

Cuestiones narratológicas en la obra de Luis García Berlanga

Rubén de la Prida

Resumen: El estudio de las cuestiones formales en la obra de Luis García Berlanga permanece aún en gran manera inexplorado. Partiendo del planteamiento de Gérard Genette (1989), que propone el análisis del relato a partir de las categorías de tiempo, modo y voz, la presente contribución plantea una exploración de los aspectos narratológicos en el cine del cineasta valenciano, a partir del análisis de sus siete filmes de mayor relevancia, entre los que se prestará una especial atención a su obra cumbre, *El verdugo* (1963).

Palabras clave: Luis García Berlanga; narratología; tensión formal narrativa; narrador; punto de vista

Abstract: The study of formal issues in the work of Luis García Berlanga remains largely unexplored. Starting from the approach of Gérard Genette (1989), who proposes the analysis of the discourse from the categories of time, mode and voice, this contribution proposes an exploration of the narratological aspects in the cinema of the Valencian filmmaker, from the analysis of his seven most important films, among which special attention will be paid to his masterpiece, *The Executioner* (1963).

Keywords: Luis García Berlanga; narratology; formal narrative tension; narrator; point of view

Con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Luis García Berlanga en 2021, diversas iniciativas trataron de poner en valor la relevancia de su obra filmica. Destacan entre ellas la reedición por Alianza Editorial de una larga entrevista con Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les publicada por vez primera en 1981, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga* (Hidalgo / Hernández Les 2020), así como la publicación de la obra *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta* (Castro de Paz / Zunzunegui

2021), cuidadosamente editada en dos volúmenes por la Generalitat Valenciana y la Filmoteca Española. Más allá de esta obra de carácter académico y del interés de algunos volúmenes biográficos como el indicado o de algunas monografías menores¹, llama la atención lo exiguo de la literatura científica sobre el cineasta: una breve consulta en la base de datos *Scopus* arroja tan solo siete artículos en revistas indexadas dedicados en exclusiva al autor levantino. En general, el discurso académico sobre Berlanga se concentra en la exploración de elementos temáticos o argumentales recurrentes, en cuestiones relativas a la recepción de su obra, o en el estudio de sus nexos intertextuales y de su lugar en la tradición cultural y artística española. Quedan en gran modo inexplorados, sin embargo, los aspectos más puramente formales, como son las cuestiones narratológicas o referentes al estilo audiovisual, sin detrimento de que algunos estudiosos, como Zumalde (2021) o Zunzunegui e Iturregui García de Motilola (2021), incidan en sus investigaciones en el uso paradigmático del plano-secuencia. En lo tocante a la narratología, tan solo el artículo de Marsh (2008) profundiza en algunas cuestiones relativas a la instancia narrativa y la temporalidad en *iBienvenido, Mister Marshall!* (1953).

Acaso el limitado interés investigador por la obra de Berlanga se deba, no en último lugar, a la irregular calidad de su filmografía, que se debate entre obras que pertenecen, por derecho propio, a la Historia del Cine español y universal, como *iBienvenido, Mister Marshall!*, *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963), y películas confesadamente fallidas, como *La boutique* (1967) o *Tamaño natural* (1974)² –sus dos filmes realizados en el extranjero–, mediocres, como pueden ser las entregas segunda y tercera de la *Trilogía Nacional*, o tan prescindibles como *París-Tombuctú* (1999) o *iVivan los novios!* (1969), antesala del destape más machista. A pesar de estos “cadáveres no tan exquisitos” (Zumalde 2021: 119) presentes en su filmografía y que amenazan con emponzoñar el resto de la misma, o de su

¹ Véase, por ejemplo, el libro editado por el Ayuntamiento de Guadalix de la Sierra sobre el rodaje de *iBienvenido, Mister Marshall!* (Matellano 2007).

² A propósito de *La boutique*, el propio Berlanga afirmaría que volvió “de Argentina [donde se rodó el film] con la moral por los suelos” y que dijo “a todo el mundo que había hecho una mierda” (Hidalgo / Hernández Les 2020: 138). No sería mejor su valoración de *Tamaño natural*, sobre la cual llegaría a asegurar que, al menos en parte, tiene “un cierto aire de película mala francesa” (159).

manifiesta misoginia³, la genialidad de sus grandes películas reclama en justicia una labor del analista cinematográfico que sea capaz de rescatar lo mejor de ellas, sin dejar que el descuido perceptible en otras empañe la obra de quien fue un excelente artesano cinematográfico y, por momentos, un soberano artista.

Alcance y método

El presente texto pretende centrarse en la definición y el análisis de las constantes narratológicas presentes en la obra de Luis García Berlanga. Si bien es cierto que se trata de un cineasta que, al menos en sus filmes más destacables, se caracteriza por una marcada economía narrativa, el estudio detallado de su discurso permite encontrar rasgos recurrentes reveladores de una marcada idiosincrasia autoral. Para acometer este análisis, se parte de los tres vectores fundamentales que, según Genette (1989), configuran la dimensión narratológica de un relato: tiempo, modo y voz. Junto a esta obra fundamental, el marco teórico del presente capítulo bebe de los manuales de análisis cinematográfico de Werner Faulstich (2013) y Francesco Casetti y Federico Di Chio (1994), así como del libro del profesor Sánchez Noriega (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, cuyo tercer capítulo sigue constituyendo una referencia esencial para la aproximación a los fundamentos de la narratología dentro de la literatura académica en lengua española.

Por otra parte, y por las razones arriba mencionadas, no se analizan en este artículo todas las obras del cineasta, sino solo aquellas que mejor definen su esencia autoral y sin las que Berlanga no ocuparía el lugar que ostenta en el cine español y mundial. Se han seleccionado, en concreto, siete de sus filmes que, por un lado, gozan de reconocimiento casi unánime y que, por otro, ofrecen un espectro suficientemente amplio como para analizar el completo rango de opciones narratológicas que ofrece la filmografía berlanguiana. Nos centraremos, por tanto, en *iBienvenido Mister Marshall!*, *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957), *Plácido*,

³ Cfr. Aznárez (1978), citado por del Rey Reguillo (2021: 219-220).

El verdugo, *La escopeta nacional* (1974) y *La vaquilla* (1985)⁴. A pesar de ceñirse a una muestra parcial, se pueden extender los resultados del presente análisis al resto de la obra; en algunos casos, especialmente significativos, se ampliará el alcance por medio de notas a pie de página. Por último, de entre las películas seleccionadas, se ha privilegiado un análisis más detallado de la que posiblemente constituya el *opus magnum* de Berlanga, *El verdugo*, de la que se aportan la segmentación y el análisis de la tensión formal narrativa.

Tiempo

No es casualidad que, como indican Casetti y Di Chio (1994: 151), la narración sea denominada “el arte del tiempo”. Ciertamente, las relaciones temporales en el interior de un relato no solo contribuyen a definir de modo inequívoco el estilo de su autor, sino que hacen visibles determinadas partes de la historia a través del argumento, otorgándoles, por otra parte, un peso diverso a través de la tensión narrativa, como estudiaremos más abajo. Así, una de las funciones esenciales de todo relato es la de transformar el tiempo de la historia en tiempo del relato (cfr. Genette 1989: 89). El tiempo del relato viene definido por el metraje de la película: en el conjunto de los largometrajes de Berlanga, se encuentra acotado entre los 78’ de *iBienvenido, Mister Marshall!* y los 116’ de *La vaquilla*. Más complejo de determinar es el tiempo de la historia, que varía desde las pocas horas de una Nochebuena en *Plácido*, o el día con su noche durante los que transcurre *La escopeta nacional*, hasta aproximadamente un año —marcado por el paso de las estaciones, el embarazo de Carmen y el nacimiento de su hijo con José Luis— en *El verdugo*, pasando por los bíblicos

⁴ A pesar de su innegable calidad, se excluye *Esa pareja feliz* (1951) al no estar realizada en exclusiva por Berlanga, quien asumió la dirección técnica, sino en colaboración con Juan Antonio Bardem, que se encargó de la dirección de actores. Se excluyen, asimismo, los cortometrajes, a pesar de la maestría presente, por ejemplo, en *La muerte y el leñador* (1963). Se han usado, en todos los casos, las copias de los filmes de Berlanga disponibles en la plataforma *FlixOlé*, excepción hecha de *El verdugo*, cuyo análisis se ha realizado en base a la versión editada por *Criterion*, única obra de Berlanga que ha pasado a formar parte del prestigioso catálogo.

tres días en los cuales se desarrolla la acción de *iBienvenido, Mister Marshall!* Mayor es la indefinición del alcance temporal de la historia en obras como *Calabuch* o *Los jueves, milagro*, que abarcan razonablemente algunas semanas, siendo difícil –sobre todo en el caso de la primera– ahondar en una mayor precisión.

La mencionada transformación del tiempo de la historia en el tiempo del relato tiene una notable relevancia discursiva, y se establece a lo largo de tres vectores fundamentales: orden, duración y frecuencia (Genette 1989: 89-218). El tiempo definido por estos tres componentes es denominado por Casetti y Di Chio (1994: 151 ss.) “tiempo como devenir”, en contraposición al “tiempo como colocación”, que ubica los hechos del argumento en un determinado momento histórico. Se puede hablar, por último, según he propuesto en otro lugar (de la Prida 2023), de “tiempo como reproducción”, a fin de caracterizar el modo en el que dicho momento histórico se muestra en el film; una categoría, por otra parte, fundamental en el cine del autor considerado. En los párrafos siguientes se disecciona cada una de las tres dimensiones temporales mencionadas.

Tiempo como colocación

En el cine de Berlanga, el tiempo como colocación suele coincidir con el período histórico en el que fueron rodadas las películas. De entre las películas analizadas, solo *La vaquilla* se sitúa en un período histórico distinto al de su filmación, al estar ambientada durante la Guerra Civil española⁵. No obstante, Berlanga elude de manera sistemática la datación con fechas concretas de la acción de sus películas⁶. Tan solo en *Calabuch*, en particular en el segundo de sus planos, los créditos del noticiero con el que arranca el film revelan que su diégesis se ubica en el año 1956. El narrador

⁵ Cabe destacar, de entre el resto de la filmografía, tan solo una película de época: *Novio a la vista* (1954).

⁶ La excepción que confirma la regla es un filme excluido de la muestra tomada, *Nacional III* (1982), cuya acción principal está enmarcada entre el 23 de febrero de 1981, día del golpe de estado de Antonio Tejero, y la noche del 10 de mayo del mismo año, en la que se produjo la elección de François Mitterrand como presidente de la república francesa.

de la película, sin embargo, parece ignorar este apunte y querer contradecir a las imágenes; de hecho, aunque se aproxima a una datación exacta, acaba por eludirla, generando confusión en el espectador (00:02:37):

Esta es la historia de un pueblo llamado Calabuch, donde un día llegó un hombre llamado Jorge. Este hecho se produjo exactamente el día 17 de mayo de mil novecientos... Bueno, un día cualquiera de ese año en que Rusia firmó el concordato y los americanos dejaron de proteger a Europa.

Esta indefinición temporal tiende a subrayar el carácter de fábula del film; otro tanto se puede decir de los nombres inventados de los lugares –como Villar del Río, Fontecilla o la propia Calabuch– en los que se desarrollan el resto de las películas pertenecientes a la primera parte de su filmografía. A partir de la irrupción de Rafael Azcona, como consecuencia tal vez del paso de la parodia a la sátira, ya no se enmascaran con nombres ficticios ciudades como Madrid o Mallorca, aunque permanezca la imprecisión de la colocación temporal.

Tiempo como devenir

Según se ha indicado más arriba, Genette propone la vertebración del tiempo como devenir en tres subcategorías –orden, duración y frecuencia– que se analizan por separado.

Orden. Se entiende por orden la manera en la que se estructuran las acciones que acontecen entre el comienzo y el final de un relato. Este, en consecuencia, puede mostrar un orden lineal (cuando el punto de comienzo de la secuencia de acciones y el de partida son distintos), circular (cuando ambos puntos son idénticos), cíclico (cuando dichos puntos son análogos, pero no coincidentes) y anacrónico, si es difícil trazar la secuencia de sucesos que constituye el argumento (cfr. Casetti / Di Chio 1994: 152 ss.). No solo en este último caso, sino también en los otros tres tipos de estructura temporal, pueden aparecer secuencias o partes caracterizadas por la anacronía, es decir, saltos temporales que remiten a otro nivel metadieгético anterior (*flashback*) o posterior (*flashforward*) respecto de

la diégesis principal, o bien de otros tipos, como por ejemplo las anacronías heterocrónicas de carácter puramente metadiscursivo (cfr. de la Prida 2023: 4, 8). Próximas a las anteriores, también se podría hablar de anacronías de carácter onírico, como son de hecho las presentes en las secuencias de los cuatro sueños al final de *iBienvenido, Mister Marshall!*, que constituyen los únicos fragmentos anacrónicos de la muestra seleccionada.

En una primera aproximación, pudiera parecer que la estructura temporal de los filmes de Berlanga es fundamentalmente lineal. Aunque ello sea así, de hecho, en algún caso, como sucede en *Los jueves, milagro*, en general parece primar una estructura cíclica. Así, por ejemplo, en *iBienvenido, Mister Marshall!*, el propio narrador subraya, al final del film, el retorno a la vida de siempre tras un momento de alboroto, a una cotidianidad fuera de la cual nada parece existir, porque nada perdura (01:13:46):

En resumen, esos velocísimos americanos han pasado y... Eso es todo. Ninguna influencia. Ningún recuerdo. Vaya, toda va quedando en orden. Nadie se acuerda ya de nada. Ahora la consigna es: no preocuparse [...]. Y Villar del Río vuelve a ser lo que ha sido siempre: un pueblecito cualquiera. Ya se sabe, a veces pasan cosas, pero luego... Luego sale el sol. Todo brilla y todo vuelve a repetirse. El humo, es otra vez tranquilo. Las mujeres cosen en silencio. Las vacas... No, no mascan chicle, lo hacen habitualmente [...]. Suena la campana –la vieja campana– ¿oyen? Y, como siempre, un hombre que está trabajando se levanta y descansa, o sueña mirando hacia arriba, al cielo.

Algo similar sucede en *La vaquilla*, que comienza y termina con una guerra que los contendientes no entienden: los soldados de uno y otro bando, como sus respectivos toreros, deben separarse tras confraternizar. El resultado no es tan esperanzador como en *Bienvenido*: la vaquilla, que ambos diestros han toreado, no puede ser más que el símbolo de un país que se descompone por la irracionalidad de una brecha ideológica. Más claro aún es el carácter cíclico en *La escopeta nacional*, en la que, durante las veinticuatro horas en las que transcurre el relato, parece que sucede de todo, pero, en el fondo, no pasa nada: Canivell regresa a Cataluña lleno de promesas, pero con las manos vacías. Todo ha sido un desfile vacío, como

el de los ministros del franquismo, que se sustituyen unos a otros, o el de la multitud de personas que, a través de los años, ha entrado y salido del cortijo de los Marqueses de Leguineche. Asimismo, *Calabuch* comienza con la llegada de Jorge y concluye con su partida: su presencia ha sido tan solo un ciclo en la vida de los habitantes del pueblo, quienes posiblemente guardarán de él un grato recuerdo, aunque destinado a disolverse en el olvido.

El carácter cíclico del relato parece alcanzar su punto álgido en las dos primeras colaboraciones entre Berlanga y Azcona. Así, en *Plácido*, el motor de la trama son los sucesivos intentos del protagonista por pagar la letra de su motocarro, siempre truncados por algún hecho inesperado. Cuando, al fin, Plácido logra efectuar el pago, se revela que este no era necesario: tanto esfuerzo y sufrimiento desembocan, una vez más, en la nada. Una nada reforzada por ese personaje desconocido que se lleva la cesta de Navidad que había “conseguido” Julián al comienzo del metraje, y que al final se revela robada: el pobre permanece pobre, a pesar de los esfuerzos, o de su ingenio, o de la Navidad. Más evidente aún es la estructura cíclica en *El verdugo*: como manifiesta Corcuera, el escritor amigo de Amadeo que le firma a José Luis un ejemplar de *El garrote vil* durante la Feria del Libro de Madrid, la “profesión” se transmite de padres a hijos: al igual que Amadeo aparece cabizbajo y serio en el segundo plano del film, José Luis, su hijo político, perdida la inocencia tras su primer ajusticiado, será heredero no solo de la profesión, sino de la miseria, el estigma y la depresión a ella asociados. Su supuesta historia de amor con Carmen, igualmente, comienza en la muerte y acaba en la muerte, como el propio film: de muerte a muerte, de verdugo a verdugo, de la nada a la nada.

De estos ejemplos se puede extraer, por otra parte, que, de modo coherente con esta temporalidad cíclica, predomina el estancamiento como la variación estructural fundamental. Ambos rasgos son reveladores de que el cine de Berlanga, por lo general, se enmarca en un régimen de narración débil, caracterizado por una “hipertrofia de los existentes (personajes y ambientes) respecto de los acontecimientos (acciones y sucesos)” (Casetti / Di Chio 1994: 212). *La escopeta nacional*, incluso, parece ir un paso más allá, en la dirección de una antinarración en la que “el nexo ambiente-personaje pierde todo tipo de equilibrio y la acción no representa ya ningún papel relevante” (214). Tan solo *Los jueves, milagro*, por tanto, estaría

verdaderamente caracterizada por una estructura lineal, así como por la saturación como transformación estructural fundamental, algo coherente con el hecho de que es, en el fondo, el único film adscribible al régimen de la narración fuerte y, por ello, a la tradición narrativa del Hollywood clásico.

Duración. En cuanto a la duración, Casetti y Di Chio (155 ss.) contraponen la duración real de un plano a su duración aparente. La primera estaría caracterizada por el tiempo que un plano es visible en pantalla, y la segunda, por la impresión temporal que produce en el espectador y que está en intrínseca relación con la legibilidad de dicho plano. Así, por ejemplo, una toma con múltiples detalles, o con un marcado dinamismo en los movimientos de cámara, puede parecer subjetivamente más corta que otra de menor duración, pero caracterizada por su estatismo o su austeridad compositiva. Asimismo, mientras que la duración aparente tiene un marcado carácter de percepción subjetiva, la real es mensurable, y permite analizar de manera cualitativa determinadas variables del discurso fílmico. Una de ellas es la duración media de plano, medida en segundos y conocida habitualmente por sus siglas en inglés, ASL, acrónimo de *Average Shot Length*. Aplicada a un film concreto, la ASL es una buena medida de la rapidez del montaje y, por tanto, –por norma general– de la trepidación de acción. Si se aplica el concepto de ASL a cada secuencia, por otra parte, se puede obtener una medida de lo que el profesor Werner Faulstich (2013: 130 ss.) denomina valor formal de la tensión (narrativa) o *formaler Spannungswert*. La obtención de la curva de la tensión formal aporta una valiosísima información sobre la estrategia narrativa del cineasta; obliga, en contrapartida, a la realización de la segmentación del film. Volveremos sobre ella más adelante.

Los analistas italianos, por otra parte, distinguen entre duración normal y anormal. En el primer caso, la representación de un acontecimiento en pantalla coincide aproximadamente con su duración real; en el segundo, el tiempo se acorta o se dilata por medio de diversas técnicas. A su vez, dentro de la duración normal, el cine puede hacer uso de dos tipos fundamentales de representación temporal, el plano-secuencia –que corresponde a la duración natural absoluta– y la escena –asimilada a la duración natural relativa– (cfr. Casetti / Di Chio 1994: 157). En el cine de

Berlanga, se pueden distinguir, a este respecto, dos fases claramente delimitadas por la aparición de Rafael Azcona como guionista: la primera, anterior a él, en la que se privilegia la escena y la continuidad temporal a través del montaje, y la segunda, en la que predomina el plano-secuencia. La duración media de plano arriba definida se convierte en una útil herramienta a la hora de delimitar y visualizar el evidente salto de un tipo de representación temporal a otro que se da entre *Los jueves, milagro* y *Plácido* (figura 1).

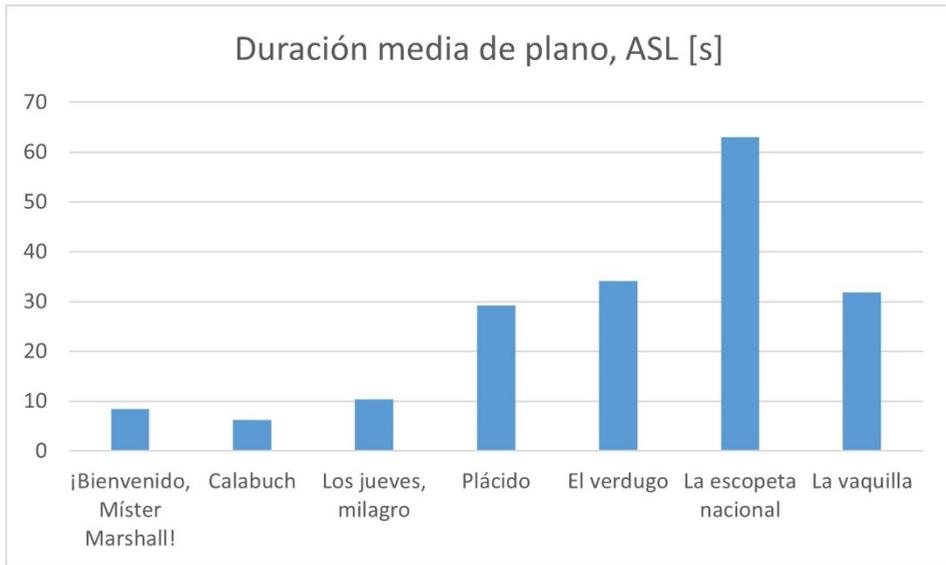


Figura 1: Duraciones medias de plano (s) en los filmes analizados

En alguna ocasión, preguntado por su predilección por el uso del plano-secuencia, Berlanga afirmaría que esta viene motivada por “la comodidad”, a la vez que es una respuesta “contra la tiranía del campo/contracampo” constituyendo, por tanto, más “un mecanismo de defensa” que “una potenciación creativa como pretenden los críticos” (Hidalgo / Hernández Les 2020: 120 s.). En su diálogo con Torres y Molina-Foix (1970, citados por del Rey Reguillo 2021: 233 s.), el cineasta daría una respuesta coherente con la anterior, aunque más reveladora de su identidad autoral y su visión del cine, al defender su opción por el plano-secuencia como

una especie de antídoto contra “los problemas de *script* por lo complicado que resulta el *raccord* de sesenta personas”, razón por la cual, con el paso de los filmes, habría ido “tendiendo hacia el plano largo para poder meter esa acción secundaria que tanto [le] gusta y es tan problemática”⁷. En efecto, como señalan Zunzunegui e Iturregui García de Motilola (2021: 74-75) a propósito de *Plácido*, el plano-secuencia “debidamente combinado con un uso magnífico de la profundidad de campo [...] permite al cineasta manejar a veces hasta tres acciones simultáneas”.

Con el avance de la filmografía, acaso debido a esa comodidad arriba indicada y como señala Zumalde (2021: 118), “la continuidad y la unidad del plano pierdan su razón de ser”. Así, las últimas películas (con la honrosa excepción de *La vaquilla*) “dilapidan las prestaciones y la brillantez de un estilema con el que Berlanga hiciera filigrana poco tiempo atrás” (119). A pesar de sus rémoras postreras, no se debe olvidar aquella filigrana; antes bien, es justo poner en valor los numerosos planos-secuencia cargados de maestría, así como el talento soberano que en múltiples ocasiones mostró el cineasta para organizar el contraste entre ellos, como se puede ver, por ejemplo, en el clímax de *El verdugo*. Pasamos a analizar este momento cumbre de la obra berlanguiana con ayuda de la curva de la tensión formal narrativa del film (figura 2); para obtenerla es necesario, según se ha indicado, proceder antes a la segmentación del mismo, que se ofrece a continuación⁸:

⁷ En otro lugar, Berlanga afirmaría, a propósito del plano/contraplano: “Algunos dicen que eso es cine, y yo creo todo lo contrario. Para mí, el ‘plano contraplano’ siempre denuncia una omisión” (Marías y Trueba 1981, citados por del Rey Reguillo 2021: 234). Nótese cómo esta noción se corresponde de manera precisa con el planteamiento baziniano, que exaltaba el plano-secuencia frente al montaje –al que consideraba una manipulación de la realidad– (Bazin 2018), así como con el concepto de imagen-tiempo de Gilles Deleuze (2023), cuya aplicación a la filmografía berlanguiana se antoja una tarea de sumo interés, aún no acometida.

⁸ Se parte de la hipótesis razonable de que *El verdugo* presenta –como la gran mayoría de los filmes narrativos– una estructura en cinco grandes bloques narrativos, correspondientes al drama aristotélico clásico (cfr. Faulstich 2013: 86) e indicados entre corchetes en cada una de las cinco partes de la segmentación.

C. Créditos (18 planos en 121 s).

I. Introducción de Amadeo, José Luis y Carmen [presentación]

- 1) José Luis y su compañero conocen a Amadeo (6 planos / 384 s)
- 2) José Luis le lleva a Amadeo el maletín y conoce a Carmen (12 planos / 287 s)
- 3) Amadeo busca a José Luis en casa de su hermano (5 planos / 266 s)

II. Noviazgo de José Luis y Carmen [intensificación de la trama]

- 4) Enamoramiento de José Luis y Carmen (7 planos / 257 s)
- 5) José Luis en el aeropuerto, telefonea a Carmen (7 planos / 175 s)
- 6) Amadeo sorprende a José Luis y Carmen. Petición de mano (3 planos / 256 s)

III. Desde el embarazo de Carmen al nacimiento del niño [crisis]

- 7) Carmen comunica la noticia de su embarazo (5 planos / 203 s)
- 8) Boda de Carmen y José Luis (7 planos / 297 s)
- 9) Visita a las obras del futuro piso (7 planos / 253 s)
- 10) Inscripción de José Luis como verdugo (11 planos / 301 s)
- 11) Feria del libro. Recomendación de Corcuera (14 planos / 299 s)
- 12) Cobro en el banco (4 planos / 218 s)
- 13) José Luis y su familia en el nuevo piso. Niño y primer encargo (4 planos / 419 s)

IV. Viaje a Mallorca para la primera ejecución [retardo de la resolución]

- 14) Llegada a Mallorca; José Luis es recogido por la Guardia Civil (7 planos / 225 s)
- 15) José Luis no debe efectuar el encargo (8 planos / 126 s)
- 16) José Luis y Carmen en el rastro (5 planos / 123 s)
- 17) La Guardia Civil va a buscar a José Luis en la cueva (14 planos / 235 s)
- 18) José Luis en la prisión provincial, debe efectuar su trabajo (12 planos / 802 s)

V. José Luis como nuevo verdugo [final catastrófico]

19) José Luis, ya convertido en verdugo, regresa con Amadeo, Carmen y su hijo (3 planos / 181 s).

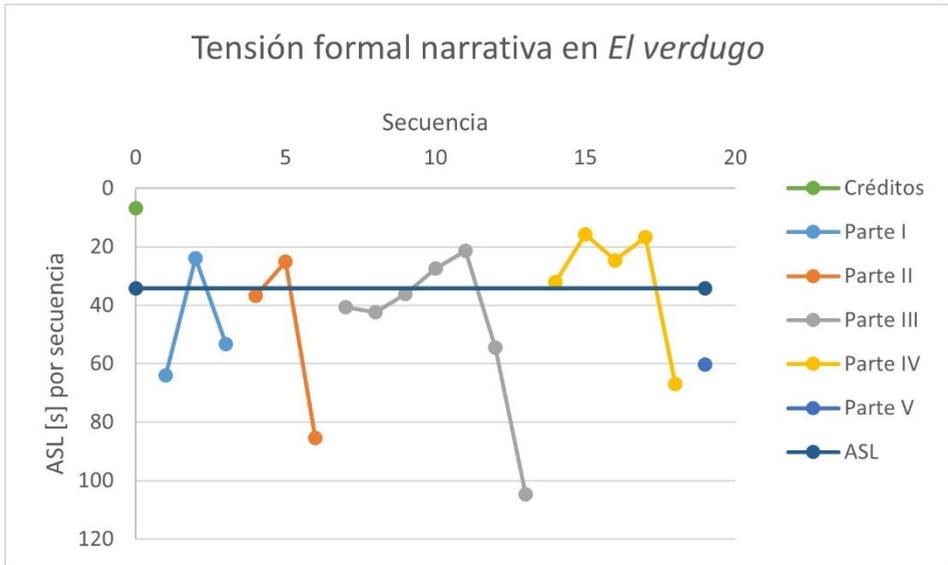


Figura 2: Tensión formal narrativa en *El verdugo*

El clímax de *El verdugo* se produce al final de la parte IV, que, como se puede observar en la figura 2, es la única (a excepción de la secuencia de créditos) que arranca con un valor de la tensión narrativa por encima de la línea horizontal que representa la duración media de plano (ASL) del film, igual a 34,1 s. Asimismo, se dan en esta parte IV los mayores valores de la tensión narrativa, correspondientes a las menores duraciones medias de plano por secuencia. El primer contraste que ofrece Berlanga en esta parte es, por tanto, de carácter cuantitativo, asociado a la duración real de los planos: del montaje más acelerado de todo el metraje se pasa a la secuencia 18, la más larga de todo el film, cuyos cuatro últimos planos-secuencia, por otra parte, son particularmente extensos, con duraciones de 183 s, 98 s, 120 s y 110 s, respectivamente. El clímax que se produce en el postrero de ellos, correspondiente a la figura 3, está, por otra parte,

subrayado por el contraste entre la duración aparente de este y la de los tres planos anteriores. En estos últimos, la agilidad de una cámara cuyos movimientos exploran no solo el espacio, sino también las relaciones entre los personajes y los sentimientos de los mismos, consigue que la duración aparente sea sustancialmente menor que la real. En el plano de la figura 3, sin embargo, la parsimonia de la cámara, que se mueve con extraordinaria lentitud y que registra con indolente objetividad el alejamiento progresivo de los personajes hacia el fondo del encuadre, deja caer sobre el espectador todo el peso de la duración real de un plano que se antoja eterno, y que, por ello mismo, es capaz de transmitir toda la desolación que acompaña a la defunción del alma de un hombre que se resigna a dar muerte al cuerpo de otro.



Figura 3: El clímax de El verdugo (01:27:25)

Una segunda consecuencia extraíble del análisis de la tensión formal consiste en que, al contrario de lo habitual en la mayor parte de los filmes narrativos y del Hollywood clásico (cfr. Faulstich, 2013: 130 ss.), la tensión narrativa desciende hacia el final de cada parte. En todos los casos, esta relajación tiene que ver con momentos depresivos para José Luis. Así, la parte I concluye en casa del hermano de José Luis y su cuñada, que lo

desprecia y le reprocha la visita de Amadeo; la parte II finaliza con la petición de mano forzada; la parte III termina con la evidente frustración sexual de José Luis y la noticia de su primer encargo como verdugo; la parte IV acaba con el plano de la figura 3, en el que José Luis se resiste a su trágico destino, y la parte V, por último, exalta la resignación del nuevo verdugo y, en el fondo, de toda su familia. De este modo, el pesimismo berlanguiano se manifiesta, de modo formal, a través del particular empleo de la tensión narrativa.

Cuando la duración no es normal o natural (como sí sucede en el plano-secuencia o en las escenas), hablamos de duración anormal. Esta se puede dar por contracción o por dilatación. Los mecanismos de la contracción son la elipsis, la recapitulación –que tiene su máximo exponente en la secuencia de montaje– y el uso de la cámara rápida, bastante atípico; los dos últimos mecanismos son absolutamente inexistentes en el cine de Berlanga. Sí están presentes, sin embargo, las dos estrategias fundamentales de dilatación del tiempo: la suspensión y la cámara lenta. La primera de ellas aparece ya en *Bienvenido*, por orden del narrador al que, con carácter marcadamente metadiscursivo, se le da la potestad de congelar la imagen y de expulsar de ella a los personajes. Algunos filmes, por otra parte, concluyen con esta técnica, como es el caso de *La escopeta nacional*⁹. La cámara lenta, por último, es un recurso extremadamente atípico en el cine de Berlanga. En particular, en los filmes seleccionados, esta solo aparece en un breve instante, casi imperceptible, al final de *La vaquilla*, cuando el tiempo se ralentiza durante unos segundos sobre uno de los buitres que devoran las entrañas del animal abatido¹⁰.

Frecuencia. Según Casetti y Di Chio (1994: 161 ss.), resulta posible distinguir cuatro perfiles esenciales de frecuencia temporal del relato: simple (cuando los hechos se representan una sola vez), múltiple (cuando lo que sucede n veces se representa n veces), repetitiva (cuando lo que sucede

⁹ Entre los filmes no seleccionados para el análisis, también *Nacional III* (1982) y *Todos a la cárcel* (1993) finalizan con la congelación de la imagen en sus respectivos últimos planos.

¹⁰ Otro momento, también apenas perceptible, de uso de la cámara lenta es aquel de *Tamaño natural* en el que Michel, en primer plano, observa atónito a su madre conversar con su muñeca.

una sola vez se representa n veces) y frecuentativa o iterativa (la cual se concentra en la repetición en sí misma).

Como en lo relativo al orden, la obra de Berlanga parece tremendamente sencilla a propósito de la frecuencia, abundando la de tipo simple de modo evidente. No obstante, sobre todo en la parte de su obra anterior a *Azcona*, es posible encontrar otras formas de la representación temporal a propósito de la frecuencia. A este respecto, destaca ante todo *Calabuch*, que presenta sendos ejemplos de frecuencia múltiple y de frecuencia repetitiva. El uso de esta última (un ápex entre las obras seleccionadas y acaso en toda la filmografía del autor) está asociado al noticiario con el que arranca la película, que da cuenta de la desaparición del Dr. Hamilton (figura 4a), a la sazón el mismo Jorge que llega a Calabuch de modo misterioso. Precisamente en el momento en el que este ejerce de proyccionista ocasional en el cine del pueblo, aparece ese noticiario como parte del NO-DO (figura 4b), lo que provoca la alarma de Jorge, quien acaba por quemar la película al tratar de impedir la reproducción del film.

La frecuencia múltiple, por otra parte, se da durante la secuencia de la corrida de toros, alternada por medio del montaje con aquella otra en la que algunos hombres del pueblo tratan de fabricar el cohete de Calabuch. Ante su incapacidad, uno envía a un niño a llamar a Jorge (figura 4c), quien, tras reunirse con ellos, manda de nuevo al chaval a buscar al carpintero y a algunos hombres más, que están viendo la corrida (figura 4d); se repiten en esta segunda carrera del chico, asimismo, la música que lo acompaña y los encuadres de los planos siguientes a los de las figuras 4c y 4d, que también son idénticos.



Figura 4: Frecuencia repetitiva y múltiple en *Calabuch* (a: 00:00:41; b: 00:18:17; c: 00:56:15; d: 00:58:01)

Otro ejemplo de frecuencia múltiple se encuentra en *iBienvenido, Mister Marshall!*, cuando llega el delegado y don Cosme toca la campana junto al monaguillo. A un primer plano de la campana le sigue un plano medio del cura y su ayudante, que se repiten luego, en orden simétrico. Por otra parte, entre ellos se intercalan cuatro imágenes que muestran a los habitantes del pueblo abandonando sus tareas para acudir a la plaza del pueblo (figura 5a y 5c). Más adelante en el metraje, el pregonero reunirá a los vecinos de Villar del Río para el ensayo general del recibimiento de los americanos; los planos de los campesinos abandonando de nuevo sus faenas riman con aquellos asociados al toque de la campana, sobre todo dos de ellos, que muestran a los labriegos y a las lavanderas atender a la nueva

llamada, si bien desde ángulos de cámara distintos, y con vestuario y animales asimismo diferentes que en el caso anterior (figura 5b y 5d). Es razonable considerar estos dos momentos interrelacionados entre sí como el único destello de frecuencia iterativa –aquella destinada a mostrar hábitos o cotidianidad– en la obra de Berlanga, con la particularidad de que aquí la iteración se usa para mostrar la ruptura de la rutina, así como para reforzar la temporalidad cíclica indicada más arriba.



a.



b.



c.



d.

Figura 5: Frecuencia iterativa en ¡Bienvenido, Mister Marshall! (a: 00:09:52; b: 00:47:50; c: 00:09:53; d: 00:47:51)

Fuera de estos ejemplos, no ha sido posible encontrar otras muestras de frecuencia múltiple o repetitiva. La temporalidad cíclica del cine de Ber-

langa haría posible acaso plantear otras propuestas de frecuencia iterativa, aunque posiblemente a costa de forzar la interpretación y, en cualquier caso, no tan evidentes como las de la figura 5.

Tiempo como reproducción

Junto al tiempo como colocación y al tiempo como devenir, es necesario considerar una tercera dimensión temporal, que he denominado en otro lugar tiempo como reproducción y que sería aquel que “regula las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo histórico” (de la Prida 2023: 12) al que alude un film. El tiempo como reproducción puede ser:

a) fiel, si reproduce con fidelidad la época histórica en la que se ambienta, como es el caso de los documentales, de ciertas películas de época o de determinadas corrientes, como el Neorrealismo italiano;

b) hipotético, si trata de generar la impresión de familiaridad con un determinado tiempo histórico, a la vez que tolera un grado mayor o menor de falta de fidelidad a la veracidad histórica, lo cual lo hace ideal tanto para la manipulación ideológica propia de ciertos géneros canónicos (como el wéstern o el *noir*), como para la imaginación de tiempos futuros que es propia de la ciencia ficción, y

c) heterocrónico, si trata de deconstruir la misma Historia sin pretensión alguna de credibilidad, sino más bien con la intención de generar un universo alternativo, caracterizado a menudo por la acumulación de capas temporales, en el sentido más *foucaultiano* del término heterocronía, según se encuentra en la obra de determinados cineastas posmodernos, como pueden ser Wes Anderson o Baz Luhrmann.

Qué duda cabe de que Berlanga muestra un nítido interés por el tiempo fiel, desde los momentos cuasi-documentales de *iBienvenido, Mister Marshall!* o *Calabuch* en los que se reproduce la vida y el trabajo en dos pueblos cualesquiera de la España rural de la posguerra, hasta las explícitas menciones en *La escopeta nacional* al Opus Dei y al nombramiento de sus miembros como ministros en los últimos estertores del franquismo, pasando por la visita al edificio en construcción al norte del Madrid de los años 60 en *El verdugo*. Estos ejemplos ponen de relieve el carácter del cine de Berlanga como privilegiado cronista de un período de la Historia

de España¹¹. Ese interés por la fidelidad histórica, al menos en las obras narradas, no impide que sus filmes tengan un marcado carácter de caricatura, de esperpento. Pero, si lo tienen, no es a costa de una representación adulterada de los tiempos históricos, sino más bien apoyándose en su fiel reproducción.

De entre todos los filmes analizados, quizá sea *La vaquilla* la excepción que confirma la regla: una obra en la que, sin ceder a una básica fidelidad al tiempo de la Guerra Civil, el cineasta se aproxima más a una concepción del tiempo hipotético, planteando situaciones difícilmente verosímiles de confraternización entre personas de ambos frentes. No obstante, el objetivo del cineasta con esa desviación parece no ser tanto la manipulación a la que se aludía más arriba, sino una vuelta al tono fabuloso de su primera obra a fin de exponer una realidad que trasciende el período histórico concreto de la Guerra Civil, como es la absurda división de “las dos Españas” y su incomprensible cainismo.

Voz

Aunque predomina en toda la obra berlanguiana el narrador cinematográfico, se distingue, de nuevo, una brecha entre su obra anterior a la aparición de Rafael Azcona y los filmes coescritos con este. Así, las tres películas analizadas pertenecientes al primer período introducen la figura de un narrador extradiegético en *over*. Los tres narradores presentan rasgos muy similares: todos ellos aportan datos sobre el pueblo que describen y presentan una relación de simultaneidad con las imágenes con las que interactúan. No obstante, mientras que los de *Calabuch* y *Los jueves, milagro* solo presentan las respectivas fábulas al comienzo de las mismas, el de *iBienvenido, Mister Marshall!* irrumpe en varios momentos del metraje y ofrece unas trazas distintivas que se analizan a continuación. Destaca, ante todo, su marcado carácter metadiscursivo: la voz *over* de Fernando Rey es capaz, como se ha apuntado, de congelar la imagen, de eliminar de

¹¹ Aspecto este en el que inciden, desde perspectivas distintas, los trabajos de Marsh (2008), Zumalde (2021) y Cañas Pelayo (2022).

ella a los personajes, de reprender a la maestra o, incluso, de mandar callar al bebé de Juan, el labrador, que llora en la noche y que le obedece deteniendo su llanto. Se trata, por tanto, de un narrador capaz de alterar “las nociones de tiempo y espacio” (Marsh 2008: 27), por lo que Marsh lo describe como un “narrador despótico” (ibid.). Esta misma voz narrativa es la que explora los sueños de don Cosme, don Pablo, don Luis y Juan, que constituyen los únicos niveles metadieгéticos del cine de Berlanga, caracterizados por su hibridación de géneros¹² con carácter en general cómico (salvo en el sueño de Juan, el más próximo de todos a la realidad y, por ello, al formato documental).

Modo

De manera coherente con la omnipresencia del narrador omnisciente, predomina en el cine de Berlanga la focalización cero. No obstante, en los tres filmes anteriores a *Azcona*, no se trata de una omnisciencia neutra, sino de una omnisciencia editorial, como corresponde a los tres narradores *over* de los respectivos filmes quienes, como se ha visto, son depositarios del punto de vista no solo literal -caracterizado por la ocularización y la auricularización externas-, sino también cognitivo –en tanto que explican y ponen en contexto los pueblos a los que se refieren y sus gentes– e incluso epistémico. Este último enfoque del punto de vista, por el que la narración se realiza desde una determinada visión o ideología, está presente en el narrador de *Calabuch*, quien, como ya se ha apuntado, parece tratar de contradecir las imágenes y, de modo mucho más acusado, en el de *iBienvenido, Mister Marshall!*, quien intenta, en varios momentos, imponer su interpretación de las cosas (cfr. Marsh, 2008 28, 40).

Pocas son, por último, las ocularizaciones internas presentes en el cine de Berlanga. Estas se asocian, en algunos casos, a personajes que observan

¹² En particular, el sueño de don Cosme, el cura, presenta elementos propios tanto del film *noir* como característicos de la estética del expresionismo alemán; el de don Pablo, el alcalde, es una parodia de wéstern hibridada con el cine musical español de la posguerra y el de don Luis, el caballero, presenta rasgos del cine de aventuras. Cfr. Marsh (2008: 34) a propósito de la hibridación y de la distorsión espaciotemporal de estos fragmentos oníricos.

a través de prismáticos, catalejos o periscopios –como don Ramón en *Calabuch* (figura 6a)– o del particular *glory hole* practicado en el armario de la habitación de Canivell en *La escopeta nacional* (figura 6b). En otros casos, los planos subjetivos corresponden a personajes que miran a otros a bordo de vehículos, como los operarios de la apisonadora en *iBienvenido, Mr. Marshall!* o Jorge, cuando observa por última vez a sus amigos de Calabuch desde el helicóptero. Es también posible considerar como ocularización interna primaria el largo plano aéreo que concluye en la vaquilla que está siendo devorada por los buitres (figura 6c) y que, por sus características y el contexto del montaje, solo puede manifestar el punto de vista literal de uno de esos mismos carroñeros. Las ocularizaciones internas secundarias, por otra parte, remiten a la subjetividad de un personaje, aunque sin mostrar exactamente lo que él ve, por lo que constituyen un terreno más complejo que el de las primarias. Se puede aportar, como ejemplo, el plano en el que don Manuel, animado por San Dimas, observa el pueblo de Fontecilla a través de los prismáticos, sin que se vea el contorno de los mismos (figura 6d).



a.



b.



c.



d.

Figura 6: Ejemplos de ocularizaciones internas. (a: Calabuch, 01:21:47; b: La escopeta nacional, 01:14:25; c: La vaquilla, 01:54:33; d: Los jueves, milagro, 01:01:16)

Conclusiones

Acaso por el carácter irregular de su filmografía, los aspectos más puramente formales de la obra de Luis García Berlanga permanecen en gran modo inexplorados. El presente capítulo ha tratado de cubrir esta laguna en lo tocante a cuestiones narratológicas. Del estudio realizado se extraen varias conclusiones fundamentales. La primera de ellas es que hay una nítida brecha narratológica entre los filmes de Berlanga anteriores a la aparición de Rafael Azcona y aquellos coguionizados junto a él. Mientras que los primeros muestran un predominio de la escena como forma temporal fundamental, lo cual se percibe en su duración media de plano –que

oscila entre los 6,2 s de *Calabuch* y los 10,4 s de *Los jueves, milagro*—, es a partir de *Plácido* cuando se aprecia un claro predominio en el empleo del plano-secuencia, que ya no se abandonará. Por otra parte, desde ese film son absolutamente inexistentes las figuras del narrador en *over* presentes en la filmografía anterior. Especialmente interesante resulta la instancia narrativa de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, por su carácter meta-discursivo y metadieético. Asimismo, los juegos con la frecuencia temporal, es decir, aquellos momentos en los que aparecen trazas de frecuencia múltiple, iterativa o repetitiva, quedan limitados a *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* y *Calabuch*, desapareciendo igualmente a partir del *Plácido*.

En ambas partes de la filmografía, no obstante, predomina una estructura temporal cíclica, coherente con el estancamiento como variación fundamental de la estructura del relato; en la parte de la filmografía ligada a Azcona, además, estos rasgos formales sirven para expresar de modo inequívoco el nihilismo y el pesimismo inherentes a la obra de Berlanga. Solo *Los jueves, milagro* queda en gran parte al margen de los rasgos descritos, al ser su obra más próxima a la narración propia del método de representación institucional, característico del Hollywood clásico.

Obras analizadas

¡Bienvenido, Mister Marshall! España: 1953. Duración: 78 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Calabuch. España: 1956. Duración: 96 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Los jueves, milagro. España: 1957. Duración: 84 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Plácido. España: 1961. Duración: 83 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

El verdugo. España: 1963. Duración: 87 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

La escopeta nacional. España: 1978. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

La vaquilla. España: 1985. Duración: 116 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Bibliografía

- Aznárez, Malén (1978). “El regreso de Berlanga”. En: *Ya*, 5 de febrero.
- Bazin, André (2018). *¿Qué es el cine?* 12a. ed., Madrid: Rialp.
- Casetti, Francesco / di Chio, Federico (1994). *Cómo analizar un film*. 1a. reimpresión, Barcelona: Paidós.
- Cañas Pelayo, Marcos Rafael (2022). “La trilogía de los Leguineche”. En: *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinaria de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, 35, 343-361. DOI: 10.31921/doxacom.n35a1591.
- Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. (2021). *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Generalitat Valenciana, Filmoteca Española.
- Castro de Paz, José Luis / Junkerjürgen, Ralf / Zumalde, Imanol / Zunzunegui, Santos, eds. (2022). *Luis García Berlanga (1921-2010). Zu Leben und Werk eines spanischen Ausnahmeregisseurs*. Marburg: Schüren.
- de la Prida, Rubén (2023). “Anderson, the Poet—On the Heterochronical Use of Time in Wes Anderson’s Cinema”. En: *Quarterly Review of Film and Video*, 1-19. DOI: 10.1080/10509208.2023.2166778.
- del Rey Reguillo, Antonia (2021). “Autorretrato berlanguiano (Entrevista de entrevistas)”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, II, 213-264.
- Deleuze, Gilles (2023). *Das Zeit-Bild*. 9a. ed., Berlin: Suhrkamp.
- Faulstich, Werner (2013). *Grundkurs Filmanalyse*. 3a ed. actualizada, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Hidalgo, Manuel / Hernández Les, Juan (2020). *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Alianza.
- Marsh, Steven (2004). “Villar del Río Revisited: The Chronotope of Berlanga’s *iBienvenido, Mister Marshall!*”. En: *Bulletin of Hispanic Studies*, 81, 1, 24-41. DOI:10.3828/bhs.81.1.3.

- Marías, Miguel / Trueba, Fernando (1981). "Entrevista con Luis Gracia Berlanga". En: *Casablanca. Papeles de cine*, 4, 26-29.
- Matellano, Víctor (2007). *Rodando... ¡Bienvenido, Mister Marshall!*. Guadalix de la Sierra: Ayuntamiento de Guadalix de la Sierra.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Torres, Augusto M. / Molina-Foix, Vicente (1970). "Las claves de una sumisión". En: *Nuestro Cine*, 99, 33-34.
- Zumalde, Imanol. (2021). "Mal de ojo. 'Trilogía Nacional', 1977-1982; Moros y cristianos (1987), Todos a la cárcel (1993)". En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, I, 107-120.
- Zunzunegui, Santos / Iturregui García de Motilola, Víctor (2021). "Celuloide carpetovetónico. Los 'felices 60' de Azcona y García Berlanga". En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, I, 69-82.

Sobre el autor: Rubén de la Prida (rprida@ucm.es) es Doctor en Comunicación Audiovisual, Publicidad y RR. PP., Ingeniero Industrial. Profesor de comunicación y lenguaje audiovisual en la U-TAD e investigador adscrito a la Universidad Complutense de Madrid. Temas de investigación: análisis cinematográfico, cine posmoderno, narratología. Publicaciones relevantes: *Mise-en-Abyme as Narrative Strategy in the Films of Wes Anderson*. *Anderson, the Poet — On the Heterochronical Use of Time in Wes Anderson's Cinema*.