

**¡NO LO HARÉ MÁS!: LA SOCIEDAD ESPAÑOLA EN *EL VERDUGO*
DE BERLANGA**

**I WON'T DO AGAIN!: THE SPANISH SOCIETY IN *EL VERDUGO* OF
BERLANGA**

Marcos Rafael Cañas Pelayo

Universidad de Córdoba (España)

capemarcos@hotmail.com

Resumen:

Recientemente, la influencia del director Luis García Berlanga ha sido destacada por crítica y público. Generalmente asociado por su colaboración con el guionista Rafael Azcona, Berlanga fue un cineasta atípico cuyas películas han sido irónicas, pero serios exponentes de la evolución de la sociedad española durante el pasado siglo.

En el presente artículo, intentaremos mostrar uno de sus más importantes trabajos, *El Verdugo*, analizando no solamente sus aspectos sociales, sino incluyendo un estudio del lenguaje cinematográfico empleado para ello y el particular estilo con el que el director abordó algunos de los temas más controvertidos de su tiempo.

Abstract:

The influential of the director Luis García Berlanga has been recently increased by critics and public. Generally associated with the script-player Rafael Azcona, Berlanga was an unusual artist which films have been and ironical but serious example of the changes and the evolution of the Spanish society during the last century.

In the present article, we will try to show the social aspects of one of his most important masterpieces, *El verdugo*, analyzing not only the historical context, but also including his cinematographically language and particular style for translate to the big screen some controversial realities of their time.

Palabras clave:

Berlanga; Azcona; contexto social; ironía; *El Verdugo*.

Keywords:

Berlanga; Azona; Social Context; Irony; *El Verdugo*.

Este artículo deriva del Trabajo Fin de Máster en Cinematografía, con el mismo título, defendido dentro del curso 2011/12, en la Universidad de Córdoba (convocatoria de octubre de 2012).

Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación *Nobles judeoconversos. El origen judío de las élites andaluzas (ss.XV-XVII)* (HAR20 12-35752), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Becario FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (AP2010-2521), adscrito al Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América de la Universidad de Córdoba.

1. Introducción

“[...] Llega Plácido, llega El Verdugo. Pero la perspectiva del tiempo no nos puede engañar. Los méritos de estas dos películas no significan éxito, ni comodidad, ni facilidades, ni prestigio social, ni admiración compartida. Nada de nada. Hoy, cuando el tiempo las ha convertido en clásicos de nuestro cine, podemos caer en el engaño de que fueron respetadas y elogiadas desde su nacimiento. Solo el tiempo ha sido generoso con ellas” (Alegre, 2009, pp.69-70).

Estas palabras, pronunciadas por David Trueba años atrás, pueden servir de elocuente ejemplo de la relativa discreción con la que pasaron *Plácido* y *El Verdugo*, ambas dirigidas por Luis García Berlanga, con guiones de Rafael Azcona. En buena medida, su verdadera influencia y eco ha venido con el paso de las décadas y la revisión de crítica y público de su contenido, tanto artístico como histórico.

En el primero de los casos, *Plácido*, estrenada en 1961, marca un verdadero punto de inflexión en la carrera del director valenciano. Tras unos primeros proyectos en colaboración con otros compañeros del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), el cineasta encuentra en su asociación con el escritor logroñés, al guionista idóneo para evolucionar su estilo a un análisis más ácido de la realidad. Mediante el empleo de la ironía, los dos cineastas lograron sortear las trabas censoras de la dictadura franquista (Perales, 1997, pp.87-96).

Para comprender esta etapa de madurez del cine de Berlanga, especialmente en su contenido social, es necesario profundizar su asociación con Azcona y las propias circunstancias de la España su tiempo. Previamente, Berlanga y sus anteriores equipos creativos habían buscado usar las experiencias reales para satirizar de forma agrisulce las preocupaciones de su época, como en *Bienvenido Mr. Marshall* (Rodríguez, 2013); pero es en *Plácido* donde se alcanzan las cotas más altas, con un ataque directo durante todo el metraje a la supuesta solidaridad de las campañas navideñas.

Plácido es una mirada diseccionada a las entrañas de las miserias de un país, enfocada con una aparente trivialidad. Sus verdaderas intenciones van mucho más allá. Incluso hay una clarísima insinuación al descrédito que tiene una de las familias que acogen a un pobre por su pasada ideología republicana, mientras que todos los sectores sociales pasan ante un bisturí al que no escapa ningún miembro de la función, empezando por su protagonista, el propio Plácido, el modesto conductor de moto-carro que tiene que pagar una letra en plena Nochebuena. Este sujeto, ni mejor ni peor que el resto, es el verdadero interés del guionista y director.

Exhibida en Cannes al año siguiente, la cinta tuvo un eco notable dentro del circuito internacional. Varios críticos y analistas han considerado que la presencia de Azcona supone un giro total en la concepción cinematográfica del director, al que va a acompañar en todos sus trabajos hasta *Todos a la cárcel*, ya en la década de los 90.

Alianza fecunda para ambos, sus trayectorias parecían dos vida paralelas destinadas a cruzarse. Nacido en el seno de una familia burguesa de Valencia, en estado precario tras la Guerra Civil Española (1936-1939), donde su propio padre estuvo a punto de ser fusilado, Berlanga tomó bien entrada su juventud la decisión de orientar sus pasos a la carrera cinematográfica (Franco, 2010, pp.11-39). Indagar en el personalísimo estilo de Berlanga es una tarea nada fácil, debido a la propia reticencia del cineasta a ofrecer una biografía ordenada (Álvarez, 1996).

Con una visión muy particular y formación heterodoxa (Losada, 2011), el cineasta valenciano inició con *Plácido* una evolución clara de su discurso. Si bien seguirán existiendo permanencias con sus películas anteriores, se alejará conscientemente de marcos más utópicos y benignos, como el presentado en uno de sus trabajos clásicos más citados y recordados, *Calabuch* (1956), para acercarse a la *tragedia grotesca* y el ambiente más depresivo del sainete madrileño, como veremos a continuación.

Por su lado, Rafael Azcona, nacido en 1926 en Logroño, mostró desde la infancia una clara inclinación por el mundo de las Letras. Iniciando sus primeros versos y escritos en Madrid, viviendo de alquiler en pensiones de

corralas, que luego trasladó a sus obras teatrales, su viaje a Italia marcó su carrera profesional. Fue en suelo transalpino donde se imbuyó del neorrealismo imperante en las salas italianas. Era la adopción de una influencia innegable, la cual le llevará a formar tándem con uno de los directores más importantes de la *comedia negra* italiana, Marco Ferreri. El resultado son dos películas con mucha repercusión, *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960), basadas en previos escritos de Azcona (Azcona, 2005).

Berlanga, que había admirado la primera de estas tragicomedias y hasta se había ofrecido para rodar la segunda, logró finalmente la primera colaboración con Azcona. Fruto de la buena sintonía existente entre ambos, surgiría la necesidad de la pareja de autores de volver a trabajar juntos en un mismo proyecto. Únicamente, debían aguardar una oportunidad que les permitiera explorar la nueva vía de comedia negra que habían insinuado en *Plácido*. Sería el germen de *El Verdugo*.

2. Una anécdota carcelaria: El origen de *El Verdugo*

Con la excepción de su breve colaboración en la adaptación del argumento de *El leñador y la muerte* (1962), para una película de varios cortometrajes firmados por diferentes directores, *El Verdugo* es el proyecto donde Berlanga y Azcona deciden volver a aunar esfuerzos. La idea le surge al director valenciano, fruto de una conversación mantenida con un amigo personal de infancia, quien ejercía la profesión de letrado.

Usando el testimonio de su fuente, una poderosa imagen surgió en la mente del realizador valenciano. El abogado le confesó que en una ocasión había asistido a una ejecución en una cárcel de mujeres en Valencia, donde el verdugo había pasado una última noche igual de tensa que la rea. En sendos casos, totalmente abatidos, caminaron juntos por el corredor siendo ayudados para mantener el paso¹.

¹ Pilar Prades Expósito fue la última mujer española en ser ajusticiada por garrote vil. Con fecha del 5 de julio de 2009, Pedro Costa Musté centró su artículo “Garrote vil para la envenenadora” sobre su causa en el diario *El País*.

Víctima y ejecutor parecían ser conducidos obligatoriamente al cadalso por el resto, forzados a realizar los roles que tenían asignados. Esa atmósfera opresora era una escena clara que necesitaba del contexto de una historia que la llevase a desembocar en ese epílogo. Berlanga decidió volver a contar con Azcona como guionista e informarse más sobre el proceso que había llevado a tal final. Se trataba de un crimen que había alcanzado cierta notoriedad en su ciudad natal.

La víctima no era otra que Pilar Prades, tristemente célebre a través de su mote, "*La envenenadora de Valencia*". De profesión criada, Pilar había ingresado al servicio de un médico, Manuel Berenguer Terraza. Secretamente enamorada de él, el doctor no adivinó sus intenciones hasta que la cocinera del hogar y su propia esposa terminaron falleciendo tras dos misteriosas enfermedades. Las pesquisas de Terraza le hicieron investigar sobre su asalariada, en cuya última casa, la anciana propietaria había fallecido asimismo con dolencias muy similares.

A pesar de contar con apenas 31 años, la magnitud del crimen y los antecedentes sospechosos que había dejado en otros domicilios, provocaron que Pilar fuera condenada a muerte por garrote. El verdugo designado, López Guerra, quien terminaría confesándose a Daniel Sueiro (Sueiro, 1974), admitió que la idea de ajusticiar a una mujer le mantuvo toda la noche en vela y provocó la anécdota que había inspirado el futuro film.

Si bien buscaba conocer su fuente, los detalles procesales del caso no fueron los que más interesaron a Berlanga; de hecho, no existe nada más en común entre el crimen original y la película que la resolución. De hecho, ni Azcona ni Berlanga mostraron nunca ningún interés en que su protagonista, un desventurado verdugo, tuviera que ejecutar a una mujer.

Probablemente, los dos fueran conscientes de que eso podría llevar a la idea limitada de que la pena de muerte no debía producirse en el caso femenino. La aspiración de *El verdugo* era ser un alegato sutil y sólido, de alcance general que mostrase los horrores de la pena, aplicada a cualquier persona. En la actualidad, contamos con algunos interesantes estudios que se han

aproximado al mensaje de la película, a través del sistema de derecho existente en la época de la dictadura (Gracia, 2012, pp.1-19).

¿Qué podía llevar a Berlanga a querer arriesgarse con la censura al atacar de una manera tan clara la pena de muerte? Su carrera profesional ya había sufrido varios inconvenientes, especialmente con *Los jueves milagro*, donde las autoridades civiles y eclesiásticas habían remodelado y suprimido más de la mitad de la idea original, claro ataque y cuestionamiento de las apariciones de la Virgen de Fátima (Portugal). De cualquier modo, aunque existiera el riesgo de enfurecer a los poderes públicos y sectores más conservadores de la sociedad, el director confiaba en poder crear, junto con Azcona, un marco lo suficientemente nebuloso que les permitiera pasar por el filtro censor, sin renunciar a sus objetivos.

Con todo, varios aspectos debían limarse durante el desarrollo del mismo. Comienzan las primeras reuniones, generalmente en cafeterías madrileñas, con intercambios de opiniones de sendos artistas, quienes se percatan de que están ante una trama de cariz muy especial. Muy poco partidario de escribir a raíz de un desenlace cerrado, Azcona se va dando cuenta de que debe ceder a ese principio artístico personal, ya que la imagen final que sugiere el director valenciano se convertirá en una verdadera obsesión. Debían ser capaces de conseguir ese plano (Perales, 1997, p.67).

Por su propio pasado familiar (su padre estuvo a punto de ser ajusticiado, de no haber sido por la mediación de un antiguo rival político que atestiguó que durante su época en el gobierno valenciano, que éste había protegido a refugiados de uno y otro bando), Berlanga podía tener pocas simpatías ante la idea del garrote vil. Sin embargo, como él mismo confesaría, no solamente era una repulsa desde el punto de vista de la desventurada víctima, sino que uno de sus grandes temores era convertirse, por azar, en un forzado verdugo, obligado por el resto a tener que aplicar la pena.

Esa aprehensión era el primer boceto de José Luis, el nuevo Plácido que usarían como vehículo de su sarcástica crítica. Para lograr la complicidad del espectador y que resultasen creíbles los miedos a la hora de realizar su oficio, necesitaban un verdugo que no quisiera serlo. Como han señalado varios

especialistas, especialmente Gómez Rufo, una visión muy poco gloriosa y alejada de cualquier misticismo (Gómez, 1990).

Se trataban de los cimientos de un edificio que iba a hacer tambalearse muchos de los presupuestos establecidos de la moral de la época. Al embarcarse en aquel proyecto, sus responsables iniciaban un camino que iba a traer uno de los testimonios visuales más controvertidos del cine español, por los avatares y las circunstancias políticas que rodearon su rodaje.

3. Metodología del análisis. Estudio del cine berlanguiano a través de las perspectivas cinematográfica e histórica

El objetivo principal de esta investigación es analizar la representación de la sociedad española en *El verdugo*, partiendo del análisis de su lenguaje cinematográfico y comparándolo con la realidad del contexto de su época. Es decir, pretendemos observar cómo el estilo de esta obra es una extraordinaria fuente para comprender mejor la realidad de todo un período, en este caso, la ciudad de Madrid, durante la década de los 60.

Por otra parte, escrutaremos con mucho detalle algunas de las secuencias más significativas de la película. Con este estudio analizaremos las formas de burlar la censura franquista y la capacidad de tocar temas tabúes. Ello no quiere decir que en ningún momento primemos la historia social sobre la crítica cinematográfica pura; o lo que es lo mismo, tomaremos ambas aproximaciones como una unidad inseparable, mutuamente dependientes y enriqueciéndose la una a la otra.

La selección de esta película no es casual. La trayectoria filmográfica de Berlanga se caracterizó por analizar muchos de los problemas de su tiempo, desde una perspectiva ácida, irónica y agridulce. No obstante, en contadas ocasiones acentuó tanto los problemas de la España de su tiempo. En ella, Azcona y el realizador valenciano tuvieron especial esmero en la creación de unos personajes y situaciones dantescas, pero también verosímiles y que reflejaban los sinsentidos de todo un sistema de valores.

Usando los modelos clásicos de los análisis de personajes berlanguianos, realizados con anterioridad, y en base al estudio de su rol como reflejos de una sociedad, así como de sus funciones narrativas y su posicionamiento ante temas controvertidos (la vivienda, el sistema penal...) vamos a intentar extraer, en la medida de nuestras posibilidades, los rasgos característicos de este cine tan particular, teñido de la personalidad de sus dos creadores, Berlanga y Azcona, sumados a una fuerte influencia del neorrealismo italiano.

El análisis se ha efectuado combinando el conocimiento de la filmografía del cineasta con la bibliografía de la época, tanto en lo relativa al aspecto cinematográfico, como en la relativa al sistema penal de la época y otras dimensiones de la España de aquella coyuntura (Oliver, 2008).

Atendiendo a lo inabarcable de un discurso tan rico como el de este film, el esquema del artículo comenzará con una presentación de los tres protagonistas principales, tomando como referencia algunos de los modelos de análisis previos por algunos de los grandes críticos de esta faceta (Zunzunegui, 2002). Estructurados en bloques, intentaremos diseccionar las diversas temáticas, aparentemente prohibidas, pero que *El verdugo* logró plasmar con una claridad disfrazada que eludió a la censura.

Finalmente, mostraremos algunas conclusiones, procurando acentuar el punto de inflexión que supuso este trabajo en la carrera de Berlanga y Azcona, clara confirmación de un estilo, a la par que obra influyente en futuras aproximaciones al tema y la inusitada repercusión internacional del proyecto, perfectamente expuesta en el Festival de Venencia.

4. Dos parias consentidos: El verdugo y el enterrador

Uno de los objetivos del guión de Azcona y de la narración de Berlanga es presentar cuanto antes a Amadeo, nombre escogido para su ejecutor, procurando aclimatarlo a los ojos del espectador, al que deben intentar convencer de normalizar a un personaje cuya ocupación es excepcional y va a

generar rechazo. La primera secuencia de *El verdugo* va orientada a lograr tal empresa.

En este sentido, la caracterización de José Isbert, el intérprete encargado del papel de Amadeo, se orienta desde el primer momento a ello, saliendo en la secuencia inicial con el aspecto de un indefenso abuelo, después de cumplir con su labor en un penal. Esto permite producir ese paradójico efecto. Desde esa escena, la presencia del anciano y su maletín buscando quién le puede llevar en coche después del servicio efectuado, genera una fuerte intranquilidad en los miembros de la penitenciaría, a quienes parece indigestárseles el desayuno ante su presencia.

La elección de Isbert fue una tarea sencilla para el tándem creativo, ya que existía un conocimiento previo de las características singulares de este actor. Protagonista de *El cochecito* y antiguo conocido de Berlanga (había trabajado en *Los jueves milagro* y *¡Bienvenido Mr. Marshall!*), este actor era un muy experimentado intérprete de la escena española cuyo aspecto físico le permitía darle una doble faceta al papel de Amadeo, imprescindible en la película: por un lado, abuelito indefenso; en el otro, la verdadera dimensión de su oscuro oficio.

Isbert da a entender cómo es Amadeo desde esos primeros instantes, combinando una salud quebradiza de una persona mayor, con la terrible energía y presencia de ánimo con la que acomete su deber. “*Aún soy fuerte...*”, atina a decir sobre su retiro. A través de los diálogos, se va preparando el terreno a los contrastes del ejecutor, como cuando Amadeo admitirá, al recibir un cigarrillo, que ha intentado dejar dicho vicio pero le falta coraje para tomar esa decisión. Asimismo, es muy precavido, cuando toma el tranvía, por los carteristas.

Paralelamente ocurre eso, los miembros de una funeraria llevan al ajusticiado. La cámara se centra en dos de ellos, Álvarez y José Luis. Mientras el segundo parece deseando salir del lugar, el primero siente curiosidad por Amadeo, a quien ve deambular. Más por el morbo que le da porque le cuente los detalles de su trabajo, que por solidaridad, Álvarez intenta convencer a José Luis de que le acerquen con su furgón.

Semejante idea no parece ser del agrado del más joven, quien incluso ironiza sobre lo supuestamente entrañable que Álvarez ve al caballero, “*Pregúntale a éste si le caía simpático...*” en una clara alusión a la persona ajusticiada. Aunque la censura quitase el sonido de los hierros del maletín de Amadeo, no pudo impedir un inicio donde el argumento logra dos objetivos: presentar a los dos “parias” consentidos por el resto de la sociedad, el verdugo y el trabajador de la funeraria.

En el argumento de Azcona se había determinado que se trabajaría con dos verdugos, uno veterano y otro debutante. El primero arrastraría al segundo a su trabajo, a pesar de las lógicas reticencias del joven. Así, aunque José Luis no es consciente, al permitir a Álvarez lograr su capricho, acaba de abrir la puerta para que se desencadene su propio camino para terminar siendo verdugo.

Finalmente, Álvarez cumple su objetivo y sube a Amadeo con ellos. Mientras José Luis no habla, su compañero al volante no deja de hacer preguntas acerca de anécdotas del ejecutor, quien se muestra encantado y, como muchos profesionales de otros sectores, añora los tiempos pasados, donde, según él, “*se trabajaba con gente más bragada*”.

Puede parecer un arranque pausado, pero, en verdad, son unos minutos fundamentales porque logran presentar dos protagonistas atípicos de una forma rutinaria. Queda claro que tanto Amadeo como José Luis comparten una cosa en común, profesiones que generan mucho rechazo para el resto de la sociedad.

Si ese vínculo de marginación es suficiente para Álvarez a la hora de proponer un café conjunto (a costa del pobre séquito familiar del finado que aguarda), en el caso del personaje de José Luis, la conexión acaba allí. Incluso su amigo, comete la imprudencia de confesarle al anciano que el otro no quería llevarle.

Parece el final del encuentro cuando Amadeo baja y se despide mientras los dos trabajadores de pompas fúnebres tienen que seguir con su función. Sin embargo, el maletín con el instrumental de Amadeo se ha quedado en la

furgoneta. Pretextando su asma, Álvarez convence a José Luis de que, al ser más joven que él, debería llevar el macabro contenido a su dueño.

La secuencia muestra la celeridad con la que el joven Luis quiere quitarse cuanto antes el encargo. No obstante, cuando entra en la vivienda donde ha entrado el anciano, la portera le deja muy claro que no piensa ir a dárselo a su inquilino o que tan siquiera se quede el maletín en su portería. José Luis termina aceptando ir hasta la vivienda, aunque recalca que no tiene nada que ver con esos asuntos.

Dispuesto a dejar la carga y marcharse, se sorprenderá pensando que le han dado la indicación equivocada, porque le atiende una mujer joven y que suscita su atención. No será hasta unos instantes después cuando repare en que se encuentra ante la hija del verdugo. Aunque es Amadeo quien insiste desde el salón en que pase, aliviado por haber recuperado su maletín, a los espectadores les queda claro que es el reclamo de la muchacha, llamada Carmen, lo que le convence a introducirse en la casa.

Es el sedal que ambos creadores usan para desarrollar su historia. Debemos en este apartado, citar al célebre guionista italiano, Ennio Flaiano, impuesto por la co-productora italiana al equipo de guionistas. Flaiano fue el encargado de la versión transalpina del film. Berlanga escribió personalmente como en este caso, la labor de su colega, durante el desarrollo del film (Franco, 2010, p.116), fue oscurecida. A pesar de su contrastada solvencia y prestigio internacional, el propio Flaiano admitiría que tuvo poco que ver con las líneas básicas de una historia que ya estaba muy desarrollada cuando él se incorporó al proyecto.

El guionista italiano jugó un papel mucho más relevante en la adaptación del libreto para la versión transalpina de *El Verdugo*, re-bautizada como *La batallata del boia* por él mismo.

5. Compartir enfermedad: La soltería de José Luis y Carmen

“Recuerdo que había pensado alguna vez en perfilar el personaje de ella como un personaje mucho más maquiavélico y manipulador, que llegaba a

quedarse embarazada de forma consciente. En aquella época [...] una mujer que consiguiera quedarse embarazada tenía un ochenta por ciento de posibilidades de llevar al altar al señor en cuestión. Lo que sucede es que esa opción la hubiera hecho culpable y a mí no me gusta culpar claramente a nadie. En mis películas nadie es culpable. Sólo el grupo, insisto, y de una forma inconsciente, con el gran colectivo devorador” (Cañeque y Grau, 1991, p.61).

Clara declaración de intenciones de Berlanga, para mostrar las aristas de Carmen, la hija de Amadeo, interpretada por Emma Penella. Actriz madrileña nacida en 1921, la elección de Penella para este papel que le valió sus primeras distinciones y galardones, siendo considerada uno de los grandes aciertos de Berlanga en el *casting*. Su forma de enfocar al personaje, muy humana y con el *miedo* a la soltería que era un mal a evitar a cualquier precio. Esta figura social es muy visible en los tablados madrileños, estereotipada en esa *Doña Rosita* la cual huía del espectro de quedarse sin marido.

La química en pantalla de Penella con Manfredi es visible desde sus primeras escenas juntos, siendo la gran explicación de por qué José Luis termina adentrándose en la casa de Amadeo, figura que al principio le genera mucho rechazo y terminará siendo suegro. Pero no adelantemos acontecimientos.

El enamoramiento entre Carmen y José Luis es muy interesante, sobre todo en cuanto plasma las normas sociales de la época. Por lo delicado de su profesión, José Luis tiene muy difícil mantener ninguna relación sentimental estable; el hecho de encontrar a la hija de un verdugo que le atrae, parece una doble bendición, ya que, según él, “*comparten la misma enfermedad*”. Si como declaración amorosa es de dudosa calidad, estas palabras del pretendiente resumen perfectamente la esencia del tema.

En muy pocas pero esclarecedoras escenas, tenemos claro que José Luis malvive con su hermano, interpretado por J. L. López Vázquez (Llorente, 2010) y la esposa de este (María Luisa Ponte) y los hijos de la pareja. Piso al lado de una vía, incluso les riegan cada mañana, cuando pasan a limpiar el lugar. Conocido es que Azcona siempre se había mostrado poco elogioso para

hablar de las pensiones, muy próximo en sus descripciones al estilo de *La colmena*, novela escrita por Camilo José Cela (Cela, 1988). Usando una broma privada, el escritor logroñés juega con la idea de que para su protagonista, la pensión sea un utópico sueño donde poder escapar de los maliciosos comentarios acerca de su oficio.

A pesar del poco aprecio por Amadeo, el interés suscitado por Carmen es proporcionalmente inverso. Ella le atrae desde el primer momento, la cámara nos muestra la carnalidad y el deseo cuando José Luis la ve por primera vez en el portal. Vemos como mantienen contacto telefónico y este siempre procura concertar sus citas y conversaciones en privado.

No obstante, tampoco podemos hablar de un interés amoroso puro. Carmen, que ha tenido también varios novios en el pasado, está, al igual que José Luis, aprisionada por la complejidad de lograr un novio que pueda sobrellevar la profesión de su futuro suegro. Sin embargo, en muchos momentos de la cinta pareciera que lo único que le interesase fuera eliminar la soltería, antes que el quién: *“Además padre, ¡a la que me descuide me muero soltera!”*.

Con esto, no queremos afirmar en ningún momento que no termine existiendo una relación entre los dos jóvenes, que obedezca a emociones más fuertes. Hay instantes como el baile durante un domingo campestre, que mezclan con gran sapiencia un fuerte patetismo, pero con su ternura oculta. Hacemos referencia a cuando José Luis tiene que silbar la canción que estaba escuchando la pareja mientras danzan y los propietarios de la radio apagan por juzgar que la pareja debería haberse traído música propia.

La reunión dominical sirve para mostrar como José Luis tiene su verdadero núcleo familiar en el clan de Álvarez y Carmen, siendo Amadeo casi una factura que tiene que pagar para disfrutar de la compañía de ella. Debe destacarse que como esposa de Álvarez, se eligiese a María Isbert, hija del propio José Isbert, como Ignacia, quien se queda dormida, mientras su cónyuge y Amadeo discuten sobre sucesos escabrosos.

No sin problemas con la censura, la película logra mostrar a lo largo de la misma, que intimaron antes de pasar por la vicaría. Pero, esto no es lo

interesante, sino la pregunta de cómo hubieran acabado de no haber sido por descubiertos por Amadeo. Nada en el comportamiento de José Luis invita a pensar que tuviera proyectado casarse, es capaz de tener momentos de celos (cuando rompe la foto de un antiguo novio de Carmen) y detalles, pero en ningún momento se le insinúa esa necesidad de pasar por el altar a la que le invita Álvarez.

Algún autor ha especulado, con mucho acierto, acerca de que el romance de esta pareja tiene un componente de *tragedia grotesca* (Ríos Carratalá, 2007, pp.219-237). En especial hay que hacer mención al dramaturgo Carlos Arniches, quien, entre otras, estrenó a la altura de 1916, *La señorita de Trevélez*, donde se juega también con los conceptos del temor a la soltería y lo que están dispuestas a hacer algunas personas para sortearla casi a cualquier precio, poniendo en peligro su propia felicidad.

Es más que probable que Berlanga y Azcona tuvieran algunos de los dilemas de la señora Trevélez como inspiración, pero su forma de orientarlo es absolutamente diferente al dramaturgo. Incluso en el peor de los momentos, las obras de Arniches generan la sensación de que terminarán acabando bien y hasta con una bonita moraleja final, mostrando una fuerza superior que aparece para recompensar las buenas intenciones. Ese optimismo brilla por su ausencia durante todo el metraje de *El verdugo*.

Tras jugar con los primeros coqueteos, Berlanga enfrenta a José Luis a un dilema. El arma empleada para la escena es absolutamente acertada, un plano de fondo; Amadeo, eufórico por tener ya el número para el piso que le han prometido como funcionario, vuelve a casa antes de tiempo. Carmen y José Luis, que estaban intimando en el cuarto de ella, intentan disimular, pero la pantomima resultaría tan evidente que él no tiene otra posibilidad que esconderse.

Es entonces cuando vemos el diálogo del padre exultante con la hija hablando, mientras Manfredi espera fuera de escena, aunque siempre presente para el público. Finalmente, acontece una conversación decisiva:

AMADEO: *Además, hay habrá gente... igente joven!*

CARMEN: *Padre, pero yo quiero a José Luis...*

AMADEO: *Ah, muy bien, un chico muy formal, muy bueno... sí...*

CARMEN: *Padre, está aquí...*

AMADEO: *¿Dónde?*

La secuencia está marcada por los supuestos. Carmen argumentará posteriormente que delata la relación para evitar que Amadeo provoque una desgracia si le encuentra en su casa con su hija sin nadie más. La irrupción de Manfredi remata un momento absolutamente esperpéntico.

El histerismo de Isbert ante la afrenta a su honor constituye algún momento que vuelve a demostrar la mentalidad del personaje. Teme con toda su alma que la relación extra-matrimonial llegue hasta los oídos de los vecinos... Los cuales le desprecian por ser verdugo, y que no le dirigen ni la palabra, pero la mera posibilidad de que se dude de la honestidad de su domicilio en ese terreno, le altera.

Un descubrimiento de tal calibre lleve a Amadeo a pensar que, el mejor día de su vida, con la obtención de su piso, ha sido fastidiado por dicha afrenta. Aún queda un último momento ácido para rematar la decisión, buscando frenar el torrente de críticas, José Luis intenta dar a Amadeo una satisfacción aún más grande, pidiéndole la mano de su hija.

En el momento de la petición, la cámara muestra cómo han cambiado las tornas, ahora es la figura de Carmen la que aguarda en el plano de fondo mientras ambos hablan. Rematando la situación, a José Luis se le bajan accidentalmente los pantalones mientras realiza la petición.

Las agresiones al universo de los personajes son constantes, justificando el certero título que le otorgó Maroto Laviada (Maroto, 2003, pp.127-144): “El verdugo: Escenas sombrías de una España reciente”.

6. ¡Vivan los novios!

Cuando el público solamente puede esperar que la siguiente escena sea la del enlace entre José Luis y Carmen, el film sorprende con una música de jazz,

mientras Álvarez y su compañero preparan otro servicio. Ver a Carmen preguntando por su pareja mientras sus compañeros no saben qué decir y él permanece escondido, es una perfecta síntesis de que, pasada la promesa del apuro inicial, lo de la boda no se ha concretado.

Es precisamente Álvarez, quien le anima a hablar con ella, como si, inconscientemente, este personaje siempre fuera el motor que lleva a José Luis a estar ligado al mundo de Amadeo. Durante el encuentro, mientras se preparan las flores mortuorias, Carmen le confiesa que está embarazada. Amparado en la negación, el joven se plantea que puede ser un error y recuerda que una vez le dijeron que tenía el tifus y al final resultó ser varicela.

Pese a esa trivialización, pronto, comprende que la cosa va en serio. En esa ambigüedad que enmarca todo su noviazgo, resulta curioso que José Luis no dude en ningún momento de la honestidad de Carmen y que el hijo sea suyo. Si bien queda claro que casarse no figuraba en sus planes, es innegable también que siente algo por la hija del verdugo, aunque éste por venir uno de los diálogos más fuertes de los planteados en toda la película que, nuevamente, sorteó la moral de la época de un modo increíble:

JOSÉ LUIS: *Un niño... inieto de un verdugo!*

CARMEN: *¿Qué tiene que ver mi padre con esto?*

JOSÉ LUIS: *Nada, que... si sale con el instinto del abuelo... imejor que no naciera!*

CARMEN: *No digas eso...*

La manera tan clara de surgir el espectro del aborto resulta sorprendente, además de confirmar la repulsa absoluta que siente José Luis por el trabajo de su suegro. No obstante, la negativa del personaje de Penella va ganando terreno, aunque siempre apostilla que: “*Se hará lo que tú quieras*”. Sin embargo, no será así.

Anclándose nuevamente en la emigración como único recurso para abandonar la pesadilla donde se ve envuelto, él vuelve a manifestar la posibilidad de viajar a Alemania, formarse como mecánico y, luego, llamar a Carmen para que se mude con él, trayendo al chico. Esta fórmula evitaría el

vuelco que va a dar la vida del protagonista, pero no nos queda clara del todo la sinceridad de José Luis, ¿lo haría si lograra prosperar o desaparecería?

La estrategia narrativa de colocar un evento feliz como una boda haciendo el involuntario presagio de algo negativo había sido utilizada ya en *Plácido*. Allí, el comité de la campaña de socorro a los pobres se escandaliza porque dos de los desfavorecidos sean pareja de hecho y vivan arrejuntados, en lugar de pasar por la vicaría. Llegando a límites ridículos, arrastran a uno de los cónyuges, enfermo, Pascual, para una triste boda.

Posteriormente, con la realización de *¡Vivan los novios!* (1969), la pareja creativa vuelve a lograr esa asociación de esponsales matrimoniales y marcha fúnebre. Pareciera que ambos creadores tuvieran cuentas pendientes con este sacramento a la hora de enfocar la secuencia, la cual Berlanga realizó con una idea muy clara. Queriendo resaltar lo apresurado de la unión y el poco poder adquisitivo de los contrayentes, José Luis y Carmen, acompañados solamente por sus familiares más directos, entran en una Iglesia donde hace unos instantes se acababa de festejar una ceremonia de alto copete con todo el lujo y ornamentos que merece la gran ocasión.

Desgraciadamente para la siguiente pareja, inmediatamente éstos acaban, empiezan a apagarse luces, quitarse las alfombras y todo lo que no ha sido pagado por los nuevos clientes de la vicaría. La ironía es tan visible como directa, con una rapidez impresionante y sin emplear apenas el recurso del diálogo, omnipresente en el discurso artístico de este cineasta.

Desde sus primeras proyecciones en salas madrileñas, la ocurrencia de la escena de la boda fue una de las más aplaudidas. No obstante, no eran muchos los espectadores que eran conscientes de que se trataba de un elemento biográfico del director, fruto de su propia ceremonia de su boda con María Jesús Manrique. Berlanga extrajo una idea basada en esa vivencia. Siempre escondida, su biografía (un padre sentenciado a muerte, una salud quebradiza como la del propio José Luis, precaria economía...), termina exhibiéndose sin pudor, aunque con máscara, su personalidad. La pobreza material de su unión, pasa de ser una amarga experiencia a un útil recurso cinematográfico.

Caracterizando al sacristán, encontramos a un joven Alfredo Landa, lejos aún de ser el rostro conocido que dará nombre incluso a un género asociado a su persona en las taquillas nacionales. El propio Landa olvida en su biografía esta primera colaboración con Berlanga (Ordóñez, 2008), pero no así el analista Santos Zunzunegui (Zunzunegui, 2002, pp.181-186), quien ha regalado en un capítulo de libro, el mejor análisis de cómo este intérprete capta los mensajes ocultos de la clara reflexión de cómo el poder económico condiciona todo.

A pesar del paréntesis cómico, Azcona y Berlanga subrayan que José Luis ha dado un paso definitivo que lo va a alejar de su antigua familia. El hecho de que novia esté ya visiblemente embarazada, solamente subraya la responsabilidad que ha adquirido. A pesar de que actúa como padrino, su hermano Antonio, coge a su mujer y trata de arrancar la moto antes de que el novio le retenga para firmar los papeles. Especialmente su cuñada, le suplica una y otra vez que no firme, que lo escrito, queda. *“Bueno... ¡firmo y me voy!”*, es la máxima concesión que está dispuesto a hacer Antonio, solamente una vez le explican que, si no, el matrimonio queda invalidado.

Aunque volverán a mencionarse, ninguno de los dos retornará en lo que queda del film. Estamos ante una desaparición totalmente premeditada, José Luis ha perdido ya todo contacto posible con su familia natural al adoptar a la política, ya que por el lado de la primera, se juzga totalmente incompatible. En cierto sentido, pese a haber logrado mujer e hijo, con suegro incorporado, la unión parece traducirse en aislamiento.

Esto se refleja cuando el recién estrenado marido habla con quien podría interpretarse como el único posible “hermano” que le queda, Álvarez, quien no asistirá al convite por tener que realizar un servicio para la funeraria. Aunque deja a su mujer, Ignacia, junto con sus hijos, no se nos muestra cómo acaba el festejo, no hay un final feliz para esta decisión.

El matrimonio se consuma y con él, el fino lazo que Amadeo, Azcona y Berlanga van colocando a José Luis para realizar su trabajo más temido.

7. El problema de la vivienda en España

Disfrutando del estado de casada de su hija Carmen, Amadeo y ella, junto con la presencia ya inexcusable del yerno de este, viajan para recoger su prometido piso. Se produce entonces uno de los momentos más ácidos y desgarradores del film. Pese a que aquí no hay ningún alegato contra la pena de muerte, la nueva situación de la pareja sirve a Berlanga para despedazar el problema de la vivienda en España con una proclama que no esconde lo tenso de la situación en la década de los 60 (Casanova *et al.*, 2002).

No obstante, pese a prometérselas felices, pronto, se sorprenden que mientras admiran su nuevo piso de futura construcción, hay otra familia que declara que le corresponde. Acudiendo al funcionario pertinente, las dos familias le urgen a que se dirima quién debe recibir la gentileza del gobierno. En el otro clan, sobresale la presencia de Julia Caba, quien es la cabeza visible de unas furibundas señoras que acompañan a un joven seminarista.

Como informa el funcionario tras hacer la llamada pertinente, el piso no podrá concederse a Amadeo porque se encontrará jubilado cuando las viviendas hayan terminado de construirse. Lejos de amilanarse, el anciano proclamara que tiene una hija casada y embarazada, ¿acaso debería quedarse en la calle? Al llamar, aunque aparentemente la hija tendría derecho, su estado civil, les exime de cualquier compromiso de otorgarles la vivienda. Con una sucesión de diálogos de gran rapidez, Amadeo da la vuelta a la situación y afirma que en realidad, su drama es que no consigue encontrar a ningún “*imbécil*” que se case con su retoña.

Indignadas, las mujeres de la otra familia preguntan entonces quién es ese otro señor que les acompaña, viéndose obligado José Luis a decir que es un diseñador de muebles que ha sido contratado por la familia. De un modo muy rimbombante y recalando su dignidad, los otros competidores se retiran, ordenando al joven seminarista que no mire a esos sinvergüenzas. A pesar de todo, el funcionario (caracterizado por José Sazatornil), no muy interesado en contrastar versiones, recuerda a Amadeo que deberán dar fe de soltería y otra serie de papeles para acabar la transacción.

La burocracia es una máxima temible en el imaginario colectivo del español, herencia de la excesiva administración, que ahoga al individuo. Berlanga jugó con ella en *Plácido*, volviendo en esta obra a atacar el marasmo de despachos, aunque aquí se limita a recoger un testigo ya escenificado por Larra (Larra, 1969).

Esto convence a todos de que será necesario que alguien de la familia ocupe la plaza de verdugo que Amadeo se ve obligado, muy a su pesar, a abandonar. Es la única garantía para no volver a verse amenazados en la obtención de su piso. Aquí, la experiencia de Azcona con *El pisito* es fundamental, pocos escritores más aptos que él para comprender los sinsabores de querer cuatro paredes y un techo, hasta el punto casi de cruzar la línea de Fausto.

Dicha idea no puede ser peor para José Luis, quien en un inicio se niega en redondo a ella. Es muy reseñable que en esta discusión, pese a que normalmente es el personaje de Isbert quien logra convencerle, sea en realidad Carmen, quien desde una posición aparentemente pasiva, logre presionar y finalmente a su marido que tome la que para ella es: “*La única solución*”.

Buscando rebajar el momento de tensión y recuperar el tono de comedia, Carmen, que se dispone a comprar unas camisas, le pregunta a su angustiado esposo que talla de cuello tiene. Incapaz de acordarse de esa trivialidad con la que le viene encima, es Amadeo quien resuelve la duda de un vistazo: “*Un 42*”. Tantos años de servicio, habían de servir.

Con todo, José Luis no es presentado bajo ningún prisma idílico. Igual que sucede con la gran mayoría de los protagonistas de su filmografía, a pesar de ser el protagonista arrastrado por la sociedad, es un personaje que puede ejercer la crueldad cuando se encuentra en una posición de dominancia. Así, viendo el piso, que aún no está terminado, pega una colosal bronca a un pobre diablo que está haciendo sus necesidades en unos árboles próximos a su piso.

8. La feria de las influencias: la recomendación

La necesidad de conservar el piso provoca que José Luis finalmente acepte las recomendaciones de Amadeo de tomar su manto para que la familia pueda conservar un techo sobre sus cabezas. Poco proclive, lo único que parece animar al protagonista es que resultaría muy extraño que consiguiese la plaza como ejecutor de la justicia teniendo en cuenta que ya hay muchos solicitantes y él no responde precisamente al perfil socio-profesional demandado.

Berlanga rueda con todo lujo de detalles el proceloso y tedioso proceso para realizar una petición que se antojaba sencilla. Este rasgo estaba absolutamente visible en *Plácido*, donde el protagonista buscaba pagar una letra del motocarro, cuestión aparentemente sencilla, pero que se le complica en sobremanera.

Como si fuera un padre ante un hijo irresoluto, Amadeo acompaña a José Luis a rellenar la petición, dudando incluso los funcionarios quién es el que verdaderamente quiere hacer la solicitud. Es decir, el futuro ejecutor de la justicia se ve engullido, devorado por una sociedad que le exige hacer algo que no desea. Intentando evitarlo de una manera tibia, solamente agrava su problema. Berlanga ha admitió públicamente su obsesión por esta clase de personalidades forzadas por el resto (Gómez, 2000).

Las personas encargadas de atenderles no muestran ningún rubor ante la pretensión de José Luis de convertirse en verdugo. De hecho, son presentados como absolutamente impertérritos ante el tema, como gente tranquila y que disfruta mucho más conversando de sus partidas de ajedrez por movimientos y estudiándolos que, en atender a los solicitantes.

De hecho, uno de ellos les admite a ambos que no habrá nada que hacer salvo que tenga una buena recomendación el interesado. Nuevamente, los censores parecieron poco perspicaces ante una indirecta, nada disfrazada acerca de cómo un cargo supuestamente abierto a concurso, era asignado por favoritismos personales. Contra los deseos de su yerno, Amadeo considera que aún es posible revertir la situación logrando una carta de recomendación,

en su caso, a través de un académico, Corcuera, quien una vez recurrió a él para que le solventase unas dudas sobre el ejercicio de su profesión.

Este nuevo personaje es una figura que merece un análisis detenido por lo que ejemplifica de la clase intelectual de la España de su tiempo. El ilustre académico no es mostrado bajo ningún prisma amable, aparte de confundir autores con estrellas de cine cuando una pareja joven le pregunta por un libro, se muestra bastante satisfecho de sí mismo cuando habla de que es lo que pasa cuando uno va a firmar ejemplares en la feria:

CORCUERA: *Esto es lo malo de estos sitios. La gente viene, se lleva los libros... ien fin, el precio de la fama!*

La alegría del intelectual al encontrar a Amadeo es absoluta, recalando que éste sigue operativo: *“Usted siempre en ejercicio”*. Aprovechando el marco aparentemente tranquilo, el guión vuelve a sortear los límites censores cuando el verdugo le repasa cómo ha ido el año en cuanto a la “calidad” de los clientes:

AMADEO: *Regular, él que se cargó a su mujer, los hijos y el guardia jurado... iera un simple!*

El momento es muy interesante porque ante un autor literario, el público podría esperar que, al fin, se vaya a producir un cuestionamiento de la figura del ejecutor. Lejos de eso, Corcuera se muestra absolutamente conforme con Amadeo, diciéndole a José Luis que en Francia e Inglaterra, el puesto siempre fue pasando por dinastías. No solamente sucede en la película, el propio país debería esperar muchos años para unos primeros cuestionamientos de su actitud ante la pena máxima (Serrano, 1992).

Nuevamente, la postura de José Luis es muy pasiva ante el debate que se está produciendo. Pierde el tiempo hojeando libros que no le interesan, mientras Amadeo intercede por él en busca de la carta de recomendación. Pese a ello, ese presentado ante Corcuera, quien no se adentra en un consejo muy ético ante el dudoso joven:

CORCUERA: *La sociedad siempre necesitará alguien que ejecute la ley... iya sea usted u otro!*

Delatando el propio as en la manga que José Luis alberga por si toda esta locura sigue adelante, este confiesa que agradecería el impulso de Corcuera y que, al final, si algo saliera mal, él podría presentar la dimisión. Esto altera al escritor, quien se niega a dar el visto bueno a alguien que le puede dejar en ridículo. Amadeo, siempre él, será el encargado de conciliar posturas y responder por la honestidad del yerno.

Aunque no ocupe mucho metraje, estos momentos en la feria del libro son una verdadera disección social, no solamente por la personalidad con la que el actor Santiago Otañón reviste a su personaje, sino por la picaresca de la que se sabe imbuir el film. La gente aprovecha la coyuntura para hurtar los libros sin pagarlos, la clase intelectual no parece precisamente sutil y los protagonistas aprovechan las más primarias lisonjas para conseguir su objetivo. Un atasco de influencias en toda regla. Lo podríamos resumir en:

“Salvo la ventaja que, en orden al contraste – hombre pacífico, profesión espeluznante- tiene el que José Luis sea verdugo, la tesis del film habría quedado sensiblemente igual si José Luis fuese obligado a ser carnicero, carabinero o funcionario del servicio de limpiezas. Pues no es la pena de muerte el tema de la película, sino más bien el de la imposible libertad del hombre, la libertad coaccionada, la imposibilidad de elegir. Y es aquí donde Berlanga [y Azcona] carga toda su desalentada filosofía novitalista”.(Herrera e Iglesias, 1997, p.81).

9. El morbo de una sociedad idílica: *El Caso*

Una vez el personaje de José Luis ha sido aceptado para el puesto de ejecutor de la justicia, la película toma un ritmo curioso, aunque se van a brindar algunas de las escenas más divertidas del film, también queda patente la inminencia de un peligro absoluto y de que las esperanzas del protagonista de sortear su cometido, son una ilusión absolutamente vana.

El razonamiento al que llega José Luis es que nunca tendrá que usar el garrote vil contra nadie si no suceden más crímenes que tengan la sanción máxima. Esto le lleva a estar en su piso leyendo activamente *El Caso*, uno de

los fenómenos periodísticos más interesantes que acontecieron en la España de aquellos días.

Con su primera tirada en 1952, *El Caso* fue una revista que se encargaba de satisfacer la información de los acontecimientos más escabrosos para sus conciudadanos. La propaganda del régimen era clara, por un lado, se contaba, por otro, la propia naturaleza de la publicación revestía los incidentes, incluso los más sangrientos, como las excepciones que confirmaban la regla de un país sin crímenes.

Pese a que su contenido no era el más propicio para alentar el espíritu, las tiradas de *El Caso* fueron espectaculares y llegó a ganarse el curioso apelativo de “*el diario de las porteras*” en cuanto ofrecía unos crímenes que eran comentados en los vecindarios, como si la lejanía de los tristes sucesos ejerciera una fuerte atracción. Tras la peor fase de la posguerra, el régimen quería fortalecer una sensación de unidad y orden social, la publicación madrileña suponía un desahogo al margen, pero dentro del sistema.

Como es costumbre, los planos enfrentan la actitud de yerno y suegro. Mientras que todas las situaciones alteran de forma indescriptible a José Luis, Amadeo se muestra tranquilo y pragmático en cada una de las situaciones. “*No pasa nada, les ha pillado in fraganti... cuestión de honor*”, declara el personaje de Isbert cuando José Luis le pregunta alterado que pasará con un hombre que había asesinado a su mujer y al amante de esta.

El temor del protagonista a que alguien se gane la pena, lleva al protagonista a tomar partido por los criminales, en un claro síndrome de Estocolmo, un sentido del humor amargo que le lleva a celebrar la fuga de un delincuente. Por su lado, el antiguo verdugo se muestra muy despreocupado de esos asuntos, e incluso vuelve a considerar que el sistema de su país es benigno, ya que no está la horca inglesa, mientras Carmen simplemente critica a los medios por alarmar siempre a la buena gente. Queda claro que solamente a uno priva del sueño la posibilidad de que un individuo cruce la línea.

La idea de Berlanga de divertirse a costa de ese miedo a mancharse las manos con la profesión que ha solicitado, lleva al autor valenciano a uno de los

momentos más hiperbólicos del film, cuando el protagonista actúa de manera impulsiva para frenar a dos individuos peleados porque uno ha mirado a la señora del otro.

El pánico del verdugo a que los dos hombres enfrentados provoqué que tenga que ver a uno de ellos condenado, le hace interceder. Incluso paga las cervezas que los tres habían consumido en el quiosco. Álvarez, que acompañaba a su socio, le reprocha su actitud: “*¡No te metas nunca en lo que no te importa!*”. Valioso aviso que probablemente hubiera debido aplicar consigo mismo cuando su obsesión por las anécdotas del verdugo, llevó a su amigo a conocer a Amadeo.

Durante esta fase de la película, que desde el primer momento intuimos que será muy leve, parece que la felicidad va a presidir al fin la existencia de José Luis. Incluso cuando va a cobrar su nómina, puede jactarse de qué no aparece en concepto de qué. Una alegría tan sincera como efímera. El personaje de Nino Manfredi debería haber recordado las ilusiones del pueblecito de La Mancha de *Bienvenido Mr. Marshall*, también soñador antes de ser despertado de manera brusca por su propio tiempo (Matellano, 1997).

Cualquier analista que conociese la trayectoria de Azcona y su visión de la realidad, hubiera advertido al protagonista que debía de guardarse de esa supuesta estabilidad económica y familiar. El momento en que esa paz será perturbada es escogido con detalle. En el ambiente hogareño, en esa vivienda que tantos sinsabores ha generado para poder conservarse, José Luis va a encontrarse intentando tener al fin un respiro para poder intimar con Carmen.

José Luis ha aprendido a disfrutar de su nueva vida y posición, pero no parece dispuesto a pagar el precio. Con Amadeo cuidando del nieto, intenta intimar con su esposa, en un momento de tranquilidad, cuando el timbre suena como un siniestro augurio. Aparece entonces un cartero con telegrama que especifica una misión para él en Palma de Mallorca. Recibida la noticia, el ritmo de la película nos acerca al inevitable clímax.

CARMEN: *Padre, padre, padre... ¡que le han avisado de que tiene que ir a matar a uno!*

AMADEO: *Calma, calma...*

CARMEN: *Y esto ocurre ahora... ¡que vivíamos tan felices!*

A pesar de las palabras de Emma Penella, podemos dudar de esa felicidad bajo fianza. Pragmático, el suegro especifica que le daría una carta de recomendación, pero que nunca había ido a la isla, quejándose de que “*Solamente me mandaban a sitios tristes*”.

10. El turismo: la Quinta columna

La llegada a suelo mallorquín va acercándonos al cierre de esta tragicomedia amarga, intuyéndose desde el primer momento que el protagonista va a tener que enfrentarse a la decisión final. Esta calma antes de la tormenta es clásica en muchos de los protagonistas de las películas de Berlanga, breves momentos de respiro que se tornan terribles.

Amadeo nuevamente se sale con la suya y toda la familia se embarca hacia la isla. A pesar de la misión que tendrá por desempeñar José Luis, el resto del clan, parecerá disfrutar del cambio de escenario y gozar de las paellas y el mar.

JOSÉ LUIS: *Pero, ¿cómo demonios puedes pensar ahora en bañarte?*

CARMEN: *Hijo, para una vez que voy a ver el mar...*

Olvidándonos por unos instantes del dilema central de la trama, hemos de destacar que esto sirve a los creadores para presentar también una radiografía social un poco distinta. En este caso, a través de un elemento nuevo y que va a terminar imponiéndose en esta clase de lugares, el turismo. Así, el propio Amadeo observa con agrado a una atractiva mulata y otras bellas extranjeras que recorren el puerto mientras llegan, aunque, lógicamente, José Luis afirma que esas cosas le importan muy poco en ese momento.

La forma de presentarlas es por lo general muy agradable. Aunque a Carmen le parezcan “*unas frescas*”, se trata de mujeres sociables y liberadas, en el sentido de que pueden entablar conversación con un desconocido de forma amigable o tomarse licencias como que José Luis les firme su dirección en el hombro para una fotografía que le toman a él y a Carmen mientras están paseando.

Con su habitual intuición, Berlanga y Azcona advierten que por aquí, en esta clase de ambientes, puede surgir una nueva corriente a través de este contacto, del que cabría el surgir de cosas positivas. Toda esta línea será desarrollada con mucha más claridad en *‘Vivan los novios!*, donde la metáfora llega a su máxima expresión, mostrándose a una pintora extranjera como una verdadera liberación para el torturado Pozas, arrastrado por su familia política a cumplir con la promesa conyugal, pese al fallecimiento de su madre.

De cualquier modo, y esto queda latente en *El verdugo* a través de los jóvenes que, bailan en un barco muy próximo al de nuestros protagonistas, ninguno de los dos creadores se alía con ninguna causa a ciegas y también se muestran carencias en esta clase turista. Se les presenta en muchos casos de una forma disoluta y sibarita, pocos conscientes de que en el espacio donde ellos beben, se relacionan y divierten, pueden ocurrir a muy pocos metros, verdaderas atrocidades.

Una vez llegado a la cárcel, una salida benigna vuelve a vislumbrarse. José Luis es informado de que el prisionero se encuentra con una grave enfermedad y que debe quedarse en Mallorca a gastos pagados. En una paella muy animada, Amadeo (que antes con mucha sutileza había dicho que fueran sirviéndoles de comer porque pensaba que su yerno no vendría), cambia el discurso y afirma que la cosa está clara, el festival y la propia condición del reo parecen garantizar calma.

El deseo de obtener esas vacaciones pagadas convence a la familia, estando todos absolutamente entusiasmados. Nuevamente, arrastrado al filo del abismo, José Luis parece aferrado a la más mínima oportunidad, confiando siempre en que un golpe de suerte, le salvará de tener que decidir. Esa ansia

ya estaba presente en Plácido, breve momentos de calma ingenua antes de la tormenta. Así, se va a disfrutar de un espectáculo insular con su esposa, en esa Luna de Miel pospuesta.

La cámara nos adentra entonces en las Cuevas del Drach, siendo aún hoy una de las más aplaudidas por su ingenio narrativo. Mientras el matrimonio disfruta del espectáculo de una forma apacible, un bote de la Guardia Civil se aproxima hasta las butacas de espectadores, con uno de los agentes llamando mediante un megáfono a don José Luis Rodríguez. La metáfora con la barca de Caronte es elocuente.

El propio director no olvidaría ese momento y lo recordaría siempre con mucho agrado. Especialmente, citaba la gran profesionalidad con la que el operador italiano Tonino della Colli, la afrontó, reconociéndole que la fotografía estaba cuidada hasta el último detalle y dándole una hermosa tristeza a la secuencia que era absolutamente necesaria para iniciar el desenlace.

Carmen tiene un amago de acudir con su esposo, pero José Luis la invita a disfrutar del espectáculo, mientras se dirige a los agentes, que habrán de conducirlo al penal. La única petición del verdugo es que se avise de inmediato a Amadeo.

11. ¡No lo haré más!

Existen pocos momentos más fuertes y complicados de narrar que el ajusticiamiento de un ser humano. Camilo José Cela escribió con un realismo descarnado al respecto de la supuesta serenidad cristiana del condenado y dejar su alma en estado de gracia, cuando narró de una manera ejemplar el caso de Pascual Duarte, uno de los máximos exponentes literarios españoles del tremendismo (CELA, 2002, pp.183-185). Aunque la clave de Azcona y Berlanga es de una ironía negra, en el fondo, su pesimismo es idéntico y muy similar al del autor de *La colmena*.

Una vez José Luis se adentra en la cárcel, nos encontramos ante un punto de no retorno como el protagonista mismo intuye, aunque sigue aferrado a ese

supuesto indulto y a que la providencia lo va a rescatar en el último segundo. No es casual que Berlanga quiera acabar en la misma ubicación donde empezó, una cárcel, aunque ahora, el rol de unos y otros ha cambiado.

El clima de fatalidad inunda todo este desenlace, impidiendo cualquier rendija a la esperanza, pese a no abandonarse la clave del humor negro y la sátira en ningún instante. Todo ello queda de manifiesto cuando al retorno, Carmen le confiesa a su marido que el niño ha estado muy raro y toda el rato llorando, como en un presentimiento. Nuevamente, la figura de Amadeo es solicitada por un aterrado José Luis, solamente para ver que el anciano únicamente ha venido para darle un consejo técnico de cómo colocar la palomilla de los hierros.

Acostumbrado a verle en estos ambientes por su anterior profesión, José Luis va a experimentar ahora con toda la viveza el rechazo de los funcionarios y los reclusos, que ni se dignan a darle una taza de café, prefiriendo dejarla en la mesa, evitando el más mínimo contacto con el ejecutor, un paria, necesario, pero con él que nadie desea que le relacionen.

En un principio, Berlanga monta la escena de una forma muy directa, uno de los cocineros le dice varias obscenidades al verdugo y la ironía de que él esté encarcelado por hacer lo mismo por lo que a él le pagan. Este momento no pasó censura e incluso puede que beneficiase a la película. El silencio y las taciturnas palabras que le dedican a la triste figura de Manfredi, son elocuentes *per se* y no precisan de ninguna nota a pie de página.

Ante lo inevitable y atrapado en un callejón sin salida, el poco voluntarioso verdugo intentará jugar su última carta, la dimisión. No obstante, ese recurso se le va a ir desmontando ante el irónico y socarrón director de la cárcel, quien acude a entrevistarse con él, permitiéndose incluso invitarle a una copita e invitándole a contarle su vida. José Luis lo hace, sincerándose incluso de cómo se produjo su matrimonio, su difícil situación y, hasta enseña las fotografías de su familia a los presentes. “*La mujer e hijo del verdugo*”, afirman algunos, admirados.

El director del penal se escuda en que “*el condenado no puede esperar*”, ya que su alma se encuentra en gracia de Dios y sería una pena que por el retraso que provocaría la dimisión, volviera a caer en la desesperación. En un diálogo muy intencionado de Azcona, el responsable de la cárcel le pregunta qué es lo que más desea un condenado, a lo que José Luis responde ilusionado que “*el indulto*”, solamente para recibir una pragmática y cruel enseñanza: “*Acabar cuanto antes*”.

Es muy curiosa en el personaje del director del penal, la necesidad de que José Luis vaya bien vestido, insistiendo en que se ponga una corbata. Cuando se acercan a la celda del condenado, llega otro de los juegos visuales de la película. “*Lo veo todo negro*”, afirma el protagonista, debido a que la sotana del clérigo le tapa la visión para la mirilla. El ministro de Dios sale, dejando muchas dudas sobre el papel de la institución a la que representa. Nuevamente, a pesar de que su gran arma, el tándem creativo, logra hacerlo sin abusar de los diálogos.

Llegamos pues, al momento soñado por el realizador valenciano, conseguir plasmar la anécdota que había obsesionado, el plano de un ajusticiado y su verdugo siendo auxiliados por el resto para que cada uno cumpla con lo que está fijado. La imagen de la cámara superior lo refleja con sencillez, quedando clara una metáfora terrible.

Es curioso que pese a ser hasta nuestros días uno de los momentos culminantes del cine de Berlanga, como el director se mostró desilusionado con algunos aspectos del mismo. Si bien elogió la labor del operador italiano Colli, no consideró que hubiera entendido la puesta en escena que él tenía en mente, para aquella ocasión tan especial, especialmente en aspectos relativos a la iluminación.

Se ha especulado con que incluso en tan redondo momento, Berlanga se dejase llevar por alguna ocurrente improvisación. Así, algunos críticos han especulado con que fuera una casualidad que a Nino Manfredi se le cayese el sombrero blanco durante el zarandeo. Ese color de inocencia no tenía cabida en el acto que estaba a punto de perpetuar y es posible que el director

pensase que, lejos de repetir la toma, daba mucha frescura y credibilidad a lo que estaba contando.

Entre la comitiva de dignatarios que han asistido al espectáculo, destaca también otra ácida indirecta que se manda a otro sector social. El marqués de la localidad, uno de los más altos pro-hombres que acude a la ejecución, muestra una trivialización absoluta sobre el proceso, permitiéndose incluso algunas frases significativas:

MARQUÉS: *Hay que reconocer que el pobre se está comportando con toda dignidad...*

Lo afirma con solemnidad, pero una lectura entre líneas nos hace intuir que es una persona, a fin de cuentas, como Álvarez, muy morbosa y que a su manera disfruta de asistir al espectáculo y toda la parafernalia que lleva aparejada. Especialmente recalable es el hecho de que se permita llevar champán porque había escuchado que el condenado nunca lo había privado. En el futuro, Azcona y Berlanga utilizarían a la aristocracia tardo-franquista para reflejar la Transición, a través del ficticio linaje de los Leguineche. No debe ser casual que el patriarca de dicho linaje fuera también un marqués, en este caso encarnado por Luis Escobar, quien recordaría en sus memorias los avatares de aquella trilogía (*La escopeta nacional* [1978], *Patrimonio Nacional* [1981] y *Nacional III* [1982]) y la visión del equipo creativo sobre el estamento nobiliario (ESCOBAR, 2000).

En una elipsis, se produce un salto en el tiempo que nos lleva de vuelta al puerto, donde La Guardia Civil escolta a José Luis. Un detalle muy significativo es cómo se niegan a darle la mano, limitándose a despedirse. Sabemos que ha cumplido su función finalmente, mientras avanza con un aspecto horrible hacia el barco donde le espera su familia, la cual ha logrado mantener su estatus, a costa de un precio terrorífico.

Si bien sus primeras palabras son para su mujer e hijo, el mejor momento llega cuando cruza una mirada de inteligencia con su suegro. El diálogo, breve pero demoledor, merece su reproducción:

JOSÉ LUIS: *No lo haré más, ¿lo entiende? ¡No lo haré más!*

AMADEO: *Eso mismo dije yo la primera vez...*

La resolución es clara en cuanto Amadeo lo dice en voz baja y cuando José Luis ya está desviando su atención a otra parte. Incluso el hecho de que tenga en sus brazos al nieto le da un toque aún más siniestro, una profecía de que, como hubiera dicho Corcuera, se seguiría la tradición francesa de padres a hijos, y de hijos a nietos. El círculo parece haberse cerrado sobre José Luis, la sociedad ha terminado engullendo al individuo para que haga lo que no deseaba hacer.

12. Conclusiones

El verdugo culmina de una forma irónica, mientras Amadeo mueve la manita de su nieto para que se despida del barco de los jóvenes turistas, quienes realizan bailes y parecen eternos ociosos en una fiesta ajena a todo; la familia retorna a Madrid, alejándose de Mallorca. En ocasiones, la crítica ha reprochado esta decisión de Berlanga.

Se ha solido considerar un epílogo muy forzado y reiterativo de algo que quedaba claro. Con la última sentencia de Isbert bien podría ser bastante, mientras que otros, incluso, barajan que la obra podía acabarse en el poderoso plano de la cárcel antes citado. José Antonio Rojo, quien ayudó al valenciano en el montaje de *Plácido*, hizo célebre la acuñación de que la película navideña rodada en Manresa era una obra maestra, pero a la que le faltaba un verdadero final, como si el triste villancico fuera un subrayado excesivo de toda la sutileza que había rodeado la tragicomedia. ¿Acontece lo mismo con *El verdugo*?

Debates interesantes, pero subjetivos, al fin y al cabo, que simplemente constatan la categoría de esta pieza cinematográfica, uno de los diagnósticos más agudos y terribles de la España de su tiempo. No solamente como discurso cinematográfico, el *film* tiene también una validez innegable como fuente de un momento concreto de la sociedad española.

Con ello, no pretendemos defender que fuera ni el único o siquiera el principal objetivo de sus creadores, pero, como esperamos haber mostrado

modestamente en el presente artículo, tanto en Azcona como en Berlanga hay una clara representación de problemas cotidianos de su tiempo. La pena de muerte es el gran caballo de batalla de este estreno de 1963, exhibida con éxito en el Festival de Venecia, salpicada con polémica incluida con la embajada española y que terminó desembocando en el *boicot* de su proyección en las salas nacionales.

A pesar de ello, internacionalmente fue uno de los grandes éxitos del equipo de Berlanga, muy aclamada por la crítica internacional, que premió la valentía de sacar un tema tan espinoso cuando la ejecución de Julián Grimau estaba aún muy reciente en la memoria. Estos hechos y la detención de anarquistas en aquellos momentos volvieron a cimentar las sospechas de las autoridades sobre la ideología política de Berlanga.

Como era de esperar, las protestas del embajador en Roma, Alfredo Sánchez Bella terminaron teniendo su eco en El Pardo. Al parecer, la película suscitó uno de los comentarios del dictador español que pasarían a la historia y al imaginario popular sobre lo que supuso el fenómeno del cine de Berlanga en aquella época. *“Berlanga no es comunista, es algo peor, es un mal español”*. A pesar de no poder confirmarse con certeza, la frase atribuida a Franco ha pervivido hasta nuestro tiempo (CASTIEL, 2009, p.8).

Si bien el galardón obtenido por Penella en Venecia era incluso citado en el NO-DO (la propaganda franquista no podía dejar de jactarse de un triunfo internacional del film), la censura realizó 17 cortes más del metraje original que se cifraban en la pérdida de más de cuatro minutos de película.

Si bien durante algún tiempo se consiguió un cierto anonimato de la misma, el paso del tiempo fue confirmando a *El verdugo* como una de las obras más célebres y reconocidas por su autor, influencia clara en las futuras *comedias negras* que se realizasen en el país, exitosa en sus proyecciones en el extranjero y, lógicamente, uno de los testimonios indirectos más valiosos para comprender las dificultades socioeconómicas del ciudadano medio en la coyuntura que le había tocado vivir.

Estos y otros factores la confirman como punto de inflexión dentro de la cinematografía española.

Referencias bibliográficas

- Alegre, Luis (2009). *¡Viva Berlanga!* Madrid: Cátedra.
- Álvarez, Joan (1996). *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Prensa Ibérica: Barcelona.
- Azcona, Rafael (2005). *El pisito: Novela de amor e inquilinato*, Barcelona: Cátedra.
- Cañete, Carlos y Grau, Maite (1991). *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Barcelona: Bubok.
- Casanova, Julián, Espinosa Maestre, Francisco, Mir, Conxita y Moreno Gómez, Francisco (eds.) (2002). *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona: Crítica.
- Cela, Camilo José (1988). *La colmena*. Madrid: Cátedra.
- Cela, Camilo José (2002), *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona: Booket.
- Escobar, Luis (2000). *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar, 1908-1991*, Barcelona: Temas de Hoy.
- Franco, Jess (2010), *Bienvenido Mister Cagada: Memorias caóticas de Luis García Berlanga*, Madrid: Aguilar.
- Gómez Rufo, Antonio (1990). *Berlanga: Contra el poder y la gloria*, Madrid: Temas de Hoy.
- Gómez Rufo, Antonio (200). *Confidencias de un cineasta*, Madrid: Ediciones JC.
- Gracia Ibáñez, Jorge (2012). *Dos espejos enfrentados: El Verdugo y Queridísimos Verdugos: Franquismo y pena de muerte a través del cine, Jornadas Derechos humanos y memoria histórica, 23 y 24 de febrero de 2012*.
- Herrera, Benito e Iglesias, Víctor (eds.) (1991), *Rafael Azcona, guionista*, Cádiz: Muestra Cinematográfica del Atlántico.
- Larra, Mariano José de (1969). *Vuelva usted mañana y otros artículos*, Madrid: Salvat.
- Llorente, Luis (2010). *José Luis López Vázquez*, Madrid: Foca.
- Losada, Miguel (2011). *Los cuadernos inéditos de Berlanga*, Madrid: Pigmalión.
- Matellano García, V. (1997). *Bienvenido Mr. Marshall: de la anécdota al cine con un pequeño pueblo castellano*, Madrid: La Comarca.
- Oliver Olmo, Pedro (2008). *La pena de muerte en España*, Madrid: Síntesis.

- Ordóñez, Marcos (2008). *Alfredo El Grande*, Madrid: Aguilar.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007). El Verdugo (1964) y la tragedia grotesca. En *Artes de Literatura Española*, 19, pp.219-235.
- Rivaya, Benjamín (2003). *Cine y pena de muerte. Diez análisis desde el derecho y la moral*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- Rodríguez Merchán, Eduardo y Deltell Escolar, Luis (2013). *¡Bienvenido Mr.Marshall!: sesenta años de historias y leyendas*, Madrid: T&B.
- Serrano Tárraga, María Dolores (1992). *La pena capital en el sistema español*, Madrid:UNED.
- Sueiro, Daniel (1974). *La pena de muerte: ceremonial, historia, procedimientos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zunzunegui, Santos (2002). El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: Alfredo Landa. En *Historias de España*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía.

Enlaces en la red

www.cervantesvirtual.com/.../ennio-flaiano-y-rafael-azcona-historia-

http://elpais.com/diario/2009/07/05/eps/1246775210_850215.html

<http://www.publico.es/televisionygente/240945/censura-y-manchas-de-sangre>

Cómo citar: Cañas Pelayo, M. C. (2014). “¡No lo haré más!: La sociedad española en *El verdugo* de Berlanga”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 9, pp. 136-170. Disponible:

<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>