



# El fracaso de la voluntad (en torno a un plano de "El verdugo")

Nancy Berthier

## ► To cite this version:

Nancy Berthier. El fracaso de la voluntad (en torno a un plano de "El verdugo"). Semiosfera: Humanidades-Tecnologías, 1997, 6/7, pp. 151-172. hal-03951081

**HAL Id: hal-03951081**

**<https://hal.science/hal-03951081>**

Submitted on 22 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nancy Berthier

Semiosfera 6/7 (1996-1997)

## El fracaso de la voluntad (en torno a un plano de *El verdugo* )

"Pour nourrir ma vieille mère  
Je saigne Paul ou Pierre  
D'un geste un peu brutal  
mais sans penser à mal"  
Boby Lapointe, Sentimental bourreau  
"Comme nous pleurons et rions d'une même chose"  
Montaigne, Essais (I, 38)

A propósito de la génesis de sus películas, Luis García Berlanga menciona repetidas veces experiencias personales, o anécdotas o *faits divers*, es decir núcleos narrativos básicos que el relato cinematográfico va ampliando luego hasta hacer a menudo casi irreconocible la situación inicial. De hecho, el punto de partida de *El verdugo* tiene su origen en un caso que le cuentan al director valenciano:

Un amigo abogado me contó en Valencia la ejecución de una mujer, una envenenadora. Fue la última ejecución de una mujer en España. Me dijo lo mal que lo habían pasado porque al verdugo le había dado un ataque de nervios y no quería llevar a cabo la

ejecución; estuvo toda la noche dando gritos, intentó dimitir; se negaba a ejecutar a la condenada<sup>1</sup>.

Dicho relato se plasmó inmediatamente en una encarnación visual, imponente y precisa como una imagen poética<sup>2</sup>, verdadera razón de ser de la película:

Cuando me contaron esa historia me imaginé rápidamente una inmensa sala blanca absolutamente vacía donde se veían dos grupos atravesándola, uno que arrastraba al reo y otro al verdugo. Dos grupos arrastrando a dos personas que van a ser el ejecutor y la víctima, *ésa es la imagen clave de la película*<sup>3</sup>.

Punto de arranque que a su vez, en su traducción fílmica, va a transformarse en punto final -o casi-. En efecto, es en la penúltima secuencia de la película donde se inserta dicha "visión", bajo la forma de un plano largo<sup>4</sup> en el que un amplio movimiento de la cámara va siguiendo a José Luis, el protagonista, "el verdugo", llevado -por no decir arrastrado- junto con el condenado, hacia la

---

<sup>1</sup>Entrevista de Carlos Cañeque y Maite Grau: *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, Destino, Barcelona, 1993, p. 52.

<sup>2</sup>Luis García Berlanga añade: "es la única de mis películas que nace de una imagen", subrayando así el carácter excepcional de este fenómeno (Ibidem).

<sup>3</sup>Ibidem. El subrayado es mío.

<sup>4</sup>No entraré aquí en polémica respecto a la identificación de esos planos que caracterizan el estilo berlanguiano: unos planos de una duración superior a la "duración normal" (si la hay), que como tales se asemejan al clásico "plano secuencia" (que formalmente es *plano* pero narrativamente *secuencia*) pero que a veces se diferencian de él al no identificarse exactamente su contenido narrativo con la secuencia; de modo que sería más conveniente hablar de "plano largo", pero tampoco desde el punto de vista de las formas fílmicas, es totalmente satisfactorio. Sea lo que sea, la característica principal de los planos berlanguiano radica precisamente en una libertad difícil de encerrar en una categorías estrictas ...

puerta que da al lugar de la ejecución; van avanzando los dos con sendas comitivas por el espacio vacío y silencioso de una gran sala blanca, cuya inmensidad es subrayada mediante una leve elevación de la cámara; el contrapicado final divide el decorado en dos partes geométricamente dibujadas, la del suelo oscuro y la de las paredes blancas. ¿Por qué resulta tan fascinante, tremendo y vertiginoso este plano de *El verdugo*? ¿Por qué se graba en la memoria de manera tan vivaz? ¿Por qué, a pesar de su sobriedad, parece compendiar el conjunto de la película? ¿Por qué temblamos y sonreímos a la vez viéndolo? ¿Por qué una escena *a priori* tan lejos de nuestro cotidiano nos turba como si se tratara de nosotros mismos?

### *Un guión original*

El plano que visualiza Berlanga a partir del caso que le cuentan encierra un sinnúmero de guiones posibles. Dada su naturaleza, lo más fácil tal vez hubiera sido construir el argumento a partir de un caso criminal, situándose desde la perspectiva del asesino —o de la asesina...— e incluyendo en la historia el momento de su ajusticiamiento. Pero Berlanga elige un género cinematográfico más conforme con el estilo desarrollado anteriormente en su filmografía, la comedia<sup>5</sup>, estructurada en torno a

---

<sup>5</sup>Después de *El verdugo*, el género cinematográfico preferido de Berlanga seguirá siendo la comedia; constituye uno rasgo más que permitiría definir su estilo como autor viendo cómo saca partido de un modelo clásico para adaptar-

un argumento sencillísimo: "boy meets girl" – "chico conoce a chica"– o sea: "José Luis conoce a Carmen". Sin embargo, se aleja del esquema clásico que, centrándose en una historia de amor y rematando con un tópico "final feliz", suele concluir el relato con una boda, quedando la vida matrimonial en un fuera de campo narrativo<sup>6</sup>. En *El verdugo*, la boda es un acontecimiento de la historia amorosa que se incluye en el transcurrir narrativo, del que sólo constituye una etapa. Después, el verdadero problema es el de la vida matrimonial<sup>7</sup>. Desplazando así el argumento, el interés de la película puede derivar hacia cuestiones ya no solamente individuales sino sociales. Vivir juntos en la España de los años sesenta no es plantearse problemas psicológicos de orden amoroso sino plantearse el vivir en una sociedad determinada.

Para complicar el asunto y evolucionar hacia una forma cabalmente original, Berlanga hace de la caracterización socioprofesional de los protagonistas un elemento narrativo determinante: Car-

---

lo a las necesidades de sus preocupaciones personales, integrando en él un sistema de referencias culturales propiamente hispánicas -la picaresca, el sainete, el esperpento, etc....-

<sup>6</sup>En un artículo de 1946, Fritz Lang analiza con gran lucidez la manera con la que el final feliz característico de la producción hollywoodense entra en la ideología del "american way of life" ("...et ils vécurent heureux jusqu'à la fin de leur jours", Fritz Lang, *Trois Lumières* (selección de textos presentados por Alfred Eibel), Flammarion, Paris, 1988, p.125.

<sup>7</sup>Este esquema de desplazamiento del interés de la historia amorosa no es exclusivo de *El verdugo*. Ya ocurría lo mismo en *Esa pareja feliz*, y *La boutique* dará un paso más al empezar el año de la unión matrimonial. Además, tampoco es una estructura propia del mundo de Berlanga. Por ejemplo, *La vida por delante* de de Fernando Fernán Gómez también se centra en los problemas de la pareja después del matrimonio.

men es "hija de verdugo" y José Luis es "enterrador" (o por lo menos hasta el plano final). De esa caracterización socio(profesional) se deriva el argumento de la película, complicado por la presencia, al lado de la pareja protagonista, del padre/ suegro/verdugo, don Amadeo. Entonces, el eje narrativo de la película se construye a partir de la necesidad que tiene José Luis, el enterrador, de adoptar, contra su voluntad, el oficio de verdugo, para mantener a su familia. De modo que, en la pareja ejecutor/víctima, Berlanga se sitúa desde la perspectiva unívoca del ejecutor. Dentro del relato, el plano "matricial" que nos interesa, es concretamente lo que va llevando la película hacia un "final feliz" de índole muy específica: matar, con lo cual se resolverán los problemas económicos de la pareja.

### *Una estructura en "telaraña"*

Al tratarse de un plano conclusivo<sup>8</sup>, su fuerza radica no sólo en su situación en el relato sino también y sobre todo en la manera en que viene preparado por el conjunto de la película, en una

---

<sup>8</sup>Se le añade un breve epílogo del que hablaremos más adelante en el análisis. Pero el verdadero final de la película está en este plano. Berlanga refiere una anécdota que sólo vale aquí para subrayar el fuerte valor conclusivo del plano: a Mackendrick que le sostiene que el final de *El verdugo* es el mejor final de la historia del cine, le contesta que no, que "era un final demagógico" pero sospecha que el norteamericano "llamaba final a la escena en que arrastran a los dos por la gran sala camino del garrote vil", *Nickel Odeón*, n°3, verano 1996, entrevista con Berlanga, p. 78.

estructura que calificaremos metafóricamente de "telaraña".

Como la mayor parte de las películas de Berlanga, *El verdugo* es la historia de una manipulación<sup>9</sup>. Más allá del alegato en contra de la pena de muerte cuya importancia tampoco se debe negar —veremos cómo lo enfocamos más adelante—<sup>10</sup>, describe cuidadosamente la manera en la que un individuo, dejándose llevar paulatinamente y por un encadenamiento fatídico de las situaciones, acaba haciendo exactamente lo que nunca quiso hacer. A este respecto, el propio comentario de Berlanga sobre su película, aunque excesivo, es bastante esclarecedor:

En *El verdugo* hay un problema superficial, que es el de la pena de muerte, del que pienso honradamente que no merece la pena hablar. Está muy claro que estoy en contra de la pena de muerte, y creo que sobran argumentos para defender mi postura. Pero el tema que me interesaba de verdad, y que trataba de abordar en profundidad, aunque fuera menos evidente en primera instancia, es la facilidad con la que un hombre pierde su libertad, su capacidad de decisión propia. Explicar que estamos inmersos en una sociedad, que posee una enorme cantidad de engranajes sutiles para lograr que nos integremos en ella, y así un pobre hombre que le tiene horror a la violencia física, y que odia la pena de muerte, se hace verdugo para conseguir un techo

---

<sup>9</sup>Engaño, burla, manipulación colectiva son las tres vertientes de un eje que recorre la mayor parte de las películas de Berlanga, con más o menos nitidez (obvio en *Esa pareja feliz*, *Bienvenido Mr Marshall*, *Los jueves milagro*, más sutil en *Plácido* o en *Calabuch*) y al que habría que dedicar un estudio específico.

<sup>10</sup>La actualidad en su estreno en Venecia, de las ejecuciones políticas de Grimaud, Delgado y Granados así como las reacciones políticas que desencadena inmediatamente autorizan sin lugar a dudas un nivel de lectura "comprometido", aunque no sea el que elegiremos como primer eje de lectura aquí.

donde cobijarse y acaba teniendo que ajusticiar a una persona.<sup>11</sup>

La fuerza de *El verdugo* radica precisamente en la elaboración fílmica de dichos "engranajes sutiles".

Sería largo e innecesario rastrear todos los elementos que construyen esta especie de mecánica fatídica. Contentémonos con señalar que a partir de un azar liminar (el contacto directo con el verdugo, que supone el no negarse a llevarlo al metro con el coche de la funeraria en la segunda secuencia de la película) todo se encadena con una lógica inexorable: el olvido del maletín del verdugo conduce al protagonista a franquear la puerta de su casa para traérsela, a conocer a su hija, enamorarse de ella, acostarse con ella, casarse con ella, tener un hijo de ella, y, por fin, sustituir al verdugo jubilado para mantener a su familia y alojarla.

Para poner de relieve el carácter implacable de esta mecánica, la elaboración del personaje se hace en torno a un esquema repetitivo: suele decir que no quiere hacer una cosa, o que está en contra para por fin acabar haciéndola. Casarse, por ejemplo, no entra en sus proyectos y no subrayaremos aquí las veces en que dice que lo que quiere en la vida es ser mecánico en Alemania; o, cuando se entera de que tiene que ir a Mallorca para cumplir con su oficio, se niega rotundamente a ello pero termina-

---

<sup>11</sup> *El cine español en banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, entrevista con Antonio Castro, p.78.

rá dejándose convencer<sup>12</sup>... Según esta lógica, conforme va avanzando la película, no hay el menor "suspense" en cuanto al final de la película: se espera a que acabe matando, a pesar de que esté en contra de la pena de muerte<sup>13</sup> y sea incapaz de "matar a un mosca" según afirma justo antes de firmar su petición para ser verdugo. En esto es un personaje trágico, determinado por un *fatum* cruel. Claro está que esta mecánica es al mismo tiempo un innegable procedimiento humorístico<sup>14</sup> lo que conduce inmediatamente a matizar: José Luis es un personaje tragicómico, en un juego constante que va de la risa, o mejor dicho, de la sonrisa, a la compasión. Esta oscilación entre lo trágico y lo cómico crea una dinámica específica que será el principio del plano que vamos a analizar y que remite a lo que define Vladimir Jankélévitch al tratar de la ironía: "Lo serio es la tela de fondo sobre la cual se destacan lo cómico y lo trágico, pero éstos, a su vez, acentúan, por contraste, lo Serio, que constituye de esta manera un efecto de relieve"<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup>Volveremos sobre el humor que encierra este procedimiento.

<sup>13</sup>En su primera visita a casa del verdugo, dice que la gente debe morir en su cama...

<sup>14</sup>Recordemos al respecto la definición famosa de Henri Bergson: "Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà une croix où il faut s'arrêter, image centrale d'où l'imagination rayonne dans des directions divergentes". Gran parte de los principios productores de la risa que, a partir de esta definición genérica, analiza Bergson, serían perfectamente aplicables a las fuentes de la risa (o sonrisa) en *El verdugo*. Henri Bergson, *Le rire (essai sur la signification du comique)*, PUF, Paris, 1981, p. 29.

<sup>15</sup>"Le sérieux est la toile de fond sur laquelle se détachent la drôlerie et le tragique, mais ceux-ci, à leur tour accentuent, par contraste, le Sérieux, qui devient ainsi un effet de relief". Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, 1964, p. 19.

### *El verdugo culpable*

La secuencia dentro de la que se incluye el plano que nos interesa se sitúa en el momento final del largo proceso anteriormente dibujado. José Luis acaba de entrar en la prisión mallorquina, resuelto a dimitir si el condenado no es indultado. Pero la máquina burocrática, encarnada por el espacio carcelario lo lleva paulatinamente, en una secuencia de más de diez minutos de duración, a hacer lo que no quería hacer. Los minutos dedicados a su estancia en la prisión son un momento dilatorio durante el cual el espectador sabe perfectamente que José Luis está condenado a matar.

Al pisar la puerta que da acceso a la prisión, ya se ha tejido el último hilo de la telaraña. Estamos en un espacio cerrado, encarnación simbólica del encarcelamiento mental de José Luis. Los hilos se van estrechando cada vez más hasta llevarlo hacia la puerta oscura del lugar de la ejecución, puerta del infierno, pozo de la Divina comedia de Dante. En el espacio asfixiante del economato donde se le hace poco caso, José Luis se debate como la mosca en la telaraña, últimos respingos antes del fracaso de la voluntad. Aparte del efecto dilatorio que va aplazando el desenlace, la secuencia en la prisión permite reafirmar con fuerza la voluntad de José Luis de no matar, precisamente justo antes de que lo haga, subrayando con nitidez el abismo entre su voluntad y sus actos.

Por otra parte, en la larga secuencia de la prisión empieza a perfilarse la inversión del esquema verdugo/sentenciado que se desarrollará en el plano final, en el que cobrará su pleno sentido. La estancia de José Luis en el economato está representada según el modelo de los últimos momentos de un sentenciado, con una insistencia verbal y visual cuyo valor a la vez cómico y trágico es innegable. Emprende una larga *confesión* para justificarse (como si fuera culpable de un acto delictivo, afirmando claramente que no es "un asesino") frente al director de la prisión que le llama "hijo mío" y le ofrece un cigarro, que coge como si fuera el último<sup>16</sup>... Recuerda el largo recorrido que le ha llevado —siempre a pesar suyo— hasta allí. Enseña fotos de su familia, para conmover. Bebe la copa de champán que ha de alegrarle y que se ha negado a beber el verdadero sentenciado. Por fin, cuando le ponen la corbata negra, justo antes de la fúnebre procesión que le va a llevar al lugar del crimen, es como si ya le pusieran el garrote en el cuello... El paralelismo entre verdugo y víctima se realza con un fuerte paralelismo espacial. El economato donde está José Luis está situado justo enfrente de la sala de donde saldrá la víctima, separado de ella por un ancho pasillo que será el primer punto de conexión entre las dos comitivas: la que lleva al

---

<sup>16</sup>La acumulación de los elementos que concretamente dibujan en José Luis una figura de condenado es un principio cómico que "desdramatiza" la situación (con uno o dos elementos, ya lo hubiéramos entendido).

verdugo y la que lleva a la víctima, antes de que se junten en el último plano en un caminar paralelo dentro de la inmensa antesala del crimen, rumbo a la puerta de la muerte.

Este plano se origina en el espacio liminar entre el economato y la imponente antesala blanca. Empieza con un plano medio corto de José Luis, arrasado fuera a pesar suyo. Al franquear la puerta del economato, le es imposible volver atrás. Al igual que los condenados al infierno, ya no hay nada que hacer: el trayecto está marcado y sólo hay una vía. Una vía que además, en la propia estructura de la imagen, subrayan las líneas perfectamente depuradas de la perspectiva, como señalando con un dedo metafórico el camino hacia el punto constituido por la diminuta puerta negra. Notemos que la película en su conjunto va subrayando el itinerario dantesco de José Luis, poniendo en escena la manera en que va enfrentándose con una serie de puertas: la de la casa del verdugo, la del edificio público cuando firma como verdugo, la de la prisión mallorquina y dentro de ésta, la del economato, la del pasillo para acabar con la del garrote vil... El plano que nos ocupa se sitúa entre las dos últimas puertas con un orden espacio temporal irreversible. Cuando se cierra la puerta de la antesala, lo que subraya claramente la banda de sonido, entendemos que se ha cumplido el destino. Ni siquiera sembrando huellas en el suelo, como se suele hacer en los cuentos (el sombrero que se cayó

en medio de la sala), José Luis podrá volver atrás (el guardia lo recoge<sup>17</sup>).

¿Cuál es el pecado de José Luis? El más grave: matar. Con la paradoja de que todavía no lo ha hecho. Sin embargo, se le ha visto *firmar* con sus propias manos en una larga secuencia –bastante kafkiana también, aunque matizada, como siempre, por el humor– y esta firma, bajo la forma de un contrato (o pacto), vale por el acto. O sea que, en el transcurso del largo plano, es culpable potencialmente aunque irremediablemente. Al igual que Fausto, ha optado por una felicidad terrenal material a cambio, no de su alma, sino de su dignidad humana. En la película, la figura diabólica es por supuesto la de don Amadeo, el ex verdugo, figura manipuladora por excelencia. En la España de los años sesenta, la figura diabólica del abuelito capaz de hacer callar a la gente a cambio de las ventajas materiales proporcionadas por una política desarrollista, remite sin lugar a duda a un mefistofélico Franco, envejecido pero no por eso menos temible, un Franco que, por otra parte –pero eso ya es otra historia– empieza a preocuparse en serio por el futuro de su régimen y por su sucesión<sup>18</sup>...

---

<sup>17</sup>La presencia del diminuto sombrero en la inmensidad de la sala, recalcado por la duración del plano, que hace de él un momento casi un protagonista, es un ejemplo claro de la manera en la que siempre estamos en *El verdugo* en una situación límite entre lo cómico y lo trágico.

<sup>18</sup>Aunque Berlanga insiste en que no entra en sus intenciones tal paralelismo, entre otras cosas porque el personaje de Pepe Isbert es en parte simpático, esta

La culpabilidad del verdugo se construye en la película a partir de una desvinculación entre el acto de matar y el oficio de verdugo. En efecto, mientras se queda la ejecución en la abstracción de una obligación profesional, necesaria para el bien común, no plantea el problema de culpabilidad individual del verdugo. De hecho, dicho problema queda resuelto casuísticamente por la Iglesia a partir del mismo texto evangélico. Sin embargo, Berlanga en su película rompe con esta lógica, poniendo de manifiesto la realidad concreta de la aplicación de la pena fuera de su justificación religioso-política. En toda la película, la muerte por garrote cobra una materialidad subrayada por la recurrente presencia de los instrumentos del verdugo, no solamente en la imagen (maletín del verdugo, instalación del garrote en la escena de la prisión, detalle macabro de la "palomilla") sino también en la banda de sonido (ruido amplificado del misterioso contenido del maletín), elementos que precisamente fueron los que más se censuraron en la versión de la película para su estreno en España<sup>19</sup>...La materialidad de la muerte señala lo

---

lectura se impone, dejando bien claro que no se trata de un panfleto político. De hecho, Juan Cobos recuerda por ejemplo que "se distribuyeron pasquines en los que se leía: 'il boia = Franco'", *Nickel Odeón*, op. cit., p. 132.

<sup>19</sup>En un interesante artículo, Esteve Rimbau cita las supresiones que impone el Consejo Superior de Orientación Cinematográfica el 3 de octubre de 1963 para su explotación comercial. Se enumeran los planos que hay que suprimir: "plans dans lesquels apparaît l'instrument de l'exécution, même démonté, ou qui contiennent des allusions à celui-ci"; también se decide acortar el plano que estamos analizando. "El verdugo, une chronique noire sur le franquisme", Estève Rimbau, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 38/39, Perpignan, 1984, p. 154.

monstruoso del oficio del verdugo y por consiguiente posibilita su culpabilidad individual.

### *El verdugo víctima*

Pero el verdugo, a pesar de todo, es al mismo tiempo inocente. La película no niega el hecho de que matar como verdugo no es en sí un delito, o por lo menos no debería serlo. Siendo culpable del acto, el verdugo no es responsable de la decisión de matar. Y el carácter trágico del personaje radica precisamente en esta contradicción fundamental: es culpable e inocente a la vez<sup>20</sup>.

El plano que nos ocupa plantea con gran claridad esta contradicción, elaborando la figura de un José Luis inocente dentro de su culpabilidad. La inocencia de José Luis se construye en el plano a partir del esquema evidente del chivo expiatorio, puesto de manifiesto mediante una imagen crística altamente paródica. Al inicio del plano, cuando va avanzando el personaje en el primer pasillo que le va a llevar a la antesala de la muerte, se dibuja en el trasfondo de manera nítida una gran cruz, formada por los montantes de una ventana. Como para subrayar la presencia del motivo crísti-

---

<sup>20</sup>Podríamos extender el análisis al propio condenado. Si es reversible para el verdugo el esquema culpabilidad/inocencia, no hay motivos para qué no lo sea también para el condenado. La posible inocencia de los condenados a muerte (víctimas de un engranaje social) es precisamente uno de los argumentos empleados a favor de la abolición de la pena de muerte, y de su sustitución por una reeducación o curación.

co, la ventana lleva encima un diminuto crucifijo que recuerda de manera redundante la Pasión. En la coherencia de esta línea explicativa, el lento caminar de José Luis, filmado en su duración gracias al plano largo, remite concretamente a los tópicos de la iconografía de Cristo camino del Golgotha: desmayado, ayudado en su progresión por un grupo de personas, hasta en el detalle del "¿Por qué?", única frase que pronuncia y que recuerda la frase de Cristo en la cruz: "¿por qué me abandonaste?".

En un primer nivel de lectura, el sentido del sacrificio de José Luis es evidente, a la vez que negramente humorístico: se sacrifica para que su familia pueda gozar de las comodidades materiales relacionadas con el estatuto de verdugo. Pero más profundamente, esta inversión de los papeles (el verdugo como víctima) pone de manifiesto las contradicciones de un sistema (resumido por don Amadeo de manera lapidaria al principio de la película: "Si hay una pena, alguien tiene que aplicarla") que asume sólo parcialmente las consecuencias de su funcionamiento: se encarga a un individuo que lleve a cabo el acto punitivo (debido a la aceptación por todos de un sistema represivo) pero al mismo tiempo se le rechaza (la repugnancia que inspira el verdugo y, a través de él, la muerte física<sup>21</sup>, es evidente a lo largo de toda la

---

<sup>21</sup>Philippe Ariès en *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, muestra la manera en que el hombre occidental del siglo XX rechaza la materialidad de la muerte, ("la mort est devenue l'innommable"), Seuil, Paris, 1975.

película). La delegación de las responsabilidades hace que recaiga en uno solo la culpabilidad respecto al acto violento (matar). Por consiguiente, la existencia del verdugo como ejecutor permite la inocencia colectiva. Fuera del esquema del chivo expiatorio, el mismo Berlanga recalca el problema:

Bueno, es un poco la idea de la sociedad civil contra el Estado. La sociedad ha creado hipócritamente la figura del ejecutor de la justicia petrificándola en un cargo administrativo. Las consecuencias morales que esto comporta no pueden ser ni meditadas ni digeridas por ningún ser humano, lo que hace que el personaje de Isbert sea tan respetado como odiado por los demás. Por todo ello, creo que el hecho de que sea un verdugo entrañable y cariñoso enriquece y le da fuerza tanto a esa contradicción como al personaje.<sup>22</sup>

Paulatinamente, nos hemos ido acercando a la cuestión de la pena de muerte que, si bien no se debe considerar como el único polo de interés de la película, tarde o temprano se plantea por el mero hecho de que forma parte de los componentes "temáticos" de la película. Cuando Berlanga afirma tajantemente que "En *El verdugo* hay un problema superficial, que es el de la pena de muerte, del que pienso honradamente que no merece la pena hablar"<sup>23</sup>, manifiesta en realidad de manera clara que su película no es una película maniquea en forma de alegato con la única preocupación de expresar un punto de vista. Sin embargo, de ma-

---

<sup>22</sup> Entrevista de Carlos Cañeque y Maite Grau: *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, op. cit., p. 53.

<sup>23</sup> Entrevista de Carlos Cañeque y Maite Grau: *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, op. cit., p. 52.

nera diabólicamente inteligente, va desmontando las contradicciones profundas que encierra el sistema de la pena de muerte hasta revelar su carácter profundamente anticuado en las sociedades modernas.

*Culpabilidad, responsabilidad.*

Más allá de la cuestión de la pena de muerte, el fracaso de la voluntad de José Luis, y su doble condición de verdugo y de víctima conducen a una reflexión sobre la responsabilidad individual articulada en la colectividad que cobra gran fuerza dentro del contexto de un sistema dictatorial —o, si se quiere, de un régimen autoritario—. A la imagen del plano final, rigurosamente escindido en un blanco y negro simbólico que lo parte en dos, la película de Berlanga construye al individuo en blanco y negro, en su relación con la sociedad. Blanco y negro a la vez, culpable e inocente al mismo tiempo<sup>24</sup>. "Quien calla otorga", dice el refrán. La culpabilidad no sólo radica en una actuación directa. El individuo, renunciando a su voluntad —cualesquiera que sean sus motivos—, se puede hacer indirectamente cómplice de algo que no desea necesariamente. En un sistema autorita-

---

<sup>24</sup> Acerca de la posible culpabilidad de Carmen —respecto al embarazo y lo que conlleva—, Berlanga subraya: "En mis películas nadie es culpable. Sólo el grupo, insisto, y de una forma inconsciente, es el gran colectivo devorador", poniendo de relieve la articulación entre individuo y colectividad, entre culpabilidad e inocencia. Entrevista de Carlos Cañeque y Maite Grau: *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, op. cit., p. 61.

rio de larga duración como el franquismo, se plantean sin lugar a duda la cuestión de la culpabilidad colectiva (mediante el fracaso de la voluntad), a la vez que la de la inocencia colectiva (de hecho están las armas, de hecho está la violencia, de hecho está la temible pena de muerte). El verdugo rechaza cínicamente el fácil maniqueísmo de la pareja verdugo/víctima o culpabilidad/inocencia mostrando su reversibilidad o, más bien, su coexistencia en una misma persona. Se le ha reprochado a Berlanga a menudo su falta de conciencia política. Es verdad que su obra no es una obra comprometida en el sentido tradicional de la palabra, en función de una intención determinada. Sin embargo, la carga crítica de su obra es innegable, específicamente en *El verdugo*, calificada en su tiempo por Sánchez Bella de la siguiente manera:

Me parece, simplemente, uno de los más impresionantes libelos que jamás se han hecho contra España; un panfleto político increíble, no contra el régimen, sino en contra de toda una sociedad.<sup>25</sup>

Tal juicio pone en evidencia la dificultad frente a la cual se encuentra el que quiere clasificarla en términos políticos: es calificada de "panfleto político" pero "no contra el régimen"... A este respecto,

---

<sup>25</sup> Carta de Sánchez Bella, entonces embajador de España en Roma (que será más tarde ministro de Asuntos Exteriores), enviada el 30 de agosto de 1963 a Fernando María Castiella, ministro de Asuntos Exteriores, después de haber visto la película en el festival de Venecia. Citada en Román Gubern, *La censura (función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo 1936-1975)*, Península, Barcelona, 1981, p.217.

podríamos también citar el supuesto comentario del propio Franco acerca del director valenciano: "Berlanga no es comunista, es mucho peor: es un mal español"<sup>26</sup>. De hecho, aunque no se haga en función de un compromiso político determinado, la reflexión sobre la culpabilidad y la inocencia es indirectamente política, en un sentido amplio de la palabra, y tal vez en ello radique su tremenda fuerza<sup>27</sup>.

Pero tampoco se limita su sentido a esta lectura política que no permitiría entender el poder de fascinación que ejerce la película hoy en día y más específicamente el plano que acabamos de estudiar.

Fuera de su aplicación inmediata a las situaciones de totalitarismo, la película de Berlanga plasma la condición del hombre del siglo XX, inmerso en un mundo cuyos engranajes se le escapan, trágicamente partido entre inocencia y culpabilidad. Una reflexión más que nunca actual en los albores del próximo milenario, en un mundo que se nos escapa cada vez más. Tal vez el plano estilizado que acabamos de analizar encierra este poder de fascinación, imponiéndose como la encarnación metafórica y metafísica de nuestra condición, en blanco y negro.

---

<sup>26</sup>Referido en *Nickel Odeón*, op. cit., p. 128.

<sup>27</sup>Tal vez la posibilidad de esta lectura política se deba a la estructura autoritaria. En efecto, es evidente que un sistema autoritario tiene, por naturaleza propia, una tendencia casi obsesional a transformar cualquier asomo de crítica en conspiración política.

Este último aspecto del plano orienta la caracterización que podemos hacer de él hacia un nuevo rumbo: el del "cine como instrumento de poesía" como decía Buñuel<sup>28</sup>. Es un plano "poético", una imagen, en el sentido amplio y deliciosamente confuso de la palabra, imagen en su elaboración, imagen en su materialización, imagen por el impacto que produce: "En el arte, la imagen es choque, un choque que despierta la conciencia de cada uno, exigiendo la perspicacia de su atención para ser calada, apreciada y juzgada"<sup>29</sup>. Son escasas en la historia del cine las veces en que se logra alcanzar tal tipo de imagen, tal densidad. El cine se ha elaborado como arte del movimiento regido por una necesidad de eficacia narrativa, bastante enemiga de la dimensión metafórico-metafísica. Con excepciones notables: no es mera casualidad el que los dos jóvenes con los que topan el verdugo y su futuro sucesor en la feria del libro pregunten por libros de Bergman y de Antonioni<sup>30</sup>. Pero la gran especificidad de esta imagen berlanguiana radica en su forma de modestia o más bien, de pu-

---

<sup>28</sup>Luis Buñuel, *Obra literaria*, Heroldo de Aragón, Zaragoza, 1982: "El cine instrumento de poesía", 1958, p.183.

<sup>29</sup>"Dans l'art l'image est choc, un choc qui réveille la conscience de chacun, exige l'acuité de son attention pour être pénétrée, appréciée et jugée". René Huyghe, *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1965, p.9.

<sup>30</sup>Cuidado. No pretende tampoco Berlanga hacer un cine a lo Antonioni o Bergman. A propósito de estos directores, a los que añade Bresson, dice que le parece su cine pretencioso y aburrido, salvando unos planos o unas películas. Entrevista de Carlos Cañeque y Maite Grau: *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, Destino, Barcelona, 1993, p. 64.

dor que nace del constante aflorar de la risa o sonrisa en el instante más serio.

*A modo de epílogo ...*

Volviendo ahora a nuestro protagonista, y a su destino narrativo, hemos de seguirlo en la última secuencia de la película, especie de epílogo trágico-cómico añadido a una historia que ya se acabó.

Después de pararnos un tiempo en el espacio vacío de la antesala de la muerte, que deja en un fuera de campo la aplicación concreta de la pena de muerte, dándole paradójicamente más relieve<sup>31</sup>, asistimos sin transición a la vuelta de José Luis con una serie de planos que se construyen en oposición con el plano anterior: estamos en el espacio abierto del barco, la vida invade la pantalla con la imagen del bebé, y la banda de sonido con la presencia de los ruidos (barco, gallinas, conversación de Carmen, que quiere romper a toda costa el posible silencio, la música y los gritos alegres de los despreocupados extranjeros). El mundo sigue y vuelve a una normalidad aparente. Ya está. Ya "el verdugo" tiene una nueva identidad, la de José Luis que ha sustituido a su suegro. Ya es a él quien

---

<sup>31</sup>La representación de la violencia es más eficaz cuando se hace en un fuera de campo o mejor dicho entre su representación y su no-representación con imágenes está la diferencia entre el erotismo y la pornografía en la representación del acto amoroso. Nos acaba de dar un ejemplo cabal de esto Amenábar con su película *Tesis*.

lleva el título genérico de la película: "el verdugo". Ya es él a quien los guardias civiles saludan fría aunque correctamente. Ya es atributo suyo el maletín sonoro de la vergüenza.

Se ha llevado a cabo la pasación de poder. Pero se da un paso más en la identificación. A las únicas palabras que pronuncia José Luis, "no lo haré más", última manifestación de la afirmación de su voluntad, contesta el ex verdugo: "Eso mismo dije yo la primera vez"... Imaginamos que José Luis acabará su vida como verdugo y que tal vez su hijo heredará el cargo, gloriosamente llevado en brazos por el abuelo, construyendo así una dinastía macabra ...

Universidad de París VIII