por casa: el pillo contrabandista que entra y sale de la cárcel cuando le da la gana, el cura tramposo con las gafitas de leer para arriba y para abajo, el farero viejo y afónico (Isbert, cómo no), el policía autoritario con sobrepeso constantemente desautorizado... Pero es en las escenas de tinte más neorrealista donde la película brilla y duele más pues, aunque aparentemente irrelevantes, muestran el marco de pobreza, analfabetismo y dificultades en el que se mueven los habitantes del pueblo, pescadores forzados a vivir del estraperlo para poder comprarse una barca que les permita casarse. En la playa, la humilde pareja de novios recibe su barca pagada con esfuerzo, el mismo esfuerzo que el pintor del pueblo ha invertido para pintar en ella minuciosamente, y a lo largo de semanas el nombre de la novia, ESPERANZA, que luce prometedor hasta que el agua sucia del hisopo del cura lo emborriona durante la bendición. ¡Auch! ●

***Calabuch*, la película que nos ocupa, no parte de una premisa con los elementos kafkianos desasosegantes que impregnan toda su obra, al contrario, la película retrata una comunidad costera bien avenida y llena de buenos sentimientos. Para el que tenga inclinación por las personas amables, *Calabuch* es su película**



TECHNICAL DETAILS AND SYNOPSIS

Title: **Calabuch**

Country, year: **Spain-Italy, 1956**

Direction: **Luis García Berlanga**

Script: **Leonardo Martín, Florentino Soria, Luis García Berlanga and Ennio Flaiano**

Production: **Águila Films and Film Costellazione**

Produzione

Running Time: **98 minutes**

Cast: **Edmund Gwenn, Valentina Cortese, Franco Fabrizi, Juan Calvo, Félix Fernández, José Luis Ozores, José Isbert, Francisco Bernal, Manuel Alexandre, Pedro Beltrán, Manuel Beringola.**

Tired of working on the construction of atomic bombs and alarmed at the destructive scope of his discovery, a North American scientist of international prestige flees his country and takes refuge in the anonymity of a peaceful town on the Mediterranean coast called Calabuch. There, the professor is mistaken for the accomplice of a smuggler, so he is arrested by the Civil Guard and locked in a dungeon.

usually refer to films with the same adjectives that I would use to describe a person. A film can seem nice to me or it can seem smug, intelligent, crazy, audacious, childish or even a pain in the neck. Because films, just like people, beyond their quality, cause an impression that actually reflects our own sensibility, our own humour and especially our way of seeing the world. This is why when we connect with a filmmaker, we generally appreciate all his/her films to a greater or lesser extent, the good and the bad.

I get on well with Berlanga's films. I find them clever, funny, scathing, loud-mouthed and rotten. I can totally align with their way of perceiving the world imbued with the feeling of absurdity. I'd go out for a drink with them. We would have a lot of fun, laughing with pleasure in the way you do when you are intimately understood by another. We would especially talk about what us people are like, how we are so dumb, all of us, without exception. We would spend a while reflecting on how we often act based on our fears, from our most trivial desires, from the most futile. Oh people, how weak, how vulnerable, how I understand, that it is not easy being a person, you do what you can. If there is one thing that I most like about Berlanga's cinema, it is that it puts a mirror in front of us, and whilst the reflection that stares back at us isn't exactly pain-free, at least it is recognisable.

Ten years ago, when a good friend of mine, who is perhaps a little too sensitive, saw my first film in the editing studio, he told me that it was like I had slapped him in the face with a wet fish. I'm sure then that my friend would also think that Berlanga's films, even though they appear affable, (and perhaps even more so because of this very reason), go around lashing out with wet fish slaps, one of those proper thrashings that gets your attention. Maybe I'm a masochist, but in these

days of frayed nerves and exchanged insults, of arrogant pointing, of social networks that act as spaces for public lynching where the one at fault for everything is *the other* because we no longer remember to take a look at ourselves first, I wish that Berlanga was still here today, making films and mockingly putting us back in our place. Who hasn't missed Berlanga in recent years, with this absurd, half-broken and ridiculous Spain of ours?

Calabuch, the film at hand, does not start from the same premise or the uneasy Kafkaesque elements that permeate his work. On the contrary, the film depicts a well-to-do coastal community that gives off positive vibes. For those who appreciate friendly people, *Calabuch* is your film. But a careful look in detail allows us to see one or two put-downs hidden behind this positivity. His characters are obviously still a group of local losers, deadbeats: the smuggler that's in and out of prison every two minutes, the cheating priest constantly pushing his reading glasses back up his nose, the old hoarse lighthouse keeper (who else, but Isbert), the overweight authoritarian police officer constantly being overruled... But it's in these more neo-realist scenes that the film shines and inflicts even more pain because, even though they are cast aside as irrelevant, these scenes demonstrate signs of poverty, illiteracy and difficulties experienced by the town's inhabitants, fishers forced to live off the black market to be able to buy themselves a boat that enables them to get married. On the beach, the humble engaged couple receive their boat, paid for with great effort, the same effort that the town's painter has invested in painting the name of the bride-to-be, ESPERANZA (HOPE) in fine detail over a number of weeks. It shines with promise until the priest's dirty holy water smudges it during the blessing. Ouch! ●

***Calabuch*, the film at hand, does not start from the same premise or the uneasy Kafkaesque elements that permeate his work. On the contrary, the film depicts a well-to-do coastal community that gives off positive vibes. For those who appreciate friendly people, *Calabuch* is your film**



FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **Plácido**

País, año: **España, 1961**

Dirección: **Luis García Berlanga**

Guión: **Rafael Azcona, Luis García Berlanga, José Luis Colina y José Luis Font**

Producción: **Jet Films**

Duración: **85 minutos**

Intérpretes: **Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintillá, Amelia de la Torre, Julia Caba Alba, Amparo Soler Leal, Manuel Alexandre, Mari Carmen Yepes, Agustín González, Luis Ciges, Antonio Ferrandis.**

En una pequeña ciudad de provincias, un grupo de beatas aficionadas a practicar ostentosamente la caridad organizan una campaña navideña con el lema «Siente un pobre a su mesa». Con el fin de apoyar la iniciativa se busca el patrocinio de una marca de ollas y se invita a un grupo de artistas de segunda fila llegados ex profeso de la capital y recibidos con entusiasmo en la estación de tren. La humanitaria jornada se completa con una colorista cabalgata, una subasta pública de los convidados y una cuidada retransmisión radiofónica.

El cine español nació a principios de los 50 con *Esa pareja feliz*, y volvió a nacer de nuevo a finales de la misma década con *El pisito*, dos comedias inmobiliarias. Plácido no es nada inmobiliaria ni tampoco inmóvil, al contrario, no para. Podríamos decir que es una *road movie*.

Un motocarro decorado con la estrella de Belén desciende por una plaza de provincias y se detiene en unos váteres públicos. Luego se dirige a un banco. De allí, a la estación a recoger a las «estrellas del séptimo arte». Allí se une a una caravana nada fordiana, nada *Wagonmaster*, hasta llegar al salón donde se celebra el sorteo de estrellas (por llamarlas de alguna manera) y de pobres de la campaña «Siente un pobre a su mesa» que las fuerzas vivas de la ciudad han organizado. Tras una parada en el despacho de un notario y una nueva visita a los váteres para recoger a la familia, bebé incluido, Plácido se dirige al domicilio de una pareja a quienes se les está muriendo «su» pobre, y que ha decidido casarlo antes de que esto ocurra con la mujer con la que convive en pecado. Tras la ejecución de la criminal boda, a Plácido le cae el muerto de deshacerse del cadáver y llevarlo a su hogar con su concubina, aún viva, a quien abandonan con muerto y chorizo.

Más o menos, esa es la historia que cuenta *Plácido* la película, en la que Plácido, el hombre, intenta desesperadamente pagar la primera letra de su motocarro, para no perder el vehículo que es su modo de subsistencia ante la indiferencia general. Una *road movie* que transcurre el día de Nochebuena en una pequeña ciudad de provincias.

Como película navideña, Plácido está más cerca de *La noche de los muertos vivientes* que de Frank Capra. Como *road movie*, más cerca de Chaplin que de *Easy Rider*.

Berlanga había visto *El pisito* de Ferreri, y había sentido que allí había algo que le faltaba, que necesitaba. Ese algo se llamaba Rafael Azcona, su feroz mirada a la sociedad y a la España de su tiempo, sin veleidades ternuristas, con un humor desolador, certero, preciso.

Las dos películas españolas de Ferreri (hay una tercera pero no nos interesa) estaban basadas en libros ya publicados por Azcona, la novela *El pisito* y la «novella» central del tríptico *Pobre, parálitico y muerto*, que dio origen a ese otro clásico que es *El cochecito*.

Las dos primeras colaboraciones de Azcona y Berlanga (en realidad su primer trabajo fue el corto largo *Se vende un tranvía*, dirigido por Juan Estelrich, pero no viene al caso, o sí) fueron dos «originales». Además son sus dos obras maestras, y las dos películas más importantes de la historia del cine español mientras no se demuestre lo contrario.

Entre una y otra, hicieron *La muerte y el leñador*, un episodio de la coproducción europea *Las cuatro verdades*, una joya de algo menos de media hora.

El director de *Esa pareja feliz*, *Bienvenido Mister Marshall* y *Calabuch* y el guionista de *El pisito* y *El cochecito* estaban condenados a encontrarse. Plácido fue –como dicen en *Casablanca*– «el principio de una hermosa amistad». Rodada en planos majestuosamente largos y elegantemente invisibles, habitados por multitud de personajes que se apiñan como los ocupantes del famoso camarote de *Una noche en la ópera*, hablando todos a un tiempo en una orquestación dialogal antológica, esta película se codea con las más grandes obras maestras del cine pues, como ellas, habla de las debilidades humanas en un tono solo aparentemente menor, nos obliga a reírnos de nuestras miserias, retrata minuciosamente un tiempo y un país, pero lo trasciende, convirtiéndose en una obra universal que vuela a la altura de las de las obras maestras de la *commedia all'italiana*, del Renoir de *La regla del juego* y el Lubitsch de *The Shop Around the Corner*.

Por qué Berlanga no ha obtenido el reconocimiento internacional que merece (y que finalmente sí conquistó en su país llegando la Real Academia a admitir en el diccionario el adjetivo «berlanguiano» que no es otra cosa que un sinónimo de «español», con un solo matiz, el humorístico) es un misterio solo explicable por la histórica incompetencia mercantil del hidalgo hispano para vender o publicitar sus productos.

En su época de triunfo internacional, Buñuel podría haber ayudado si hubiese citado una sola vez el cine de Berlanga. No lo hizo. Probablemente sintió que le pisaban los talones, y a veces le adelantaban, y para gracioso ya estaba él. Maño celoso y nacionalista, pues sí publicó a otros que a lo mejor no reunían tantos méritos.

El colmo llega cuando la prestigiosa colección Criterion decide publicar *El verdugo* en su biblioteca de clásicos: el ensayo que acompaña la película y que se supone podría ser una oportunidad de introducir el cine de Berlanga en el canon cinéfilo mundial, no solo no menciona el nombre de Azcona sino que adjudica el virtuosismo de los movimientos de la cámara de Berlanga (comparable a Max Ophüls o Mizoguchi), a Tonino delli Colli, lo que demuestra una ignorancia sorprendente de en qué consiste el trabajo del director y en qué el del director de fotografía, o simplemente el desconocimiento de la característica principal del estilo visual de Berlanga o ambos desconocimientos a un tiempo. Otra oportunidad perdida. Esperemos que este centenario contribuya a corregir esta injusticia ●



TECHNICAL DETAILS AND SYNOPSIS

Title: **Plácido**

Country, year: **Spain, 1961**

Direction: **Luis García Berlanga**

Script: **Rafael Azcona, Luis García Berlanga, José Luis Colina and José Luis Font**

Production: **Jet Films**

Running Time: **85 minutes**

Cast: **Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintillá, Amelia de la Torre, Julia Caba Alba, Amparo Soler Leal, Manuel Alexandre, Mari Carmen Yepes, Agustín González, Luis Ciges, Antonio Ferrandis.**

In a small provincial town, a group of pious women who are fond of ostentatiously practicing charity organize a Christmas campaign with the slogan "Sit a poor man at your table". In order to support the initiative, the sponsorship of a pot brand is sought and a group of second-rate artists who have come expressly from the capital and received enthusiastically at the train station are invited. The humanitarian day is completed with a colorful parade, a public auction of the guests and a careful radio broadcast.

Spanish cinema was birthed in the early 1950s with *That Happy Couple*, and reborn at the end of the same decade with *The Little Apartment*, two property-based comedies. *Placido* is not at all property-based, nor is it motionless. On the contrary, it never stops. We could say it is a *road movie*.

A three-wheeled van decorated with the Star of Bethlehem drives down a provincial square and stops at some public bathrooms. It then continues to a bench. From there, to the station to pick up the “seventh art stars”. There, it joins a caravan that is neither Ford-like, nor reminiscent of *Wagonmaster*, until they arrive at the hall where the stars (for want of a better term) and poor people are raffled off as part of the “Sit a Poor Person at Your Table” campaign organised by the city’s unofficial authorities. After a stop-off at the notary office and another visit to the public bathrooms to pick up his family, including the baby, *Placido* drives to the home of a couple whose poor person is dying and who have decided to marry him to the woman that he has been living with in sin before he actually dies. After enacting the criminal wedding, *Placido* then has to get rid of the body and he takes it back to where the man had lived, along with his concubine, still alive, who they heartlessly abandon.

This is more or less the film of *Placido*, in which *Placido*, the man, confronted with general indifference, tries desperately to pay the first instalment of his three-wheeled van so that he doesn’t lose the vehicle that is his only means of subsistence. A *road movie* that takes place on a Christmas Eve in a small provincial town.

As a Christmas movie, *Placido* is closer to *Night of the Living Dead* than to Frank Capra. As *road movie*, closer to Chaplin than *Easy Rider*.

Berlanga had seen Ferreri’s *The Little Apartment* and had felt that there was something missing, something else was needed. This something was called Rafael Azcona, his fierce way of looking at society and the Spain of the time, with no tender whims, and a devastating, accurate and precise humour.

Ferreri’s two Spanish films (there is a third but it is not of interest to us) are based on books that were already published by Azcona, the novel *The Little Apartment* and the central “novella” of the three-part book *Pobre, paralítico y muerto* that gave rise to that other classic: *El cochecito* (The Little Car).

Azcona and Berlanga’s first two collaborations (in reality their first project was the short film *Se vende un tranvía*, directed by Juan Estelrich, but this may or may not be relevant) were two “originals”. What’s more, these were their two masterpieces, and the two most important films in Spanish film history until someone proves otherwise.

Between them, they made *Death and the Lumberjack*, an episode of the European co-production *Las cuatro verdades* (*The Four Truths*), a gem that lasts just under thirty minutes.

The director of *That Happy Couple*, *Welcome Mr. Marshall!* and *Calabuch* and the screenwriter for *The Little Apartment* and *El cochecito* were destined to meet. *Placido* was (as they say in *Casablanca*) “the beginning of a beautiful friendship”. Filmed in majestically long, and elegantly invisible, shots, inhabited by a multitude of characters that are crammed in like the famous cabin in *A Night at the Opera*, with everyone talking at the same time in memorable dialogic orchestration, this film deserves to sit alongside the greatest cinema masterpieces. Just as they do, it talks of human weaknesses in an apparently lower tone, forcing us to laugh at our own miseries. It describes in minute detail a time and a country, but at the same time, it transcends them to become a universal work that flies at the same height as the *commedia all’italiana* masterpieces, of Renoir’s *The Rules of the Game* and Lubitsch’s *The Shop Around the Corner*.

Why has Berlanga not obtained the international recognition that he deserves? (He did finally attain it in his own country and, to such an extent that, the Royal Academy added the adjective “berlanguiano” in their dictionary as none other than a synonym for “Spanish” with the added nuance of “humorous”). It is a mystery that can only be explained by the historic marketing incompetence of Spanish noblemen to sell or publicise their products.

In the era of his international success, Buñuel could have helped if he had mentioned Berlanga’s cinema just once. He didn’t. He probably felt that Berlanga was catching up with him, and sometimes even overtaking him, and as far as he was concerned, he was the one that took care of humour. What a jealous and nationalist Aragonese man, even publicising others that did not have as much merit.

But perhaps the worst case happened when the prestigious collection, Criterion, decided to publish *El verdugo* in their library of classics: the essay that accompanied the film and that could have put Berlanga’s cinema into the world filmmaking canon, not only does not mention the name of Azcona but also attributes the virtuosity of Berlanga’s camera movements (comparable to Max Ophüls or Mizoguchi) to Tonino delli Colli, displaying a surprising ignorance with regard to the difference between the job of director and photography director, or perhaps it was simply due to ignorance around the main characteristic of Berlanga’s visual style or maybe both at the same time. Another missed opportunity. We hope that this centenary helps correct this injustice ●



FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **El verdugo**
 País, año: **España-Italia, 1963**
 Dirección: **Luis García Berlanga**
 Guion: **Rafael Azcona, Luis García Berlanga y Ennio Flaiano**
 Producción: **Naga Films y Zebra Films**
 Duración: **87 minutos**

Intérpretes: **José Isbert, Nino Manfredi, Emma Penella, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte, María Isbert, Julia Caba Alba, Guido Alberti, Erasmo Pascual, Xan das Bolas, José Orjas, José María Prada, Félix Fernández, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Alfredo Landa, José Sazatornil, Agustín González, Chus Lampreave, José Luis Coll.**

José Luis es un joven empleado en una funeraria que conoce, al hacer un servicio en una prisión, a un verdugo llamado Amadeo, que está a punto de jubilarse. Al llevarle a su domicilio el maletín con el instrumental profesional que había olvidado, conoce también a su hija Carmen, con la que nadie ha querido casarse por no emparentar con el padre. La pareja congenia rápidamente y, tras ser sorprendido por el anciano en una situación comprometida con la hija, José Luis se ve obligado a casarse con ella.

Ah, Berlanga, el director que tanto me inspira y tanto me intimida. Fílmoteca Española me honra al pedirme que escriba algo sobre *El verdugo*, pero en el momento de poner dedo a tecla, me congeló. ¿Qué cuernos podría yo, un simple mortal, y un extranjero además, agregar a la discusión sobre esta imponente y venerada obra maestra del cine español que no se haya expresado antes, y mejor? Es como pedirme que escriba sobre *Casablanca* u *8 1/2*. Lo único a lo que puedo recurrir es a lo personal.

Descubrí la película cuando era estudiante de cine a mediados de los 80, durante un ciclo de cine clásico español. Por aquel entonces, ya era muy aficionado a las feroces y audaces comedias negras que satirizan tanto al ser humano como a las instituciones que este crea, y aspiraba yo a hacer ese tipo de cine. Películas como *El crepúsculo de los dioses*, *El gran carnaval*, ¿*Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, *El cochecito*, *La muerte de un burócrata*, *The Pornographers*, ¡*Al fuego, bomberos!* y *Alguien voló sobre el nido del cuco*. También estaba, como tantos, locamente enamorado de Buñuel y había visto toda su obra. (*Viridiana*, sobre todo, me había dejado una huella profunda desde la primera vez que la vi en 1981, cuando era universitario en Salamanca). A la vez, estaba comenzando a abrir el infinito baúl de tesoros que es la *commedia all'italiana*, proceso en el que sigo.

De repente, me cayó encima *El verdugo*. Me dejó atónito y bajo su hechizo mucho tiempo, tal era la complejidad de su visión expresada clara y cómicamente, y la perfección de su estilo cinematográfico. Esto sí que es cine, me dije. Se convirtió en uno de esos filmes clave para mí, esos por los que sentía inspiración y celos. Sería, junto con *El gran carnaval*, la película en la que más pensaba cuando hacía mi primer largometraje *Citizen Ruth*, una sátira sobre una mujer atrapada por la polémica alrededor del aborto.

Me extrañaba que *El verdugo* fuese tan poco conocida fuera de España. Varios años después, cuando me tocó ser director invitado del Festival de Cine de Telluride, incluí *El verdugo* entre las seis películas de mi selección, y aún para ese público cultísimo en cine, fue una revelación. De hecho, fue precisamente a raíz de esa proyección en 2009

que Criterion se interesó por ella y luego la distribuyó en su colección. Y ahora, en 2021, al repasarla de nuevo tras muchos años, viéndola con ojos frescos, me doy cuenta más que nunca de la enormidad del logro de Berlanga: el control magistral de todos los elementos del cine, desde el guion (compartido, desde luego, con el magnífico Rafael Azcona) hasta el último detalle de la dirección. Es una de las pocas películas que cada vez que la veo, parece la primera vez.

Ya se ha escrito *ad infinitum* sobre los temas que toca Berlanga en esta y otras películas suyas –la frustración, la mediocridad y la cobardía que puede haber dentro del llamado *everyman*, y los mecanismos con los que una sociedad puede manipular al individuo–. Solo quiero agregar que, a medida que Berlanga presenta su profunda y graciosísima visión mordaz de todo esto, el espectador siente constantemente el amor y la compasión que el director tiene hacia sus personajes, es decir, hacia el prójimo. Nuestra risa es la del reconocimiento de verdades, de nosotros mismos –estamos todos, incluso el mismo director, involucrados en la gran comedia humana–. Y cada vez que veo la famosa toma final, cuando los guardias de la prisión arrastran tanto al condenado como al verdugo al sitio de ejecución, me río por dentro y al mismo tiempo se me llenan los ojos de lágrimas. Es un momento magistral de burla, patetismo y crítica social.

Entre los elementos cinematográficos, para mí destacan ante todo el *casting* y la dirección del elenco. Se ha hablado mucho de Manfredi, Emma Penella y del gran Pepe Isbert, pero cada actor, ¡cada extra!, realiza su papel con naturalidad, credibilidad y ritmo. Señalo, por ejemplo, la perfección del actor que interpreta el papel del director de la prisión –un tal Guido Alberti, un italiano que ya había actuado en *8 1/2* y en *Las manos sobre la ciudad*. Observad los detalles minuciosos de su interpretación cuando está a punto de tomarse un champán, la sutileza con la que revisa un vaso para ver si está limpio y, luego, la fatiga con la que condena a Manfredi a su destino con tres palabras sencillas: «Póngale una corbata».

Al repasarla de nuevo tras muchos años, viéndola con ojos frescos, me doy cuenta más que nunca de la enormidad del logro de Berlanga: el control magistral de todos los elementos del cine, desde el guion (compartido con el magnífico Rafael Azcona) hasta el último detalle de la dirección

Sin actores expertos, y mucho ensayo, no se podría lograr lo que más caracteriza al elegante estilo visual de Berlanga, el plano secuencia, lo que llamamos en inglés *the fluid master*, el baile extendido entre la cámara y los actores, utilizando profundidad de foco y un diseño ingenioso de los sets. Se habla mucho de este estilo en la obra de Renoir y Welles, por ejemplo, y la de Kubrick, Ophüls y Curtiz. Berlanga es también un maestro absoluto.

Casi cada toma cuenta una historia en sí, con comienzo, nudo y desenlace, y casi toda imagen chispea con varios niveles de acción en el primer plano y al fondo. Mirad la susodicha escena con el director de la prisión, que tiene lugar en la cocina del edificio. Es una secuencia maravillosa que dura más de siete minutos contada con solo seis tomas, y al final se ve, en el fondo, de forma deliciosa y horripilante, la llegada del condenado.

Y en cuanto al estilo sonoro de Berlanga –el caos controlado de muchas personas hablando una encima de las otras– se le ha otorgado el crédito de esta técnica a Robert Altman en los años 70, pero Berlanga lo prefigura muchos años antes, siendo muy distinta su aproximación al mismo –sonido directo frente a doblaje–. Lo que hay que tener en cuenta es que estas dos características –el plano secuencia y el diálogo amontonado– no tienen nada que ver con el efectismo del que acuso a muchos otros directores (no a los grandes). Son para Berlanga precisamente los elementos que mejor comunican su visión de la vida, y del cine.

Me parece también interesantísima en *El verdugo* la polinización cruzada entre el cine español y el italiano. Ya se había visto este fenómeno en la obra de Marco Ferreri, por ejemplo.

Pero con *El verdugo* tenemos una coproducción completa entre los dos países, tan completa que se requería la presencia de un actor principal que fuera italiano –aparentemente por este motivo no la protagonizó José Luis López Vázquez–. El director de fotografía es nada menos que el gran Tonino delli Colli, asociado también con Monicelli, Leone, Fellini, Pasolini, Würtmüller y Malle. El maestro Ennio Flaiano recibe, junto con Berlanga y Azcona, parte del crédito del guion –aunque podía ser solo por la versión italiana. Y en general se puede divisar cierta similitud de destreza, ritmo, y *leggerezza* entre *El verdugo* y lo mejor de la *commedia all'italiana*.

Vuelvo a la pregunta «¿Por qué fuera de España se conoce la obra de Berlanga menos de lo que debería?». En una entrevista para Criterion, Almodóvar sugiere que, debido precisamente al carácter ultraverbo de su obra, un rasgo muy español –los torrentes simultáneos de palabras de parte de varios personajes–, sus películas son trabajosas de subtítular. Seguramente es verdad, pero como trato de practicar yo también el oficio de escritor y director de comedias, me temo que otra explicación puede ser el menosprecio muy injusto que mantiene una gran parte del público y la crítica hacia este género. Ignora mucha gente que la comedia puede ser la forma más seria y profunda de expresión narrativa, porque le presta al espectador la capacidad de distanciarse, por medio de la risa, de las situaciones más dolorosas y dignas de crítica. Además, ¿qué hay mejor que una carcajada? Como dijo Oscar Wilde: «Cuando dices la verdad, tienes simultáneamente que hacer reír. Si no, te matan» ●

A medida que Berlanga presenta su profunda y graciosísima visión mordaz de todo esto, el espectador siente constantemente el amor y la compasión que el director tiene hacia sus personajes, es decir, hacia el prójimo. Nuestra risa es la del reconocimiento de verdades, de nosotros mismos





TECHNICAL DETAILS AND SYNOPSIS

Title: **The Executioner**
 Country, year: **Spain-Italy, 1963**
 Direction: **Luis García Berlanga**
 Script: **Rafael Azcona, Luis García Berlanga and Ennio Flaiano**
 Production: **Naga Films and Zebra Films**
 Running Time: **87 minutes**

Cast: **José Isbert, Nino Manfredi, Emma Penella, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte, María Isbert, Julia Caba Alba, Guido Alberti, Erasmo Pascual, Xan das Bolas, José Orjas, José María Prada, Félix Fernández, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Alfredo Landa, José Sazatornil, Agustín González, Chus Lampreave, José Luis Coll.**

José Luis is a young employee in a funeral home who meets, while doing a service in a prison, an executioner named Amadeo, who is about to retire. By bringing the briefcase with the professional instruments that he had forgotten to his home, he also met his daughter Carmen, whom no one wanted to marry to avoid being related to her father. The couple quickly hit it off and, after being surprised by the old man in a compromising situation with her daughter, José Luis is forced to marry her.

Berlanga, the director who inspires and intimidates me. It was an honour to be asked by Filmoteca Española to write about *The Executioner*, but every time I approached the computer, I froze. What can I, a mere mortal, a foreigner to boot, add to the discussion about a masterpiece of Spanish cinema that has not been said before, and better? It's like writing about *Casablanca* or *8 ½*. What is there to say? The only thing to do is to write something personal.

I discovered *El verdugo* in film school in the mid-1980s, as part of a series of classic Spanish cinema. Already a fan of black comedies that satirise human beings and the institutions they create, I aspired to make movies like that, films like *Sunset Boulevard*, *Ace in the Hole*, *Dr. Strangelove*, *El Cochecito*, *Death of a Bureaucrat*, *The Pornographers*, *The Fireman's Ball*, and *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Like many others, I also was obsessed with Buñuel and had seen all his films. *Viridiana*, in particular, had made a lasting impression since the first time I'd seen it in 1981, as a university student in Salamanca. I was also starting to peek inside the bottomless treasure chest that is the *commedia all'italiana*, a process I continue to this day.

Then out of nowhere *The Executioner* fell into my lap, and I remained under its spell for weeks, such was the complexity of its clear, comic vision, and its perfect film style. This was a real movie. It became a touchstone, and, along with *Ace in the Hole*, one of the movies I was most thinking about when making my first feature, *Citizen Ruth*, a satire about a woman trapped inside the abortion controversy.

I found it odd that *The Executioner* was so little known outside of Spain. Years later, as guest director at the Telluride Film Festival, I programmed it among my selection, and even for that very film-literate audience, it was a revelation. In fact, that was where my friends at Criterion discovered it and added it to their collection. Now, in 2021, seeing it again with fresh eyes, I realise more than ever the enormity of Berlanga's achievement

(the masterful control of all filmmaking elements, from the script (co-written with the great Rafael Azcona) to every detail of directing. It's one of the few films that every time I see it, it feels like the first time.

Much has been written *ad infinitum* about Berlanga's themes in this and other films (the frustration, mediocrity and cowardice inside the everyman, and the mechanisms that a society uses to control and manipulate the individual). I'll add only that within Berlanga's mordant point of view, the spectator still feels the love and compassion that the director has for his characters, and by extension for his fellow man. We laugh at the recognition of truth, and we are all implicated, even the director himself, in the great human comedy. Every time I see that famous last take, when the prison guards have to drag both inmate and executioner to the death chamber, my brain laughs, but my heart cries. It's a stunning moment, unique in cinema, of ridicule, pathos and social critique.

Of all elements of Berlanga's filmmaking, what really stand out for me are the casting and blocking. Much has been said about Manfredi, Emma Penella, and the great Pepe Isbert, but every actor (every extra!) performs with perfect naturalism and rhythm. Note the brilliance of Guido Alberti as the prison warden, an Italian actor who had already appeared in *8 1/2* and in *Hands Over the City*. Watch his attention to detail when he's about to take a sip of champagne, for example, the subtlety with which he examines a glass to see if it is clean; and the world-weariness with which he condemns Manfredi to his fate with three simple words: "Póngale una corbata" (Put a tie on him).

Without expert actors and lots of rehearsal, Berlanga could not have been able to achieve his characteristic elegant visual style of the long take, the fluid master, the extended choreography between camera and actors using deep focus and ingenious set design. We know this style from the work of Renoir and Welles, for example, and Kubrick, Ophüls and Curtiz. Berlanga stands alongside them as a master.

“Watching it again with fresh eyes after many years, I realise more than ever the enormity of Berlanga's achievement: the masterful control of all film-making elements, from the script (admittedly co-written with the magnificent Rafael Azcona) to the very last directing detail”

THE EXECUTIONER. PUT A TIE ON ME · ALEXANDER PAYNE

Almost every shot tells a little story in itself, with a beginning, middle and end, and nearly every image scintillates with layers of action in foreground and background. Consider again the scene with the warden in the prison kitchen. It's a quietly dazzling sequence lasting more than seven minutes, told in only six takes with many layers of action, and at the climax of one long take, you see in the background the chilling, hilarious arrival of the condemned man, no more doomed than the protagonist in foreground.

Berlanga's use of sound involved frequent overlapping dialogue, the controlled chaos of many people talking at once, a technique credited to Robert Altman in the 1970s. Berlanga foreshadows it years earlier, even if achieved differently (by dubbing instead of by sound recorded on set). Bear in mind that these two ambitious characteristics (the long take and overlapping dialogue) don't come from the need to show off that I sometimes accuse other directors of doing (not the masters). For humble Berlanga, they are simply the elements that most precisely communicate his vision of life and cinema.

Also of interest to me in *The Executioner* is the cross-pollination of Spanish and Italian cinema, already seen in Marco Ferreri's work, for example. With *The Executioner* we have a co-production so complete that this Spanish film required an Italian star as the main actor – apparently the reason José Luis López Vázquez

was not cast in the lead–. The Cinematographer is the great Tonino delli Colli, who also worked with Monicelli, Leone, Fellini, Pasolini, Würtmuller and Malle. The maestro Ennio Flaiano receives, together with Berlanga and Azcona, screenplay credit, although this may only be for his work on the Italian version. And in general you sense similarities in tone, rhythm, and *leggerezza* between *The Executioner* and the best of *commedia all'italiana*.

I return to the question of why Berlanga's films are not as well known outside of Spain as they deserve to be. In an interview for Criterion, Almodóvar suggests that it may be due to the extreme verbosity of his work (the very Spanish trait of people talking over one another) that make his films difficult to subtitle and to follow for the non-native speaker. I'm sure this is true, but as a comedy writer and director myself, I lament that another explanation may be the general lack of respect for comedy held by a large segment of the public and critics.

Many ignore the fact that comedy is not only the hardest form to achieve but for my money also the most serious form of narrative expression, because it provides the viewers a delightful way to distance themselves from pain and the truth. Besides, what's better than to laugh? And as Oscar Wilde said: "If you're going to tell people the truth, you have to make them laugh at the same time, or else they'll kill you." ●

“ Within Berlanga's mordant point of view, the spectator still feels the love and compassion that the director has for his characters, and by extension for his fellow man. We laugh at the recognition of truth, and we are all implicated, even the director himself, in the great human comedy ”





FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **Patrimonio nacional**
 País, año: **España, 1980**
 Dirección: **Luis García Berlanga**
 Guion: **Rafael Azcona y Luis García Berlanga**
 Producción: **InCine S. A. y Jet Films (Productor: Alfredo Matas)**
 Duración: **106 minutos**

Intérpretes: **Luis Escobar, José Luis López Vázquez, Amparo Soler Leal, Mary Santpere, Luis Ciges, Alfredo Mayo, Syliane Stella, Jose Lifante, José Luis de Vilallonga, Agustín González, Chus Lampreave, Jaime Chávarri.**

Tras la muerte del general Franco, los Leguineche abandonan su finca de Los Tejadillos, donde han permanecido durante décadas de exilio voluntario, con el propósito de volver a Madrid para participar activamente en los actos sociales de la aristocracia y acercarse al círculo más próximo al monarca español. La obsesión del viejo marqués está centrada en relacionarse con los apellidos más ilustres, ascender socialmente y reanudar el boato y la vida cortesana que perdió su familia hace mucho tiempo. Para ello, decide instalarse en un antiguo palacio de su propiedad, situado en el centro de la capital, no sin antes superar las dificultades planteadas por su esposa, que odia profundamente tanto a su marido como a su hijo. Para recuperar el control del palacio, el marqués de Leguineche intenta discapacitar a su mujer, argumentando una enfermedad mental incurable, para emprender después una reforma del lugar con el objeto de adaptarlo a la vida aristocrática.

¿N o habéis tenido nunca la sensación de que los planos secuencia de Berlanga fluyen llenos de movimiento, se ensanchan, y a veces dan un quiebro, o varios, igual que ocurre muchas veces en los sueños?

Su cine, estando siempre tan pegado a la realidad, tiene también una cualidad onírica por ese estilo suyo tan característico de mover durante minutos y minutos a grandes grupos de actores, hablando cada uno de lo suyo, enredándose en una tronchante incomunicación llena de sinsentidos y absurdos.

(Si un museo hubiera querido producirle una película adaptando un cuadro que colgase de sus paredes, tendría que haber sido el Prado y *El jardín de las delicias* de El Bosco).

Porque, vamos a ver: ¿alguien sueña en plano/contraplano? Quiero pensar que no. O tal vez sí, los montadores de telenovelas y demás series de televisión, pero en su caso por pura deformación profesional. Los sueños son en plano secuencia, como las películas de Berlanga.

Aunque eso me lleva a otra pregunta que me desmonta un poco la teoría: ¿alguien sueña comedias? Yo no, desde luego, aunque quizás se deba también a mi propia deformación profesional de persona melancólica y tendente al drama.

Pero da igual: los planos secuencia de Berlanga son como sueños, aunque se diferencien de ellos en que están llenos de humor. O sea, que son incluso mejores.

Creo que Berlanga, y aquí lanzo otra teoría, también rodaba así porque era un gran «deseador», si se me permite la palabreja (aunque acabo de buscarla en el diccionario y resulta que existe). Él, con su coquetería, decía siempre que hacía las películas de esa manera porque era perezoso, o, como poco, porque le daba mucha pereza el montaje.

Pero ningún director perezoso organizaría larguísimas coreografías de cámara con multitud de actores y subtramas entrelazadas, atravesando espacios enormes, subiendo por escaleras y entrando y saliendo por ventanas, para tener al final del día 4, 5, 6, o hasta 9 minutos de película. Esa forma de trabajar es justo lo contrario a la pereza, es más bien como escalar una montaña cada día. Y creo que lo hacía por el puro deseo, como si de una pulsión erótica se tratase, de alargar el momento, de no despertar jamás del sueño que era cada plano.

Berlanga construyó así una filmografía llena de sueños, que terminaban cuando el chasis de la cámara no daba más de sí (no había buenos sistemas digitales entonces), pero que continuaban en el sueño del día siguiente.

Por eso *Patrimonio nacional* debió de ser para él como un regalo soñado, como un sueño deseado. La constatación perfecta de ese querer *que esto no se acabe nunca*, como en los enamoramientos, los sueños felices o las mejores fiestas.

Es una película que es un premio. Primero para los que la hicieron, Berlanga, Azcona, Alfredo Matas y todo el reparto y el equipo. Pero también para nosotros, los que la vimos cuando se estrenó y los que la han ido descubriendo más tarde.

Con *La escopeta nacional* habían dado en la diana, en todas las dianas posibles, porque por fin el país parecía estar preparado para disfrutar del cine que ellos llevaban haciendo sin traicionarse desde hacía muchísimos años.

La película, como las anteriores de Berlanga, tuvo el indiscutible apoyo de la crítica y el público más cinéfilo, pero esta vez también llevó a las salas al público a lo grande, el que hacía colas interminables en los cines, y fue la película española más taquillera ese año.

Así que por primera vez en su carrera se encontraron con un bombazo de taquilla, aparte de con un mundo recién inventado que podía crecer con facilidad dado el estado de gracia en que seguían encontrándose sus creadores.

Patrimonio nacional, como *El padrino 2* o *El imperio contraataca*, debe de ser una de esas escasísimas secuelas que superan a la película que inicia la serie, y tengo la sensación de que Berlanga y Azcona hicieron una película tan divertida, tan imaginativa y tan deslumbrante porque tanto el uno como el otro estaban disfrutando de una auténtica historia de amor con los personajes que habían creado en *La escopeta nacional*. Y, por si fuera poco, inventaron uno nuevo que elevaba aún más el listón, esa marquesa totémica, entre terrorífica y desternillante, que interpretó Mary Santpere.

Era muy grande esa actriz, e hizo un personaje inolvidable gracias a su talento para la comedia y a su imponente presencia física. Su falsa postrada, a la que tienen que mover por palacio no en una silla de ruedas, sino en una cama enorme, como un trono (o como un ninot sobre ruedas, siguiendo con lo onírico) es uno de mis personajes favoritos de la historia del cine español.

Además, entre ella y Amparo Soler Leal, la esposa temible de la primera película, y otra comedianta genial, se generaba un tándem inmediato e impagable. Berlanga y Azcona, con toda la misoginia que se quiera (los hombres no salían mucho mejor parados) crearon para ellas una maravillosa complicidad entre mujeres e hicieron que las dos juntas, suegra y nuera, fueran gloria pura.

Por eso digo que *Patrimonio* fue un premio, y un regalo, y también un sueño, el de continuar una película anterior para que no tenga fin, como si el ideal de Berlanga de alargar las tomas hasta el máximo se pudiera materializar no ya día tras día, sino película tras película, hasta el infinito, para siempre.

Y la prueba es que, cuarenta años después, podemos seguir disfrutando de ella como el primer día. Muchas gracias, Luis ●



TECHNICAL DETAILS AND SYNOPSIS

Title: **National Heritage**
 Country, year: **Spain, 1980**
 Direction: **Luis García Berlanga**
 Script: **Rafael Azcona and Luis García Berlanga**
 Production: **InCine S. A. and Jet Films (Producer: Alfredo Matas)**
 Running Time: **106 minutes**

Cast: **Luis Escobar, José Luis López Vázquez, Amparo Soler Leal, Mary Santpere, Luis Ciges, Alfredo Mayo, Syliane Stella, Jose Lifante, José Luis de Vilallonga, Agustín González, Chus Lampreave, Jaime Chávarri.**

After the death of General Franco, the Leguineche family left their Los Tejadillos estate, where they had been in voluntary exile for decades, with the purpose of returning to Madrid to actively participate in the social events of the aristocracy and approach the circle closest to the Spanish monarch. The old marquis's obsession is centered on relating to the most illustrious surnames, ascending socially and resuming the pageantry and courtly life that his family lost a long time ago. For this, he decides to settle in an old palace of his property, located in the center of the capital, not without first overcoming the difficulties posed by her wife, who deeply hates both her husband and her son. To regain control of the palace, the Marquis de Leguineche tries to disable his wife, arguing an incurable mental illness, and then undertake a reform of the place in order to adapt it to aristocratic life.

Have you ever noticed that Berlanga's sequence shots flow full of movement, widen, and swerve once or several times, just as happens characteristically in dreams?

His cinema, always firmly grounded in reality, also has a dreamlike quality due to this style of his that moves over the course of many minutes with large groups of actors all talking at the same time, creating a tangled web of hilarious miscommunication full of nonsense and absurdity.

(If a museum had wanted to produce a film adapting one of the paintings hanging on its walls, this would have been the Prado and Bosco's *The Garden of Earthly Delights*).

Because, I mean, does anyone dream in shot/reverse shot? I would think not. Now maybe soap opera and other television series editors do, but those would simply be cases of picking up bad habits from their trade. Dreams are in sequence shots, just like Berlanga's films.

This does however lead me to another question that goes against my theory somewhat: does anyone dream in comedies? I don't, although, this too could be down to my own job's influence as a melancholic person with dramatic tendencies.

But it doesn't matter: Berlanga's sequence shots are just like dreams, although they are different in that they are full of humour. In other words, they are even better.

I think that Berlanga, and here I'm going to put forward another theory, also filmed like this because he was a great "desirer", if you will permit me the strange word (although I have just looked in the dictionary and it turns out that it is there). He, in his flirtatious way, always said that he made films this way because he was lazy, or, at the very least, because he got bored of editing.

But no lazy director would organise incredibly long camera choreographies with a multitude of actors and intertwined subplots, crossing enormous spaces, going up stairs and in and out of windows just to have, at the end of day four, five, six or even nine minutes of film. This way of working is the absolute opposite of laziness, it's almost akin to climbing a mountain each day. I think that he did it out of pure desire, as if it came from an erotic urge, to lengthen out the moment, to not ever wake up from the dream that was every shot.

In this way, Berlanga put together dreamy films, that ended when the camera chassis couldn't take any more (there were no good digital systems at the time), but that would continue the following day.

For this reason *National Heritage* must have been a dream gift for him, like a desired dream. The perfect confirmation of that feeling that *you don't want it to ever end*, like when you are in love, in a happy dream or the best parties.

It's a film that is a prize. First for those that made it, Berlanga, Azcona, Alfredo Matas and all the cast and crew. But also for all us, those of us who saw it when it first came out and those who have discovered it later.

With *The National Shotgun* they hit the bullseye, all the bullseyes possible, because at last the country seemed to be ready to enjoy the cinema that they had been making for quite a number of years without betraying themselves.

The film, just like Berlanga's previous ones, had the undeniable support of the critics and most avid cinema-goers, but this time it attracted massive crowds, generating never-ending queues at the cinemas, and it was the biggest selling film of that year.

And so for the first time in their careers, they found themselves with a box-office smash-hit and a recently invented world that could easily grow given the grace that continued to be bestowed upon its creators.

National Heritage, just like *Godfather 2* or *The Empire Strikes Back*, must be one of those very rare sequels that improves on the first film in the series, and I have the feeling that Berlanga and Azcona made such a fun, imaginative and dazzling film because both of them were enjoying an authentic love story with characters that they had created in *The National Shotgun*.

And if that wasn't enough, they invented yet another film that raised the bar even higher, that totemic Marchioness, halfway between terrifying and hilarious, interpreted by Mary Santpere.

Such an amazing actress who made her character unforgettable thanks to her comedic talent and imposing physical presence. She is supposedly bedridden and they have to move her around the palace, not in a wheelchair, but instead in an enormous bed, as if a throne (or a *ninot* on wheels, to continue with the oneiric). She is one of my favourite characters in Spanish cinema history.

Furthermore, between her and Amparo Soler Leal, another fabulous comedian who plays the formidable wife from the first film, an immediately priceless tandem was generated. Berlanga and Azcona, with all the misogyny that they desired (the men didn't come off much better) created a wonderful female complicity and watching the two of them together, mother-in-law and daughter-in-law, was purely glorious.

For this reason, I say that *National Heritage* was a prize, and a gift, and also a dream, the dream of continuing on from a previous film so that it does not end, as if Berlanga's ideal was to lengthen out the takes as far as possible, and in doing so, make it not day after day, but film after film, until infinity, forever.

And the proof is that, forty years later, we can keep enjoying them as much as the first day. Thank you so much, Luis ●



FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **La vaquilla**
 País, año: **España, 1985**
 Dirección: **Luis García Berlanga**
 Guion: **Rafael Azcona y Luis García Berlanga**
 Producción: **Incine y Jet Films**
 Duración: **122 minutos**

Intérpretes: **Alfredo Landa, Guillermo Montesinos, Santiago Ramos, José Sacristán, Carles Velat, Eduardo Calvo, Violeta Cela, Agustín González, María Luisa Ponte, Juanjo Puigcorbé, Amelia de la Torre, Carlos Tristáncho, Tomás Zori, Joan Armengol, Pedro Beltrán, Luis Ciges, Adolfo Marsillach, Amparo Soler Leal.**

Dos años después del inicio de la Guerra Civil española, los aburridos soldados de ambos bandos que se encuentran en el frente de Aragón intercambian tabaco y papel de fumar, mientras idean el modo de desmoralizar al contrario. Esa aparente tranquilidad se ve interrumpida cuando el altavoz de la zona nacional anuncia que, con motivo de las fiestas patronales, se va a celebrar en el pueblo cercano una novillada, seguida de banquete y baile. En el bando republicano se extiende el desánimo y es entonces cuando a la brigada Castro se le ocurre una idea para fastidiar a los nacionales y, de paso, elevar la moral de su tropa.

Me contaba un cineasta español que una vez un productor lo abordó con la intención de colaborar en un proyecto. El director-guionista le dijo que estaba muy ocupado en ese momento, que andaba liado con un par de guiones y veía complicado meterse en algo nuevo. El productor le aseguró que podría rodar lo que quisiera, incluso ese guion que nunca pudo llevar a la pantalla y estaba en un cajón. El cineasta contestó: «Por algo está en un cajón».

La vaquilla es el proyecto en el cajón de Berlanga, probablemente el guion no rodado más célebre del cine español... hasta que se rodó. Los primeros impedimentos vinieron de la censura franquista, que no veía con buenos ojos una película sobre la Guerra Civil y aún menos en clave cómica. Las primeras versiones del libreto de Rafael Azcona y Luis García Berlanga se escribieron alrededor de 1956. El proyecto se presentó varias veces a la censura, incluso le cambiaron el título para despistar, pero no consiguieron el permiso para rodarlo. Incluso dicen que la persistencia de Berlanga lo llevó a facilitar el guion al círculo íntimo del dictador Franco. La leyenda cuenta que Franco sí echó un vistazo al guion y dijo esa frase que todos los que hacen comedia con cierta vocación subversiva han oído alguna vez: «Demasiado pronto». Años más tarde sí parecía que la censura había relajado sus ansias de meter tijera al sarcasmo de la creación de Berlanga y Azcona, pero el problema fue entonces económico: la película era demasiado cara y resultaba complicado financiarla.

Finalmente, casi treinta años después de su primera escritura, *La vaquilla* se pudo rodar y fue en su momento la película con mayor presupuesto en la Historia del cine español: muchos extras, muchos exteriores, un reparto muy coral y por supuesto una vaquilla actuando. Berlanga siempre dijo que era como cualquier otra película suya con la diferencia del dinero, que nunca había hecho una película tan cara.

Pero otras cosas habían cambiado. Cuando se rodó en 1984, hacía ya casi diez años de la muerte de Franco. España había pasado una complicada transición a la democracia, con intento de golpe de estado incluido. Aunque la película

tuviera el mismo guion (y Azcona y Berlanga aseguran que se rodó una versión similar a la de 1956), el país era distinto. Con Franco en vida, el mensaje de reconciliación entre bandos habría sido audaz e impactante. En 1985, cuando se estrenó finalmente, esa oda al entendimiento supo a poco. Se esperaba provocación y las expectativas de algo más atrevido no fueron colmadas.

El personaje que interpreta Alfredo Landa, el brigada Castro, detiene varias veces la narración para reflexionar sobre el absurdo de la guerra o que en el fondo hay pocas diferencias entre los combatientes de un lado y de otro: desnudos bañándose en un río, republicanos y sublevados son indistinguibles, como subraya Castro en una escena. Ese humanismo es típico de Berlanga-Azcona, pero lo que en 1956 podría sonar osado, en la España de 1985 sonaba blando.

Pasa un poco lo mismo con la libertad de sus autores al rodarla sin censura. Imagino que décadas de represión llevan a soltar de golpe todos los chistes guarros, escatológicos y de indudable mal gusto que uno ha tenido que retener durante décadas de censura y dictadura, pero *La vaquilla* es chusca en muchas ocasiones. Ojo, que no estoy defendiendo esa ridícula idea de que «la censura agudiza el ingenio», más bien señalo que vista hoy *La vaquilla* tiene mucho humor de brocha gorda. *La escopeta nacional* también se hizo tras la dictadura y contiene escatología a mares pero, en mi opinión, funciona mejor, tiene más sentido.

Los «proyectos en un cajón» tienen este síndrome. Mucha expectativa, mucho ruido, muchas ganas del público. Eso no quiere decir que *La vaquilla* no sea una película brillante: lo es su punto de partida, su escena inicial, su reparto, sus diálogos, sus situaciones. Pero quizás ha envejecido peor que otros títulos de Berlanga por esa expectativa: la película que no pudo rodar en años y que se convirtió en una leyenda. Es difícil separar *La vaquilla* de su enrevesado proceso de producción, pero, aún así, ¿es probablemente la película que mejor describe la Guerra Civil española? Para mí lo es, por varias razones, pero sobre todo porque no hay mejor manera de explicar lo español que con humor ●

¿Es probablemente la película que mejor describe la Guerra Civil española? Para mí lo es, por varias razones, pero sobre todo porque no hay mejor manera de explicar lo español que con humor



TECHNICAL DETAILS AND SYNOPSIS

Title: **The Heifer**
 Country, year: **Spain, 1985**
 Direction: **Luis García Berlanga**
 Script: **Rafael Azcona and Luis García Berlanga**
 Production: **Incine and Jet Films**
 Running Time: **122 minutes**

Cast: **Alfredo Landa, Guillermo Montesinos, Santiago Ramos, José Sacristán, Carles Velat, Eduardo Calvo, Violeta Cela, Agustín González, María Luisa Ponte, Juanjo Puigcorbé, Amelia de la Torre, Carlos Tristáncho, Tomás Zori, Joan Armengol, Pedro Beltrán, Luis Ciges, Adolfo Marsillach, Amparo Soler Leal.**

Two years after the start of the Spanish Civil War, the bored soldiers of both sides who are on the Aragon front exchange tobacco and cigarette papers, while they devise a way to demoralize the opposite. This apparent tranquility is interrupted when the loudspeaker of the national zone announces that, on the occasion of the patron saint festivities, a novillada is going to be celebrated in the nearby town, followed by a banquet and dance. Discouragement spreads on the Republican side and that is when the Castro brigade comes up with an idea to annoy the nationals and, incidentally, raise the morale of their troops.

A Spanish filmmaker once told me that a producer had approached him with the intention of collaborating in a project. The director-screenwriter told him at the time that he was really busy, that he was occupied with a couple of scripts and that it would be complicated fitting anything else in. The producer assured him that he could film whatever he wanted, even that script that he could never get on the screen and that's still sitting in a drawer. The filmmaker replied: "There must be a reason it's still in a drawer".

The Heifer is Berlanga's project in a drawer. It is probably the most famous non-filmed Spanish cinema script... until it was. The first obstacles were the Francoist censors that did not take well to a film on the Civil War and even less so, a comedy. The first screenplay versions by Rafael Azcona and Luis García Berlanga were written around 1956. The project was presented several times to the censors, they even changed the name to try and knock them off the scent, but they didn't manage to get permission to film it. They even say that Berlanga's persistence got the script into dictator Franco's most intimate circle. The legend says that Franco did look at the script and said that phrase that everyone who makes comedy with a certain subversive vocation have heard before: "Too soon". Years later, and it seemed that the censors had relaxed their desires to cut out the sarcasm from Azcona and Berlanga's creation, but now the problem was financial: the film was too expensive and it turned out to be complicated to fund it.

Finally, thirty years after his first attempt, *The Heifer* was filmed with the biggest budget in Spanish cinema history: many extras, many outdoor scenes, a very choral cast and of course, a real heifer. Berlanga always said that it was like any of his other films with the only difference being the money, and that he had never made such an expensive film.

But other things had now changed. When it was filmed in 1984, Franco had died almost ten years before. Spain had gone through a complicated transition to democracy, with even an attempted coup. Even though the film had the same script (and both Azcona and Berlanga always said that they filmed a similar version to that of 1956),

the country was different. With Franco alive, the message of reconciliation between sides had been audacious and impacting. In 1985, when it was finally screened, this ode to understanding did not make much of an impression. People expected provocation and something daring but this was not the outcome.

The character that Alfredo Landa interprets, the Castro brigade, stops the narrative several times to reflect on the absurdity of the war or that deep down there is little difference between the combatants on one side and those on another: swimming naked in a river, republicans and rioters are undistinguishable, as Castro highlights in one scene. This humanism is typical of Berlanga-Azcona, but what would have sounded daring in 1956, ended up sounding bland in the Spain of 1985.

Something similar happens when authors are now free to film without censorship. I imagine that decades of repression make them want to get out all their dirty, scatological jokes that are undoubtedly of poor taste, all those that they have had to hold back during decades of censorship and dictatorship, but *The Heifer* is funny at many moments. Hang on a minute, don't think that I am defending that ridiculous idea that "censorship sharpens talent", I'm just saying that when you see *The Heifer* today, it has a lot of overly generalised humour. *The national shotgun* was also made after the dictatorship and contains scatology in abundance but, in my opinion, it works better, it makes more sense.

The "projects in a drawer" have this syndrome. They create a lot of expectation, a lot of noise, the public craves them. This does not mean that *The Heifer* is not a brilliant film: it is in its premise, opening scene, cast, dialogues, settings. But maybe it has not aged as well as some of Berlanga's other titles because of expectations held: the film that could not be filmed for years and that was converted into a legend. It is difficult to separate *The Heifer* from its convoluted production process, but, even so, is it probably the best film to describe the Spanish Civil War? For me, it is, for many reasons, but especially because there is no better way to explain something so Spanish than with humour ●

Is it probably the best film to describe the Spanish Civil War? For me, it is, for many reasons, but especially because there is no better way to explain something so Spanish than with humour

Miguel Albaladejo (Pilar de la Horadada, 1966) es director y guionista. Ha dirigido *Cachorro*, que comenzó siendo corto y luego fue largometraje, *La primera noche de mi vida*, *Manolito Gafotas*, *Ataque verbal*, *El cielo abierto*, *Rencor*, *Volando voy*, *Nacidas para sufrir*...

María Cañas (Sevilla, 1972) es cineasta y artista visual. Entre sus obras, destacan *El perfecto cerdo*, *Holy Thriller*, *Sé villana*. *La Sevilla del diablo*, *La Cosa Vuestra*, *Padre no nuestro*...

Borja Cobeaga (San Sebastián, 1977) es guionista y director. Es coautor del guion de *Ocho apellidos vascos* y ha dirigido *Pagafantas*, *No controles*, *Negociador* y *Fe de etarras*. Su cortometraje *Éramos pocos* obtuvo una nominación al Oscar.

Mar Coll (Barcelona, 1981) es guionista y directora. Ha dirigido los dos cortos *La última polaroid* y *La inquilina*, y los largometrajes *Tres días amb la família* y *Todos queremos lo mejor para ella*.

Chus Gutiérrez (Granada, 1962) es actriz, guionista, directora y productora. Ha dirigido *Retorno a Hansala*, *El Calentito*, *Poniente*, *Insomnio*, *Alma gitana*, *Sexo oral*... Como actriz, ha participado en películas como *Alma gitana* o *Te doy mis ojos*.

Inés París (Madrid, 1962) es guionista y directora. Ha dirigido *A mi madre le gustan las mujeres*, *Semen: Una historia de amor*, *Miguel y William*, *La noche que mi madre mató a mi padre*, además del documental *Manzanas, pollos y quimeras*.

Alexander Payne (Nebraska, 1961) es un guionista y director estadounidense. Ha dirigido *Election*, *Entre copas*, *Los descendientes*, *Nebraska*... Es ganador de dos Oscar al mejor guion adaptado por *Entre copas* y *Los descendientes*.

Fernando Trueba (Madrid, 1955) es guionista, director y productor. Su última película es *El olvido que seremos*. Ha dirigido *Ópera prima*, *La niña de tus ojos*, *Chico y Rita*, *El año de las luces*, *Two Much*... Es ganador de un Oscar por *Belle Époque*.

Miguel Albaladejo (Pilar de la Horadada, 1966) is a film director and screenwriter. He has directed *Bear Cub* (*Cachorro*), which was initially made as a short film but went on to become a full-length film, *The First Night of my Life* (*La primera noche de mi vida*), *Manolito Gafotas*, *Ataque verbal*, *Ten Days without Love* (*El cielo abierto*), *Rencor*, *Volando voy*, *Nacidas para sufrir*...

María Cañas (Sevilla, 1972) is a filmmaker and visual artist. Some highlights of her work include *El perfecto cerdo*, *Holy Thriller*, *Sé villana*. *La Sevilla del diablo*, *La Cosa Vuestra*, *Padre no nuestro*...

Borja Cobeaga (San Sebastián, 1977) is a screenwriter and director. He co-wrote the script for *Spanish Affair* (*Ocho apellidos vascos*) and has directed *Friend Zone* (*Pagafantas*), *Love Storming* (*No controles*), *Negociador* and *Bomb Scared* (*Fe de etarras*). His short film *One Too Many* (*Éramos pocos*) was an Oscar nominee.

Mar Coll (Barcelona, 1981) is a screenwriter and director. She has directed two short films, *La última polaroid* and *La inquilina*, and two feature films *Three Days with the Family* (*Tres días amb la família*) and *We All Want What's Best for Her* (*Todos queremos lo mejor para ella*).

Chus Gutiérrez (Granada, 1962) is an actress, screenwriter, director and producer. She has directed *Return to Hansala* (*Retorno a Hansala*), *El Calentito*, *Poniente*, *Insomnio*, *Alma gitana*, *Sexo oral*... As an actress, she has participated in *Alma gitana* and *Take my Eyes* (*Te doy mis ojos*).

Inés París (Madrid, 1962) is a screenwriter and director. She has directed *My Mother Likes Women* (*A mi madre le gustan las mujeres*), *Semen: A Love Sample* (*Semen: Una historia de amor*), *Miguel and William*, *The Night My Mother Killed My Father* (*La noche que mi madre mató a mi padre*), as well as the documentary *Manzanas, pollos y quimeras*.

Alexander Payne (Nebraska, 1961) is an American screenwriter and director. He has directed *Election*, *Sideways* (*Entre copas*), *The Descendants* (*Los descendientes*), *Nebraska*... He has won two Oscars for Best Adapted Screenplay for *Sideways* and *The Descendants*.

Fernando Trueba (Madrid, 1955) is a screenwriter, director and producer. His latest film is *Memories of My Father* (*El olvido que seremos*). He has directed *Opera Prima*, *The Girl of Your Dreams* (*La niña de tus ojos*), *Chico and Rita*, *Year of Enlightenment* (*El año de las luces*), *Two Much*... He won an Oscar for *Belle Époque*.



Es un proyecto de / It is a project of:



FílmotecaEspañola

En colaboración con / In collaboration with:



En el marco de / Within the framework of:

BERLANGA ¹⁹²¹/₂₀₂₁

BERLANGA,
LA RISA AMARGA

BERLANGA,
THE BITTER LAUGH

