

Contextes

El Verdugo de Luis García Berlanga
Le Bourreau de Luis García Berlanga

En hommage à Ricardo Muñoz Suay



Co-textes n° 36

El Verdugo – Le Bourreau de Luis García Berlanga

© CERS

Université Paul-Valéry – Montpellier III

pp. 79-89

UN REALISMO A LA ESPAÑOLA: *EL VERDUGO*, ENTRE HUMOR NEGRO Y MODERNIDAD

Realismos y modernidad en el cine español

El término realismo es quizá una de las convenciones más asentadas y a la vez más equívocas en el arte, pues depende no sólo de los cánones, sino también de las modas y consignas de cada época. En lo que respecta al cinematógrafo, resulta curioso que el término en cuestión sea empleado en los últimos tiempos en dos sentidos antitéticos que convocan dos actitudes metodológicas e históricas en muchos aspectos opuestas. Por una parte, en la terminología neoformalista norteamericana, particularmente en la obra de David Bordwell y sus numerosos seguidores, realismo define un modelo narrativo muy preciso, codificado e identificable, a saber: el cine clásico hollywoodiense que se extendió cuando menos hasta 1960¹. Lo mimético alude, así, a una impresión de realidad y unas convenciones iconográficas y narrativas que contrastan con otros modelos tan poco homogéneos entre sí como el 'cine de vanguardia', 'experimental', 'cine de arte' o incluso 'cine de autor'. Por otra parte, en la tradición europea que arranca de André Bazin y que ha inspirado con mayores o menores correcciones la crítica francesa e italiana desde los años cincuenta, realismo es palabra mágica que connota necesariamente modernidad. O, más exactamente, alude a ese momento, supuestamente desencadenado por el neorealismo italiano y proseguido por múltiples movimientos

de los años sesenta (*nouvelle vague*, *free cinema*, Nuevo Cine Alemán, nuevo cine latinoamericano, etc), en el que las convenciones y estereotipos del cine hegemónico norteamericano empezaron a ponerse en tela de juicio. Mayor sensibilidad hacia la realidad social, sin duda, pero también valor de lo dramático, detallismo naturalista, rodaje en exteriores y, más tarde, preferencia por el sonido directo y el trabajo con actores no profesionales. Aun cuando no puede aspirarse a una convergencia de todos estos rasgos en movimiento o película alguna, la constelación de todos ellos dibuja la convención de lo moderno en el cine como un desencorsetamiento de los códigos del modelo narrativo-representativo de Hollywood. En suma, el concepto de realismo es tratado en dos tradiciones historiográficas y teóricas distintas como columna vertebral de dos modelos también diametralmente opuestos.

En la tradición cinematográfica española, el término realismo es palabra de choque, desde comienzos de la década del cincuenta, de un nuevo cine atento al contexto social e histórico (ya que el político era inabarcable), que reacciona con virulencia contra el escapismo, las convenciones y la abstracción de cartón-piedra que gobernaba las producciones y géneros de los cuarenta. Además, los cincuenta significaban la penetración lenta y progresiva de ciertos rasgos del neorrealismo italiano y en cierto modo la apertura de la cinematografía española a las actitudes de renovación que despuntaban en el panorama europeo postbélico, por más que con el freno que la escasa libertad imponía. Este espíritu cuya génesis puede encontrarse en la iniciativa de las famosas *Conversaciones de Salamanca* y en la creación de UNINCI, ligada al Partido Comunista de España, da sus mejores frutos en España a finales de la década con motivo de una circunstancia idónea, a saber: la colaboración entre el guionista Rafael Azcona y el realizador Marco Ferreri a su paso por España (*El pisito* -1958- y *El cochecito* -1960-) y, partiendo de las fuentes de sainete, lo convierte en esperpento en dos trabajos que Azcona concibe para Luis García Berlanga -*Plácido* y *El verdugo*-, ejemplos extremos de un humor corrosivo que desmantela el realismo costumbrista en favor de un realismo negro. Tal fenómeno acontece, por demás, coincidiendo con la operación reformista y modernizadora emprendida con indecisión por el gobierno español, cuyos más visibles signos son la apertura al turismo, el creciente protagonismo de un nuevo subproletariado urbano y la emigración de trabajadores hacia países más prósperos de Europa. Si aclaro esto de entrada es con el fin de establecer el marco estético, social y político en el que debe ser evaluado el realismo de *El verdugo*, en cuanto prolongación de una actitud de sensibilidad

hacia el entorno que no por ello está en contradicción con las tendencias más deformadoras de la tradición hispánica.

A tenor de lo expuesto, el realismo reviste a mi entender tres formas en *El Verdugo*. La primera de ellas es claramente política y está en relación con un acontecimiento muy preciso de esos tiempos, tanto que fue percibida así por algunos dirigentes del régimen, como veremos en seguida, pasando no obstante desapercibida a ojos de otros responsables de la censura franquista. Esta oportunidad histórica, quizá involuntaria o debida al azar, incluso denegada por los autores que afirman ya tener escrito el guión antes de acontecidos los hechos, es en cambio la que con el tiempo envejece más y resulta a la postre más difusa. Lo cierto es que *El verdugo* se rueda poco después de la ejecución del comunista Julián Grimau y de que se aplicara garrote vil a los anarquistas Francisco Granados Gata y Joaquín Delgado Martínez (17 de agosto de 1963). La película, como es sabido, se presenta en el Festival de Venecia en medio de un escándalo, obtiene el Premio de la Crítica Internacional y motiva una indignada protesta del entonces embajador de España en Italia, Sánchez Bella que tiene ocasión de visionarla antes de su presentación oficial, en una carta fechada el 30 de agosto que Román Gubern ha citado en su integridad pues no tiene desperdicio². En ella, Sánchez Bella da muestras de inteligencia política, lanzando sus dardos contra aquellos ingenuos censores que se dejaron colar semejante gol y organiza toda una estrategia para evitar que se perciba la referencia a la España actual. Dice: «Que se hable de 'humor negro' o de lo que se quiera pero evitando por todos los medios la referencia directa a la España actual... si es que es posible» (cit in Gubern, p. 133). Teniendo en cuenta que la censura ya había sido burlada con el escándalo de *Viridiana* dos años antes, tras la cual se agazapaba también la figura de Ricardo Muñoz Suay, podía comprenderse el duro golpe que *El verdugo* había propinado al régimen. Sin embargo, el trasfondo de esta carta revela una lucha intestina en el seno del franquismo y, en particular, un ataque contra el más liberal Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, y también el Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, por el sector más intransigente del régimen³.

Un segundo aspecto es el que se refiere a la vida cotidiana de la España de la época, a saber: la del desarrollismo, el turismo, el mercado laboral, los sueños de emigración a Europa, tal y como se conocieron en la España de los años sesenta, después de la puesta en marcha del I Plan de Desarrollo. El realismo, en este sentido, toma a su cargo el aire de época, sus raíces más novedo-

sas, la ilusión de llegar a ser un país como los otros, civilizado, desarrollado, aun conservando su fuerte veta católica, pero muy en particular intenta radiografiar esa nueva clase social – el lumpenproletariado – que hacía estragos en el nuevo país, como reflejará el protagonismo coral de una película emparentada por múltiples motivos con *El verdugo* como es *Plácido*. Pero he aquí que el tono y la actitud de esta captación realista aparece intervenida por un tercer factor procedente de la tradición hispánica de cuño esperpéntico. En efecto, recuérdese que la novela picaresca ya fue calificada por la historiografía literaria de realista, al menos considerada en el contexto de abstracción e idealismo que caracterizaba a los géneros de la novela renacentista; no fue distinta en este sentido la intervención del expresionismo de las pinturas negras de Goya en el contexto de las convenciones académicas de la pintura del XVIII; del mismo modo, puede decirse que semejante espíritu de deformación inspira la obra esperpéntica de Valle Inclán. Si recordamos ahora, en el inmediato contexto cinematográfico, la primera colaboración entre Berlanga y Rafael Azcona en *Se vende un tranvía* (1957) y el mencionado díptico de Ferreri, comprenderemos mejor la combinación que se produce entre fuentes primarias y secundarias en *El verdugo*. En pocas palabras, la visión esperpéntica de una España que braceaba por salir de la autarquía y lo hacía con pretensiones de estar a la altura de los países capitalistas avanzados, es observada a través del prisma de su clase social más sórdida, alienada y escasamente productiva y éste es quizá el toque más corrosivo de la película de Berlanga, pero también el más paradójico testimonio de ese mundo en transformación.

Nada falta en *El verdugo* que haga reconocible al detalle una época, si bien todo aparece invertido y sometido al más despiadado sarcasmo. Una luna de miel en Mallorca, destino de tantos y tantos novios de los cincuenta y sesenta, aparece invertida por el turismo *sui generis* del protagonista que en realidad va a quitar la vida a un reo. No obstante, esta minucia laboral no impide que su familia (el abuelito, el niño, la esposa), indiferentes moralmente a los hechos, disfruten con placer de una zarzuela de marisco y se regodeen con el envidiable sol de la isla de moda. Son, pues, estos turistas siniestros los que asisten a las atracciones más conocidas de Mallorca, entre ellas las cuevas del Drac, mientras un barquero, casi el único personaje que habla español, pronuncia con voz cavernosa y susurrante su nombre. No es otro que un guardia civil. Por otra parte, los sueños de emigrar a Alemania que alimenta ese empleado de pompas fúnebres que responde al vulgar nombre de José Luis Rodríguez (Ñino Manfadi) concluyen en un momento de la película que

madrileños y con la profesión más deprimente que imaginar se pueda, sin tener ocasión alguna de hacer el amor con su esposa porque es sistemáticamente interrumpido y cediendo, para más inri, la única habitación soleada del hogar a su suegro Amadeo, que para algo se lo ha ganado como verdugo en tantos años de servicio. Podríamos proseguir con la enumeración de situaciones grotescas nacidas de la deformación sarcástica y despiadada de una realidad social en la que es difícil encontrar asideros de identificación⁴, mas los ejemplos aducidos me parecen suficientes.

Ahora bien, no todo es imitación deformada de la realidad circundante. La propia narración de *El verdugo* es una obra maestra del encadenamiento de absurdos conducido con maestría. Y ello se percibe desde el interior mismo de la película y, en particular, desde el estado de pesadilla que domina al protagonista cuando relata la trama fundamental de la película, una vez ha comprendido que todo ha llegado a su fin y que debe por fin 'actuar', es decir, poner en funcionamiento los únicos atributos que su suegro Amadeo le ha legado. Agotada toda esperanza de dimisión, de indulto o cualquier otro 'milagro' que limpie sus manos, se sincera ante el director de la prisión mallorquina, mientras éste lo escucha sin apenas interés:

- Todo ha sido por culpa del piso - dice. Como a mi suegro le iban a jubilar, no se lo daban.
- ¿Su suegro? - inquiera el director de la prisión distraídamente.
- Sí, Amadeo, el verdugo. Cuarenta años de servicio. Por eso decía yo que le dejaran entrar.
- Diga, diga... ¿un cigarrillo?
- Mire, yo lo que soy es enterrador y las chicas, ¿sabe Vd?, no querían salir conmigo. Entonces Carmen, como era la hija del verdugo, tampoco a ella le era fácil... No es que yo no la quisiera... No había visto nunca el mar. Entonces, Amadeo, el padre de Carmen... (escuchita). Ya sabe, cosas que pasan. Y, claro, Carmen estaba de seis meses. Entonces, Amadeo me convenció que para no perder el piso, un piso muy bonito, un poco lejos, ¿sabe? Pero como voy con la moto, no tengo que coger el tranvía, no me importaba mucho.
- ¡Ah! entonces su suegro, al dejar de ser verdugo, se quedaba sin piso.
- Sí (interrupción). Sr. Director. Dijo que era mejor que yo me quedara con su puesto, pero yo no quería, yo, yo, yo lo que quería era irme a Alemania, ¿comprende? Mi hermano cuando me casé con Carmen

dejó de hablarme. No es que antes me hablase mucho, pero al menos decía buenos días, buenas noches...

- Venga.
- Gracias
- Pero como yo quería a Carmen y ya iba a tener el niño, Amadeo me dijo, me convenció para que presentara la petición y me dijo que así tendría la paga y el piso y que cuando llegara este momento, yo...
- Diga, diga (distráidamente).
- Y me dijo que si llegaba este momento, podía presentar la dimisión.
- Siga, siga.
- Pero yo no puedo ser verdugo, yo lo que quiero es dimitir»

Así expuesta, con estas divagaciones coloquiales y los cruces continuos con otras líneas de pensamiento, la historia resulta inverosímil y grotesca, pero no menos cierta si paramos mientes en lo sucedido durante la última hora y media. Pues bien, en esta hilarante sucesión de absurdos se encuentra una de las principales aportaciones del guión de Azcona. A continuación, será necesario preguntarse qué añade la puesta en escena, el montaje y los componentes estético-lingüísticos específicamente cinematográficos a este relato.

Estilo y realismo: lo no dicho

Las declaraciones de Berlanga han insistido siempre en su poco interés por 'mirar por el visor'. Tanto es así que la tan cacareada práctica de los planos sostenidos o incluso de los planos-secuencia ha sido justificada por el propio autor como una cuestión de comodidad. Estudios más pormenorizados, como el de Francisco Llinás⁵, demuestran que el tratamiento de muchos planos de *El verdugo* es complejísimo e incrusta modelos de planificación clásica (plano/contraplano, por ejemplo) en el interior de una organización espacial concebida en continuidad. En este sentido, los parámetros del cine neorrealista, respetuosos de una realidad espaciotemporal primaria, serían trastocados por un manierismo a veces muy riguroso de la planificación y de los movimientos de cámara que, para más inri, no estaría en contradicción con formas de *découpage* clásicas. En muchos planos de la película se advierten rasgos coincidentes: preferencia por emplazamientos en profundidad de campo que buscan una apoyatura en el primer plano y se proyectan hacia un fondo. Sin embargo, no debe suponerse una relación dramática entre el soporte y el

fondo; tampoco postular una apertura del campo visual de modo natural, es decir, no marcada y haciendo intervenir el azar o proponiendo una prolongación virtual del campo (un espacio, por así decir, que desborda cualquier recorte), como haría la modernidad europea en el curso de los años sesenta. Antes bien, Berlanga se sitúa del lado de una planificación rigurosa, donde cada deslizamiento de la cámara, cada puesta en relación de un primer plano en un fondo, aun sin ser tensionalmente dramática (este sería el famoso caso de Orson Welles), tampoco carece de direccionismo ni es liberal, en el sentido definido por André Bazin. Es, permítaseme hablar así, un rasgo de estilo, presencia del autor o, si se prefiere, de la enunciación. Llinás llegaba a una conclusión muy fina al respecto: «Si repasamos la descripción de los primeros planos de la película [...], veremos que cualquier realizador mínimamente competente sería capaz de resolver al menos los tres del primer decorado (interior de la cárcel) en una sola toma. [...]. Pero la fragmentación de estas secuencias hemos visto cómo no es casual: son funcionales, antes que a nivel diegético, a nivel dramático»⁶.

Retengamos ahora un plano en particular, quizá aquél que posee una mayor dimensión simbólica, pues resume a un mismo tiempo la actitud ética y el realismo de Berlanga. Se trata de aquel plano en picado que muestra el último tramo que víctima y verdugo, acompañados por un cortejo de carceleros y religiosos, deben atravesar, una suerte de patio o antesala de la muerte totalmente desierto, antes de proceder a la ejecución. Como recuerda José Luis Guarner, el rodaje de esta escena fue especialmente dificultoso y acabó realizándose en un decorado diseñado y construido expresamente. Así pues, nos hallamos en la prisión de Mallorca y José Luis, descompuesto, ya ha hecho todo lo posible para convencer al director y a sí mismo de la viabilidad de su dimisión. La maquinaria se pone en marcha. Así pues, mientras el director le expone en primer plano con buenas palabras las razones por las que debe actuar (piedad para con el reo, respeto por su estado de gracia), el fondo del campo, tras una puerta, presenta una realidad algo más hiriente: el reo rodeado de sus guardianes avanza a ritmo lentísimo por esa galería de la muerte. Es muy posible que se trate de una cita de *Beyond a Reasonable Doubt* (*Más allá de la duda*, Fritz Lang, 1956), pues cierta composición, el vestuario del condenado y, sobre todo, el compás de marcha fúnebre así lo revelan. La profundidad de campo, pese al emplazamiento natural y muy poco forzado de la cámara, se pone al servicio del *collage*, del contraste. El gesto del director es sintomático: comprendiendo lo que ocurre tras él, cierra la

puerta para evitar que José Luis tenga el fatídico encuentro antes del momento previsto. Y todo ello mientras su voz paternal no cesa en su sermón. Más tarde, vuelve a abrirla.

Después del plano señalado, en el que José Luis parece ya una sombra sin voluntad, mas todavía vistiendo el sombrero blanco que recuerda su condición de turista hasta una hora antes, se produce un *raccord* en el movimiento que nos permite ingresar en el plano señalado con anterioridad. José Luis es literalmente arrastrado por dos carceleros que lo animan suavemente mientras lo transportan casi en andas: «Vamos, si no se va a dar cuenta». Una panorámica gira a derecha hasta abrirse al patio mencionado. Por él avanzan dos grupos de personajes: el primero, más numeroso, en cuyo centro adivinamos al condenado; el segundo, reducido, donde es arrastrado José Luis, el nuevo verdugo. Lo curioso de la secuencia es que esos dos mojonos negros de sombras ligeramente alejados entre sí van cambiando sus proporciones a medida que avanzan y siempre al tiempo que la cámara asciende hasta filmar en acusado picado oblicuo la escena. Así, el grupo que acompaña al reo va perdiendo efectivos mientras que el que arrastra al verdugo va reuniéndolos, pues se precisa de más fuerza para llevarlo al lugar de la ejecución que al mismo reo. Incluso la reconocible figura del capellán acaba por desplazarse hacia el grupo que «más lo necesita». Según van desapareciendo tras una minúscula puerta del fondo los personajes (donde se llevará a cabo la terrible ejecución), la cámara convierte con su distancia las figuras en hormiguitas con las que toda identificación parece imposible. Al final, sólo un objeto permanece abandonado en medio de tanta silueta oscura: el sombrero blanco de José Luis que ha debido caerle en algún momento. Como testimonio de su vana esperanza de ser sólo un turista en Mallorca, este objeto ya sin valor es recogido por un carcelero celoso de su trabajo que probablemente lo devolverá a su dueño. El campo queda vacío, mientras en *off* se consuma verosímelmente la ejecución. Un corte nos conduce a otro lugar soleado: un plano de detalle muestra una mano femenina que sostiene un biberón; es Carmen con el hijo de José Luis a bordo del barco a punto de abandonar la isla. En la escena citada, rodada en plano-secuencia, veo contenida toda la estética de la película: respeto por la temporalidad de la acción, decisión de no subrayar el dramatismo de la misma por una fragmentación del espacio y, sin embargo, distanciamiento sutil de la mirada que permite incluso introducir elementos sarcásticos. Neutralidad y distanciamiento alcanzan en esta ocasión un equilibrio mágico que revela la precisión milimétrica de la puesta en escena de Berlanga

y, al propio tiempo, da cuenta de sus diferencias con el neorrealismo o la modernidad estética europea de finales de los cincuenta y principios de los sesenta y, por consiguiente, es un índice inmejorable para evaluar el sentido de la modernización dentro de las claves históricas y estéticas de un realismo ‘a la española’.

La elipsis o la destrucción del sueño

De modo similar, en el encadenamiento de los acontecimientos que conforman la historia de *El verdugo* introducen Berlanga y Azcona su despiadado humorismo. Y lo hacen, en particular, en las elipsis que separan y unen secuencia con secuencia. Si lo humorístico – y con mayor razón esa forma límite que es el humor negro – es esa máquina capaz de provocar la risa a pesar de versar sobre lo más sórdido de la existencia; si, además, la iniciación de José Luis no es sino la acumulación de una serie de renunciaciones que le hacen poco a poco ceder ante la presión de acontecimientos inexorables pero en el fondo ridículos hasta descender al más hondo de los infiernos (y ese Caronte vestido con tricornio que lo acompaña en la barcaza por el laguito de las cuevas del Drac es bien explícito)⁷; si esto es así, digo, las elipsis nos muestran a menudo en la película cada una de las caídas del personaje, es decir, la muerte de cada una de sus ilusiones y el peso de un destino que se impone sin justificarse desde el interior de la diégesis. Si en el discurso narrativo clásico las acciones se encadenaban por la motivación y la causalidad, es decir, por una rigurosa justificación interna, Berlanga hace que la negativa pronunciada por el protagonista al final de una secuencia conlleve el cumplimiento por la afirmativa al comienzo de la siguiente. Lo que se ha evaporado entretanto es, desde la cohesión de la película, lo irrelevante, lo inútil, a saber: la voluntad del personaje y su capacidad de decisión sobre los hechos que conforman su vida. En efecto, omitiendo la razón de la caída, la negociación fallida que le hace renunciar a sus objetivos, la película nos muestra cómo fatalmente todo lo que el personaje detesta, todo aquello de lo que huye, acaba cumpliéndose sin remisión. Bastarán un par de ejemplos.

Descubiertos en la cama por Amadeo, José Luis y Carmen buscan una excusa que remedie esta pérdida del honor sufrida por el verdugo. Carmen encuentra la solución, que, todo sea dicho de paso, coincide con sus pretensiones: pide a José Luis que le diga, ‘para tranquilizarlo’, que se van a casar. José Luis, pese a intuir la encerrona, decide privilegiar su dignidad de ca-

ballero y se dirige al padre burlado pidiéndole la mano de su hija. Mientras esto hace, los pantalones se le caen. Corte. Detalle de unos instrumentos de viento sonando en una suerte de festejo. A medida que la cámara se separa descubrimos que se trata de la preparación de un entierro. De este modo, Berlanga califica el 'éxito' de José Luis y el comienzo de su caída. Poco después, Carmen se presentará en el lugar, vestida de negro y comunicando su embarazo lo que habrá de desencadenar la serie de acontecimientos. El abrazo que, entre lágrimas, se da la pareja no puede ser más descorazonador y el decorado mortuorio parece el indicado para sus horizontes de futuro.

Un segundo ejemplo. Ante el edificio oficial en el que José Luis se ve forzado a depositar la instancia para convertirse en verdugo, disputa el trío de personajes. Carmen, con un embarazo ya avanzado, insiste en que José Luis haga lo que debe 'por el niño', Amadeo no entiende la repulsa de su yerno y una primera tentativa de entrar se salda con el fracaso, pues José Luis da media vuelta aterrorizado. Amadeo, hastiado, pregunta: ¿Vamos o no vamos? El yerno niega con la cabeza. Corte: interior de las oficinas. De nuevo, la imagen nos muestra la voluntad del protagonista y el resultado efectivo de la acción: que ambas sean contrarias implica simplemente que su capacidad de decisión es narrativa y dramáticamente irrelevante.

Un cuerpecito para el horror

Por su tema y su tratamiento, los límites de lo mostrable y lo decible están siempre en la palestra de la película. Y ello no se debe ya a las imposiciones o constricciones de la censura, sino a la misma naturaleza de una historia invadida por la muerte: la ejecución, el enterramiento. ¡Cuántos planos están adornados con signos de la muerte (coronas mortuorias, féretros, lutos)! ¡Cuántos diálogos contienen palabras de doble sentido, cuando no describen las reacciones de los condenados o la operación misma! Pero si algo representa el *tour de force* de Berlanga para resolver esta sordidez en humor negro es el trabajo con el excelente actor Pepe Isbert: su cuerpo endeble y anquilosado, su gesticulación exagerada, su voz meliflua y cascada (sufrió un cáncer de garganta y estuvo a punto de no poder doblar su papel), todo parece burlesco y, sin embargo, contrasta con lo terrible de su oficio. Y es que Amadeo ha cotidianizado su oficio de verdugo; tanto es así que a menudo coloca distraídamente su terrible maletín aquí y allá, sin reparar en su contenido, como el panadero haría con el saco de harina o el carpintero con su

martillo. En el mismo comienzo de la película acaba por producir la náusea de un guardián de la prisión al colocarle repetidamente las herramientas fatales ante su tazón de café con sopitas. Entre el cuerpo de ese hombrecillo y su terrible función nace el humor negro del mejor Berlanga.

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

NOTES

1. Las referencias son muy abundantes, pero véase Bordwell, David (*The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985), como descripción sistemática del modelo.
2. Román Gubern: *Un cine para el cadalso*, Barna, Euros, 1975, pp. 134-138.
3. Consúltese el debate entre Ricardo Muñoz Suay, Luis G. Berlanga y Florentino Soria, celebrado en Valencia y recogido en Julio P. Perucha (ed.), *Berlanga*, vol. 2, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento, 1981 pp. 56.
4. Dicho más claramente, no son los obreros concienciados, los parados venidos de los campos de batalla, las injusticias sociales lacerantes las que provocan el nacimiento de esta nueva clase, como sucedería en parte en muchos filmes italianos.
5. «F. Llinás: "El Verdugo": algunos aspectos de la puesta en escena berlanguiana» in *Berlanga*, Ayuntamiento de Valencia, ya cit.
6. Art. cit, p. 40.
7. La referencia a Caronte fue hecha, que yo sepa, por Llinás en el texto citado, pero deseo llamar la atención sobre la conversión de la figura mítica del barquero en la sórdida silueta de un guardia civil provisto de megáfono. ¿Acaso no eran los héroes trágicos los que, según Valle-Inclán, se habían ido a pasear por el callejón del Gato y una de las figuras más esperpénticas del autor fue don Friolera, un guardia civil?