

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

---

Spanish Language and Literature

Modern Languages and Literatures, Department of

---

Spring 2009

## Reseña de El verdugo: Acerca de la felicidad y de la inercia de las cosas

Oscar Pereira Zazo

University of Nebraska-Lincoln, opereira1@unl.edu

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish>

 Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

Pereira Zazo, Oscar, "Reseña de El verdugo: Acerca de la felicidad y de la inercia de las cosas" (2009). *Spanish Language and Literature*. 27.

<http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/27>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

*Reseña de El verdugo  
Acerca de la felicidad y de la inercia de las cosas*

Oscar Pereira  
University of Nebraska-Lincoln

España-Italia / 1963 / 95 min

***Dirección***

Luis García Berlanga

***Producción***

Interlagar Films (España) y Zebra Films (Italia)

***Argumento***

Luis García Berlanga

***Guión***

Rafael Azcona, Ennio Flaiano

***Fotografía***

Tonino Delli Colli

***Música***

Miguel Asins Arbó

***Reparto***

Nino Manfredi (José Luis Rodríguez), Emma Penella (Carmen), José Isbert (el maestro Amadeo), José Luis López Vázquez (Antonio Rodríguez), Angel Álvarez (Álvarez), Guido Alberti (director de la prisión), María Luisa Ponte (Estefanía), Julia Caba Alba y un largo etcétera que incluye a Lola Gaos, Alfredo Landa, Chus Lampreave, José Luis Coll y Elvira Quintillá

***Resumen***

La vida es una tómbola. Si no que se lo digan a José Luis Rodríguez, el héroe, que no lo quiere ser, de nuestra película. En realidad lo que José Luis quiere es irse a Alemania para aprender mecánica y tener un trabajo respetable. Pero ya se sabe que las cosas no siempre salen a satisfacción de todos, porque como dice el refrán, el hombre propone, Dios dispone y el destino impone.

Es así que, a causa de su empleo, José Luis tiene que ir a recoger el cadáver de un convicto recién ajusticiado en una prisión madrileña. Y esto ocurre una mañana más o

menos soleada de principios de los sesenta. Y esta mañana es muy importante, pues José Luis conocerá en la prisión al que será su suegro, el maestro Amadeo.

Amadeo, acatarrado y viudo, vive con su hija Carmen y lleva a sus espaldas cuarenta años de abnegados servicios al estado. Para más señas, agarrotando reos. Por estas cosas que pasan y que se suelen llamar casualidades, Amadeo abandona la prisión en el mismísimo furgón en que José Luis y su compañero transportan al finado. De camino a la ciudad una charla ligera y un olvido: el maletín con los chirimbolos metálicos del garrote vil. José Luis corre detrás de Amadeo, llega a su casa y entabla nuevo conocimiento, Carmen. La joven, que es “muy limpia” como dice su padre y está en edad tal que como no se remedie pronto va a quedar para vestir santos, sigue soltera debido a que todos los chicos la huyen cuando se enteran de lo de su padre.

José Luis se siente inmediatamente atraído por los encantos rubensianos de Carmen, y lo que tenía que pasar pasó; pero no en forma de melodrama sino de farsa o comedia bufa. Primero, un día que José Luis y Carmen están retozando en la cama de la joven, se presenta de improviso Amadeo con la buena nueva de que ya tienen piso; lo cual quiere decir que ya están en la lista de pisos reservados para los funcionarios del estado (con tres habitaciones y calefacción). Al entrar el viejo en la casa, José Luis se esconde, pero Carmen decide que ha llegado el momento de tomar la sartén por el mango e informa a su padre de la presencia del joven. Amadeo capta rápidamente la situación y sentencia que el que sin duda podía haber sido el día más feliz de su vida (por lo del piso), se acababa de convertir en el más desgraciado (por lo de la honra). En un aparte, José Luis le reprocha a Carmen que haya avisado al padre de su presencia. Ella responde que si lo pilla allí sin previo aviso lo hubiera matado; hipótesis plausible, pues al fin y al cabo ese es su negocio. Carmen contraataca y propone que, para calmar al padre, José

Luis tiene que tomar la iniciativa y comunicar al viejo que se van a casar. Es decir, que el final será feliz y que aquí no ha pasado nada. José Luis accede: “Sr. Amadeo, le pido la mano de su hija.” Proposición aceptada.

José Luis trata de retrasar lo inevitable (lo de Alemania no se le quita de la cabeza), pero la chica se queda embarazada y aparece una nueva y poderosísima fuerza del destino. Qué va a pasar con el niño. Cuando hay una criatura de por medio uno no puede ir por el mundo haciendo lo que le venga en gana.

Todo va, diría Carmen, viento en popa: la boda celebrada, el niño de camino, el pisito en construcción. ¿Qué más se le puede pedir a la vida? Pues una burocracia de funcionarios españoles, o madrileños para ser más exacto. Resulta que el Ministerio en cuestión había asignado el mismo piso a dos familias, la de Amadeo y otra. La autoridad tiene que decidir quién se queda con el piso. Para Amadeo el problema es que está a punto de jubilarse, que le quedan tres meses de trabajo, y una vez jubilado pierde todos los derechos. Afortunadamente, tiene una hija a la que no se la puede dejar en la calle. Por contra, la joven está ostensiblemente preñada y, al parece, casada con alguien que no tiene el debido estatus de funcionario; o sea, que pierde el derecho al pisito. Posible solución: decir que la chica está preñada, si bien soltera. Desgraciadamente, ésta no es una solución duradera, pues el Ministerio puede enterarse más temprano que tarde de la mentira. Solución definitiva: José Luis solicita el puesto de verdugo que su suegro está a punto de dejar, y de esta manera mantiene el derecho al piso en cuanto nuevo integrante del aparato estatal.

Dicho y hecho. Gracias a un buen enchufe y a los buenos oficios de Amadeo, José Luis consigue el puesto. Ahora no sólo enterrará a los muertos sino que llegado el momento también los podrá originar. Pero la sola idea de agarrotar a alguien enferma a

José Luis, quien, como él mismo señala, no ha matado en su vida ni a una mosca. Por suerte, todo va sobre ruedas durante varios años; justamente aquéllos en que el estado no tiene necesidad de sus servicios. Al fin y al cabo, su nueva situación conlleva el disfrute de dos sueldos, el de la funeraria y el de verdugo, y el nivel de vida de la familia no deja de mejorar. Pero la fuerza del malvado sino no descansa. Un día, la fatídica carta llega a la casa feliz: el verdugo, José Luis, se debe presentar sin dilación en Palma de Mallorca.

A pesar de las reticencias del verdugo en ciernes de serlo, deciden aprovechar la oportunidad y tomarse todos (Mateo, Carmen, José Luis y el niño) unas vacaciones en las islas con la esperanza de que el indulto llegue antes de que el joven tenga que “actuar,” por utilizar el eufemismo que usa Amadeo para referirse a las diligencias de su antigua profesión. Para deleite de todos, nada más poner el pie en la isla la ejecución es pospuesta por enfermedad del reo. Sin embargo, lo inevitable llega y en medio de la visita a las cuevas del Drach, la guardia civil aparece de entre las tinieblas buscándolo: se lo llevan en barca como si se lo llevaran al otro mundo. José Luis volverá después de su primera ejecución:

—”No lo haré más” —dice.

—”Eso mismo dije yo la primera vez” —contesta el suegro.

### *Comentario*

Cuando se dice que la vida es una tómbola se quiere subrayar que aspectos centrales de la vida de las personas están, en algunas o en todas las circunstancias, fuera de su control. *La vida es una tómbola* es, además, el título de una canción que se hizo muy famosa en España a finales de los sesenta. En la canción, como corresponde al

optimismo de la época, todo se pone del lado de la buena suerte: “La vida es una tómbola de luz y de color.”

*El verdugo* elabora su historia en base a algunos de esos mecanismos determinantes que se escapan por entre los dedos de los personajes, sea en la dimensión natural (la atracción sexual, la procreación, la muerte, etc.), sea en la social (la burocracia estatal, la familia, la expansión económica, los movimientos migratorios, la internacionalización de la economía española, la pena de muerte, etc.). Además, a la hora de hablar de la tómbola, *El verdugo* no sólo muestra las luces y los colores, sino también los grises y las sombras.

Hay, de hecho, un fotograma central que lo plantea mucho mejor que mil palabras. Se encuentra en el último tercio de la película. Nada más llegar a las islas, la Guardia Civil conduce a José Luis a la prisión. Mientras tanto, Carmen y Amadeo llegan a la pensión en que se van a hospedar. Berlanga aprovecha este momento para componer, con un macetero sujeto a una pared y un sillón de mimbre, una eficaz metáfora visual: un fingido garrote vil. De esta manera, la pensión se convierte en una prolongación de la prisión. Pero no sólo la pensión, sino todo lo que la rodea: la diversión y el jolgorio de los turistas que disfrutaban de sus vacaciones, la incipiente sociedad de consumo y, en definitiva, la nueva cultura de masas que se está apoderando de la cochambrosa realidad impuesta por el régimen franquista después de la guerra fratricida. La incongruencia de la imagen, la presencia de la muerte miserable en medio de la vida aparentemente radiante, nos indica una de las vocaciones más claras de la película, la de convertirse en sátira de la sociedad española de la época.

Con Franco, con la dictadura, todo parece ir bastante bien. Sin embargo, el aumento del nivel de vida, la comunicación con el exterior y las riadas de turistas tienen

su contrapartida, o más bien, dependen de un amplio sistema de mecanismos de control y manipulación (entre los que hay que incluir la pena de muerte). A la par, hay que tener en cuenta que la mayoría de estos dispositivos de inspección y coerción son invisibles; es decir, no están localizables en la superficie de la vida tontona que caracteriza a la sociedad de consumo. De hecho, su cotidiana invisibilidad se debe a que habitan en las personas en forma de inconsciente social. En el caso de España, la cara oculta de una comunidad que habiendo sido constituida a sangre y fuego parece vivir entre sonrisas.

En una escena central de la película, la que tiene lugar en las cuevas del Drach, se vuelve a repetir la misma yuxtaposición aparentemente incongruente de niveles sociales. Y es que hay que tener muy en cuenta que uno de los instrumentos centrales de control en las sociedades actuales deriva simplemente de la compartimentalización o segregación de las realidades sociales: no hay consciencia de la interdependencia que mantienen entre sí todos los componentes de la realidad social. Los espacios del dolor y del sufrimiento, de la muerte, del hambre y la pobreza, de las necesidades humanas más básicas, están convenientemente separados (por azar o por diseño) de los espacios del placer, del divertimento, de la blancura dental, de la riqueza. Por lo demás, mientras que se otorga enorme visibilidad a los espacios del placer, se ocultan, se esconden debajo de la alfombra, los espacios del dolor. De aquí que resulte tan interesante el uso de las cuevas del Drach para poner en contacto ambos espacios. Del fondo, de la oscuridad, emergen la barca con los músicos y la que trae a los guardias civiles que buscan al turista-verdugo. Sin solución de continuidad, la atracción turística (puro espectáculo *kitsch*) se convierte en un escenario de muerte.

José Luis no tendrá más remedio que enfrentarse a su realidad: los beneficios económicos derivados de sus dos empleos (enterrador y verdugo) le procuran una vida

desahogada y le convierten de hecho en miembro de la cada vez más numerosa clase media del tardofranquismo. A cambio, tendrá que aceptar el estado de cosas; de hecho, participar activamente en él, ya que es el encargado de preservarlo eliminando a los que han sido expulsados del orden social.

No obstante, mi impresión es que la sátira de *El verdugo* más que estar dirigida a las actitudes personales apunta a un objetivo más alto, pues ya he comentado que era realmente difícil para el protagonista haber podido elegir otro destino (los personajes, como en otras película de Berlanga, son tipos sociales, caricaturas, marionetas). Apunta, creo, a ciertas instituciones representativas de la curiosa circunstancia histórica en la que se encuentra España por esas fechas; a saber, la de ser una dictadura sangrienta que cohabita felizmente con una incipiente sociedad de consumo. Por ejemplo, la película se burla de la iglesia católica no sólo porque legitime el sistema carcelario y la pena de muerte, sino porque, además, se vende al mejor postor (recordemos, por ejemplo, la boda de los protagonistas). También se critica a la burocracia estatal por ser eficiente a la hora de matar y encarcelar, aunque ineficiente a la hora de servir a la sociedad. Se critica, en definitiva, a determinadas instancias que de una manera o de otra son inseparables del aparato franquismo que lo permea todo. Ahora bien, y aquí hallamos una de las más interesantes *unintended consequences* del planteamiento de la película, la sátira se puede hacer extensible a cualquier sociedad de consumo en que la pena de muerte, la represión y la violencia cumplan una función central a la hora de reproducir el sistema social.

Finalmente, quisiera añadir algunos comentarios sobre los personajes y el punto de vista. A una película como *El verdugo*, que se propone presentar a unos seres que no están en control de su propio destino, la tradición cultural española (vale decir europea) ofrece varias alternativas a la hora de construir la estructura sentimental de los personajes



e, indirectamente, las emociones que se quieren transmitir al público. De la idea fuente de un destino que sobrepasa la capacidad de control del individuo beben varios géneros cardinales de esta cultura: la tragedia, el melodrama y el esperpento.

En la tragedia, el héroe (un aristócrata) recibe tempranamente la revelación de su futuro. A partir de ahí, su vida se convierte en una lucha inútil contra las fuerzas que le han de llevar inexorablemente al final predicho. En su enfrentamiento con el destino (los dioses u otras fuerzas todopoderosas), el héroe termina sucumbiendo, pues su poder es un mero grano de arena en la inmensidad de una playa infinita.

El planteamiento del melodrama es similar. Cambian, sin embargo, las constantes de la ecuación. El héroe no es un aristócrata, sino un miembro de la clase media o de la clase baja, y puede ser (suele ser) una mujer. El destino y los dioses quedan sustituidos por los obstáculos que una sociedad dividida en clases va colocando por delante de los que tratan de sobrepasar los límites impuestos por el origen social. En este sentido, el héroe o heroína persigue con sus fuerzas, siempre limitadas, un futuro que choca de plano con las leyes no escritas de la sociedad burguesa (por ejemplo, un casamiento imposible con un miembro de la clase alta). El resultado suele ser el fracaso (aunque también hay melodrama con final feliz).

La tragedia y el melodrama, por tanto, son historias de fracasos que suelen llevar al espectador a un estado de tristeza o, incluso, llanto. Todo lo contrario de lo que ocurre con el tercer género al que me referí más arriba (el esperpento), pues su objetivo es mover a risa. Pero no necesariamente una risa boba de esas que te dejan con la boca abierta cazando moscas o papando vientos, sino, cuando el esperpento funciona bien, la sonrisa irónica de quien ha entendido la lección.

Una de las claves para entender el esperpento y géneros afines como el sainete o la comedia negra es el peculiar punto de vista elegido para contar la historia. Valle-Inclán, el creador del esperpento, lo presenta en los siguientes términos. En la tragedia, el autor coloca su punto de vista por debajo del héroe, quien sale de esta manera representado como un ser superior al propio narrador (en el caso de que lo haya) y, por ello, al espectador. En la tragedia moderna (Shakespeare) y en el melodrama, el autor coloca su punto de vista a la altura de los personajes, facilitando con ello la identificación del espectador con las tribulaciones del héroe. Por contra, en el esperpento, el narrador mira a sus personajes desde arriba, como lo haría un dios aburrido en sus ratos de ocio. El resultado es la creación de unos personajes que se asemejan a los títeres. El espectador es incapaz de identificarse con ellos pues los observa distanciadamente, como si fueran figuras de guiñol que gesticulan ajenas a las fuerzas que actúan sobre ellas llevándolas de un sitio para otro. De aquí que el resultado en lugar de trágico sea risible. El fenómeno del distanciamiento permite también al espectador una percepción menos emocional y más intelectual de la trama y de sus causas.

La mirada distanciada que caracteriza al punto de vista esperpéntico está presente con claridad en *El verdugo*, incluso de una manera literal como comentaré a continuación. La técnica básica que utiliza Berlanga combina varios elementos. Por un lado, hay una tendencia a alargar el plano lo más posible, llegándose a veces directamente a planos secuencia. Esto quiere decir, que los personajes se mueven por el campo, o entran o salen del campo, mientras que la cámara se suele mantener tranquila y sosegada en un punto o en un área determinada del espacio que habitan los personajes. El resultado es un énfasis en la puesta en escena en detrimento del montaje, por lo que la posición virtual del espectador (el punto de vista que ofrece la cámara) es bastante estable, lo que

contrasta fuertemente con la situación de los personajes. Estos están siempre moviéndose de un lado para otro o gesticulando, como si el espacio (da lo mismo que sean interiores o exteriores) fuera un contenedor y los personajes mero relleno.

Por otro lado, en una técnica similar a la que se utiliza en *Muerte de un ciclista* (J. A. Bardem, 1955), la cámara se posiciona de manera tal que puede ofrecer medios planos y planos generales de los mismos o distintos personajes sin apenas moverse. Sin embargo, a diferencia de esta película, *El verdugo* no utiliza esta técnica para mostrar la distancia que separa a unos personajes de otros, sino para mostrar la que separa a los personajes del espectador. Por ello, la cámara se queda clavada en su sitio mientras los personajes salen fuera de campo por el fondo de la imagen, e incluso a veces la cámara permanece unos instantes con la mirada perdida en el vacío después de que han salido los actores.

En tercer lugar, y es una diferencia importante con respecto a la película de Bardem, Berlanga evita sistemáticamente el uso de primeros o primerísimos planos. Esta técnica tiene dos objetivos. Primero, evitar que el espectador piense que los personajes tienen una fuerte subjetividad o interioridad, lo que implicaría psicologizarlos excesivamente. Y, segundo, evitar que el espectador se identifique con ellos, reaccionando emocionalmente a sus cuitas.

Pondré un ejemplo en el que se utilizan las tres técnicas. Al final de la película el personal de la prisión tiene que llevar a rastras a José Luis al lugar de la ejecución para que pueda ejercer su labor de verdugo. En un plano secuencia muy bello se nos muestra una especie de patio o nave con una puerta metálica al fondo. La cámara está colocada en el extremo del patio por donde entran los personajes y nos muestra cómo un primer grupo de guardias lleva al reo seguido a corto espacio por otro grupo que arrastra a José Luis.

Todos ellos terminarán saliendo por la puerta situada al fondo. Cuando los personajes van entrando en el patio o nave la cámara está a una altura normal, pero conforme se van alejando hacia el fondo la cámara se irá elevando mediante un travelín vertical muy lento. El resultado es que la cámara elevará su punto de vista al tiempo que el tamaño de los personajes se va reduciendo paulatinamente. Una vez el campo se queda vacío, la cámara seguirá unos instantes ofreciéndonos el patio deshabitado y, de esta manera, llamando la atención sobre su propia permanencia y, por ello, sobre el poder de su mirada.

En conclusión, Berlanga crea un punto de vista que coloca al espectador en una posición de poder respecto a los personajes que patéticamente deambulan por la película. A pesar de que la historia incorpore elementos trágicos o melodramáticos, estos registros quedan totalmente descartados por ese punto de vista. Se penaliza la empatía emocional y se promueve la distancia intelectual, como si Berlanga quisiera proponer, no sin cierto cinismo, que no cabe otra actitud para poder campear el temporal de los mediocres tiempos que corrían.