

***El verdugo* (1963) de Berlanga y su trascendencia en la historia del cine español**

***The Executioner* (1963) of Berlanga and his transcendence in the history of Spanish cinema**

KEPA SOJO GIL*

Resumen

El verdugo, de Berlanga es una de las películas más emblemáticas del cine español y supone el punto de inflexión de nuestra cinematografía al servir como puente entre el cine español renovador de los cincuenta y el Nuevo Cine Español más relacionable con los nuevos cines europeos. Los aires de modernidad que, merced al nuevo desarrollo económico, llegan a la franquista España de los sesenta, provocan que la película se convierta en un filme básico para entender el paso a un nuevo modelo que se fue gestando en las Conversaciones de Salamanca de 1955 y que será decisivo en el devenir del cine español.

Palabras clave

Berlanga, Franco, Cine español, Desarrollismo, Años sesenta, Nuevos cines.

Abstract

The Executioner, of Berlanga is one of the most emblematic films of Spanish cinema and is the turning point of our cinematography by serving as a bridge between the renewing Spanish cinema of the 50's and the Spanish New Cinema most relatable to new European cinemas. The airs of modernity that, thanks to the new economic development, reach Franco's Spain of the 60's, cause the film to become a basic film to understand the move to a new model that was developed in the Salamanca Talks of 1955 and that will be decisive in the future of Spanish cinema.

Keywords

Berlanga, Franco, Spanish cinema, Developmentism, The 60's, New cinemas.

* * * * *

El verdugo (1963), una de las mejores películas del cine español de todos los tiempos y probablemente la obra cumbre de Berlanga junto a *Plácido* (1961), sigue la evolución básica de la filmografía de Berlanga, inaugurada algo más de una década atrás, con una renovación formal y estilística del cine que se hacía en España durante la primera posguerra, aunque sin abandonar algunos rasgos inherentes a este como el costumbrismo o la

* Profesor Titular de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Dirección de correo electrónico: kepa.sojo@ehu.eus.

tradición, en lo que concierne a comedia, relacionable con el sainete o la picaresca. El cine de género, con especial referencia al historicismo de raíz decimonónica, al folklore desde un punto de vista tópico y lleno de lugares comunes, y a la exacerbación del catolicismo más recalcitrante por medio de un lamentable cine religioso, era el predominante en el desolador panorama cinematográfico español de la posguerra. La influencia del neorrealismo italiano en los nuevos cineastas, así como la reactivación de un cierto regeneracionismo de inspiración noventayochista en la producción fílmica del momento, nos hacen observar la aparición de algunos directores descontentos con el régimen desde ópticas tan dispares como el falangismo desencantado o el comunismo clandestino. Tampoco hay que olvidar la labor del IIEC, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, donde estudian algunos de estos renovadores del cine español, ni las Conversaciones de Salamanca de 1955, donde se intentaron analizar y resolver los males endémicos de la cinematografía hispana. En ese contexto surgen *Esa pareja feliz* (1951), de Berlanga y Bardem, *Bienvenido Mister Marshall* (1952) y *Los jueves milagro* (1957), de Berlanga, *Surcos* (1951) y *El inquilino* (1957), de José Antonio Nieves Conde, *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), y *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, *La vida por delante* (1958), de Fernando Fernán-Gómez, *El pisito* (1959), de Marco Ferreri e Isidoro Martínez Ferry y *El cochecito* (1960), de Marco Ferreri... y, por supuesto, *Plácido* y *El verdugo*, también de Luis García Berlanga, que suponen una evolución lógica del cine español de los cincuenta y optan por continuar la tradición realista española, en vez de utilizar las nuevas maneras narrativas procedentes de Europa desde la irrupción de la *Nouvelle vague*, cuyo espíritu también influye en un tipo de cine relacionado con esta corriente cinematográfica francesa, el llamado NCE, Nuevo Cine Español, y que opta, aprovechando el espíritu de Salamanca, por modernizar las formas narrativas y temas del cine español con la irrupción de jóvenes talentos como los directores Carlos Saura, José Luis Borau, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo o el productor Elías Querejeta, que desarrollarán propuestas modernas y exportables en un modelo de cine que coexistirá con el de Berlanga y Bardem, que puede ser comprendido como un enlace entre el intento de superar modelos obsoletos sin renunciar a la tradición cultural española y las nuevas tendencias autorales que se desarrollarán a lo largo y ancho de la cinematografía mundial.¹

El verdugo es, como ya hemos apuntado anteriormente, una de las obras cumbre del cine español y una película básica para comprender

¹ Sobre la trascendencia de *El verdugo* en la historia del cine español ya reflexionábamos de manera más amplia en Sojo GIL, K., *El verdugo. Guía para ver y analizar*, Valencia, Nau Llibres, 2016.

el momento histórico en que fue realizada, el franquismo, y concretamente el comienzo de la década de los sesenta, una etapa importante de la historia del siglo XX, coincidente con el desarrollismo y el despegue económico e industrial de España. El desarrollo del turismo de costa y los intentos de lavar las miserias del régimen de cara al exterior, nos presentan una nación española de migraciones desde el interior a los grandes centros industriales del país y de salidas a prósperos lugares europeos en búsqueda de un futuro mejor. Este intento de dar una imagen amable contrasta con las terribles ejecuciones de presos políticos que todavía se llevan a cabo en el país, con la represión política y con la aplicación de la pena de muerte, que permanecerá hasta 1975 y será abolida por Ley Orgánica en 1995, veinte años después de la muerte del dictador Franco [fig. 1].

El verdugo es, por tanto, el punto más alto de la evolución lógica del cine de Berlanga desde sus inicios de los cincuenta, así como una obra con la cual es posible analizar a la perfección el comienzo del desarrollismo en España, dentro de la tercera década del franquismo. En este contexto, se aprecian en el film aspectos susceptibles de análisis como: el problema de la vivienda, la familia y la mujer, el turismo en la España mediterránea, la aparatosa burocracia del régimen y la consiguiente anulación del individuo, la aplicación de la pena de muerte, la emigración al extranjero, el pluriempleo para sacar un jornal, la situación de las cárceles... Viendo la película, nos encontramos con un ejemplo que puede ser utilizado a la perfección para estudiar la historia de España en los inicios de los años sesenta. Pero este hecho no sólo sucede con *El verdugo*, ya que casi todas las películas de Berlanga, las ambientadas en los momentos en que fueron rodadas, nos presentan una opción de estudiar la historia de España en la segunda mitad del siglo XX. De ese modo, *Esa pareja feliz*, nos muestra la vida cotidiana en el Madrid de inicios de los cincuenta, *Bienvenido Mister Marshall*, la situación de miseria en que se encuentra el agro español en este momento, *Plácido*, la mediocridad de una pequeña ciudad de provincias de inicios de los sesenta y la “trilogía nacional”, la España en descomposición del tardofranquismo, la transición a la democracia y la llegada de los socialistas al poder a inicios de los ochenta.

Hay diversas razones para pensar que *El verdugo* es la obra cumbre del cine berlanguiano, si bien, es fácil reconocer que otras dos películas suyas también pueden ser consideradas obras maestras. Nos referimos a *Bienvenido Mister Marshall* y *Plácido*. La primera supone un hito en el cine español y origina un antes y un después en el panorama cinematográfico estatal y en la historia del cine nacional, al conseguir un gran éxito de crítica y público y al convertirse en un referente para varias comedias



Fig. 1. El viejo verdugo Amadeo (José Isbert) y su ruidoso maletín en el inicio de la película.

rurales de la época y filmes posteriores.² La segunda establece los principios del cine de Berlanga desde los años sesenta al final de su carrera y los rasgos que distinguirán su cine en una fase más evolucionada que la anterior: empleo del plano-secuencia, incomunicación de los personajes, protagonismo coral, humor negro, ausencia intencionada de música, crítica social... Estos rasgos son corregidos y aumentados en *El verdugo*, donde Berlanga supera baches narrativos de filmes anteriores y logra la plenitud como director que ya se presuponía en *Plácido*, película, además, favorita del valenciano.³

La presencia de Rafael Azcona en esta película, y en las tres anteriores, desde la experiencia televisiva titulada *Se vende un tranvía* (1959), se torna fundamental al dotar de mayor acidez al discurso de Berlanga, que ya iba marcando esta tendencia en una serie de temas de su etapa inicial, pero que va acentuando merced a su trabajo con el guionista riojano hasta el fin de la colaboración de ambos en 1987 con *Moros y cristianos*. A partir de este momento, las últimas películas de Berlanga recurrirán a esquemas ya usados y a homenajes a filmes anteriores del valenciano.

² Hablamos de películas como *Todo es posible en Granada* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia, *Aquí hay petróleo* (1956) y *El puente de la paz* (1957), ambas de Rafael J. Salvia o de *El hombre del paraguas blanco* (1958), de Joaquín Romero Marchent.

³ SOJO GIL, K., *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall*, Madrid, Notorious, 2009, p. 70.

No obstante, el hecho de que consideremos que *El verdugo* es la mejor película de Berlanga, su obra cumbre y una película clave para comprender el cine español, no desmerece a la obra posterior que lleva a cabo el levantino, puesto que la película que nos atañe marca temas muy propios de este cineasta como la actitud ante la mujer por medio de la misoginia, asunto que será desarrollado de manera aumentada en los filmes inmediatamente posteriores como son *La boutique* (1967), *Vivan los novios* (1969) o *Tamaño natural* (1974), o la visión comparativa entre la España negra y el boom turístico y desarrollista, apuntado en *El verdugo* y desarrollado en *Vivan los novios*. Por no hablar del empleo técnico del plano-secuencia que llegará a su máximo esplendor en la trilogía nacional. La muerte esperpéntica será atisbada de nuevo en la ya citada *Vivan los novios*, en *Todos a la cárcel* (1993) o en *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* (1998).

El contexto supuestamente aperturista en que se concibió *El verdugo*, no lo era tanto ya que en la España que se abría al turismo, a la proliferación de embalses y a la llegada de las suecas y los utilitarios, se seguía aplicando la pena de muerte. En abril de 1963, coincidiendo con el inicio de rodaje del film en la luminosa Mallorca, se produce la ejecución del comunista Julián Grimau. En agosto, poco después del final de la filmación, fueron ajusticiados los anarquistas Francisco Granados y Julián Delgado. En septiembre, se celebra el Festival de Venecia, donde la película es seleccionada directamente por Luigi Chiarini, el director de la *Mostra* que, asesorado por diversos críticos de diversas procedencias, lleva a cabo una selección un tanto *sui generis* destituyendo al comité del festival que realizaba esa labor.⁴ La Dirección Española de Cinematografía había elegido para presentar al certamen *Nunca pasa nada* (1963), de Juan Antonio Bardem, film que no es aceptado debido a la decisión de Chiarini. Alfredo Sánchez Bella, embajador de España en Roma, pide visionar *El verdugo* antes de la proyección en Venecia. Horrorizado por la película, a la que tilda de maniobra comunista contra el régimen, escribe una carta al Ministro de Asuntos Exteriores Fernando Castiella.⁵ Cita como instigador del contubernio a Ricardo Muñoz Suay, ayudante de dirección de la película y comunista reconocido, al propio Berlanga y exculpa de cualquier sospecha al productor franquista y futbolista ocasional Nazario Belmar. A pesar de las presiones, la película, al ser en parte italiana, no es retirada del

⁴ ANTÓN SÁNCHEZ, L., *Disfraz y pasión creativa. La modernidad de la escritura de El verdugo*, Madrid, Universitas, 2008, p. 61.

⁵ *Ibidem*, p. 199. En la carta se decían cosas como esta: *Me parece uno de los más impresionantes libelos que jamás se han hecho contra España; un panfleto político increíble, no contra el régimen sino contra toda una sociedad.*

festival y gana el Premio de la Crítica en la cita trasalpina. Para colmo, a la salida de la proyección una manifestación de anarquistas italianos se concentra frente al cine para protestar las ejecuciones de Granados y Delgado y acusar a Berlanga de colaboracionista con el régimen y la pena capital sin haber visto la película.⁶ En ese contexto se produjo la famosa frase de Franco opinando sobre Berlanga y de la que tanto se enorgullecía el valenciano que decía: *Berlanga no es comunista, Berlanga es un mal español*.⁷ Este hecho acaece tras una reunión del cineasta con el entonces Ministro de Información y Turismo Manuel Fraga.⁸ Además, Berlanga fue tildado de otras lindezas como *amigo de los comunistas* o *tonto útil*. Tras el escándalo y antes del estreno en España, el 17 de febrero de 1964, la película sufre nuevos cortes de la censura, al menos catorce, algunos de los cuales han sido recuperados en la versión restaurada. Entre otros, se mutilan las alusiones de José Luis a irse a Alemania a trabajar, los ruidos del maletín, el momento en que Amadeo enseña los hierros a su futuro yerno, la secuencia de la merienda en el embalse con el viejo verdugo explicando a Álvarez como se ponen los hierros del garrote en el cuello o la visión del condenado por parte del público y verdugo [fig. 2].⁹ Tras el estreno en la capital de España en cuatro salas simultáneas y soportando presiones de las autoridades a los exhibidores,¹⁰ el film siguió su recorrido internacional estrenándose en Italia y logrando diversos premios en otros países como el Premio del Humor Negro de la Academia de Humor Francesa de 1965 o el Premio de la Crítica Soviética en el Festival de Moscú del mismo año. En Estados Unidos, la obra logra estrenarse con el curioso título *Not on your life*.¹¹ Afectado por todos estos problemas, Berlanga tardó varios años en dirigir otra película hasta que en 1967 firma un contrato con Cesáreo González, para hacer tres filmes, de los cuales se rodaron finalmente dos: *La boutique* y *Vivan los novios*. La muerte del productor gallego en

⁶ Los responsables del festival ofrecieron a Berlanga y a Emma Penella la opción de salir por una puerta trasera, pero ante la insistencia de la actriz lo hicieron por la principal siendo insultados y apedreados por los manifestantes anarquistas.

⁷ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M., *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 97.

⁸ GARCI, J. L. (ed.), "Berlanga", *Nickel Odeon*, 3, 1996, p. 134.

⁹ ANTÓN SÁNCHEZ, L., *Disfraz y pasión creativa...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰ HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M., *El último austro-húngaro...*, *op. cit.*, p. 97. El exhibidor García Ramos dijo a Berlanga que recibió presiones para quitar la película que estuvo en cartel cuatro semanas en el cine Palace, dos en el Pompeya, Gayarre y Vox y tan solo una en el Rosales.

¹¹ SOJO GIL, K., "Repercusión internacional del cine de Berlanga", en Castro de Paz, J. L. y Pérez Perucha, J. (eds.), *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, Ourense, Festival de cine de Ourense, 2005, p. 160. Otros galardones logrados fueron: Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a Emma Penella (Mejor actriz); Premio del CEC al argumento y guion original (Rafael Azcona y Luis G. Berlanga) en 1963; Premio San Jorge a la mejor película de 1964.



Fig. 2. Amadeo cuenta historias de ajusticiamientos en la excursión dominguera de los protagonistas del filme.



Fig. 3. José Luis flirtea con unas turistas alemanas en la luminosa Mallorca.

1968 provocó que finalmente Berlanga no cumpliera este contrato con el antiguo impulsor de Suevia Films.

Como hemos apuntado con anterioridad, el contexto histórico en que discurre la película es el desarrollismo, ese período de la década de los sesenta dentro del franquismo en que España despegó económicamente, gracias a la polarización de la industria pesada en el cinturón de algunas grandes ciudades: Madrid, Barcelona y Bilbao y en el que se produce el éxodo rural de las zonas más despobladas y rurales del país: Castilla, Extremadura, Galicia, Andalucía y Murcia, hacia estos lugares. A pesar de este despegue industrial, de lo que algunos historiadores han llamado el milagro español, gran cantidad de españoles deciden irse a países más desarrollados a buscarse la vida, ganar dinero y volverse a sus casas. En el caso de la película que nos ocupa, José Luis está deseando irse a Alemania como muchos otros, pero la trampa que le depara su relación con Carmen, quien se quería ir a Francia, impide que viaje al país teutón a trabajar de mecánico. Alemania supone en la película lo que muchos jóvenes españoles ansiaban en la década de los sesenta. En contraposición a una España dictatorial en reconstrucción Alemania era un país moderno y libre donde poder tener un trabajo y unas condiciones de vida dignas y donde poder formar una familia en libertad. Alemania es el progreso y el bienestar, España, el pluriempleo, la burocratización excesiva, la sombra de la Iglesia y el ejército (clientes del hermano sastre de José Luis) y la represión. Ante este panorama, la censura actuó y exigió en primera instancia eliminar las referencias a la huida del joven funerario hacia el país germano. Aparte de las veces que el protagonista de la cinta comenta su deseo de irse a trabajar de mecánico a Alemania, que son bastantes, las referencias a este país receptor de inmigrantes españoles son varias en el film. El académico Corcuera como símbolo de lo rancio y pseudointelectual afín al régimen recrimina a José Luis sus ganas de futuro en el extranjero recomendándole para un puesto de ejecutor que coartará totalmente su libertad. En la parte mallorquina de la obra, José Luis se siente atraído por las turistas teutonas que se encuentra en el mercadillo y en las Cuevas del Drach, ya que estas se comportan de manera libre y desenfadada [fig. 3]. Como contraste, Carmen aparece tocada con un pañuelo en la cabeza y parece mucho más mayor y tradicional que las extranjeras. En el interior de las cuevas, las parejas de extranjeros se besan apasionadamente, cosa que los reprimidos Carmen y José Luis no hacen en primera instancia por razones obvias. Además, en el momento de mayor intimidad aparece en barca la Benemérita en la mejor secuencia del film e interpretación *sui generis* del mito de la Barca de Caronte, y se rompe el encanto de la situación. Las rubias germánicas, por supuesto, piden a José Luis que les haga una foto

con su cámara alemana, que contrasta con la vieja máquina de retratar de Antonio, el hermano del nuevo verdugo. Por último, el guía turístico del autocar que recorre la isla de Mallorca sólo se dirige a los viajeros en alemán porque básicamente la mayor parte de los turistas son extranjeros, principalmente germanos con un poder adquisitivo interesante, siendo los españoles una inmensa minoría en su propio país, ninguneados por un estado que quiere promocionar el turismo, dejando en un segundo plano a parejas como Carmen y José Luis que no interesan lo más mínimo y se encuentran en la isla de casualidad.

Otro de los ejes en que se apoya la película, y que es uno de los objetos de deseo de los protagonistas del film, es la vivienda. A principios de los sesenta se produce un *boom* de la construcción en las afueras de las grandes ciudades y en sus cinturones industriales, donde se construyen viviendas para los obreros y para los inmigrantes que han ido a trabajar a las grandes urbes del país. La emigración acarrea grandes problemas de marginación, ya que no todos los emigrantes consiguen una vivienda digna, así como desarraigo respecto al lugar de origen y exclusión social.¹² Los personajes de *El verdugo* viven en sendos sótanos pequeños, cutres, mal distribuidos... José Luis se siente hacinado con su hermano, mujer y dos niñas. Además, Antonio utiliza parte de la vivienda como taller de sastre. Carmen y Amadeo viven en un cuchitril pequeño, oscuro y lóbrego, como sus vidas. Conseguir el piso de protección oficial es un objetivo por el que luchaban muchos españoles de la época y al que sólo podían acceder unos pocos. El entramado burocrático y el complot familiar por el que tiene que pasar José Luis para lograr el ansiado apartamento, es una auténtica odisea, nada comparable a tener que ejercer su nueva profesión para poder conservarlo. Además, el piso, una vez obtenido no es tan grande como parecía en obra [fig. 4]. La única diferencia es la limpieza y el color blanco de las paredes, que contrasta con la cochambre de los viejos pisos. La pelea con las señoras por obtener el apartamento a pie de obra, es reflejo de la dificultad para acceder a una vivienda digna, aspecto ya tratado en otras dos grandes películas anteriores que fueron *El inquilino* y *El pisito*. Esa imagen de obras, de grúas, de construcciones de bloques y de desarrollo de una actividad que es considerada motor de la economía como es la construcción, es una constante en la muestra del desarrollo de países emergentes. España, ante el *boom* económico lo era y el tema esgrimido es reflejo de ello.

¹² El documental dirigido por el catalán Jordi Grau titulado *Ocharcoaga* (1961), nos muestra los problemas de vivienda encontrados por los inmigrantes venidos al País Vasco dentro de este período. Chabolismo, casas baratas, condiciones infrahumanas... Todo ello se puede extrapolar al resto de la España de la época con el ejemplo de este popular barrio bilbaíno.



Fig. 4. El pisito de protección oficial, objeto de deseo de José Luis (Nino Manfredi) y Carmen (Emma Penella).



Fig. 5. El mito de la barca de Caronte reinterpretado por Berlanga en las Cuevas del Drach.

El turismo es otro eje del despunte de la economía española. Los extranjeros vienen a la barata España cargados de divisas. El sol, el Mediterráneo, el calor, la paella y la sangría son reclamos que atraen a gran número de visitantes de diversas partes del mundo. Los lugares turísticos se llenan de extranjeros que vienen de la libertad de sus países de origen a disfrutar del sol de una España que da una imagen desenfadada de cara al exterior, que se muestra un poco aperturista en algunas cosas, pero que sigue siendo gobernada por un dictador con mano de hierro y tolerancia cero. La parte desarrollada en Palma de Mallorca contrasta la luminosidad del puerto, el *glamour* del concurso internacional de belleza, las liberadas extranjeras que van a las Cuevas del Drach y que se hacen fotos con castañuelas, los guías que sólo hablan en alemán macarrónico, ya que la mayoría de los turistas son de ese país, la zarzuela de pescado de la Pensión Broseta o los jóvenes que bailan el *twist* en la secuencia que cierra el filme, con la aparición omnipresente de la Guardia Civil, con los desfiles del ejército y de la OJE en el puerto, con la oscuridad de la prisión de Palma, con la sordidez de los funcionarios de prisiones, con la constatación de que se sigue llevando a cabo la pena capital... [fig. 5]. Es llamativo, en el momento en que José Luis recibe la carta para actuar en Mallorca, la reacción de Carmen y Amadeo. Mientras el viejo verdugo comenta que a él sólo le mandaban ir a matar a lugares tristes y fríos como Burgos o Soria, trasunto de la España negra de toda la vida ejemplificada en la adusta Castilla, la esposa del nuevo ejecutor planea acompañar a su marido y de paso hacer el viaje de novios que no han podido hacer y que tradicionalmente se hacía a las Islas Baleares. Mallorca es sol, turismo, extranjeras y diversión veraniega y difiere bastante de la España interior. De la misma manera, poco tendrá que ver el Sitges luminoso de *Vivan los novios* con el Burgos natal del personaje protagonista de la película, José Luis López-Vázquez.

El *boom* económico y el desarrollo industrial y turístico español, inserto en un proceso desarrollista europeo mayor, provocó que a todos los niveles se produjera una modernización que atendiera a una transformación estilística y estética importante dentro de la escritura cinematográfica.¹³ El cine de la posguerra, como ya hemos apuntado anteriormente, estaba más interesado por presentar un realismo fundamentado en los problemas de subsistencia que en otra cosa. La mejora económica y la mayor tranquilidad social originaron la aparición de nuevas cinemato-

¹³ QUINTANA, A., "Falsa luna de miel en Mallorca o el espejismo de la modernidad en el cine español", en Bussiere-Perrin, A. y Sánchez Biosca, V. (eds.), *El verdugo de Luis García Berlanga. Le boudoir de Luis García Berlanga*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, Université Paul-Valéry, 1997, pp. 67-78.

grafías en Europa a inicios de los sesenta que rompían con los esquemas clasicistas y realistas del período anterior e incluso ponían en tela de juicio los esquemas inmovilistas del cine clásico y postclásico norteamericano. Quizás por provenir de una generación anterior o por querer plasmar un estilo propio basado en el realismo desde el punto de vista de la comedia esperpéntica, Berlanga con *El verdugo* no asumió los postulados de la modernidad de una manera clara. A pesar de los avances, España seguía siendo una dictadura con una férrea censura e intentaba dar una imagen desenfadada y aperturista al exterior, como la que se da, en parte, en la luminosa Palma de Mallorca. Además, el cine del primer franquismo estaba enquistado en unos esquemas inmovilistas que poco ayudaban a la aparición de nuevas visiones. La irrupción de propuestas más renovadoras como la de Nuevo Cine Español o la Escuela de Barcelona, comenzarán a cambiar una tendencia en la que no se encontrará Berlanga ni *El verdugo* compuesta por largos planos y por la aceptación y el rechazo a la vez hacia la narrativa clásica.¹⁴ Es interesante, además, la cita respecto a la modernidad cinematográfica que incluye Berlanga en la secuencia de la Feria del Libro. Una pareja joven con aspecto moderno pregunta al ilustre y rancio académico Corcuera si tiene algo sobre Bergman o Antonioni, paradigmas del nuevo cine europeo, a lo que el ilustre escritor contesta si se trata de Bergman la actriz. En Europa había un escepticismo hacia un cine, como era el de Berlanga, que además de ser excluido de la modernidad, aunque fuese el enlace entre las propuestas vetustas y las corrientes renovadoras, no es observado con la más mínima atención por ciertos sectores. Ese escepticismo hacia la modernidad también lo tenía el mismo Berlanga. Además, estos directores no eran de los favoritos del valenciano como ha comentado él mismo en alguna ocasión [fig. 6]. A este respecto Berlanga declaraba lo siguiente:

*A mí Bergman siempre me pareció inaguantable (...). Siempre me pareció pretenciosa esa tendencia de Bergman y Antonioni a obligar al espectador a retener un plano en silencio. Es justo el tipo de cine opuesto al que hago yo.*¹⁵

Este escepticismo a las nuevas maneras de hacer cine es paradójico en Berlanga ya que con obras tan emblemáticas como *El verdugo* o *Plácido* y, sobre todo, por participar en las Conversaciones de Salamanca donde se proyectó *Bienvenido Mister Marshall*, contribuyó a cambiar el rumbo del anquilosado cine español de la posguerra franquista y a abrir el camino

¹⁴ LLINÁS, F., "El verdugo. Algunos aspectos de la puesta en escena berlanguiana", en Pérez Perucha, J. (ed.), *En torno a Luis García Berlanga*, vol. II, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981, p. 37.

¹⁵ CAÑEQUE, C. y GRAU, M., *Bienvenido Mr. Berlanga*, Barcelona, Destino, 1993, p. 63.



Fig. 6. Unos jóvenes bailan el twist en el final de la película ante la mirada del viejo Amadeo y su nieto.

que, posteriormente, ocuparían tendencias más modernas como el NCE o la Escuela de Barcelona que, no hay que olvidarlo, siguieron coexistiendo con el cine popular de género de toda la vida, del que nunca renegó Luis García Berlanga.¹⁶

¹⁶ QUINTANA, A., “Falsa luna de miel en Mallorca...”, *op. cit.*, p. 77.

