

BERLANGA,
LA RISA AMARGA

BERLANGA,
LE RIRE AMER



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, LE RIRE AMER

LE CIRQUE	8
CE COUPLE HEUREUX	12
BIENVENUE MR MARSHALL	16
CALABUIG	20
PLACIDO	24
LE BOURREAU	30
PATRIMOINE NATIONAL	36
LA VACHETTE	40
BIOGRAPHIES DES AUTEURS DES TEXTES	42

TOUTE CHOSE PREND SON TEMPS. Cela fait vingt-six ans que le centenaire de la présentation publique de l'invention des frères Lumière à Paris a eu lieu, vingt-cinq ans qu'elle est arrivée en Espagne. Vingt et un ans se sont écoulés depuis que nous avons salué la naissance de Luis Buñuel, en 2000. Voici venu le moment de célébrer un nouveau centenaire et à souhait, celui de Luis García Berlanga. Peu de cinéastes ont su dresser un portrait de la société espagnole aussi précis que lui. Ils sont encore moins nombreux à l'avoir fait avec une facture et un savoir-faire cinématographique de si haut niveau.

Rendre hommage à Luis García Berlanga, c'est rendre hommage à la culture espagnole du siècle dernier dans toute sa plénitude et toute sa capacité à fusionner avec d'autres formes culturelles et cinématographiques plus ou moins voisines. C'est un créateur dont les racines puisent dans le meilleur de la littérature, du théâtre, voire des

COORDINACIÓN / COORDINATION : **ANDREA GUTIÉRREZ**

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

TRADUCCIÓN AL FRANCÉS / TRADUCTION FRANÇAISE : **ELENA MICHELLE CANO · MARIE SUBRA**

NIPO: 826-21-023-8

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 AUJOURD'HUI (ET TOUJOURS)

formes plastiques de notre culture. Mais c'est aussi quelqu'un de très attentif à tout ce qui se passe dans le monde du cinéma, que ce soit loin de nos frontières ou tout près, chaque fois qu'il a été en activité. Un cinéaste qui comprend le monde, qui le comprend depuis chez lui, depuis là-même où il est né et s'est formé.

Cet éventail de films propose un voyage à travers sa cinématographie, depuis ses débuts en tant qu'étudiant et son premier long métrage (réalisé en collaboration avec Juan Antonio Bardem) jusqu'à sa dernière étape sur la dernière ligne droite du xx^e siècle. Cinq décennies de cinéma, au cours desquelles il a connu la rude épreuve de la censure, car ses films avaient la capacité de susciter certaines interrogations ; plus tard, pendant les années de transition, il est devenu la figure emblématique d'une époque en plein changement. Son travail en tant que président de la Cinémathèque nationale (1978-1982), ainsi que la façon dont il s'est investi personnellement plus tard dans la création de l'Académie espagnole des arts et des sciences cinématographiques en témoignent. Berlanga était un remarquable directeur d'acteurs (parmi les personnages de ses films, toujours coraux, il n'y en a pas un seul qui ne soit pas à sa place) et un virtuose du maniement de la caméra (quand le plan-séquence ne consistait pas à additionner d'absurdes exercices de funambulisme par de triples sauts périlleux). Mais il a également compris qu'il fallait se battre et il s'est battu pour que soient reconnus et valorisés le patrimoine et l'industrie cinématographiques.

Notre humble objectif, dans le cadre du présent programme, n'est rien d'autre que de faire honneur à l'immense savoir-faire de Berlanga et de contribuer à ce que tous les publics du xxi^e siècle, quels qu'ils soient, puissent en apprécier le talent.







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 tiende 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



FICHE TECHNIQUE ET SYNOPSIS

Titre : **Le cirque**

Pays, année : **Espagne, 1950**

Réalisation : **Luis García Berlanga**

Production: **Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)** (Institut de recherches et expériences cinématographiques)

Durée : **18 minutes**

Images de l'arrivée et du montage d'un cirque dans la ville de Madrid.

Exercice réalisé par Luis García Berlanga durant sa troisième année (1949/50) à l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) (Institut de recherche et d'expériences cinématographiques).

Nous sommes dans le Madrid de 1949, un jeune étudiant de l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Institut de recherches et expériences cinématographiques) tourne un film dans le cadre d'un exercice de troisième année. Luis García Berlanga réalise ce court métrage attendrissant de dix-huit minutes dans un style clairement documentaire. J'avoue que ces images m'ont émue car elles ont le pouvoir d'évoquer une époque, un pays, une ville, le Madrid de 1949. Le film décrit subtilement, je dirais même presque involontairement, la société de l'époque à travers les détails quotidiens les plus insignifiants et les plus émouvants. Nous sommes dans ce que l'on a appelé le « premier franquisme », une période marquée par l'isolement féroce de notre pays du reste du monde et les tickets de rationnement.

Le début du film nous montre une jeune femme qui étend une chemise de nuit en coton blanc sur la terrasse d'un immeuble, des chiffons délavés tombant sur ses épaules. La femme se retourne, la caméra fait un panoramique sur la droite et nous découvrons un grand terrain au milieu de la ville au centre duquel se dessine un cercle parfait, le cercle magique où l'on incite à la représentation des rêves : le cirque.

Des hommes petits et maigres, aux muscles noueux, soulèvent à la main à l'aide de cordes et de poulies le mât central d'une structure éphémère ; ces hommes me rappellent mon grand-père et mon père, des hommes émaciés en période de famine. Tous leurs gestes évoquent l'effort physique d'une époque analogique et artisanale où tout se faisait à la main.

Vêtu de blanc, un homme portant une échelle s'avance vers un mur de briques apparentes. Avec le savoir-faire propre au métier, il commence à badigeonner le mur de colle et à y placer la publicité annonçant le lieu (*), la date et l'heure de l'événement. Le cirque américain arrive en Espagne et Buffalo Bill en est la vedette. Les gens se pressent autour du colleur d'affiches qui dispose une petite bordure noire encadrant la publicité avec grande délicatesse comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art. Les gens observent, curiosité et impatience se respirent. C'est l'émotion d'un grand événement.

Le montage se poursuit, l'immense chapiteau blanc s'élève au-dessus du cercle magique. Entre une prise et l'autre, de petites bribes de vie commencent à se glisser. Un homme amputé d'une jambe traverse la place avec des béquilles, des voisins décharnés observent le déroulement des opérations de leurs fenêtres délabrées,

des enfants montrent le butin de leurs petits trésors composé de capsules rouillées, de crayons usés, une bille, un morceau de craie et quelques sous.

Buffalo Bill ajuste ses éperons, monte sur son cheval superbement paré et commence la parade. En tête du défilé, un Oriental déguisé en Sioux brandit un bâton de majorette, la fanfare joue : trombones, tambours et saxophones ; les allées principales de la ville sont bondées de monde. Une foule impatiente est descendue dans la rue vêtue de ses plus beaux habits, il fait soleil et certains se couvrent la tête avec pièces de carrés blancs. Le cortège traverse Cibeles, la rue Alcalá, Gran Vía, et Buffalo Bill salue un public enthousiaste. Sur les premiers plans, cela ressemble à un spectacle grandiose, débordant d'exotisme et de glamour, mais lorsqu'on passe à un plan général, la magie s'estompe, dévoilant une singulière réalité. Au milieu de la Gran Vía, le défilé est si petit, si insignifiant, si pauvre, que c'est la foule qui le regarde qui offre à elle seule le véritable spectacle.

Alors, du grandiose on revient au quotidien, à l'intimité des artistes qui partagent leurs répétitions avec leurs jeunes enfants sur la piste, aux derniers points de couture sur des chaussures cousues et recousues, à la précision d'un maquillage mille fois refait. Le spectacle commence, les gradins en bois sont remplis d'un public avide de spectacle, assoiffé de nouveautés, de voyages imaginaires vers l'Amérique de Buffalo Bill.

Des femmes parées d'étoiles blanches et des enfants en costume mangent des sucreries le visage radieux, pétillant de rires et de rêves si souvent différés.

Pendant ces dix-huit minutes, Berlanga, sans en être vraiment conscient, m'a fait voyager à travers la mémoire collective inscrite dans nos gènes ; souvenirs de mes ancêtres, mon pays, les socquettes blanches de ma mère et le costume du dimanche de mon père. Tous les éléments de son cinéma y sont condensés, cette faculté qu'il avait de raconter l'idiosyncrasie d'un pays, d'une époque, jouant sans cesse avec les événements les plus quotidiens pour nous raconter les émotions les plus nobles mais aussi les misères les plus grandes. Ce court métrage est un bijou qui laisse présager le regard d'un cinéaste universel capable de nous émouvoir par sa façon d'interpréter la vie.

Vive le cirque !

(*) Le cirque est installé à l'emplacement de l'ancienne Plaza de Toros dans la rue Goya, lieu aujourd'hui occupé par le Corte Inglés et la Plaza de Dalí ●

Tous les éléments de son cinéma y sont condensés, cette faculté qu'il avait de raconter l'idiosyncrasie d'un pays, d'une époque



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 folklóricos.

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 •



FICHE TECHNIQUE ET SYNOPSIS

Titre : **Ce couple heureux**
 Pays, année : **Espagne, 1951**
 Réalisation : **Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga**
 Scénario : **Juan Antonio Bardem et Luis García Berlanga**
 Production : **Industrias Cinematográficas Altamira**
 Durée : **78 minutes**

Acteurs principaux : **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 voix de Matías Prats.**

Dans le Madrid des années cinquante, Juan et Carmen, un couple modeste, vit en sous-location dans une chambre avec cuisine partagée. Juan travaille comme électricien dans le cinéma, c'est un homme désenchanté qui essaie d'avancer dans la vie de façon pratique. Pour y parvenir, il suit un cours par correspondance pour devenir technicien de radio et, plus tard, créer son propre studio de photographie, en utilisant les bandes de pellicule vierge de son laboratoire, ce qui provoquera la perte de son emploi. De son côté, Carmen est une couturière idéaliste, qui se réfugie dans le cinéma, la radio et les magazines à l'eau de rose ; elle est persuadée que la solution à ses problèmes sera de gagner à la loterie ou à des concours. Son rêve devient réalité quand, avec son mari, ils sont élus « couple heureux » par la marque des savons Florit.

« Le tout c'est d'être heureux et je ne le suis pas. Toi non plus »

C'est Juan Granados qui dit ces mots tristes et sincères à sa femme, Carmen González, avec laquelle il vit dans une pièce sous-louée encombrée d'objets et de vieilleries : outre le lit, les vêtements et les valises, on y trouve la machine à coudre de Carmen, la radio de Juan et la table à repasser...

Juan, merveilleusement interprété par Fernando Fernán Gómez, est électricien dans un studio de cinéma. Grâce à son travail, nous connaissons la situation réelle du cinéma et du théâtre de l'époque : une Espagne impériale factice, représentée par des acteurs guindés et grossièrement déguisés en rois, aventuriers et folkloristes.

C'est le premier coup de génie d'un film qui regorge de trouvailles : présenter ce type de cinéma conventionnel et mensonger qui contraste énormément avec le film que nous sommes en train de regarder, car contrairement au carton-pâte des décors impériaux du cinéma de l'époque, *Ce couple heureux* est un film se rapprochant du documentaire, qui nous montre les rues de Madrid pleines d'enfants dépenaillés jouant parmi le bric-à-brac des cours intérieures, qui nous présente la réalité quotidienne des sous-loués, des coupures de courant et des voisins qui se rassemblent pour suivre les matchs de football à la radio.

En ce sens, *Ce couple heureux* est l'incarnation parfaite de ce choc entre deux générations et deux conceptions du cinéma qui, quelques années plus tard, s'exprimera dans la déclaration des conversations de Salamanque :

Le cinéma espagnol est :

Politiquement inefficace.

Socialement faux.

Intellectuellement infime.

Esthétiquement nul.

Industriellement rachitique.

Elle proposera une cinématographie aux ambitions artistiques, qui ne tourne pas le dos à la réalité de notre pays et nous situe dans le contexte européen. Et tout cela, bien sûr, moyennant la suppression de la censure. Berlanga et Bardem, les deux scénaristes et réalisateurs de ce film, ont également été les auteurs intellectuels de ces rencontres et de cette déclaration esthétique et politique qui allait transformer notre cinéma. Dans ces années cinquante, ces deux très jeunes auteurs débordaient de projets et d'enthousiasme et étaient surtout profondément engagés dans leur profession.

Cet amour du cinéma imprègne entièrement *Ce couple heureux* et est incarné par le personnage de Carmen, une rêveuse qui laisse un petit mot (« Je suis sur l'Atlantique ») et attend son mari au cinéma, en dégustant un sandwich à la mortadelle, exaltée par un film romantique de gens riches et beaux voyageant sur un paquebot.

Un amour pour le cinéma qui se concrétise par la proposition de nouvelles formes narratives, vivantes, expressives, avant-gardistes. Le film raconte de façon magistrale l'évolution d'un couple et y parvient en créant des images inoubliables (cette mariée très élégante sagement assise sur le lit de la pension de famille, ce geste à tout le voisinage par la fenêtre) et par une alternance de présent et de flashbacks qui se succède dans un formidable montage.

Certains de ces flashbacks sont présentés comme s'il s'agissait de films muets que les narrateurs commentent depuis le présent. Il faut souligner le magnifique, très original et très difficile travail de montage de ce film confié à une femme, la monteuse Pepita Orduña (ou peut-être Orduña, on ne sait pas trop bien ; les femmes de la profession ont si souvent été effacées).

Dans un exercice véritablement thérapeutique et lucide, à cheval entre Woody Allen et Bergman, le couple protagoniste analyse son parcours de vie jusqu'à la situation actuelle pour en arriver à convenir qu'« ils ne sont pas heureux ».

Une insatisfaction qui n'est pas seulement due à la « malchance » à laquelle Carmen croit aveuglément, ni au manque du sens des affaires de cet « entrepreneur farfêlu et courageux », Juan, dans ses nombreuses activités, mais au fait que le monde qui les entoure est aussi malheureux qu'eux, voire plus.

Le dernier plan du film est, en ce sens, exemplaire : le couple a réussi quelques heures de soi-disant bonheur. Ils transportent une pile de cadeaux inutiles sur le chemin du retour, lorsqu'ils réalisent que les bancs de la ville sont occupés par des gens qui dorment dans la rue. Ils se regardent et, sans même ressentir le besoin de se parler, ils laissent un cadeau aux pieds de chaque sans-abri. Une scène pleine de poésie et de vérité : il n'y a pas de bonheur individuel possible. Nous devons tous être heureux sinon aucun de nous ne le sera.

Ce couple heureux est un titre qui pourrait également faire allusion cette idylle créative qui a été si fructueuse entre Bardem et Berlanga. Une idylle qui ne s'est pas bien terminée et qui a exclu Bardem du grand succès qui a suivi et qui a consacré Berlanga : *Bienvenue Mr Marshall*. Je me souviens avoir entendu dire que Bardem, qui se trouvait dans une situation économique quelque peu défavorable, avait dû se tourner vers un autre projet dont l'écriture du scénario était rémunérée. Cela ne m'étonnerait pas. Mais il s'agit là d'une autre histoire, l'intrahistoire de notre cinéma, avec ses nombreuses arrières-cours de voisinage pleines de bric-à-brac, peu d'argent, beaucoup de talent, peu de femmes et un tas d'occasions perdues. Nous devrions comprendre désormais que le cinéma, comme le bonheur, ne s'épanouit que dans un contexte social qui le permette. Nous nous devons de soutenir industriellement le cinéma pour qu'il y ait davantage de films aussi remarquables que celui-ci •



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 fisionomía 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 perecedero 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 Guadalupe 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**



FICHE TECHNIQUE ET SYNOPSIS

Titre: **Bienvenue Mr Marshall**
 Pays, année : **Espagne, 1953**
 Réalisation : **Luis García Berlanga**
 Scénario : **Juan Antonio Bardem, Miguel Mihura et Luis García Berlanga**
 Production: **Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI)**
 Durée : **78 minutes**

Acteurs principaux : **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 voix de Fernando Rey.**

Don Pablo, maire de Villar del Río, petit village de Castille, reçoit la visite du délégué général, qui lui annonce l'arrivée imminente d'une suite du gouvernement des Etats-Unis dans le cadre d'un Plan de Relance Européenne. Pour les forces vives de la localité et ses habitants les plus modestes, la nouvelle est un grand évènement qui pourra pourvoir à leurs besoins les plus urgents et réaliser leurs rêves. Malgré les réticences et la méfiance de certains, les autorités décident d'organiser un accueil chaleureux, avec l'aide de Manolo, représentant artistique de Carmen Vargas, une chanteuse populaire, qui se trouve en tournée dans le village. Le plan consiste en transformer la physionomie de l'austère village castillan en un typique village andalou, coloré et joyeux.

Bienvenue Mr Marshall, film de 1953 du grand réalisateur Luis García Berlanga, est une comédie satirique amère. En apparence, il s'agit d'une tendre comédie de mœurs, mais en substance, c'est un témoignage de critique acerbe de la réalité espagnole et américaine de l'époque, qui est toujours d'actualité même de nos jours, en pleine crise pandémique. Berlanga n'était pas seulement un génie mais aussi un visionnaire.

Villar del Río est un petit village très calme, isolé, plongé dans la pauvreté et l'ignorance ; mais voilà que son maire reçoit soudain la nouvelle de la visite imminente d'un comité de diplomates du plan Marshall, une organisation américaine chargée de fournir une aide économique, que le gouvernement des États-Unis a lancée pour reconstruire l'Europe occidentale d'après-guerre.

La nouvelle suscite une grande agitation parmi les villageois qui veulent impressionner les Américains par un accueil extraordinaire et vouent tous leurs espoirs à la chimère du rêve américain. Dressant le portrait choral hilarant d'une petite localité qui pourrait ressembler à n'importe quelle autre, Berlanga n'épargne personne. Il porte sa critique parodique sur la politique isolationniste du gouvernement de la dictature de Franco (1939-1959), la valeur périssable des fausses apparences, l'exaltation des clichés (l'Espagne identifiée à l'Andalousie, à la corrida et au flamenco mythifié), le ridicule du patriotisme creux, le retard culturel et économique du pays, l'influence excessive de l'église et de ses prêches moralisants... Toutes les couches sociales y sont représentées, témoignant de leur ignorance et de leur innocence. Il les montre dans diverses scènes surréalistes faites de rêves caricaturaux qui révèlent l'espoir vain de quelques attendrissants villageois de voir se concrétiser cette aide américaine.

En ce qui concerne les États-Unis, le film parodie le House Committee on Un-American Activities (chasse aux sorcières), les gangsters, le Ku Klux Klan, les violents pistoleros du Far West, les conquérants du Nouveau Monde et l'exclusion de l'Espagne du plan Marshall.

Les habitants du village attendent le convoi avec impatience et préparent un accueil « *cañí* », très « couleur locale » et bourré de clichés, d'art, de « *salero* », de chants et de joie, et transforment un village castillan en village andalou,

« Tout pour notre pain ! Olé, olé... Cachez la misère, les Américains arrivent !

Déguisez-vous en Andalous, peigne et mantille, c'est ce qui paie ! » Une image que nous exportons encore de nos jours. *L'Esperpento* espagnol. Cette Espagne des espagnolades me fait mal !

Le jour de la visite des Américains approche et tout le village se prépare à les recevoir. Cependant, le convoi arrive et traverse le village sans même s'arrêter. Les habitants, déçus mais solidaires, enlèvent les décorations et doivent en payer tous les frais avec leurs biens personnels.

Bienvenue Mr Marshall est une histoire de misère, d'échec, de rêves brisés et d'inexistantes perspectives de progrès et de changement en Espagne. Mais qu'est-ce que le progrès ? Gagner beaucoup d'argent pour élever son niveau de vie, posséder de bonnes voitures, les tracteurs les meilleurs, des héros qui tuent les méchants et séduisent les jolies filles ? Ou bien réveiller les consciences et vivre avec éthique, de manière écologique et durable ?

En regardant le film, on s'étonne qu'il ait réussi à contourner allègrement la censure de l'époque. Les censeurs n'ont pu voir qu'une comédie divertissante et sans conséquence et non la réprobation sous-jacente d'un humour débridé qui camoufle une critique féroce et sarcastique, fruit de l'isolationnisme du régime franquiste. Je suis sûre que Berlanga s'en tord encore de rire depuis le paradis.

Notez que cette petite merveille qui a influencé tous les réalisateurs de tragicomédie a été tournée à Guadalix de la Sierra, une localité aujourd'hui célèbre car elle est le théâtre de la dépravation télévisée et de la porno-misère des reality shows de notre époque, remplis d'individus analphabètes, de je-m'en-foutistes, rampants et baveux devant les Américains, qui sont à leur affaire, comme toujours.

Il convient également de se pencher sur le rôle subalterne des femmes, qui se traduit par une présence insignifiante et une intervention minime, par exemple, dans le prototype folklorique et parodique andalou (qui était une imposition du producteur) ou dans le personnage de la maîtresse d'école.

En ces temps de dictature de l'offensé, Berlanga représente un souffle de satire fraîche : caustique, sardonique, irrévérencieuse, iconoclaste, unique.

Pouvoir convertir, avec une telle lucidité, cette triste histoire d'une acariâtre et corrosive vision de l'Espagne profonde du franquisme, riche en métaphores et en doubles sens, en une comédie libératrice, qui se moque de nos propres misères et contradictions, c'est ça le miracle berlanguien ! ●

En ces temps de dictature de l'offensé, Berlanga représente un souffle de satire fraîche : caustique, sardonique, irrévérencieuse, iconoclaste, unique



FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **Calabuch**

País, año: **España-Italia, 1956**

Dirección: **Luis García Berlanga**

Guion: **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**



FIGE TECHNIQUE ET SYNOPSIS

Titre: **Calabuig**

Pays, année : **Espagne-Italie, 1956**

Réalisation : **Luis García Berlanga**

Scénario : **Leonardo Martín, Florentino Soria, Luis García Berlanga et Ennio Flaiano**

Production: **Águila Films et Film Costellazione**

Produzione

Durée : **98 minutes**

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

Fatigué de travailler dans la construction de bombes atomiques, et alarmé par la portée destructrice de sa découverte, un scientifique nord-américain de prestige international fuit son pays et se réfugie de façon anonyme, dans un paisible village de la côte méditerranéenne appelé Calabuch. Pris pour le complice d'un contrebandier, le professeur est arrêté par la Garde Civile et enfermé dans un cachot.

Depuis quelque temps déjà, je fais référence aux films avec les mêmes adjectifs que ceux que j'utiliserais pour décrire une personne. Je peux trouver un film sympathique, vaniteux, intelligent, fou, audacieux, puéril, voire agaçant. Parce que les films, comme les personnes, au-delà de leur qualité, nous font une impression qui relève de notre propre sensibilité, de notre humeur et surtout de notre façon de voir le monde. C'est la raison pour laquelle, en général, lorsqu'on s'attache à un cinéaste, on apprécie tous ses films, les bons comme les mauvais, à des degrés divers, certes.

Les films de Berlanga me sont très sympathiques. Je les trouve intelligents, drôles, mordants, bavards et fracassants. Je m'aligne complètement sur leur air empreint du sentiment de l'absurde. J'irais bien prendre un verre avec eux. Nous passerions un bon moment ensemble, à rire avec le plaisir de se savoir intimement compris par l'autre. Nous parlerions surtout de la façon dont nous sommes, nous les gens, si maladroits, tous sans exception, car personne n'est épargné. Nous nous attarderions sur notre façon d'évoluer souvent à partir de nos peurs, de nos désirs les plus banals, de tout ce qui est bien petit. Ah, comme les gens sont fragiles, comme ils sont vulnérables, et comme je nous comprends ; ce n'est pas facile d'être une personne, on fait ce qu'on peut. S'il y a bien un petit quelque chose que j'aime dans les films de Berlanga, c'est qu'il nous met un miroir devant les yeux, et même si l'image que ce miroir nous renvoie n'est pas tout à fait indolore, du moins elle est reconnaissable.

Il y a dix ans, un grand ami, peut-être un peu trop sensible, a vu mon premier film en salle de montage et m'a dit qu'il avait l'impression que je lui avais refilé une baffe en pleine figure à coup de bifteck cru. Je crois bien que cet ami aurait la même sensation à propos des films de Berlanga qui, bien qu'étant affables en apparence, ou plutôt justement à cause de ça, refilent des baffes de bifteck à tout va, de bonnes baffes, des baffes qui réveillent. Je suis peut-être masochiste, mais en ces temps de crispation et d'insultes

récioproques, de pointages du doigt arrogants, de réseaux sociaux qui ressemblent à des espaces de lynchages publics, où tout est toujours de la faute de l'autre parce qu'on oublie de balayer devant sa propre porte, je crois bien que si Berlanga était encore parmi nous, s'il faisait des films et nous remettait à notre place en ricanant, ce ne serait pas si mal. Dans cette Espagne absurde, à moitié disloquée et ridicule, qui n'a pas regretté Berlanga dernièrement ?

Calabuig, le film dont il est question, ne part pas d'un axiome aux éléments kafkaïens troublants qui imprègnent toute son œuvre. Bien au contraire, le film dépeint une communauté côtière, vivant toute en harmonie et pleine de bons sentiments. Pour ceux qui ont un penchant pour les personnes avenantes, *Calabuig* est un film fait pour eux. Cependant, à y regarder de plus près on découvre les quelques pointes lancées par ci par là au beau milieu de cette atmosphère bien sympathique. Les personnages, évidemment, sont comme toujours un groupe de perdants, des gens simples et proches : le contrebandier douteux qui entre et sort de prison quand bon lui semble, le curé un peu tricheur aux yeux vifs et rapides derrière ses petites lunettes, le vieux gardien de phare aphone (Isbert, bien sûr), le policier autoritaire et grassouillet qui est constamment mis à mal... Mais c'est dans les scènes davantage néoréalistes que le film brille et fait mal car, bien qu'apparemment sans intérêt, elles montrent le contexte de pauvreté, d'analphabétisme et de précarité dans lequel évoluent les habitants du village, ces pêcheurs contraints de vivre de la combine au marché noir pour pouvoir acheter une barque qui leur permettrait de se marier. Sur la plage, l'humble couple de fiancés reçoit sa barquette si durement acquise au prix de gros efforts ; aussi gros le même travail que ceux du peintre du village a investi pour y à tracer peindre minutieusement, semaine après semaine, le prénom de la jeune fiancée et pendant des semaines, ESPERANZA, qui brille de belles promesses, jusqu'au moment où, lors du baptême de l'embarcation, l'eau sale du goupillon du curé ne le fasse dégouliner. Aïe ! ●

***Calabuig*, le film dont il est question, ne part pas d'un axiome aux éléments kafkaïens troublants qui imprègnent toute son œuvre. Bien au contraire, le film dépeint une communauté côtière, vivant toute en harmonie et pleine de bons sentiments. Pour ceux qui ont un penchant pour les personnes avenantes, *Calabuig* est un film fait pour eux**



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, paralítico 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 publicitó 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 ●



FICHE TECHNIQUE ET SYNOPSIS

Titre : **Plácido**

Pays, année : **Espagne, 1961**

Réalisation : **Luis García Berlanga**

Scénario : **Rafael Azcona, Luis García Berlanga, José Luis Colina et José Luis Font**

Production : **Jet Films**

Durée : **85 minutes**

Acteurs principaux : **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.**

Dans une petite ville de province, un groupe de bigotes qui aiment pratiquer ostensiblement la charité organisent une campagne de Noël avec le slogan "Asseyez un pauvre à votre table". Pour pouvoir appuyer ce projet, elles prennent contact avec une marque de marmites et invitent un groupe d'artistes de seconde zone, venus tout spécialement de la capitale, qui sont accueillis avec enthousiasme à la gare. La journée humanitaire s'achève par un défilé coloré, une vente aux enchères publique par les invités et une retransmission radiophonique bien préparée.

Le cinéma espagnol est né au début des années 1950 avec *Ce couple heureux* ; il est né à nouveau à la fin de la même décennie avec *Le petit appartement*, deux comédies autour de l'immobilier. Plácido n'est ni autour de l'immobilier ni immobile, au contraire, il n'arrête pas. On pourrait dire que c'est un road movie.

Un triporteur décoré de l'étoile de Bethléem roule sur une place de province et s'arrête devant des toilettes publiques. Ensuite, il va à la banque. De celle-ci, il se rend à la gare pour récupérer les « étoiles du septième art ». Là, il rejoint un convoi, pas du tout fordien, pas du tout wagon master, jusqu'à atteindre la salle où se tient la tombola des stars (question de leur donner un nom) et des pauvres de la campagne que les forces vives de la ville ont organisée : « Asseyez un pauvre à votre table ».

Après un arrêt chez le notaire et une autre visite aux toilettes pour récupérer la famille, bébé compris, Plácido se rend chez un couple – dont « le » pauvre est en train de mourir – qui a décidé de le marier avant que cela n'arrive à la femme avec laquelle il vit dans le péché. Après l'exécution du mariage criminel, Plácido doit se coltiner la mortelle corvée de se débarrasser du cadavre, le ramener chez lui avec sa concubine, elle, encore vivante, et finir par l'abandonner avec défunt et chorizo.

C'est plus ou moins l'histoire de *Plácido*, le film, dans lequel Plácido, l'homme, tente désespérément de payer la première échéance de son triporteur, pour ne pas perdre le véhicule qui est son moyen de subsistance face à l'indifférence générale. Un road movie qui se déroule la veille de Noël dans une petite ville de province.

En tant que film de Noël, *Plácido* est plus proche de *La Nuit des morts-vivants* que de Frank Capra. En tant que road movie, il est plus proche de Chaplin que d'*Easy Rider*.

Berlanga avait vu *L'Appartement* de Ferreri ; il avait bien senti qu'un petit quelque chose lui manquait, dont il avait besoin. Ce quelque chose s'appelait Rafael Azcona : féroce regard sur la société et l'Espagne de l'époque, sans velléités sentimentales, à l'humour amer, pertinent, précis.

Les deux films espagnols de Ferreri (il en existe un troisième mais n'a pas sa place ici) étaient basés sur des livres déjà publiés par Azcona, le roman *L'appartement* et la « nouvelle » centrale du triptyque *Pobre, paralítico y muerto* qui a donné naissance à cet autre grand classique qu'est *La petite voiture*.

Les deux premières collaborations entre Azcona et Berlanga (en fait, leur première œuvre était le court long métrage *Se vende un tranvía*, réalisé par Juan Estelrich, (mais rien à voir ici ; quoique, peut-être bien) étaient deux œuvres « originales ». Ce sont également leurs deux chefs-d'œuvre, et les deux films les plus importants de l'histoire du cinéma espagnol jusqu'à preuve du contraire.

Entre un film et l'autre, ils ont réalisé *La mort et le bûcheron*, un épisode de la coproduction européenne *Les*

quatre vérités, un vrai bijou qui dure moins d'une demi-heure.

Le réalisateur de *Ce couple heureux*, *Bienvenue Mr Marshall* puis *Calabuig* et le scénariste des films *Le petit appartement* et *La petite voiture* étaient voués à se rencontrer. Plácido était – comme on dit dans *Casablanca* – « le début d'une belle amitié ». Tourné en plans majestueusement longs, élégamment invisibles, habité par une multitude de personnages qui se serrent les uns contre les autres comme les occupants de la fameuse cabine d'*Une nuit à l'opéra*, parlant tous en même temps dans une orchestration de dialogues mémorables, ce film rejoint les plus grands chefs-d'œuvre du cinéma car, comme eux, il parle des faiblesses humaines sur un ton qui n'est mineur qu'en apparence ; il nous oblige à rire de nos misères, il dépeint minutieusement une époque et un pays, mais il les transcende, pour en faire une œuvre universelle qui se hisse à la hauteur des chefs-d'œuvre de la comédie à l'italienne, du Renoir de *La règle du jeu* et du Lubitsch de *The shop around the corner* (*Rendez-vous*).

Pourquoi Berlanga n'a-t-il pas eu la reconnaissance internationale qu'il mérite (et qu'il a finalement conquise dans son pays ; l'Académie royale admettant dans le dictionnaire l'adjectif « *berlanguiano* (berlanguien) », qui n'est rien d'autre qu'un synonyme d'« espagnol », avec une petite nuance, celle de l'humour) est un mystère qui ne peut s'expliquer que par l'incompétence mercantile historique de l'idalgo espagnol pour la vente ou la publicité de ses produits.

Buñuel, alors qu'il connaît un triomphe international, aurait pu y contribuer en ne mentionnant ne serait-ce qu'une seule fois le cinéma de Berlanga. Il ne l'a pas fait. Il a probablement eu l'impression qu'on lui marchait sur les talons, ou qu'on le devançait même parfois, et que, somme toute, ce n'était pas la peine que quelqu'un d'autre vienne se faire remarquer, à part lui. En bon Aragonais qu'il était, il était jaloux et nationaliste, mais il a contribué à ce que d'autres soient connus, qui n'avaient peut-être pas autant de mérite.

Le comble est atteint lorsque la prestigieuse collection Criterion décide de publier *Le bourreau* dans sa bibliothèque des classiques : l'essai qui accompagne le film et qui est censé être l'occasion d'introduire le cinéma de Berlanga dans le canon cinéphile mondial, non seulement ne mentionne pas le nom d'Azcona mais attribue la virtuosité des mouvements de caméra de Berlanga (comparables à ceux de Max Ophüls ou de Mizoguchi), à Tonino delli Colli. Voilà qui dénote une surprenante ignorance de ce qu'est le travail de réalisateur et de ce qu'est le travail de directeur de la photographie, ou bien simplement une méconnaissance de la principale caractéristique du style visuel de Berlanga ; ou les deux à la fois. Une autre occasion manquée. Espérons que ce centenaire contribuera à corriger cette 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. Filmoteca 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





FICHE TECHNIQUE ET SYNOPSIS

Titre : **Le bourreau**

Pays, année : **Espagne-Italie, 1963**

Réalisation : **Luis García Berlanga**

Scénario : **Rafael Azcona, Luis García Berlanga et Ennio Flaiano**

Production : **Naga Films et Zebra Films**

Durée : **87 minutes**

Acteurs principaux : **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 est un jeune employé qui travaille dans une entreprise de pompes funèbres. Au cours d'une de ses interventions dans une prison, il rencontre Amadeo, un bourreau sur le point de prendre sa retraite. En lui rapportant à son domicile la mallette contenant tous ses instruments professionnels qu'il avait oubliée, il fait également connaissance de sa fille, Carmen, que personne ne veut épouser à cause de la profession de son père. Le couple sympathise très vite ; après être surpris par le vieillard dans une situation compromettante avec sa fille, José Luis se voit contraint de l'épouser.

Ah, Berlanga, le réalisateur qui m'inspire tant et m'intimide tout autant. Filmoteca Española me fait l'honneur de me demander de m'exprimer sur le film *Le bourreau*, mais dès que je pose le doigt sur la touche, je me paralyse. Que diable pourrais-je, moi, simple mortel, et étranger de surcroît, ajouter à la discussion sur cet imposant et vénéré chef-d'œuvre du cinéma espagnol qui n'ait jamais été dit avant, et mieux ? C'est comme si on me demandait d'écrire sur *Casablanca* ou sur *Huit et demi*. Je ne peux alors que recourir à une opinion toute personnelle.

J'ai découvert ce film lorsque j'étais étudiant en cinématographie, au milieu des années 1980, lors d'un cycle de cinéma espagnol classique. À cette époque-là, j'aimais déjà beaucoup les comédies noires féroces et audacieuses qui dressent une satire à la fois de l'être humain et des institutions qu'il crée, et j'aspirais à faire ce genre de cinéma. Des films comme *Le Crépuscule des Dieux*, *Le Grand Carnaval*, *Docteur Folamour*, *La petite voiture*, *La mort d'un bureaucrate*, *Le pornographe*, *Au feu, Les pompiers !* et *Vol au-dessus d'un nid de coucou*.

J'étais aussi, comme beaucoup d'autres, follement amoureux de Buñuel et j'avais vu toutes ses œuvres (le film *Viridiana*, surtout, m'avait profondément marqué la première fois que je l'ai vu en 1981, alors que j'étais étudiant à l'université de Salamanque). En parallèle, je commençais à ouvrir le coffre aux trésors infinis qu'est la comédie à l'italienne, une découverte dans laquelle je suis encore plongée.

Soudain, je suis tombé sur *Le bourreau*. J'en suis resté tout ébahi et longtemps sous le charme, tant la complexité de sa vision claire et comique, et la perfection de son style cinématographique étaient grandes. Je me suis dit, ça, c'est du cinéma ! Il est devenu pour moi l'un de ces films clés, ceux qui m'ont inspiré et rendu jaloux.

Ce serait, avec *Le grand carnaval*, le film auquel j'ai le plus repensé lorsque j'ai réalisé mon premier long métrage, *Citizen Ruth*, une satire sur une femme aux prises avec la polémique sur l'avortement.

J'étais très surpris que *Le bourreau* soit si peu connu hors d'Espagne. Plusieurs années plus tard, lorsqu'on m'a invité

à diriger le festival du film de Telluride, j'ai fait figurer *Le bourreau* parmi les six films de ma sélection, et même pour ce public de cinéphiles très érudits, ce fut une révélation. D'ailleurs, c'est précisément à la suite de cette projection en 2009 que Criterion s'y est intéressé et l'a ensuite distribué dans sa collection. Et maintenant, en 2021, en le revoyant après de nombreuses années, en le regardant d'un œil neuf, je réalise plus que jamais la dimension de l'exploit de Berlanga : le contrôle magistral de tous les éléments du cinéma, depuis le scénario (avec le magnifique Rafael Azcona, bien sûr) jusqu'au dernier détail de la direction. Il fait partie de ces rares films que l'on a toujours l'impression de voir pour la première fois.

On a écrit *ad infinitum* sur les thèmes que Berlanga aborde dans ce film et dans d'autres – la frustration, la médiocrité et la lâcheté que l'on peut trouver dans ce qu'on appelle le *everyman*, et les mécanismes par lesquels une société parvient à manipuler l'individu. Je rajouterais juste que, tandis que Berlanga présente sa vision mordante, profonde et hilarante de tout cela, le spectateur ressent à tout moment l'amour et la compassion que le réalisateur a pour ses personnages, c'est-à-dire pour son prochain. Notre rire est celui de la reconnaissance des vérités, de nous-mêmes – nous sommes, y compris le propre réalisateur, tous impliqués dans la grande comédie humaine. Et chaque fois que je vois le fameux plan final, lorsque les gardiens de prison traînent le condamné et le bourreau vers le lieu de l'exécution, je ris intérieurement et dans le même temps j'en ai les larmes aux yeux. C'est un moment magistral de dérision, de pathos et de critique sociale.

Parmi les éléments cinématographiques, ce sont surtout la distribution et la direction d'acteurs qui se démarquent pour moi. On a beaucoup parlé de Manfredi, d'Emma Penella et du grand Pepe Isbert, mais chaque acteur, chaque figurant joue avec naturel, crédibilité et rythme ! Je souligne, par exemple, la perfection de l'acteur qui joue le rôle du directeur de la prison – un certain Guido Alberti, un Italien qui avait déjà joué dans *Huit et demi* et dans *Main basse sur la ville*. Notez les détails minutieux de son interprétation alors qu'il s'apprête à boire un champagne,

En le regardant d'un œil neuf, je réalise plus que jamais la dimension de l'exploit de Berlanga : le contrôle magistral de tous les éléments du cinéma, depuis le scénario (avec le magnifique Rafael Azcona, bien sûr) jusqu'au dernier détail de la direction

la subtilité avec laquelle il vérifie que le verre soit propre, puis l'accablement avec lequel il condamne Manfredi à son sort par quelques simples mots : « Mettez-lui une cravate ».

Sans des acteurs très compétents, et beaucoup de répétitions, il serait impossible de réaliser ce qui caractérise le mieux le style visuel élégant de Berlanga, le plan-séquence, ce que nous appelons en anglais le *fluid master*, la danse prolongée entre la caméra et les acteurs, utilisant une mise au point profonde et une scénographie ingénieuse. Ce style est très présent dans l'œuvre de Renoir et de Welles, par exemple, et dans celle de Kubrick, Ophüls et Curtiz. Berlanga en est en outre un maître absolu.

Presque toutes les prises racontent une histoire en soi, avec introduction, nœud et dénouement, et presque toutes les images scintillent grâce aux différents niveaux d'action au premier plan et à l'arrière-plan. Regardez la scène évoquée plus haut avec le directeur de la prison, qui se déroule dans la cuisine du bâtiment. C'est une séquence merveilleuse qui dure plus de sept minutes, racontée en seulement six plans ; on y voit, à la fin, en arrière-plan, de façon exquise et horrifiante, l'arrivée du condamné.

Quant au style sonore de Berlanga – chaos contrôlé de plusieurs personnes parlant en même temps. Le mérite de cette technique a été attribué à Robert Altman vers 1970, mais Berlanga l'avait préfigurée bien des années auparavant ; son approche étant très différente : son direct au lieu du doublage. Ce qu'il faut retenir, c'est que ces deux caractéristiques – plan-séquence et superposition des dialogues – n'ont rien à voir avec le tape-à-l'œil que je reproche à beaucoup d'autres réalisateurs (pas les grands). Pour Berlanga, ce sont précisément les éléments qui traduisent le mieux sa vision de la vie, et du cinéma.

Je trouve également très intéressante la pollinisation croisée entre le cinéma espagnol et le cinéma italien dans

Le bourreau. On avait déjà pu observer ce phénomène dans les travaux de Marco Ferreri, par exemple. Mais avec *Le bourreau*, nous avons une coproduction complète entre les deux pays, si complète qu'elle exigeait la présence d'un acteur principal qui fût italien – c'est semble-t-il pour cette raison que l'on n'ait pas fait appel à José Luis López Vázquez. Le directeur de la photographie n'est autre que le grand Tonino delli Colli, également associé à Monicelli, Leone, Fellini, Pasolini, Würtmuller et Malle. Le maître Ennio Flaiano reçoit, avec Berlanga et Azcona, une partie du crédit pour le scénario – bien que cela ne concerne que la version italienne. Et de façon générale, on peut percevoir une certaine similitude, pour ce qui est du savoir-faire, du rythme et de la *leggerezza*, entre *Le Bourreau* et le meilleur de la comédie à l'italienne.

Je reviens à la question suivante : « Pourquoi l'œuvre de Berlanga est-elle moins connue hors d'Espagne qu'elle ne devrait l'être ? » Dans une interview pour Criterion, Almodóvar suggère que, précisément en raison de la nature ultra-verbeuse de son œuvre, un trait bien espagnol – les torrents simultanés de paroles de multiples personnages – ses films sont difficiles à sous-titrer. C'est probablement vrai, mais comme j'essaie de pratiquer moi-même le métier d'auteur et de réalisateur de comédies, je crains qu'il y ait une autre explication à cela, à savoir le mépris très injuste dont une grande partie du public et de la critique font preuve à l'égard de ce genre.

Nombreux sont ceux qui ignorent que la comédie peut devenir la forme d'expression narrative la plus sérieuse et la plus profonde, car elle donne au spectateur la possibilité de se distancer, par le rire, des situations les plus douloureuses et dignes de critique. Comme disait Oscar Wilde : « Si vous voulez dire la vérité aux gens, faites-les rire, sinon ils vous tueront » ●

Tandis que Berlanga présente sa vision mordante, profonde et hilarante de tout cela, le spectateur ressent à tout moment l'amour et la compassion que le réalisateur a pour ses personnages, c'est-à-dire pour son prochain. Notre rire est celui de la reconnaissance des vérités, de nous-mêmes – nous sommes, y compris le propre réalisateur, tous impliqués dans la grande comédie humaine





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 ●



FICHE TECHNIQUE ET SYNOPSIS

Titre : **Patrimoine national**
 Pays, année : **Espagne, 1980**
 Réalisation : **Luis García Berlanga**
 Scénario : **Rafael Azcona et Luis García Berlanga**
 Production : **InCine S. A. et Jet Films (Producteur: Alfredo Matas)**
 Durée : **106 minutes**

Acteurs principaux : **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.**

Après la mort du général Franco, les Leguineche abandonnent leur domaine de Los Tejadillos, où ils ont vécu pendant des décennies en exil volontaire, afin de retourner à Madrid pour participer de façon active à la vie sociale de l'aristocratie et se rapprocher du cercle le plus proche du roi. L'obsession du vieux marquis est de fréquenter les noms les plus illustres pour gravir les échelons de la société et retrouver le faste de la vie courtoise que sa famille avait perdu il y a longtemps. Pour y parvenir, il décide de s'installer dans un ancien palais de sa propriété, situé dans le centre de la capitale, après avoir dû surmonter les problèmes posés par sa femme, qui hait profondément son mari et son fils. Pour reprendre le contrôle du palais, le marquis de Leguineche essaie de placer sa femme sous tutelle, prétextant une maladie mentale incurable, afin d'entreprendre la restauration du domaine pour l'adapter à la vie aristocratique.

N'avez-vous jamais eu le sentiment que les plans-séquences de Berlanga s'écoulaient tout en mouvement, s'élargissent, et prennent parfois un tournant, ou plusieurs, comme cela arrive souvent dans les rêves ?

Ses films, toujours si proches de la réalité, ont également un caractère onirique qui est dû à son style caractéristique qui consiste à faire bouger de grands groupes d'acteurs, pendant des minutes et des minutes, chacun à sa propre affaire, parlant tous en même temps et empêtrés dans une hilarante incommunication pleine de non-sens et d'absurdités. (Si un musée voulait réaliser un film en adaptant un tableau accroché à ses murs, il faudrait que ce soit le musée du Prado et le tableau de Bosch, *Le Jardin des délices*).

Car, voyons voir, est-ce que quelqu'un rêve en champ-contre-champ ? J'aime à penser que non. Ou peut-être bien que si : les rédacteurs de feuillets et autres séries télévisées ; mais dans leur cas par pure et simple déformation professionnelle. Les rêves sont des plans-séquences, comme les films de Berlanga.

Mais cela m'amène à une autre question qui démonte un peu cette théorie : est-ce que quelqu'un rêve de comédies ? Pas moi, en tout cas, même si c'est certainement dû à ma propre déformation professionnelle, moi qui suis mélancolique et enclin au drame.

Mais peu importe : les plans-séquences de Berlanga sont comme des rêves ; ils s'en différencient toutefois, parce qu'ils débordent d'humour. En d'autres termes, ils sont encore mieux.

Je pense que Berlanga, et là je lance une autre théorie, a également tourné ainsi parce c'était un grand « désireux », si je puis me permettre le vocable (je viens de le chercher dans le dictionnaire et il s'avère qu'il existe). Lui, tout plaisant qu'il était, disait toujours qu'il faisait ses films ainsi parce qu'il était paresseux, ou, du moins, parce qu'il était trop paresseux pour en faire le montage.

Mais aucun réalisateur paresseux n'organiserait de très longues chorégraphies à la caméra entouré d'une multitude d'acteurs ni d'intrigues secondaires entremêlées, traversant d'immenses espaces, montant des escaliers et entrant et sortant par les fenêtres, pour obtenir à la fin de la journée quatre, cinq, six, voire neuf minutes de film. Cette façon de travailler, c'est justement le contraire de la paresse, c'est plutôt comme gravir une montagne tous les jours. Et je pense qu'il le faisait par pur désir, comme s'il s'agissait d'une pulsion érotique, pour prolonger le moment, pour ne jamais sortir du rêve qu'était chaque plan.

Berlanga a ainsi construit une filmographie pleine de rêves, qui prenaient fin lorsque le châssis de la caméra ne pouvait plus faire face (il n'y avait pas de bons systèmes numériques à l'époque), mais qui se poursuivaient dans le rêve du lendemain.

C'est pourquoi *Patrimoine national* a dû représenter pour lui le cadeau rêvé, le rêve espéré. Une constatation parfaite : vouloir que cela ne finisse jamais, comme quand

on tombe amoureux, comme pour les rêves heureux ou les fêtes les plus belles.

Ce film est un véritable prix. D'abord pour ceux qui l'ont réalisé, Berlanga, Azcona, Alfredo Matas, toute l'équipe, toute la distribution. Mais aussi pour nous, qui avons vu le film à sa sortie et pour ceux qui l'ont découvert par la suite.

Avec *La carabine nationale* ils avaient frappé dans le mille, dans tous les milles possibles, car enfin le pays semblait prêt à apprécier le cinéma qu'ils faisaient sans se trahir depuis de très nombreuses années.

Ce film, comme les précédents films de Berlanga, a reçu le soutien incontestable de la critique et du public le plus cinéophile ; mais cette fois-ci, il a également attiré dans les salles le grand public, celui qui faisait des queues interminables devant les cinémas ; il a ainsi été le film espagnol ayant fait le plus d'entrées cette année-là. Ainsi, pour la première fois de leur carrière, ils se sont retrouvés à faire un carton au box-office, et dans un monde fraîchement inventé qui pouvait facilement se développer étant donné l'état de grâce dans lequel se trouvaient encore leurs créateurs.

Patrimoine national – comme *Le parrain 2^e partie* ou *l'empire contre-attaque* – doit être l'une de ces rares suites qui parviennent à devancer le film qui inaugure la série ; j'ai en outre le sentiment que Berlanga et Azcona ont réalisé un film aussi drôle, aussi imaginatif, aussi époustoufflant parce que tous deux vivaient une véritable histoire d'amour avec les personnages qu'ils avaient créés dans *La carabine nationale*.

Et, qui plus est, ils ont inventé un autre personnage qui a placé la barre encore plus haut : cette marquise totemique, terrifiante et hilarante, jouée par Mary Santpere. C'était une grande actrice qui a incarné un personnage inoubliable grâce à son talent pour la comédie et à son imposante présence physique. Son faux prostré, qui doit être déplacé dans le palais non pas dans un fauteuil roulant, mais dans un énorme lit, comme un trône (ou comme un *ninot* sur roues, pour reprendre l'expression onirique) est l'un de mes personnages préférés dans l'histoire du cinéma espagnol.

De plus, entre elle et Amparo Soler Leal, la redoutable épouse du premier film, grande comédienne, elle aussi, s'établissait un inestimable et immédiat tandem. Berlanga et Azcona, avec toute la misogynie à laquelle on peut s'attendre (les hommes n'étaient pas beaucoup mieux lotis), ont créé pour elles une merveilleuse complicité entre femmes et ont fait de leur union, belle-mère-belle-fille, une authentique gloire.

C'est pour cette raison que je dis que *Patrimoine national* était un véritable prix, et un cadeau ; mais aussi un rêve, celui de faire suite à un film antérieur pour que jamais il ne s'achève. Comme si l'idéal de Berlanga de prolonger les plans au maximum pouvait se matérialiser non pas jour après jour, mais film après film, jusqu'à l'infini, à tout jamais.

Et la preuve en est que, quarante ans plus tard, nous pouvons encore le savourer comme au premier jour. Merci beaucoup, 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 Tristancho, 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



FICHE TECHNIQUE ET SYNOPSIS

Titre : **La vachette**
 Pays, année : **Espagne, 1985**
 Réalisation : **Luis García Berlanga**
 Scénario : **Rafael Azcona et Luis García Berlanga**
 Production : **Incine et Jet Films**
 Durée : **122 minutes**

Acteurs principaux : **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 Tristanchó, Tomás Zori, Joan Armengol, Pedro Beltrán, Luis Ciges, Adolfo Marsillach, Amparo Soler Leal.**

Deux ans après le début de la Guerre Civile Espagnole, les soldats des deux camps qui se trouvent sur le front de l'Aragon échangent avec ennui du tabac et des feuilles de cigarettes et réfléchissent à une stratégie pour démoraliser leurs adversaires. Cette apparente tranquillité se retrouve soudain perturbée par les hauts parleurs du camp des nationalistes qui annoncent, à l'occasion des fêtes patronales, la célébration d'une course de vachettes, suivie d'un banquet et d'un bal dans un village voisin. Dans le camp des républicains, le moral est au plus bas, la brigade Castro décide alors de mettre en place un stratagème dans le but de gâcher le plaisir des nationalistes tout en redonnant le moral à ses troupes.

Un cinéaste espagnol m'a raconté qu'une fois un producteur est venu à lui dans l'intention de collaborer à un projet. Le réalisateur-scénariste lui a répondu qu'il était très occupé à ce moment-là, qu'il était très pris par un certain nombre de scénarios et qu'il lui semblait bien difficile de s'impliquer dans un nouveau projet. Le producteur lui a alors assuré qu'il pouvait tourner ce qu'il voulait, y compris le scénario qu'il n'avait jamais pu porter à l'écran et qui était resté dans un tiroir. Le cinéaste lui a répondu : « S'il est dans un tiroir, ce n'est pas pour rien. »

La vachette est le projet resté dans le tiroir de Berlanga ; probablement le scénario non tourné le plus célèbre du cinéma espagnol... jusqu'au jour où il a été tourné. Les premiers obstacles sont venus de la censure franquiste, qui ne voyait pas d'un bon œil un film sur la guerre civile et encore moins dans une optique comique. Les premières versions du scénario de Rafael Azcona et Luis García Berlanga ont été écrites vers 1956. Ce projet a été soumis plusieurs fois aux critères de la censure. On en a même changé le titre pour induire en erreur, mais on n'a pas obtenu l'autorisation de le tourner. On dit même que la persistance de Berlanga l'a conduit à en fournir le scénario au cercle intime du dictateur Franco. La légende veut que Franco ait effectivement jeté un œil au scénario et qu'il ait prononcé cette phrase que tous ceux qui font de la comédie avec une certaine vocation subversive ont entendu dire à un moment ou à un autre : « C'est trop tôt ». Quelques années plus tard, on a eu l'impression que la censure avait atténué son désir de sabrer le sarcasme de la création de Berlanga et Azcona, mais le problème était désormais d'ordre économique : le film était trop cher et il était difficile de le financer.

Finalement, quelque trente ans après sa première version écrite, le film *La vachette* a pu être tourné et pour l'époque c'était celui dont le budget était le plus conséquent de l'histoire du cinéma espagnol : beaucoup de figurants, beaucoup d'extérieurs, une distribution très chorale et, évidemment, il fallait tourner avec une vachette. Berlanga a toujours dit que cela s'était déroulé comme avec tous ses autres films, sauf pour l'argent. Il disait que jamais il n'avait réalisé un film aussi coûteux.

Néanmoins, d'autres choses avaient changé. Lorsque le film a été tourné en 1984, cela faisait presque dix ans que Franco était mort. L'Espagne avait connu une transition vers la démocratie quelque peu compliquée, avec en sus une tentative de coup d'État. Même si le film avait le

même scénario (Azcona et Berlanga affirment qu'une version analogue au film de 1956 a été tournée), le pays était différent. Si Franco avait été vivant, le message de réconciliation entre les deux camps aurait été audacieux et choquant. Or, en 1985, lorsque le film est enfin sorti, cette ode à la concorde n'avait pas suffi. On espérait une provocation, on s'attendait à quelque chose de plus insolent. Mais les attentes n'ont pas été comblées.

Le personnage joué par Alfredo Landa, le brigadier Castro, interrompt plusieurs fois la narration pour réfléchir sur l'absurdité de cette guerre ou encore sur ces combattants qui, dans le fond, ne sont pas si différents les uns des autres, quel que soit le camp dans lequel ils se trouvent : se baignant nus dans une rivière, républicains et insurgés sont indistincts, comme le signale Castro dans une scène. Cet humanisme est propre à Berlanga-Azcona ; cependant, ce qui en 1956 aurait pu paraître effronté s'est avéré bien trop feutré dans l'Espagne de 1985.

C'est un peu ce qui s'est passé quant à la liberté d'expression des auteurs pour tourner le film sans aucune censure. J'imagine que des décennies de répression conduisent à la libération soudaine de toutes les blagues salaces, scatologiques et sans doute de mauvais goût que l'on a dû refouler pendant de longues périodes de censure et de dictature, mais à bien des occasions *La vachette* n'en est pas moins drôle. Je ne défends pas cette idée ridicule selon laquelle « la censure aiguise l'esprit » ; je constate plutôt qu'à l'heure actuelle le film *La vachette* a beaucoup d'humour plutôt lourdingue. *La carabine nationale*, film également réalisé après la dictature, est truffé de scatologie mais, à mon avis, ça a plus de sens, ça passe mieux.

Les « projets restés dans un tiroir » sont victimes de ce syndrome. Beaucoup d'expectation, beaucoup de bruit, un public avide. Cela ne veut pas dire que *La vachette* ne soit pas un film brillant : son point de départ, sa scène du début, sa distribution, ses dialogues, ses situations, le sont. Mais peut-être a-t-il moins bien vieilli que les autres films de Berlanga justement à cause de cette expectation : le film qu'il n'a pas pu tourner des années durant et qui est devenu une légende. Il est difficile de séparer *La vachette* de son tortueux processus de production mais, malgré tout, ce film ne pourrait-il pas être celui qui décrit le mieux la guerre civile espagnole ? Pour moi, il l'est. Et ce pour diverses raisons, entre autres parce que, pour expliquer tout ce qui touche à la réalité espagnole, il n'y a rien de mieux que l'humour •

Ce film ne pourrait-il pas être celui qui décrit le mieux la guerre civile espagnole ? Pour moi, il l'est. Et ce pour diverses raisons, entre autres parce que, pour expliquer tout ce qui touche à la réalité espagnole, il n'y a rien de mieux que l'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) est réalisateur et scénariste. Il a réalisé *Cachorro* [Le gamin], qui était au départ un court métrage avant de devenir un long métrage, *La primera noche de mi vida*, *Manolito Gafotas*, *Ataque verbal*, *El cielo abierto* [Une chance pour Miguel], *Rencor*, *Volando voy*, *Nacidas para sufrir*...

María Cañas (Séville, 1972) est cinéaste et artiste visuelle. Parmi ses œuvres figurent *El perfecto cerdo*, *Holy Thriller*, *Sé villana*, *La Sevilla del diablo*, *La Cosa Vuestra*, *Padre no nuestro*...

Borja Cobeaga (Saint-Sébastien, 1977) est scénariste et réalisateur. Il a coécrit le scénario de *Ocho apellidos vascos* et a réalisé *Pagafantas*, *No controles*, *Negociador* et *Fe de etarras*. Son court métrage *Éramos pocos* a été nommé pour un Oscar.

Mar Coll (Barcelone, 1981) est scénariste et réalisatrice. Elle a dirigé les deux courts métrages *La última polaroid* et *La inquilina*, ainsi que les longs métrages *Tres días amb la família* et *Todos queremos lo mejor para ella*.

Chus Gutiérrez (Grenade, 1962) est actrice, scénariste, réalisatrice et productrice. Elle a réalisé *Retorno a Hansala*, *El Calentito*, *Poniente*, *Insomnio*, *Alma gitana*, *Sexo oral*... En tant qu'actrice, elle a participé à des films tels que *Alma gitana* et *Te doy mis ojos* [Ne dis rien].

Inés París (Madrid, 1962) est scénariste et réalisatrice. Elle a dirigé *A mi madre le gustan las mujeres* [Ma mère préfère les femmes (surtout les jeunes)], *Semen, Una historia de amor*, *Miguel y William*, *La noche que mi madre mató a mi padre*, ainsi que le documentaire *Manzanas, pollos y quimeras*.

Alexander Payne (Nebraska, 1961) est un scénariste et réalisateur américain. Il a dirigé *Election* [L'arriviste], *Entre copas* [Sideways], *Los descendientes* [The Descendants], *Nebraska*... Il est lauréat de deux Oscars du meilleur scénario adapté pour *Sideways* et *The Descendants*.

Fernando Trueba (Madrid, 1955) est scénariste, réalisateur et producteur. *El olvido que seremos* [L'oubli que nous serons] est son dernier film. Il a réalisé *Ópera prima* [Cousine, je t'aime], *La niña de tus ojos* [La fille de tes rêves], *Chico y Rita*, *El año de las luces* [Manolo], *Two Much* [Two Much]... Il a remporté un Oscar pour *Belle Époque* [Belle époque].



Es un proyecto de / C'est un projet de :



En colaboración con / En collaboration avec :



En el marco de / Dans le cadre de :

BERLANGA 1921
2021

BERLANGA,
LA RISA AMARGA

BERLANGA,
LE RIRE AMER

