

RUIZ SANZ, Mario, *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2003, 76 pp.

Entre los recientes estudios sobre la película *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), merece destacarse el de Mario Ruiz Sanz: *El verdugo, un retrato satírico del asesino legal*. Aunque en los últimos tiempos esta cinta ha sido analizada con relativa frecuencia, la publicación que en estas páginas se comenta es de notable interés, tanto por la singular perspectiva simbólica adoptada por el autor como por el rigor en el manejo de las fuentes y su indiscutible amenidad.

La obra se divide, básicamente, en cuatro partes. La primera de ellas lleva por título «El contexto y la oportunidad política»; en ella se formulan diversas consideraciones sobre el garrote como forma de ejecución, su aplicación en el Derecho Penal español y principalmente en relación con el marco socio-político condicionante del filme y los distintos avatares sufridos por éste. La segunda –«Un análisis simbólico de la película»– constituye el núcleo central del libro y también el objeto de este escrito. En «Algo más sobre verdugos» encontramos una detallada descripción de las circunstancias vitales de algunos de los más prolíficos ejecutores de la pena de muerte en los principales países europeos. A modo de epílogo «¿Ejecutores del Derecho o víctimas del Estado» sitúa al lector ante distintos interrogantes axiológicos; el desasosiego que aquéllos generan no impide disfrutar de un erudito contexto filosófico y literario, dentro del que han de destacarse los versos de José de Espronceda, uno de los intelectuales españoles que con más lucidez han tratado el tema de la pena de muerte.

Como ya se ha señalado, el autor opta en su estudio de *El verdugo* por un enfoque que él mismo califica como «simbólico». Ciertamente, esta forma de acercarse a la obra no es arbitraria ni carece de fundamento. Al contrario, como otros estudiosos del cine berlanguiano han señalado, la metáfora aparece con frecuencia en la filmografía del realizador valenciano. Esta presencia puede deberse a la necesidad de sortear la censura (como deja entrever Ruiz Sanz), pero creo que también responde en parte a una elección puramente artística de Berlanga. De hecho, el director nos ha dejado algunos conceptos clave de su pensamiento en forma de alegoría. Entre ellos figura la idea recurrente y casi obsesiva de la destrucción del individuo por la sociedad, que el director representa simbólicamente en el conocido final de *Vivan los novios*, en el que una gran araña escenifica la sociedad que destruye el libre albedrío de la persona. No obstante, han de reseñarse aquí las reservas del cineasta ante el uso de los símbolos en el cine, que según sus palabras «tienen siempre el riesgo de ser pedantes y pretenciosos».

Entrando ya en el contenido de la película, cita el autor la afirmación de Francisco Llinás según la cual «toda la estructura narrativa de *El verdugo* está construida alrededor de una violencia cuya consecuencia inmediata es la frustración». Esta aseveración es de gran importancia por cuanto sirve no sólo para explicar esta película, sino también buena parte de las obras del realizador. Se trata, en efecto, de la frustración del individuo ante la violencia de la maquinaria social. Bajo el manto de un humor negro rayano en el esperpento subyace una concepción pesimista y desesperanzada de la existencia, en la que cualquier proyecto vital es abortado por un entorno opresivo e inamovible.

En este contexto determinista se explica el que, como señala Ruiz Sanz, sean la muerte, la familia y el matrimonio «las tres instituciones sobre las que se realiza una profunda crítica en la película», siempre desde el individualismo libertario característico de Berlanga. Creo que en el caso de la muerte, más que una crítica a una institución, se deja traslucir la obsesión al respecto que el propio director ha confesado repetidamente. Puede decirse incluso que la incompreensión y rebeldía berlanguiana ante el hecho de la muerte subyace tras su postura de radical oposición a la pena capital con más fuerza que cualquier argumento lógico-abstracto. Si para el director de *El verdugo* toda muerte es atroz, mucho más lo resulta aquella que es impuesta por una autoridad de forma coactiva. La pena de muerte sería, desde este punto de vista, la más brutal intromisión de la colectividad en el reducto íntimo de la persona. Respecto del matrimonio y la familia, no cabe duda de que constituyen dos instituciones que han tenido gran trascendencia en la organización social tradicional, en ocasiones con una notable reducción de la libertad personal en beneficio del interés común o supraindividual. Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que un ácrata como Berlanga concentre su crítica en dos de las principales células del entramado social. De hecho, el matrimonio con la hija del verdugo Amadeo resulta determinante para dobligar definitivamente la resistencia de José Luis a convertirse en un profesional del cadalso.

Se refiere Ruiz Sanz al hecho de que una parte de la crítica viera en *El verdugo* una censura al sistema capitalista de producción; el autor discrepa de este posicionamiento aun cuando admite un «escepticismo solapado hacia el desarrollismo franquista y su erróneo planteamiento de progreso social». Por mi parte, coincido con el autor en que el filme no cuestiona en realidad el modo de producción capitalista. Es más, ésta es una cuestión que considero ajena al verdadero espíritu de la obra. Una cosa es que Berlanga haya puesto de manifiesto en *El verdugo* las profundas contradicciones de la España del momento y otra muy distinta es que pueda sostenerse una adhesión del director a los ideales políticos y cinematográficos presentes en un importante sector del cine crítico español de la época. Conviene recordar que Berlanga nunca ha postulado en su filmografía concepciones dogmáticas ni ha elogiado claramente un determinado sistema de valores. Sencillamente, niega en mayor o menor medida todos ellos. Es un director contra corriente no sólo durante el franquismo, sino también una vez advenida la democracia. El objeto de su crítica es prioritariamente la hipocresía social más que ningún régimen o ideología política. Por ello, apoyarse en el cine berlanguiano para exaltar una determinada doctrina o concepción político-social resulta difícil sin desvirtuar los propios contornos de aquél.

En este sentido, no comparto algunos de los juicios que el mismo Mario Ruiz Sanz formula sobre la escena que acontece en la caseta de la feria del libro. No creo que Berlanga pretendiese realmente contraponer el atraso de la intelectualidad española oficial con el «progresismo» de Bergman o Antonioni. Es cierto que el director se muestra irónico y hasta un tanto irreverente con la cultura tradicionalista española que representaba Pemán y que sagazmente caricaturiza a través de la figura del académico Corcuera, pero de ahí no puede deducirse que exista en el realizador la intención de defender una cultura alternativa encarnada por los referidos cineastas. Refiriéndose a ambos, Berlanga considera «pretenciosa» su «tendencia a obligar al espectador a retener un plano en silencio», señalando que «es justo el tipo de cine opuesto al que yo hago»; incluso tacha su obra de «inaguantable» y «aburrida». Tal vez en el fondo la referencia a estos dos directores no sea más que

una concesión al capricho personal, al modo de sus referencias al Imperio austro-húngaro. Al respecto, parece procedente citar aquí la siguiente frase del director valenciano: «Yo meto el cine como puedo meter el taxi o la farola, sin una conciencia definida o trascendente».

Respecto de los preparativos de la boda y los prolegómenos de la ejecución final (los otros dos momentos en que para Ruiz Sanz «aparece de forma más lograda y críptica la evasión a la censura»), caben pocas discrepancias teniendo en cuenta el muy juicioso análisis del autor, particularmente en relación con la escena en la que el funcionario le pone la corbata a José Luis (término imagen de la metáfora que pretende hacer ver cómo el verdugo es en realidad una víctima social). Lo único que puede discutirse con carácter casi anecdótico es si el director introdujo solapadamente al general Franco en la escena de la boda. Ciertamente, no puede tildarse de alucinatoria la impresión al respecto de Ruiz Sanz, ya que Berlanga ha reconocido que utilizó esa burla a la censura en *Esa pareja feliz*. No obstante, no parece que en el caso de *El verdugo* el director haya aludido directa o indirectamente al Dictador. Así lo ha dado a entender el realizador, y en cualquier caso sería extraño que de haber introducido de forma solapada a Franco en la película no lo haya comentado posteriormente.

Me he referido sólo a algunos de los aspectos más significativos del «análisis simbólico de la película» que el autor lleva a cabo. Detenerse en el estudio de los restantes capítulos es tarea que excede del ámbito de este comentario. No obstante, el lector podrá plantearse a través de sus páginas otras cuestiones relevantes que por pura economía de espacio no han podido ser aquí abordadas.

René MAROTO LAVIADA
Universidad de Oviedo