



Plácido
(Plácido)
Luis García Berlanga
(1961)

* * * * *

Kepa Sojo

 NAUlibres

Para Sonia,
compañera
en el cine
y en la vida

Colección "Guías para ver y analizar" nº 77

Directores:

- Javier Marzal Felici** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I.
- Salvador Rubio Marco** Catedrático de Estética y Teoría de las Artes.
Universidad de Murcia.

Comité Científico:

- Josep Maria Català Domènech** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Autònoma de Barcelona.
- José Luis Castro de Paz** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad de Santiago de Compostela.
- José Manuel Palacio Arranz** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad Carlos III.
- Eduardo Rodríguez Merchán** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
In memoriam Universidad Complutense de Madrid.
- Santos Zunzunegui Díez** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

- Concha Roncal Sánchez** Editora de Nau Llibres

Comité Editorial:

- Rafael Cherta Puig** Catedrático de Lengua y Literatura. IES Henri Matisse Paterna.
Doctor en Comunicación Audiovisual.
- Juan Miguel Company Ramón** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat de València.
- Francisco Javier Gómez Tarín** Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I
- Marta Martín Núñez** Profesora titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I
- José María Monzó García** Licenciado en Teología y Ciencias Eclesiásticas.
Crítico y ensayista de cine.
- Agustín Rubio Alcover** Profesor Contratado Doctor de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.

© Kepa Sojo

© De esta edición:

Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València. Tel.: 96 360 33 36

E-mail: nau@naullibres.com web: www.naullibres.com

Diseño de cubierta y maquetación:

Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-19755-43-8

ISBN_ePub: 978-84-19755-44-5

Depósito Legal: V-2546-2024

ISBN_mobi: 978-84-19755-45-2

ISBN_PDF: 978-84-19755-46-9

Impresión: Podiprint

Nau Llibres apoya las leyes de propiedad intelectual que protegen a los creadores de contenido, fomentan la diversidad de ideas, estimulan la creatividad y favorecen el desarrollo de nuestra sociedad. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin autorización previa. De esta forma, usted está respaldando a los autores y permitiendo que Nau Llibres continúe publicando libros. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita utilizar algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com).



ÍNDICE

1. Ficha Técnica y artística.....	9
2. Introducción. Importancia de Plácido	10
2.1. Trascendencia de Plácido y la obra de Berlanga	10
2.2. Génesis de Plácido	14
2.3. Repercusión de la obra	17
2.4. ¿La mejor película de Berlanga?	19
3. Sinopsis argumental.....	21
4. Estructura del filme.....	24
5. Análisis textual de la película	28
5.0. Títulos de crédito.....	28
5.1. Planteamiento de la obra	31
5.1.1. Motocarro con estrella de David.....	31
5.1.2. El quiosco evacuatorio.....	32
5.1.3. La letra con gastos.....	34
5.2. Desarrollo del filme.....	37
5.2.1. Frío en la estación ferroviaria	37
5.2.2. Esperando al Expreso 412	39
5.2.3. La llegada de los artistas de Madrid	41
5.2.4. Cabalgata patrocinada por Ollas Cocinex.....	46
5.2.5. Encuentro con la muerte.....	48
5.2.6. Bienvenidos, peregrinos de la caridad	50
5.2.7. Subastando a los artistas del cine	53
5.2.8. Este país está sin civilizar.....	56
5.2.9. Maruja Collado y Paquito Yepes, el niño cantor ..	59
5.2.10. Aperitivo en casa de los Galán	63
5.2.11. Una copita en la notaría	65
5.2.12. Esta noche es Nochebuena.....	67
5.2.13. La guerra austrohúngara.....	68
5.2.14. La colonia de los mosquitos	70
5.2.15. Campana sobre campana	73
5.2.16. Subiendo las escaleras.....	76
5.2.17. La casa de los Helguera	77
5.2.18. Manga por hombro	82
5.2.19. Los peces en el río.....	83
5.2.20. Boda “in articulo mortis”	88

5.2.21. Traslado del finado	94
5.2.22. El viaje al más allá	95
5.3. Desenlace de la película	97
5.3.1. Pago de la letra.....	97
5.3.2. A todos nos tiene que tocar un día u otro.....	98
5.3.3. Una foto con el motocarro	102
5.3.4. El barrio de San Sixto	103
5.3.5. Nochebuena sin besugo	105
5.3.6. En esta tierra ya no hay caridad.....	106
6. Construcción cinematográfica.	
Recursos técnicos, expresivos y narrativos	110
6.1. Dirección, planificación y montaje	110
6.2. Guion	114
6.3. Fotografía.....	119
6.4. Música y sonido	122
6.5. Dirección artística y espacios del filme.....	125
7. Interpretaciones en torno a <i>Plácido</i>	128
7.1. Incomunicación	128
7.2. La mediocridad de la pequeña ciudad provinciana	129
7.3. Esperpento, humor negro y muerte.....	133
7.4. Indigencia, desigualdad social y falsa caridad.....	135
7.5. Las campañas organizadas	137
8. Equipo de producción y artístico de la obra.....	139
8.1. Luis García Berlanga, director	139
8.2. Rafael Azcona, guionista	143
8.3. Alfredo Matas, productor	145
8.4. Francisco Sempere, director de fotografía.....	146
8.5. Miguel Asins Arbó, músico	148
8.6. José Antonio Rojo, montador	149
8.7. Cassen, actor	150
8.8. José Luis López Vázquez, actor	150
9. Bibliografía	152
Guías para ver y analizar.....	156
¿Quieres publicar una <i>Guía para ver y analizar</i> ?.....	158

I. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original:	Plácido
País de producción:	España
Año de producción:	1961
Productora:	Jet Films S.A.
Productor ejecutivo:	Alfredo Matas
Director:	Luis García Berlanga
Argumento:	Luis García Berlanga y Rafael Azcona
Guion:	Luis García Berlanga, Rafael Azcona, José Luis Colina, José Luis Font
Director de fotografía:	Francisco Sempere
Dirección artística:	Andrés Vallvé
Montaje:	José Antonio Rojo
Música:	Miguel Asins Arbó
Ayudante de dirección:	Juan Estelrich
Fotografía:	B/N 35 mm.
Duración:	83'53 min.
Versión:	Doblada
Distribuidora:	Incine
Lugares de rodaje:	Manresa, Barcelona, Estudios Orphea
Intérpretes:	
Casto Sendra "Cassen"	Plácido
José Luis López Vázquez	Quintanilla
Elvira Quintillá	Emilia
Manuel Alexandre	Julián
Mari Carmen Yepes	Martita
Amelia de la Torre	Encarna de Galán
Félix Fernández	Ricardo Guerras, pobre de los Galán
José María Caffarel	Zapater
Xan das Bolas	Rivas
José Orjas	señor Gil, el notario

Roberto Llamas	Damián Olmedo
Laura Granados	Erika
José Gavilán	Don Poli, el dentista
Julia Caba Alba	Concheta
José Álvarez "Lepe"	padre de Emilia
Amparo Soler Leal	Marilú
Antonio Ferrandis	Ramiro
Agustín González	Álvaro Gil
Julia Delgado Caro	María de Helguera
José Franco	Matías Helguera
Carme Contreras	Maruja Helguera
Antonio Gandía	Pascual
Luis Ciges	pobre del dentista
Fernando Delgado	Bañares
Francisco Aguilera	Francisco Aguilera, el primer actor
Carmen Valencia	Maruja Collado
Juan Manuel Simón	Roberto Bonifaz, el joven galán

2. INTRODUCCIÓN. IMPORTANCIA DE PLÁCIDO

2.1. Trascendencia de Plácido y la obra de Berlanga

Plácido (1961) es una de las mejores películas del cine español y una obra básica para comprender el momento histórico en que fue realizada, el franquismo, concretamente el comienzo de la década de los sesenta, una etapa importante de la historia del siglo XX, coincidente con el desarrollismo y el inicio del despegue económico e industrial de España. En este contexto, tras la incipiente apertura de relaciones internacionales de la década anterior, la dictadura de Franco intenta dar un paso adelante en lo que concierne a la economía, polarizando

Nacional del Espectáculo, premio del CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos) a la mejor película, a la mejor dirección y al mejor actor de reparto (José Luis López Vázquez), premio San Jorge de la crítica cinematográfica catalana y, por último, premio a la mejor película de la revista *Triunfo* compartido con *A las cinco de la tarde* (1961), de Juan Antonio Bardem, y *Siempre es domingo* (1961), de Fernando Palacios (Sojo Gil, 2009: 352).

2.4. ¿La mejor película de Berlanga?

Nunca he jerarquizado mis películas. Algunos dicen que la mejor es *Plácido*, otros *El verdugo*. Yo me inclinaría hacia *Plácido* al superar los baches narrativos y de planificación de otras obras anteriores. Una de las bases de que esta será mi mejor película es el equipo de profesionales que trabajó conmigo (Sojo Gil, 2009: 70).

Para Berlanga su mejor filme es *Plácido*, como ha reconocido en varias ocasiones. Él siempre ha visto esta película como su obra más redonda porque todos los elementos encajaban con el tipo de cine que él quería hacer (Cañeque y Grau, 1993: 37). En otra ocasión, comentó que *Plácido* le quedó bien y que era su película mejor rodada (Varios autores, 1996: 113).

Escuchada la opinión del cineasta nos hacemos la pregunta: ¿es *Plácido* la mejor película de Berlanga? Algunos investigadores e historiadores del cine sostienen que sí, aunque otros se decantan por *El verdugo*. Está claro que ambas están consideradas obras maestras de la historia del cine español y las dos forman parte de la etapa plena del cine de Berlanga (1959-1963), además del medimetraje televisivo *Se vende un tranvía* y el sketch de la película colectiva *Las cuatro verdades*, titulado *La muerte y el leñador*, llevados a cabo entre sus dos obras magnas. En algunas publicaciones colectivas sobre Berlanga se ha preguntado a quienes han escrito en ellas sobre la mejor película de la filmografía berlanguiana. Uno de los últimos libros publicados, al hilo del centenario de su nacimiento, es *El universo de Luis García Berlanga* (2021). En opinión de veintiocho especialistas, su mejor filme es *Plácido*, con 115 votos, quedando *El verdugo* en segunda posición, con

abandono más absoluto en la España de inicios de los cincuenta (situación inicial mala). Un día, un delegado de gobierno anuncia que los americanos del Plan Marshall van a pasar por la aldea cargados de regalos y que van a mitigar la situación penosa en que se halla el pueblo (opción de esperanza). Empero, los americanos pasan de largo y dejan al pueblo peor que al principio, ya que los campesinos castellanos tienen que pagar los gastos del recibimiento (situación final peor que la inicial).

Veamos otro ejemplo. En *La vaquilla*, en el contexto de la Guerra Civil, los soldados republicanos están muertos de hambre cerca del pueblo de Perales (situación inicial mala). El objetivo de su misión será ir a las fiestas patronales de la villa disfrazados de nacionales y robarles la vaca con la que van a hacer el encierro y la corrida para fastidiarles la juega y comerse el animal. Hay momentos en que están cerca de hacerlo (opción de esperanza), pero finalmente no consiguen la vaquilla, que queda en tierra de nadie, y además acaban lesionados, humillados y trasquilados, y reciben castigo de sus autoridades (situación final peor que la inicial).

Volviendo a *Plácido*, en lo que respecta a las tres partes (además de los títulos de crédito) en que dividimos el texto fílmico que vamos a analizar a continuación, estas serían las siguientes: planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace. La duración de las tres partes está muy desequilibrada, con un breve planteamiento que no llega a los seis minutos, un desarrollo de la historia cercano a la hora y un desenlace que no alcanza los trece minutos. Veamos de manera más detallada la división de la obra en partes, secuencias, planos y duración en el siguiente cuadro.

Partes	Secuencias	Planos	Minutos
Créditos			2:52
Planteamiento (3 secuencias y 7 planos)	1.1. Plaza de la ciudad	1 (1er plano secuencia)	5:59
	1.2. WC públicos	2 a 3	
	1.3. Sucursal bancaria	4 a 7	

Partes	Secuencias	Planos	Minutos
Nudo o desarrollo (22 secuencias y 135 planos)	2.1. Estación ferroviaria	8 a 10	1:02:30
	2.2. Oficina estación	11 (2º plano secuencia)	
	2.3. Estación ferroviaria	12 a 32	
	2.4. Cabalgata calles ciudad	33 a 36	
	2.5. Cabalgata. Extrarradio	37 a 39	
	2.6. Cabalgata centro ciudad	40 a 47	
	2.7. Casino. Salón principal	48 a 54	
	2.8. Casino. Estancias y pasillo	55 a 60	
	2.9. Casino. Salón principal	61 a 97	
	2.10. Casa de los Galán	98 (3er plano secuencia)	
	2.11. Notaría	99 (4º plano secuencia)	
	2.12. WC públicos	100 a 103	
	2.13. Casa de los Galán	104 (5º plano secuencia)	
	2.14. Casa de los Helguera	105 a 106	
	2.15. Casa del dentista	107 a 110	
	2.16. Escaleras	111 a 112	
	2.17. Casa de los Helguera	113 a 116	
	2.18. Exterior edificio	117 (6º plano secuencia)	
	2.19. Casa de Marilú	118 a 127	
	2.20. Casa de los Helguera	128 a 136	
	2.21. Escaleras	137 a 138	
	2.22. Exterior edificio	139 a 142	
Desenlace (6 secuencias y 28 planos)	3.1. Casa del notario	143 (7º plano secuencia)	12:52
	3.2. Casa Concheta	144 a 157	
	3.3. Exterior casa Concheta	158 a 163	
	3.4. Barrio San Sixto	164 a 165	
	3.5. Casa de Plácido.	166 (8º plano secuencia)	
	3.6. Barrio de San Sixto	167 a 170	

5. ANÁLISIS TEXTUAL DE LA PELÍCULA

5.0. Títulos de crédito

0h. 00' 00"

Los créditos de *Plácido* poseen evidentes parecidos con los de *El cochecito* y *El verdugo*, quizás por la similitud de la música con la que comienzan las tres películas. Los del filme que nos ocupa, desde el punto de vista de la imagen, son obra de Pablo Núñez, conocido por realizar, posteriormente, créditos de filmes de Almodóvar. Núñez, a quien Loma (2011: 4) considera el Saul Bass español, utiliza técnicas de animación, y estos títulos, que van más allá de la enumeración del equipo técnico y artístico, funcionan como un pequeño cortometraje de animación de unos tres minutos que hace un resumen muy claro de la historia que va a ser narrada. Los créditos de *Plácido* están montados como si se tratase de una historieta o tira cómica cuyo hilo conductor es la campaña navideña "Cene con un pobre". El pedigüeño que aparece junto a la cartela de la película y la del director es un pobre anónimo que luego no aparece en el filme. El movimiento del personaje es sincopado y pautado por la música.



La película se inicia con música de fondo sobre fondo negro y, a continuación, da paso a los títulos de crédito, sobre fondo gris,



En esta secuencia hay muchas cuestiones susceptibles de análisis. En primer lugar, la llegada del tren tiene una carga simbólica que ya se ha visto en otras películas. La pequeña ciudad de provincias es un microcos-

mos aislado del mundo exterior, y el tren es ese nexo entre la “civilización” representada por la capital y el remoto lugar lejano a la misma. En *Calle Mayor* sucedía algo similar, ya que el ferrocarril era, en este caso, la opción de la protagonista para huir de la mediocridad y la hipocresía de la pequeña urbe provinciana. En *Plácido*, se espera a rutilantes estrellas del cine español y solo vienen medianías. La visión que, sobre los artistas y sobre el mundo de la farándula, tienen los que esperan en el andén son significativas. Para Encarna de Galán, las actrices son unas “pelanduscas”, Zapater anhelaba a Carmen Sevilla, Olmedo no conoce a nadie. Berlanga se ríe de un mundo que conoce bien, el de los actores, con la crítica al actor veterano decadente y el apunte hacia el cine con niños, con ese odioso trasunto de Joselito llamado Paquito Yepes. El niño cantor, por su atuendo cordobés, parece sacado del repelente niño empollón llamado Pepito de *Bienvenido Mister Marshall*, y la secuencia completa recuerda bastante a dos del filme que Berlanga presentó en Cannes en 1953. La primera es la de la llegada de la apisonadora arreglando las carreteras ante la venida de los americanos; el vehículo no acaba de detenerse y los habitantes de Villar del Río siguen a la apisonadora hasta que esta se detiene. La segunda, el ensayo del recibimiento a los americanos, en que todo el mundo se reúne para acoger a los visitantes, algo que sucede en el filme que nos atañe con los que han ido a la estación a recibir a los artistas de la capital.

La representación de los personajes femeninos puede relacionarse con la misoginia sui generis que se ha atribuido tradicionalmente a Berlanga, y que él ha reconocido, que comienza a atisbarse en *El verdugo*, y se desarrolla en filmes posteriores como *La boutique*, *Vivan los novios* y *Tamaño natural*. El valenciano no detestaba a las féminas, sino que las consideraba seres superiores que manipulan, utilizando su inteligencia o su belleza, a los hombres, que tampoco salen bien parados en sus películas. En la secuencia que nos ocupa, Encarna de Galán y las damas organizadoras recuerdan a las mujeres que velaban por la decencia en *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), de John Ford y que echaban de su pueblo a la prostituta Dallas. Las artistas son representadas como objetos sexuales, guapas y atractivas, pero sin ningún talento. Bañares trata a su novia, una de estas chicas, con desdén y casi desprecio, y en el final de la secuencia utiliza el paternalismo para llamar nenitas a las actrices y decir una frase significativa: “haced caso al señor del sombrero. Son tan niñas”. Martita y Fuensanta son presentadas como chicas normalitas

de pueblo que quieren ser como las actrices y que se mueren por los favores del patético galán Roberto Bonifaz. La monja trata a los pobres con un paternalismo condescendiente similar al que utiliza la señora de Galán. Ese paternalismo se acentúa en la escena en que da el regalo a la familia del preso escoltado por la Guardia Civil. La inquietante presencia de la Benemérita en el plano final, con su iconografía relacionada con el tricornio y el bigote, precede a secuencias de *El verdugo*, como la de la llegada del ferry a Palma en que la Guardia Civil se encuentra en el puerto aguardando al ejecutor de la ley. Parece mentira que en un ambiente festivo como el de esta última obra o el de *Plácido* pueda haber un cuerpo policial militarizado presente, pero era una forma de hacer patente la falta de libertad existente en la España franquista del momento.



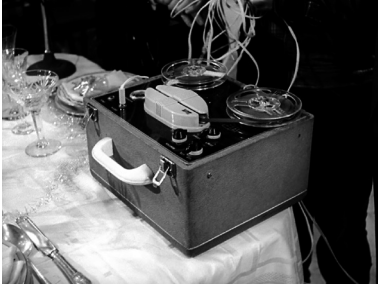


Es una secuencia compuesta de siete planos y una duración de algo más de minuto y medio. El plano inicial es muy interesante. En travelling con grúa, la cámara sigue al niño que hablará con el foquista. Cuando



Esta secuencia, que dura poco más de seis minutos, se compone de treinta y siete planos, siendo la escena más picada en montaje de la película y la más diferente al resto del filme, pues contradice en cierto modo el empleo de la técnica del plano secuencia en el resto de la obra. La secuencia es una continuidad narrativa de las dos anteriores. Se podría decir que las tres secuencias del casino funcionan como una unidad por ubicación. La crítica al mundo de la farándula continúa con las preguntas que Olmedo formula a la actriz Maruja Collado, "famosa" por intervenir en un ignoto peplum titulado *Roma en llamas*. Las respuestas de la joven son de una gran simpleza. Del mismo modo, al final de la secuencia, la otra actriz subastada, Erika, tampoco da grandes muestras de inteligencia. Y en el resto de la escena, Martita, la reina de la fiesta de andar por casa, sigue dando un recital de niñata burguesita caprichosa, mientras que el autoritarismo lo enarbolan la señora de Galán, que es quien maneja toda la campaña, y la esposa castradora del empleado que ofrece 4.000 pesetas por Erika para lucirse delante de su jefe. La conversación entre el notario y la señora de Galán respecto a los artistas vuelve a poner en tela de juicio el supuesto glamour del mundo del cine. El niño cantor, parodia de Joselito, es empujado y ninguneado por los presentes, encabezados por Olmedo. Aguilera, el primer actor de-

otros, pasar frío en el asilo o en la calle. Todo es un paripé preparado para la retransmisión radiofónica y las fotos de los periodistas. Todo es mentira. El pobre, tratado de forma condescendiente, no sabe qué responder al locuaz entrevistador, que manipula sus palabras. La falsa caridad, que campea a sus anchas en la película, aquí lo hace de manera patente.



Este plano secuencia y muchos otros que se llevan a cabo en esta película, ambientados en interiores, están realizados con grúa Dolly. La manejabilidad de la cámara y la articulación de movimientos de grúa y travelling de avance y retroceso permiten a Berlanga seguir a los personajes por la casa de los Galán en este caso. En esta secuencia,

que el organizador y los Galán han ido a la casa de los Helguera, los de la ferretería, otra familia burguesa de la ciudad, ya que un pobre se ha puesto enfermo por el frío que han pasado en la estación y la cabalgata, según el indigente de los Galán.



Es el quinto plano secuencia, en un sentido estricto, de la película y el segundo llevado a cabo en la misma ubicación. La confrontación de mundos contrapuestos, en la cena entre la ignota actriz y el anciano que han asignado a los Galán, muestra la pericia de Azcona y Berlanga en los diálogos de la misma. Por un lado, el locutor habla de una conversación brillante y animada, mientras que lo que predomina es la impostación, sobre todo por parte de la chica, para intentar salvar la retransmisión. Además, el hecho de que los anfitriones hayan abandonado a los invitados da un carácter más esperpéntico a la situación. Erika no sabe qué preguntar al anciano y, siguiendo las instrucciones de Olmedo, que pide alegría, suelta una falsa risotada demostrando que es una actriz limitada; su contrapunto es el tremendismo del viejo, que solo habla de enfermedades, vejez y el frío que han pasado en la cabalgata y la estación. Entre las perlas que suelta el personaje encarnado por Félix Fernández está la coetilla "la guerra austrohúngara", que tiene su importancia en el relato porque este término aparece en todos

los filmes de Berlanga exceptuando *Esa pareja feliz*, que introdujo el director de manera casual en sus dos primeras obras en solitario, *Bienvenido Mister Marshall* y *Novio a la vista*, y que, a modo de superstición o marca de la casa, repitió en todas sus películas desde 1952 hasta el final de su carrera.



5.2.14. La colonia de los mosquitos

0h. 43' 15"

Pascual (Antonio Gandía), es el pobre que ha enfermado en la casa de los Helguera, una familia de origen republicano que intenta guardar las apariencias en la conservadora ciudad de provincias. Son, un

poco, un quiero y no puedo. Álvaro Gil (Agustín González), registrador de la propiedad y prometido de Maruja (Carme Contreras), la hija de la familia, intenta buscar el pulso en vano al indigente, mientras este permanece sentado en un sillón con la mirada perdida. A María, la señora de los Helguera (Julia Delgado Caro), le preocupa más resolver la situación del enfermo por el qué dirán que por la propia salud del mismo. El médico parece que va a tardar, pero los Helguera tienen un vecino dentista que puede hacer las veces del doctor mientras este llega. Matías (José Franco), el marido, protesta porque no quería haber traído un pobre a su casa. La criada, Antonia (Amparo Gómez Ramos), tampoco ayuda mucho. La señora de Galán va a venir a intentar resolver el “problemilla” que se ha generado con Pascual. María advierte a su esposo que trate con educación a los que vengan, mientras el enfermo queda relegado a un segundo plano. Los Helguera deciden, en primera instancia, acostar al indigente en la cama de la sirvienta, cosa que no hace mucha gracia a esta. Maruja, pensando en el efecto negativo que tendrá para la de Galán encontrar al pobre en el cuarto de la criada, propone acostar a Pascual en la habitación del matrimonio. María, Álvaro y Matías, ayudados por Antonia, trasladan al pobre, como si fuera un saco, a la habitación principal de la casa.





Aunque la secuencia se compone de cuatro largos planos, la técnica de plano secuencia llega al máximo esplendor en esta escena, que es una de las más recordadas de la película. El segmento en cuestión dura cinco minutos y cuarenta segundos. El retrato esperpéntico de la pequeña burguesía urbana es uno de los ejes de la cinta y aparece muy bien marcado en esta secuencia. La familia con antecedentes republicanos intenta aparentar todo lo que puede y más ante la familia tradicional conservadora de la ciudad provinciana. A pesar del diferente componente ideológico de origen, la casa de los Helguera y la de los Galán se parecen mucho. En ambas mansiones hay servidumbre y la decoración de las dos viviendas no difiere. La falsedad y el peloteo hacia la organización de la campaña ya comienza con el hecho de haber

señoras de Helguera y de Galán van a arreglar un poco a la anciana de cara al casamiento. La familia de Plácido sigue esperando aburrida, y Emilita llora desconsoladamente. Matías Helguera y Álvaro Gil proponen a Quintanilla que "el señor del motocarro" traslade al enfermo al terminar la boda. El promotor, que sigue resfriado y con sinusitis, propone el porte a Plácido, pero este insiste en resolver el asunto del pago de la letra e irse a cenar con su familia. Para convencer al transportista, Quintanilla, supuestamente, telefonea al notario. Álvaro Gil proporciona un respirador expectorante al organizador para intentar mitigar su resfriado. Matías Helguera quiere que se lleve a cabo la boda lo antes posible y deshacerse del enfermo.





Pascual vuelve en sí y todos los personajes presentes se reúnen en torno a él con la intención de llevar a cabo el enlace. A Concheta le ponen un improvisado velo y le dan un ramo de flores de pega. La indigente, Concepción Vivas Brozas, acepta como esposo a su compañero pobre, Pascual Ruiz Hoyos, que se encuentra muy aturdido, y que niega, en primera instancia, la opción de casarse con ella ante el cura y los allí presentes. Plácido insiste a Quintanilla para que llame al notario, y Álvaro Gil sigue persiguiendo al organizador con el respirador. En torno al teléfono, esperando la llamada, se encuentran Quintanilla, que se prueba el aparato expectorante, y Plácido. Al fondo, el pobre del dentista sigue comiendo compulsivamente ajeno a lo que allí sucede. La familia de Plácido está harta: Emilita sigue llorando, Paquito juega

famosa secuencia del camarote de los Hermanos Marx en la mítica *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, 1935), de Sam Wood. El espacio de aquel filme era más angosto que la escalera de la película que nos ocupa, pero la sensación de ahogo y agobio es parecida.

5.2.22. El viaje al más allá

1h. 08' 59"

En el exterior de la casa de los Helguera se encuentra aparcado el motocarro de Plácido. El transportista, Julián y Quintanilla depositan el cadáver de Pascual en la trasera del vehículo, concretamente en una de las sillas que, junto a una mesita, fueron utilizadas en la cabalgata para representar el paripé del cuadro plástico. El cuerpo del finado es tapado y atado para que no se caiga. Colocado el "porte", Plácido pide a Quintanilla la indemnización que negoció para transportar al muerto. El motocarro arranca camino de la notaría. Al paso del vehículo, los Galán, los Helguera, el dentista y su pobre saludan respetuosamente. Al estar "el problema resuelto", como comenta Encarna Galán, todos se despiden. Los Helguera vuelven a su casa y los Galán emprenden camino de su domicilio. El dentista dice adiós a su pobre, pero este pide al facultativo volver a la cena ya que la habían dejado a medias.



de los hechos más esperados de la película, el pago de la letra del motocarro por parte de Plácido. Tras abonarla, aún quedan otros diez minutos de película para que esta finalice. La letra, podríamos decir que ha actuado, en cierto modo, como macguffin, ya que en el momento en que el pago queda satisfecho, la película sigue y el asunto de la letra pierde la importancia que parecía tener en el desarrollo del filme, al contrario que la cesta sustraída por Julián, que tomará importancia en el desenlace final. Este hecho, además, nos recuerda el concepto de arco berlanguiano que se puede analizar en todas las películas de Berlanga y que ya comentábamos con anterioridad. Dentro del tema del retrato de la burguesía de la pequeña ciudad provinciana, se nos presenta otra casa acomodada integrante de la campaña caritativa donde el pobre asignado es tratado con desprecio y condescendencia por el matrimonio anfitrión. El notario está todo el rato intentando que el indigente se siente en el sofá y “duerma la mona”. La esposa responsabiliza a su marido de que hayan elegido a ese pobre tan pesado, y prioriza irse a la Misa del Gallo a quedarse con el indigente. Además, cuando están marchándose, comenta en off a la criada que recoja la plata, ya que no se fía del pobre. Este está muy pesado e intenta “agradar” a sus anfitriones cantando de todo, desde villancicos a jotas y canciones populares como “Ay mamá Inés”, tango congo del músico cubano Eliseo Grenet, o “El tumbaíto”, de Antonio Machín. También propone al notario echar a estacazos a Plácido y Quintanilla. La incomunicación de los personajes es, de nuevo, palpable. Por supuesto, otra vez hay una crítica a la burocracia que no permite hasta este momento que Plácido pague su letra.

5.3.2. A todos nos tiene que tocar un día u otro 1h. 14'07"

El motocarro transita por calles más lúgubres que las del centro de la ciudad. En la parte trasera, van apelotonados los familiares de Plácido y Concheta, además del muerto. Hace un frío tremendo. El transportista conduce apresuradamente para dejar cuanto antes al fiambre en su casa. Emilia intenta consolar a una llorosa Concheta diciendo frases hechas y manidas sobre la muerte. El motocarro se detiene junto a las escaleras de un cuartel. Junto al edificio, hay una iglesia en que se está celebrando la Misa del Gallo. Plácido y Julián, ayudados por Quintanilla, comienzan a trasladar al finado y suben las escaleras. Un centinela

del cuartel les da el alto. La comitiva dice al militar que trasladan a un enfermo a su casa dentro de la campaña caritativa. El soldado les permite seguir. La modesta vivienda de Concheta se ubica en la bajera del cuartel. La casa es extremadamente pobre. Quintanilla, Plácido y Julián tumban el cadáver en la cama del estrecho dormitorio. Concheta llora desconsolada sentada junto a la mesa de la pequeña cocina. Para intentar animarla en tan desgraciado trance, Plácido insta a Julián a que traiga algún alimento de la cesta. A regañadientes, este pide a Paquito que suba dos o tres paquetes. Quintanilla comienza a dar unas pasas a Concheta. Cuando el trío se marcha, la mujer se queda sola con el muerto escupiendo las pasas y comiéndose compulsivamente una tableta de turrón.





Se trata de una de las secuencias con más planos de la película. Al contarnos el viaje hacia la casa de Concheta y la llegada a la misma, Berlanga decide utilizar una planificación bastante picada compuesta de catorce planos de pequeña duración que contradice, en cierto modo, el planteamiento principal del filme sustentado por largos planos secuencia. El espíritu navideño, o mejor dicho la ausencia del mismo, es una de las constantes de la película. Ya en el comienzo de la secuencia, observamos a un grupo de personas discutiendo antes de ser casi atropellados por el motocarro. El hecho de abandonar con el muerto a la pobre Concheta tiene poco de solidario. La manera en que los responsables de la campaña se desembarazan del cadáver es de una crueldad intolerable. El hecho de dar a la mujer algunos paquetes de la cesta es una limosna innecesaria que ahonda aún más en el mensaje pesimista de la película. El problema de la falta de solidaridad no solo es responsabilidad de las clases acomodadas, sino también de los pobres, que están solo un poco mejor que los indigentes. En ese sentido, ni Plácido ni Julián muestran un ápice de comprensión con Concheta porque son los primeros que quieren desembarazarse del muerto. Al menos, Emilia intenta dar apoyo a la viuda con frases hechas sobre la muerte que siempre hemos escuchado en los funerales y entierros: “a todos nos tiene que tocar un día u otro”, “no somos nada”, “ahora tiene que pensar en usted y hacer de tripas corazón” o “hay que vivir”. Lo dice la responsable de los váteres públicos del centro de la ciudad. También Plácido, Quintanilla y Julián consuelan con frases manidas a la viuda en la parte en que dan de comer alguna cosa a la mujer para que pase de la mejor manera posible el mal trago. Lo más insolidario de la secuencia es la frase del organizador hacia la viuda diciendo antes de irse: “con lo bien que iba la campaña, qué fatalidad”.

Antepone el éxito del evento caritativo a la muerte del ser humano, aspecto que hacen a este personaje muy despreciable. El “alto, quién vive” del soldado a la llegada de la comitiva es paradójico, pues estos transportan a un muerto.



El ambiente opresivo de ciudad levítica por el que transitan los personajes se acentúa en esta secuencia con la presencia de lo militar y lo religioso como trasfondo opresor y dictatorial. El halo lumínico místico procedente de la iglesia, en la que se habla en estas fechas de paz y caridad, y la música celestial que se escucha de fondo poco tienen que ver con la situación de pobres como Concheta o el malogrado Pascual. La amenazante presencia de un centinela y la

un castaño que le eche un ojo al motocarro mientras descargan. A diferencia del domicilio de Concheta, al que se accede subiendo escaleras, para llegar al hogar de los Alonso hay que bajar una irregular escalera o un terraplén. Mientras descienden, el abuelo pregunta si hay besugo para cenar y Emilia responde que no. Julián canta los manjares que hay en la cesta para “ponerse morados” y sustituir al besugo por el contenido de la cesta. Junto al portal de la casa hay un cartel en parte despegado de la campaña “Cene con un pobre”. Paquito quiere una zambomba. La familia penetra en el inmueble.



La secuencia se compone de dos planos. El primero es un general con una gran amplitud y profundidad de campo que nos describe a

El drama moral supera en ocasiones al físico. En la posterior *El verdugo*, el protagonista tiene que matar para seguir adelante. En el final de *Plácido* no se mata a nadie, pero la bronca deja muy mal cuerpo en el espectador y lleva a la familia Alonso a una situación de tristeza difícil de digerir en una noche como la navideña. El motocarro, con la sempiterna estrella de David que tantos quebraderos de cabeza ha dado a Plácido en la película, queda muy presente en el plano final del filme. Mientras el vendedor de cestas se aleja y se adentra en la oscuridad, arranca el villancico con el vehículo presente y da paso, antes del letrero final de la obra, a la música de Asins Arbó con la que finaliza esta peculiar road movie con motocarro por una pequeña y aburrida ciudad española de provincias de inicios de los años sesenta.



6. CONSTRUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA. RECURSOS TÉCNICOS, EXPRESIVOS Y NARRATIVOS

6.1. Dirección, planificación y montaje

Plácido es una película creada en torno a la técnica del plano secuencia, que es una estructura narrativa, en el sentido de que articula una unidad de discurso con una de contenido. Se define como un único plano que comprende una secuencia narrativa completa. Ese plano puede ser una toma captada en la fase de rodaje o una composición realizada en postproducción. Lo que le caracteriza no es el proceso de creación audiovisual, sino que, como unidad de montaje comprendida entre dos cortes, alberga dentro de sus límites espaciales (encuadre) y temporales (duración) una unidad narrativa completa, bien una secuencia –una serie de acciones sucesivas que desarrollan un contenido común sin límites espacio-temporales– o bien, más habitualmente, una escena –una unidad narrativa que se produce en un mismo espacio-tiempo; aquellas acciones que se realizan en una misma localización y en estricta continuidad temporal– (Rajas, Hernández Barral y Baños, 2023: 69).

A partir de *Plácido*, las películas de Berlanga estarán jalonadas de largos y complejos planos secuencia por los que transitan sus intérpretes. En varios minutos se desarrollan varias acciones simultáneamente, y hay personajes hablando en primer, segundo y tercer término. La cámara se mueve por los espacios, y la continuidad de la acción se presenta como si de una coreografía se tratara. Luis García Berlanga descubrió en la técnica del plano secuencia un instrumento idóneo para narrar sus historias a través del movimiento continuado de cámara, la coreografía masiva de actores y la puesta en escena en términos de profundidad. En su obra, las tomas largas sirven para ofrecer una visión particular del género de la comedia, al introducir una serie de recursos de montaje interno (la predominancia de planos de duración extendida, encuadres amplios y dinámicos, diálogos simultáneos y solapados, fuertes contrastes compositivos dentro de la imagen o ritmos acelerados de la acción dramática, entre otras soluciones estéticas y narrativas) que le permiten desarrollar en pantalla su particular sentido del humor y llevar a cabo un análisis crítico de la existencia humana y del propio cine. El plano secuencia berlanguiano resulta, de este modo, un medio privilegiado para estilizar la realidad, abstraer lo cotidiano,

7. INTERPRETACIONES EN TORNO A *PLÁCIDO*

7.1. Incomunicación

Plácido es una película sobre la incomunicación. En ninguna de las obras anteriores de Berlanga se contemplaba a tantos personajes deambulando por la pantalla y yendo de un sitio a otro, hablando todos a la vez y sin escucharse. No es una incomunicación fundamentada en el silencio, como sucede en el cine de Antonioni, sino dando la vuelta a la situación dentro de los complejos movimientos de los planos secuencia, con personajes hablando en primer término, en segundo o en tercero, en algunos casos. Esta incomunicación será una de las señas de identidad del cine posterior de Berlanga, fácilmente reconocible en películas construidas de forma similar a *Plácido*, como *La escopeta nacional* o *Todos a la cárcel*. En ambas, como en el filme que nos ocupa, hay una campaña o evento organizado como detonante de la trama, y un personaje que funciona como falso hilo conductor y que nos muestra la desesperanzadora incomunicación entre los seres humanos que pueblan las obras cinematográficas de Berlanga.

El tema de la incomunicación de *Plácido* ya fue advertido por los críticos desde un primer momento, a pesar de que algunas voces comentaban que la temática más importante de la película era la crítica a la falsa caridad. De ese modo, Juan Cobos (1961: 21) ya advertía que la clave del filme era la incomunicación humana, sin perder de vista el medio social de sus personajes. Por su parte, Víctor Erice, años más tarde, apuntaba que la incomunicabilidad de la que hablaba *Plácido* no se ceñía a la clase social sino a los individuos, ya que, si las personas no se comunican es porque hablan diez al mismo tiempo y no se entienden. Además, el director de *El sur* (1983) comentaba que en Azcona, Ferreri y Berlanga se partía de la incomunicación como algo abstracto, sin demostrar, de raíces exclusivamente subjetivas, y se pretendía apoyar en una situación más o menos realista, siendo la incomunicación entre pobres y ricos, antes que nada, un problema de desigualdad económica (Aranzubia y Nieto, 2021: 90-91). Está claro que en esta película cada personaje tiene un objetivo, y hará lo posible por conseguirlo no utilizando la comunicación con el prójimo, precisamente. Plácido desea pagar la letra del motocarro y cenar en Navidad con su familia, pero se encuentra con una sociedad burguesa, encabezada por Quin-

del Gallo. El del dentista está sentado en la mesa con el perro de las hermanas solteras, que tratan mejor al animal que a su invitado. Al pobre de los Galán le intentan manipular las respuestas en la conexión radiofónica. Concheta está más sola que la una y piensa que estorba en la noche de la chica y su amante, que se esconde en el armario con el cava para no ser visto por los organizadores de la campaña. Finalmente, Pascual, tras ser casado "in articulo mortis" y fallecer, es tapado con una manta vieja para ser trasladado con nocturnidad y alevosía a la vivienda que comparte en pecado mortal con Concheta. Más insolidaridad y crueldad es imposible. Y todo ello viene generado por la campaña que supuestamente pretende lo contrario.

La idea de la campaña de *Plácido* es recogida por Berlanga en su primera película sin Azcona, *Todos a la cárcel*, donde la premisa del filme es similar a la de la cinta que nos ocupa. *El día nacional del preso de conciencia* es una campaña en que políticos y otros personajes pasarán un día en prisión para solidarizarse con los reclusos que, por distintos motivos, están retenidos en la cárcel. Obviamente, tras esa jornada en la trena, todos vuelven a sus vidas, y los presos, como los indigentes de *Plácido*, se quedan igual o peor que como estaban antes. El organizador de la campaña, interpretado por José Sacristán, se llama también Quintanilla, como alusión directa a la película que nos ocupa.

8. EQUIPO DE PRODUCCIÓN Y ARTÍSTICO

8.1. Luis García Berlanga, director

Luis García-Berlanga Martí (1921-2010) es considerado uno de los más grandes directores del cine español de todos los tiempos. Nacido en Valencia el 12 de junio de 1921, su actividad cinematográfica comienza a tomar cuerpo a finales de los años cuarenta, tras entrar en 1947 como alumno en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), la primera escuela de cine de Madrid, auténtico hervidero de nuevos talentos, donde coincide con Florentino Soria, Eduardo Ducay, Agustín Navarro y Juan Antonio Bardem, con quienes llevará a cabo sus proyectos iniciales. Tras realizar dos cortometrajes en el seno de la es-

Pedro Olea, sin olvidar su hombre encerrado en la terrorífica *La cabina* (1972), de Antonio Mercero, uno de sus mejores trabajos, ni su Pajarito de Soto de *La verdad sobre el caso Savolta* (1979), de Antonio Drove. En comedia y en películas más comerciales, lo recordaremos siempre como el Fernando Galindo, “un admirador, un amigo, un esclavo, un siervo”, de *Atraco a las tres*, de José María Forqué, donde coincidió de nuevo con Cassen. También recordaremos a López Vázquez como el “padrino búfalo” de *La gran familia* (1962), el secretario del ayuntamiento de *El turismo es un gran invento* (1968), de Pedro Lazaga, o los papeles que hizo en tándem cómico con Gracita Morales en filmes tan interesantes como *Los palomos* (1964), de Fernando Fernán Gómez, o comerciales como *Sor Citroen* (1967), de Pedro Lazaga, por citar algunos de los que hicieron juntos. Genio inabordable y referente de generaciones de actores, José Luis López Vázquez es la historia del cine español.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Aranzubia, A. y Nieto, J. (2021). Recepción crítica del cine de Berlanga. En Castro de Paz, J. L. y Zunzunegui, S. (eds.). *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia: IVAC/Filmoteca Española, 29-148.
- Azcona, R.; Berlanga, L. G.; Colina, J. L. y Font, J. L. (1994). *Plácido (Guion original de la película)*. Madrid: Alma-Plot.
- Belinchón, G. (2022). Plácido. En *El universo de José Luis López Vázquez*. Madrid: Notorious, 46-49.
- Berlanga, Luis G. (1961). Plácido y yo. *Temas de cine*, 14-15, 11-12.
- Berlanga, Luis G. (1994). Así se escribió este guion. En Azcona, R.; Berlanga, L. G.; Colina, J. L. y Font, J. L. *Plácido (Guion original de la película)*. Madrid: Alma-Plot, 5-6.
- Berlanga, Luis G. y Azcona, R. (2017). Argumento original de *Siente un pobre a su mesa*. *Revista de Occidente*, 428, 71-84.
- Cañeque, C. y Grau, M. (1993). *Bienvenido Mr. Berlanga*. Barcelona: Destino.

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger
26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dulce vida
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

NUEVA TEMPORADA

- | | |
|----------------------------------|-------------------------|
| 51. El diablo sobre ruedas | 76. La fiera de mi niña |
| 52. Deseando amar | 77. Placido |
| 53. Solaris | |
| 54. Gladiator | |
| 55. La matanza de Texas | |
| 56. Lola Montes | |
| 57. Up | |
| 58. Jennie | |
| 59. Melancolía | |
| 60. Mystic River | |
| 61. El verdugo | |
| 62. Network | |
| 63. Harry el sucio | |
| 64. Alien, el octavo pasajero | |
| 65. American Beauty | |
| 66. Ladrón de bicicletas | |
| 67. Rebeca | |
| 68. Perdición | |
| 69. Perfect Blue | |
| 70. La piel que habito | |
| 71. Easy Rider | |
| 72. El piano | |
| 73. Los idiotas | |
| 74. El Evangelio según San Mateo | |
| 75. Solo ante el peligro | |

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje “opaco”, lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
 1. Ficha técnica y artística
 2. Introducción
 3. Sinopsis argumental
 4. Estructura del film
 5. Análisis textual
 6. Recursos expresivos y narrativos
 7. Interpretaciones/Apéndices
 8. Equipo de producción y artístico
 9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
 1. Justificación
 2. Índice comentado
 3. Bibliografía seleccionada
 4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (<http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar>) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.