

***El verdugo*: entre risa, esperpento e interpelación, o cómo hacerse sujeto de la dictadura franquista¹**

Julia Brühne

Resumen: Este artículo trata la dialéctica entre comedia, tragedia e identificación (imposible) que se despliega en la obra magistral de Berlanga *El verdugo*. En él argumento que, al navegar entre el esperpento y otras formas de humor pertenecientes a categorías descritas por Henri Bergson, Berlanga consigue crear una película fundamentalmente ambivalente que critica con sutileza el régimen franquista en su mismísima esencia.

Palabras clave: Luis García Berlanga; *El verdugo*; esperpento; Henri Bergson; franquismo

Abstract: This article deals with the dialectics between comedy, tragedy and (impossible) identification displayed in Berlanga's masterpiece *El verdugo*. I argue that by navigating between esperpento and other forms of humour belonging to categories as described by Henri Bergson, Berlanga succeeds in creating a fundamentally ambivalent film that subtly criticizes the Franco regime in its very substance.

Key words: Luis García Berlanga; *El verdugo*; esperpento; Henri Bergson; francoism

I.

El verdugo (1963) es, sin duda, una de las películas más famosas de Luis García Berlanga. En ella el joven enterrador José Luis se encuentra con el

¹ Partes de este artículo pueden encontrarse, en un contexto más amplio y considerando también otras películas españolas de los años cincuenta y sesenta, en mi monografía *¡Bienvenido neorrealismo! Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino*. Tübingen: Stauffenburg 2016.

verdugo Manolo cuando tiene que retirar el cadáver de un reo ejecutado. Como Manolo ha olvidado en el coche su maletín con los instrumentos de ejecución, José Luis, contrariando su voluntad, se llega hasta allí para buscarlo. Así conoce a Carmen, la atractiva hija de Manolo, con la que inicia un romance que desemboca en el embarazo de Carmen y, como consecuencia, en el casamiento de ambos. Como con el niño y con el suegro, que está a punto de jubilarse y a quien también hay que acomodar, pronto serán cuatro, necesitan un piso más grande. La solución al problema parece tan obvia como absurda: José Luis debe presentarse para suceder a Manolo. Él se niega con vehemencia, pero su mujer y su suegro consiguen finalmente convencerle. El plan va para largo y José Luis no tiene que tomar medidas, hasta que un día llega una carta con la orden de que se traslade a Mallorca para su primera ejecución. La situación parece volver a mejorar: como el preso está enfermo, la ejecución se aplaza, pero la alegría de José Luis dura poco. El condenado se recupera y José Luis es prácticamente apresado por los funcionarios de la atracción turística Cuevas del Drach y conducido a la cárcel. Incluso aquí intenta inicialmente evitar lo inevitable, pero en vano: debe, en una escena invisible para el público, desempeñar sus funciones. Después lo llevan al puerto para que regrese a tierra firme. Desde la barandilla, se ve a un grupo de turistas jóvenes y felices que salen de excursión en barco.

A pesar del tema, *El verdugo* no es una perfecta tragedia, más bien todo lo contrario, está impregnada de elementos cómico-grotescos. Como ocurre tan a menudo con Berlanga, la comedia y la tragedia, el desenredo cómico y la catástrofe aristotélica no sólo están cerca, sino que se superponen. Un recurso esencial de Berlanga, que también ha sido examinado repetidamente, es el uso del llamado “esperpento”. Veremos, sin embargo, que el esperpento en *El verdugo* no es simplemente parte de una colección de instrumentos para generar comedia. Más bien, el esperpento específico de Berlanga se sitúa en el contexto más amplio de una crítica social fundamental: una crítica en la que las diversas formas de lo cómico se funden paradigmáticamente en una representación de la vida bajo la dictadura.

El término “esperpento” fue acuñado por Ramón del Valle-Inclán a principios del siglo XX. Según Michael Rössner, la primera etapa de Valle-Inclán, marcada por el *Modernismo* y el *fin-de-siècle*, seguía dirigiéndose implícitamente contra la sociedad burguesa, mientras que en su segunda

fase creativa se produce una radicalización de esta crítica (cfr. Rössner 1988: 147-162). En este contexto, el *esperpento* representa el dominio exclusivo de lo satírico-grotesco, y, consecuentemente, imposibilita toda identificación con los personajes del texto (151). Esto tiene que ver, sobre todo, con la perspectiva del autor. Mientras que en la tragedia clásica o en las tragedias de Shakespeare el autor se sitúa por debajo o a la altura de los ojos de sus personajes, el autor esperpéntico, en cambio, adopta una perspectiva desde el aire, una posición que le permite mirar burlonamente a sus criaturas desde una altura más elevada (cfr. Klein 1988: 37, nota 75). *Luces de Bohemia* (1920) es la primera obra subtitulada *Esperpento*. Además, Valle-Inclán hace la primera formulación estética de este nuevo principio formal a través del protagonista Max Estrella, que se expresa así:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea (Valle-Inclán 1962: 106).

En una entrevista con Gregorio Martínez Sierra en 1928, Valle-Inclán explicó más sobre el recurso estilístico del esperpento y sobre la distorsión de los héroes clásicos, citando las palabras de su personaje:

El mundo de los ‘esperpentos’ –explica uno de los personajes en *Luces de Bohemia*– es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia (Gregorio Martínez Sierra 1928: 209).

Para determinar el carácter tragicómico del esperpento, quisiera referirme en este punto a una fórmula que Christiane Maria Collorio explica en su estudio sobre el esperpento: la “Hybridisierung des Wertekanonens” (‘hibridación del canon de valores’; Collorio 2010: 163) y la consiguiente liquidación del orden moral. Ese orden, que al mismo tiempo sirve para cimentar estructuras dicotómicas (por ejemplo, el bien frente al mal), se ve socavado por las figuras del esperpento porque son incapaces de adaptarse a determinadas situaciones. Se comportan de forma inadecuada y,

en contra de su voluntad, no cumplen con el conjunto de reglas, aunque en realidad las conocen. En la conciencia de la propia inadecuación reside gran parte del sujeto tragicómico. Como se verá, en *El verdugo*, la mayoría de las escenas esperpénticas son aquellas en las que el comportamiento de los personajes parece inadecuado a sus respectivas situaciones.

En la crítica dedicada al corpus artístico de Berlanga existe un cierto consenso sobre el dominio que tiene en sus películas el humor negro sobre la nota tragicómica. Es esto lo que le permite burlar/eludir la censura (cfr. Lucas Alonso 2011: 5) y lo que al mismo tiempo se ha convertido en una *marca de la casa*². Partiendo del consenso acerca de la tragicomedia, sin embargo, las investigaciones sobre el uso del esperpento en *El verdugo* se dividen en dos bandos: el que considera que la dimensión esperpéntica es constitutiva para transmitir la trama y la combina con una concepción de los personajes que, de acuerdo con la sentencia de Valle-Inclán, no permite al espectador identificarse con los personajes dramáticos. Y la otra, que ve el *esperpento* mediado principalmente a través de la figura del verdugo y que considera que está claramente dada la posibilidad de identificación con los personajes³. Aclarar la cuestión de la posibilidad de identificarse o no con los personajes me parece, en efecto, central en el análisis de *El verdugo*. Sin embargo, la sola referencia al esperpento no alcanza para resolver completamente las posiciones críticas contrapuestas. En la última parte de estas páginas abordaré la cuestión de la posibilidad o imposibilidad de lograr la identificación e intentaré sintetizar la forma que caracteriza lo cómico en Berlanga con la ayuda de las observaciones de

² En cuanto a la peculiar mezcla de tragedia y comedia, destaca el planteamiento de Ríos Carratalá 2007 (esp. 221-223, 230-231). Explica la proximidad estructural de Berlanga y Azcona con la *tragedia grotesca* de Carlos Arniches (término que, según Carratalá, fue acuñado por Ramón Pérez de Ayala en referencia a *La señorita de Trevélez* de Arniches). Explica que Berlanga y Azcona buscaban un género dentro de la *vocación realista* imperante en los años 50, un género que permitiera un acercamiento “real” a la realidad eliminando las estrictas fronteras entre drama y comedia. Arniches les ofrecía, por tanto, un modelo fértil: “lo fundamental es la reivindicación del humor y su inserción en un, para ellos, necesario marco realista en el que conviven el drama o la tragedia” (231).

³ Gordillo (2008: 85) y Pereira Zazo (2009: 7, 10-11) adoptan la postura de que no es posible la identificación; por el contrario, defienden la posibilidad de identificación a pesar de los rasgos grotescos de los personajes, entre otros Ríos Carratalá (2007: 232) y Berthier (1996/97: 153).

Henri Bergson sobre la risa. Primero, sin embargo, pondremos la mira en el análisis de lo esperpéntico en *El verdugo*.

II.

Ya en la escena de exposición hay dos elementos *esperpénticos* que recorren la película como un hilo conductor. Uno es la tragicomedia en el sentido de disolución del código moral de conducta imperante. La tragicomedia ilustra la hibridez de la dicotomía supuestamente inequívoca de culpabilidad vs. inocencia y, al mismo tiempo, prepara el problema de los compañeros de viaje, que se negocia implícitamente en la película. Por otra parte, Berlanga establece una corporeidad grotesca en la escena inicial que siempre está ligada al presentimiento de un goce imposible (*impossible jouissance*)⁴.

El primer plano de *El verdugo* muestra un *close-up* de una mano desmenuzando pan blanco sobre una sopera con cocido (00:01:57). La mano pertenece a un funcionario de la cárcel, donde en ese momento se está llevando a cabo la ejecución de un condenado. La ejecución tiene lugar en la sala contigua al pequeño vestíbulo donde se encuentra el escritorio del funcionario. Partir el pan durante la ejecución –una alusión a la Última Cena– y comer un guiso marcan el inicio de una isotopía alimentaria en la película que atraviesa la oposición básica de comida, corporeidad (sexualidad) y muerte. Se erige en metáfora de una *impossible jouissance*, que en forma de interpelación estatal como instancia de negación del goce

⁴ El “goce imposible” es una categoría del aparato teórico del psicoanalista francés Jacques Lacan y ha sido elaborada posteriormente, sobre todo por Slavoj Žižek, para el análisis cinematográfico y literario (cfr., p.ej., Žižek 2010, esp. 7-8). Según Lacan, una vez que el sujeto ha entrado en el orden simbólico, es decir, ha salido de la diada imaginaria con la madre a raíz del reconocimiento del *nom-du-père*, busca en lo sucesivo el goce que aparentemente le ha sido arrebatado y que nunca podrá volver a alcanzar –el goce, que es por tanto *impossible*– porque no puede ser alcanzado por definición. Es un deseo construido retrospectivamente de una plenitud que nunca existió y que, por tanto, solo es posible de este modo. A través del deseo de diversos *objets petits a*, el sujeto intenta colmar la carencia que el goce *impossible* ha dejado tras de sí, una empresa ciertamente imposible (cfr. Stavrakakis 2007: 239, y Lacan 2007: 197-281).

desempeña un papel importante en la película y acompañará a José Luis en todo su camino de enterrador pasivo a verdugo.

Cuando llaman a la puerta, el funcionario de prisiones que estaba sentado delante de su plato de sopa se levanta y deja pasar a José Luis y a Álvarez, que esperan para llevarse al ejecutado. Aquí aparece el siguiente elemento de corporeidad esperpénticamente distorsionada: el tosco ataúd de madera barata es obviamente demasiado ligero, pequeño y plano, y lo lleva José Luis solo. Sólo son visibles la parte superior de su cuerpo y sus piernas; su rostro permanece cubierto por el ataúd durante varios segundos (fig. 1) y únicamente se hace visible cuando lo deposita en el suelo.



Figura 1

La comida (el cocido) y la muerte (el ataúd) chocan aquí. Cuando Berlanga hace desaparecer también el rostro de José Luis tras el ataúd con la gran cruz pintada en él, pone en marcha simultáneamente otra isotopía que tiene que ver con la negociación performativa y carnavalesca de las identidades. La ruptura con la propia identidad, que desemboca en la única simbolización posible como súbdito del Estado franquista, es un problema central en *El verdugo* y funciona como manifestación de una alegoría que se pone en escena específicamente a través de la pena de muerte: fuese como víctima o como verdugo, nadie escapa a la dictadura. Cuando José Luis entra en la cárcel como enterrador en la primera escena, su persona

ya está irrevocablemente asociada a la muerte violenta de un conciudadano. Su trayectoria y su identidad quedan así marcadas de forma tan sutil como inequívoca. Todos los demás intentos que José Luis hará en el curso de la trama por adquirir una identidad prestada al extranjero –por ejemplo, su deseo de ir a Alemania como mecánico– deberán necesariamente fracasar. En la famosa escena en la que José Luis tiene que llevar a cabo su primera ejecución, cambiará el ataúd que simbolizaba el lado pasivo de la pena de muerte –a saber, el posterior ataúd del cuerpo ya muerto– por la corbata negra del verdugo que mata activamente. Corresponde al espectador juzgar cuánto ha cambiado realmente para José Luis desde entonces.

Pero volvamos a la escena inicial/*establishing scene*. A la espera de que termine la ejecución, José Luis y Álvarez encienden un cigarrillo sin ninguna preocupación, con el ataúd apoyado en la pared a su lado. Mientras tanto, el funcionario de prisiones sigue estoicamente sirviéndose su guiso (fig. 2).



Figura 2

Aquí se invoca por primera vez el componente tragicómico del comportamiento inadecuado a la situación del que habla Collorio: los personajes fuman y comen, y, en general, hay un ambiente irreverente, teniendo en cuenta que la ejecución tiene lugar justo al lado. Al cabo de un rato, José Luis y Álvarez son llamados para retirar el cadáver. Cuando entran en el

lugar de la ejecución, el viejo verdugo Amadeo sale a su encuentro. En su persona se hace patente el rasgo esperpéntico de la incompatibilidad entre la apariencia y la identidad real, ya que su figura y su aspecto dan inicialmente la impresión de un típico *señor mayor*, un caballero envejecido, inofensivo y de respetable reputación. Parece estar mal encasillado para el cargo de verdugo, como confirman poco después José Luis y Álvarez cuando empujan el féretro dentro del coche fúnebre:

JOSÉ LUIS: La verdad es que parece una persona normal. Si yo me lo encontrara en el café o en el cine, no diría que es un verdugo.

ÁLVAREZ: Y a mí que me cae simpático (*El verdugo*, 00:05:23-00:05:30).

Amadeo pasa entre la gente que espera con la cabeza gacha y se dirige a otro funcionario para recibir su paga. Mientras tanto, coloca su maletín sobre la mesa, justo delante del plato de sopa del primer empleado (fig. 3). Cuando este vuelve a su asiento para continuar con su comida, le dice bruscamente al verdugo que deje el maletín “en otro sitio” (00:04:18). La confrontación con la muerte violenta, que parece más inmediata y perturbadora en la maleta que en el pensamiento de la ejecución que tiene lugar en la habitación contigua, hace imposible comer y, por tanto, disfrutar (gozar).



Figura 3

En esta escena de exposición ya se reúnen muchos elementos –transmitidos únicamente mediante recursos estilísticos esperpénticos– en torno a los cuales girará la película en los 84 minutos siguientes:

1. La hibridación de normas y valores supuestamente fijos en un espacio en el que hay que renegociar la culpabilidad y la inocencia;
2. el sistema de dictadura convierte en tabú corpóreo e impide así el goce del sujeto; en su lugar, lo interpela con éxito como parte del régimen;
3. el tópico de la crisis de identidad del sujeto, que desemboca en el des-enmascaramiento de la aceptación, tanto pasiva como activa, del sistema por parte de la población.

El café más o menos voluntario en el piso de Amadeo, que toma el relevo del viaje en el coche fúnebre, es la siguiente de cinco escenas directamente sucesivas que se entrelazan no solo por la cronología de la trama, sino sobre todo por el esperpento como recurso estilístico precedente. Poco después de que José Luis y Álvarez hayan dejado a Amadeo en la estación de metro, Álvarez se fija en el maletín que el verdugo ha dejado en el coche fúnebre. Insta al reticente José Luis a que le lleve el maletín. José Luis acepta a regañadientes, coge el maletín y se apresura a seguir a Amadeo, no sin antes poner un trozo de su abrigo negro sobre el asa para no entrar en contacto directo con el ominoso objeto. Al llegar a la entrada del piso del verdugo, quiere dejar el maletín y marcharse. Pero entonces cede a la insistencia del viejo verdugo y permite que su atractiva hija Carmen le sirva un café solo. Al igual que Max Estrella, el poeta ciego de *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, abandona el mundo normal de su buhardilla cuando se adentra en las callejuelas de mala reputación de Madrid para entrar en el mundo distorsionado y deformado del *Esperpento* (cfr. Colloquio 2010: 153-154).

Para José Luis, abandonar la calle y entrar en el piso de Amadeo también abre un espacio en el que las normas y las convenciones parecen grotescamente distorsionadas: mientras toma café, Amadeo desempaca tranquilamente sus instrumentos de ejecución y los deposita sobre la mesa. En la pared cuelga la fotografía de un ajusticiado en lugar de la esperada

imagen del posible prometido de Carmen; y un libro erudito, supuestamente inofensivo, contiene una benévola dedicatoria al verdugo y, por tanto, una justificación de su profesión (Fig. 4).



Figura 4

Incluso la lámpara sobre la mesa sirve no solo para iluminar, sino para demostrar la tensión que espera a un condenado en la silla eléctrica en los Estados Unidos. Cuando José Luis finalmente habla de su deseo de abandonar la profesión de enterrador, curiosamente lo justifica diciendo que quiere hacer “una cosa más moderna” –como si la muerte estuviera sujeta a las reglas de la moda–. Cualquier intento de encauzar la conversación de sobremesa hacia un tema normal –por ejemplo, Carmen habla una vez brevemente del tiempo, para ser silenciada poco después por los comentarios de Amadeo sobre la humanidad del garrote español– acaba involuntariamente de nuevo en una conversación sobre la muerte y la pena de muerte. Se trata, pues, del desdoblamiento característico del esperpento de la convención, la ley y su aplicación performativa.

Para José Luis, lo secreto y lo familiar, lo “Heimelige” (‘familiar’), en un sentido freudiano (cfr. Freud, [1919] 1982: 243-274), se mezcla aquí por primera vez con lo inquietante o insólito, con lo extraño, con una vehemencia imparables. En esta escena se convierte de nuevo la corporeidad en tabú, continuando el arco alegórico entre virilidad, corporeidad procreadora y muerte iniciado en la escena de exposición. Mientras José Luis se

sienta a la mesa con su taza de café, el contenido del maletín todavía cerca, su mirada se posa de repente en el trasero de Carmen, que se ofrece virtualmente al voyerismo asomándose a la ventana abierta para llamar la atención de un vecino sobre su hijo que llora. Las curvas torneadas de Carmen y la perspectiva de la cámara, que corresponde al deseo físico de José Luis, están vinculadas a la bolsa abierta, que en la obra de Freud representa una sinécdoque de la vulva femenina y que aquí, significativamente, contiene los instrumentos necesarios para la ejecución (fig. 5).



Figura 5

Al invocar irónicamente el vínculo existencial entre sexualidad (femenina), niños y muerte violenta, Berlanga sirve al tópico de la ansiedad de castración masculina a través de la siniestra corporalidad femenina. Al mismo tiempo, sin embargo, insta a una visión más diferenciada de los estereotipos clásicos cuando ofrece a Amadeo una visión crítica de los métodos de ejecución de otros países (Francia, EE. UU.) y le asigna un claro punto de vista argumentativo, mientras que la protesta poco entusiasta de José Luis (“Yo creo que la gente debe morir en su cama, ¿no?”) se queda rápidamente en nada. La trampa de miel en la que el supuestamente ignorante e intachable José Luis amenaza gradualmente con deslizarse no es un estereotipo puro, sino bastante ambivalente, ya que la conquista de

Carmen va acompañada de un cambio voluntario en la condición de súbdito de José Luis: en el transcurso de las siguientes escenas, abandona cada vez más su cómodo estatus de espectador pasivo en favor de la conquista activa de la bella Carmen; en otras palabras, cruza lentamente la línea que lo separa del seguidor pasivo para convertirse en sujeto activo de la dictadura.

La mezcla de lo familiar y lo extraño, incluso lo grotesco, que a José Luis todavía le resulta profundamente desagradable en el momento del primer café en el piso de Amadeo, le parece mucho más familiar y menos aterradora en la escena del picnic que sigue poco después. Paso a paso, él mismo se convierte en parte activa de la distorsión esperpéntica, promoviendo sin ayuda el sincretismo entre norma y tabú (00:12:20). En esa escena, Álvarez, Amadeo, Carmen y José Luis utilizan el coche fúnebre para salir juntos de picnic. Lo absurdo de la isotopía alimentaria continua: el vehículo, que en realidad cargaba ataúdes y su contenido, ahora transporta utensilios para un alegre picnic. También en esta escena, mientras beben café junto al embalse, la conversación inicialmente inofensiva se convierte rápidamente en una conversación sobre mecanismos de ejecución. Ahora, sin embargo, a José Luis no le disgusta ver a sus colegas Álvarez y Amadeo ocupados en una demostración del garrote, con la ayuda de un periódico enrollado, ya que le da la oportunidad de acercarse un poco más a Carmen, lejos del bullicio. Ambos inician un baile lento, y en medio del registro romántico de la escena, José Luis le hace de repente a Carmen una pregunta aparentemente incoherente: “A ti, ¿dónde te gustaría morir?” (00:17:37). Ahora es él quien promueve la difuminación de la línea que separa la conversación convencional de sobremesa y el tema tabú, entre el flirteo y la muerte. José Luis empieza así a encajar en el sistema y acepta los incentivos que se le ofrecen.

Berlanga deja esto claro mediante la dimensión alegórica del tomar café. Mientras que en el primer encuentro con el verdugo en su piso José Luis tenía que pedir azúcar para el café porque estaba “un poco amargo”, ya en el picnic rechaza el ofrecimiento de más azúcar (“No, no, está estupendo”). La tentación sensual de la guapa Carmen endulza el carácter represivo de la dictadura: para estar cerca de ella, se acepta también la presencia del hombre que en realidad tiene la condición de intocable dentro

de la sociedad. La corporalidad (sexual) y la muerte vuelven a entrelazarse en este punto: una no puede existir sin la otra.

III.

El estudio de Henri Bergson sobre la risa se considera fundamental para la definición de las formas de lo cómico, tanto en la experiencia cotidiana como en los textos de ficción o en el escenario. Varios elementos del análisis de Bergson están estrechamente relacionados con el concepto de esperpento de Valle-Inclán. Bergson, por ejemplo, habla del cuerpo extendiéndose a expensas del alma: “le corps prenant le pas sur *l’âme*” (Bergson 1972: 40, énfasis en el original), que de este modo hace ingresar lo cómico en una acción que en sí misma no es cómica:

Aussi le poète tragique a-t-il soin d’éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros. Dès que le souci de corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C’est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas (40).

Por supuesto, para un escritor esperpéntico, referirse a lo físico es uno de los instrumentos más importantes para producir un efecto cómico. Esto incluye no sólo hacer que los personajes coman y beban en escena, sino también la animalización del personaje, normalmente ya explicitada en las indicaciones escénicas: la mezcla del cuerpo humano con el animal. El paradigma bergsoniano, según el cual la voluntad de la forma de triunfar sobre el contenido constituye un fundamento de la comicidad, se encuentra también en la peculiaridad de los personajes de los esperpentos que quieren adherirse a toda costa al marco externo de una situación, aunque la naturaleza específica de los personajes no corresponda a esa situación. Para nuestro contexto, sin embargo, la teoría de Bergson ofrece un importante valor añadido en aquellos puntos en los que la interpretación esperpéntica llega al límite de sus posibilidades. Este es el caso, en primer lugar, cuando se trata de determinar la relación entre personajes y espectadores. Bergson establece tres principios sobre la risa al comienzo de su ensayo:

en primer lugar, observa que no hay comedia fuera de la esfera humana y que uno puede reírse de animales u objetos solo porque están hechos por el hombre o porque ha descubierto en ellos un rasgo humano; en segundo lugar, menciona la necesidad de una falta de empatía hacia el objeto de la risa; y, en tercer lugar, afirma que toda risa necesita un eco y que uno no puede disfrutar de la comedia si se siente solo (cfr. 2-5).

El segundo principio, la insensibilidad como condición necesaria de la comedia, implica una distancia máxima entre el espectador y los personajes del escenario o de la película. Esto significa que no puede producirse ninguna identificación emocional del espectador con los personajes, y habla en favor de las tesis de Gordillo y Pereira Zazo: para Gordillo, no es posible la identificación del espectador con ninguno de los personajes debido a la multitud de elementos esperpénticos de *El Verdugo* (cfr. 2008: 85). Para Pereira Zazo, los personajes de Berlanga son siempre “tipos sociales, caricaturas, marionetas” (2009: 7), y en *El verdugo* en particular, Berlanga utiliza secuencias planas para elevar al espectador a una posición de poder frente a los personajes “que patéticamente deambulan por la película” (11). A esto se opone Berthier, que habla de una impronta emocional duradera para el espectador, especialmente para la escena en la que José Luis tiene que ser arrastrado a su primera ejecución: “¿Por qué una escena tan lejos de nuestro cotidiano nos turba *como si se tratara de nosotros mismos?*” (1996/97: 153, énfasis en el original). Carratalá, por su parte, parece intuir una contradicción dentro de la película cuando argumenta que en Berlanga y Azcona no hay lugar para la emoción y que, sin embargo, los personajes difícilmente pueden calificarse de marionetas; el espectador, a pesar de su risa, siente una peculiar amargura por el hecho de que se siente incómodamente cercano a los personajes a pesar de toda su comicidad (cfr. 2007: 232-233).

Para resolver este conflicto que plantea la crítica y examinar la plausibilidad de las diferentes tesis, es necesario retomar el *leitmotiv* del análisis de Bergson sobre la comedia: a saber, la rigidez y la inflexibilidad mecánica del personaje frente a una situación cambiante que exige adaptación⁵.

⁵ “Ce qu’il y a de risible [...], c’est une certaine *raideur de mécanique* là où l’on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d’une personne.” Como ejemplo de tal figura, Bergson menciona, por ejemplo, el tipo del distraído (*le distrait*, Bergson 1972: 8, énfasis en el original).

Para Bergson, reírse de esta rigidez es una condición necesaria para la autoconservación performativa de la sociedad. Esta teme la pérdida de la capacidad de adaptación del individuo, de su flexibilidad y de la interacción de sus diferentes miembros entre sí:

Toute raideur du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. Et pourtant la société ne peut intervenir ici par une répression matérielle, puisqu'elle n'est pas atteinte matériellement. Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète [...] – à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste sociale* (Bergson 1972: 15, énfasis en el original).

En *El verdugo* encontramos en varios momentos la rigidez mecánica del cuerpo que hace necesaria la risa como gesto social y, por tanto, normativo. Significativamente, se trata, sobre todo, de aquellas escenas en las que José Luis, de camino a casa del verdugo, pasa por una nueva estación. La secuencia que sigue a la inspección del edificio aún no revocado muestra a José Luis, Carmen y Amadeo en la plaza frente a las oficinas donde José Luis ha de presentar la solicitud para suceder a su suegro. Un limpia-botas, pagado por Amadeo, que quiere asegurarse de que su yerno cause una buena primera impresión, lustra el calzado del despistado José Luis. Cuando termina, Amadeo le coge del brazo y le conduce hacia la puerta principal de la oficina. Pero, de repente, José Luis se detiene en seco, se zafa del brazo de Amadeo y camina en dirección contraria (fig. 6).

AMADEO: ¿Qué pasa? ¿Qué?

CARMEN: ¿Qué ocurre?

JOSÉ LUIS: No puedo. ¡No puedo! (00:40:24-00:40:31).



Figura 6

Su mujer y su suegro empiezan a hablarle: Amadeo en un tono más bien severo, Carmen en uno suave, pero ambos utilizan el mismo argumento: “por el niño” (00:40:49-00:40:53). Por el bien del niño que está por nacer, José Luis no debe perder la oportunidad de un futuro y una situación de vida seguros. Ante su insistencia, José Luis se deja llevar de nuevo por Amadeo. La cámara permanece estática (plano secuencia) mientras los dos hombres y Carmen cruzan la calle en distintas direcciones. Los dos hombres entran en las oficinas. Carmen sigue siendo captada por la cámara mientras, soportando el peso de su grueso vientre, cruza trabajosamente la calle en zapatillas. De pronto se ve a José Luis salir apresuradamente del edificio, mientras Amadeo corre tras él gritando y retorciéndose las manos. Carmen, que se da cuenta, se da la vuelta y se encuentra con ellos en medio de la calle. Esta vez ella también expresa su disgusto por la obstinación de José Luis, y Amadeo, en respuesta a las desesperadas protestas de su yerno de que no puede matar ni a una mosca, comenta sarcásticamente: “Me extraña, itrabajando siempre con muertos!” (00:21:15).

Explícitamente, a través de este breve diálogo entre Amadeo y José Luis, Berlanga vuelve a plantear el problema de la indistinción entre la agencialidad activa y el discurrir pasivo dentro del sistema. La isotopía

alimentaria que recorre la película desde el primer plano vuelve a ser evocada cuando Carmen, exasperada, pide dos helados en una furgoneta de helados que pasa y le entrega uno a José Luis, que no consigue tragar ni siquiera el primer bocado. No solo se subraya de nuevo la estrecha relación entre comida y muerte –o la imposibilidad de comer ante una muerte violenta–. Este gesto también infantiliza a José Luis y sirve para avanzar en su castración simbólica –después de todo, se supone que debe firmar el documento que lo convierte en verdugo–. Al mismo tiempo, sin embargo, toda la secuencia es un ejemplo de la rigidez mecánica de un cuerpo que no puede impedir el vehemente impulso ascendente de un sentimiento definido e incambiable. Nos reímos cuando José Luis se da la vuelta por segunda vez e intenta escapar de la inevitable firma en la oficina. Cuando finalmente, tras el tercer intento, se queda en la oficina acompañado por Amadeo, Berlanga continúa la comedia en el sentido de una mecanización bergsoniana del cuerpo. Mientras Amadeo toma la iniciativa y lleva la voz cantante, José Luis se queda tieso, con el cucurucho goteando en la mano y mirando nervioso hacia delante sin moverse ni hacer ningún esfuerzo por deshacerse del helado (fig. 7).



Figura 7

Amadeo se encarga de ello quitándole bruscamente el cucurucho de la mano. Luego coge el brazo de su yerno, le obliga a tomar un bolígrafo en

la mano e intenta acercarlo al formulario para que firme. José Luis se resiste, con un movimiento mecánico y automatizado, da un paso hacia atrás e intenta mantener su brazo en alto. Finalmente, Amadeo consigue forzarlo a que tome la posición correcta. Pero José Luis detiene el movimiento una vez más; una vez más –hablando con Bergson– asciende, como un impulso, el sentimiento reprimido y prohibido del rechazo, y le impide llevar el bolígrafo al papel. Solo cuando el funcionario lo conmina a que firme, pone vacilante su nombre bajo el documento. Los intentos casi de autómatas de José Luis resistiéndose a la temida firma y, sobre todo, el resuelto gesto con el que Amadeo le arranca de la mano el helado –su única posibilidad de aferrarse a su deseada existencia de inocente sujeto infantil– provocan la risa del público por la rigidez de marioneta que transmiten. De este modo, en el marco de una *méconnaissance* colectiva, destierran el peligro político que en realidad emana de este acto.

En efecto, si se cuestiona el oficio de verdugo, la pena de muerte se convierte automáticamente en el centro de las críticas que recaen consecuentemente sobre los fundamentos básicos del Estado soberano de Franco. El mismo fenómeno se observa en la escena inmediatamente posterior. Como el funcionario le ha pronosticado a José Luis escasas posibilidades de obtener el puesto de verdugo debido a la gran demanda, Amadeo le lleva a una feria de libros donde el autor franquista Corcuera está firmando. Corcuera había escrito un libro sobre el garrote vil con una dedicatoria para Amadeo y ahora se supone que debe dar a José Luis una recomendación similar para el cargo de verdugo. Este, sin embargo, se empeña en impedirlo y se queda a unos metros, en un puesto de libros pequeño, para evitar ser presentado personalmente a Corcuera. Amadeo, en tanto, saluda alegremente a su viejo amigo (que, por supuesto, ya no se acuerda de él). Amadeo conversa brevemente con el autor, mientras José Luis, en segundo plano, nervioso –y solo para parecer lo más ocupado posible–, pide que le muestren un libro que está en exposición:

VENDEDOR: ¿Le interesa?

JOSÉ LUIS: Sí, claro... ah, el libro.

VENDEDOR: *Historia de la civilización americana.*

JOSÉ LUIS: Sí, ¿cuánto vale?

VENDEDOR: Trescientas cincuenta pesetas.

JOSÉ LUIS: ¿Cómo?

VENDEDOR: Trescientas cincuenta.

JOSÉ LUIS: Ah, no, no, entonces no. Perdone. Gracias, gracias (00:46:31-00:46:43).

Inmediatamente después, José Luis mira a su alrededor y ve a Amadeo haciéndole señas para que se acerque a ellos. José Luis hace un gesto ansioso y defensivo en su dirección y vuelve a hojear el libro: si antes el helado le había servido para ocultarse ante la autoridad, actuando como elemento retardatario, ahora cumple esa función el libro. Sigue un diálogo casi idéntico con el vendedor:

VENDEDOR: ¿Qué? ¿Lo has visto ya?

JOSÉ LUIS: ¿Cómo? [...] ¿Esto? ¿Qué es?

VENDEDOR: *Historia de la civilización americana.*

JOSÉ LUIS: Ah, sí, sí... ¿Y cuánto vale?

VENDEDOR: Ya se lo dije antes, trescientas cincuenta pesetas.

JOSÉ LUIS: Eh, es muy caro. Volveré otro día. Gracias (00:46:58-00:47:12).

Una vez más, la incapacidad de José Luis para reaccionar con flexibilidad ante la situación resulta cómica. Nos reímos de su rigidez, del uso mecánico de su cuerpo y de su voz. Es, sin embargo, una risa que espera una reacción determinada: José Luis debería finalmente acercarse a Amadeo y a Corcuera, participar en la conversación y recibir finalmente su recomendación. La risa es aquí un regulador social destinado a conseguir que José Luis actúe de forma activa, flexible, es decir, no mecánica, lo que equivaldría a desempeñar el oficio de verdugo.

La sanción social de reírse de la rigidez mecánica del cuerpo adquiere un significado especial en el contexto de un sistema autoritario. ¿Qué es el salirse de la fila del cuerpo mecanizado sino el intento –aunque con poco entusiasmo en el caso de José Luis– de negarse a ser incorporado por la dictadura? Por un lado, la rigidez de marioneta de sus movimientos puede interpretarse como una alegoría del aparato de poder político que hace bailar a sus súbditos como marionetas y mueve los hilos en la dirección en la que se supone que deben moverse. Sin embargo, esta interpretación se queda corta. Cuando José Luis trata de nuevo de defenderse de

la primera ejecución que debe cumplir mediante gestos rígidos, uniformes y repetitivos, está actuando contra el régimen, es decir, contra la sociedad que Bergson tiene en mente. Para que el espectador vea lo explosivo de su negativa no en su forma pura, sino a través del formato de la comedia, los intentos de resistencia de José Luis deben situarse en el campo de lo cómico. Al escenificar el fracaso performativo de su protagonista bajo el prisma de la comedia, Berlanga engaña a la censura, que no suele escandalizarse ante la comedia⁶. Al mismo tiempo, utiliza la risa como gesto social para revelar la nada cómica represión del aparato franquista, sirviéndose de Amadeo como de un representante poco quisquilloso.

Dado que la risa, según Bergson, requiere distancia emocional, es evidente que en estas escenas el espectador debe estar ciertamente distanciando de los personajes, como escriben Gordillo y Pereira Zazo. Sin embargo, esto cambia fundamentalmente con la iniciación final de José Luis como verdugo. En esa escena de diez minutos en la que José Luis, a puerta cerrada en la cárcel de Palma de Mallorca, intenta desesperadamente redactar su petición de libertad y negociar con el director de la prisión para no tener que llevar a cabo la ejecución, vuelven a encontrarse muchos elementos de lo cómico según Bergson. Del mismo modo que había hojeado distraídamente la *Historia de la civilización americana* en el mercado de libros y había tenido que preguntar dos veces por el título y el precio, ahora camina desorientado por la cocina de la prisión y pregunta varias veces por “la puerta de la calle” (01:16:53).

Mientras que en las escenas anteriores solo había tenido que resistirse a ser asido por Amadeo, sus movimientos automatizados para lograr la evasión se topan ahora con una resistencia más profunda. Varios funcionarios de prisiones le hablan, le cortan su vía de escape imaginaria, le sujetan mientras le atan la corbata negra y, finalmente, nada impresionados por sus repetidos intentos de liberarse, le arrastran hasta el cadalso. La diferencia es que esta vez el público apenas tiene ganas de reír. Aquí Berlanga subvierte la risa como gesto regulativo: se emancipa de la risa en favor de una acertada identificación del espectador con el personaje. A partir de esta escena, por tanto, hay que dar la razón sin reservas a

⁶ Según Schilhab, dos de los tres censores consideraron la película una tragicomedia no problemática y se sintieron ofendidos sobre todo por las insinuaciones sexuales y las “ofensas a la moral” (2002: 126).

Berthier y Carratalá: la identificación con los personajes, al menos con José Luis, es muy posible.

Pereira Zazo ha señalado con razón que las secuencias de planos desempeñan un papel importante en *El verdugo*; sin embargo, su valoración de estas secuencias de planos me parece cuestionable. De hecho, Berlanga hace uso de este recurso estilístico cada vez que José Luis llega a una estación importante en su camino de sepulturero a verdugo. La escena inicial, en la que Álvarez y José Luis abandonan el patio de la cárcel con el viejo verdugo en el coche, es un largo plano secuencia y, al mismo tiempo, el primer –ie involuntario!– contacto personal de José Luis con el temido verdugo. La escena comentada anteriormente, donde José Luis debe registrarse frente a las autoridades, marca también un paso significativo hacia su juramento como verdugo y contiene un plano secuencia más corto: mientras los dos hombres y Carmen cruzan la calle, y los primeros desaparecen en el fondo derecho mientras Carmen sigue hacia el fondo izquierdo hasta que los tres se reencuentran en primer plano, la cámara permanece estática.

Otro plano secuencia tiene lugar en el nuevo piso y, en cierto modo, constituye la introducción del siguiente gran paso de José Luis hacia su primera ejecución. Cuando golpea con el pie la puerta del dormitorio, tras la que ha desaparecido con Carmen para inaugurar debidamente un nuevo colchón, la cámara se detiene: permanece en la puerta cerrada y en la nuca del hijo pequeño sentado en su silla en la mesa del comedor. Los padres, detrás de la puerta cerrada, dejan de ser visibles; el niño empieza a llorar y a llamar a su madre. Poco después suena el timbre. José Luis aparece en camisa y calzoncillos, pidiéndole al mensajero que pase la carta por debajo de la puerta principal. La perspectiva de la cámara permanece estática hasta que el mensajero responde que hay que firmar el documento. Solo cuando José Luis refunfuña y va a abrir la puerta, cambia de nuevo el ángulo de la cámara (fig. 8).



Figura 8

En cuanto al plano-secuencia anterior a la visita oficial, se podría estar de acuerdo con la apreciación de Pereira Zazo y hablar, en efecto, de una posición distanciada y poderosa del espectador frente a los personajes, que parecen desterrados dentro del espacio estático. Al menos en este plano la distancia del espectador se sigue dando como condición necesaria de la risa. Las otras dos secuencias, sin embargo, ni están particularmente codificadas cómicamente ni dan testimonio de una superioridad del espectador de la película sobre los personajes, como sugiere Pereira Zazo. En la medida en que marcan, en el plano técnico, rupturas semánticas que señalan el progreso de la pérdida de identidad de José Luis, que pasa de ser un inofensivo sepulturero a una completa congruencia con la persona del verdugo, preparan más bien el último gran plano secuencia que acompaña a José Luis en su camino hacia el lugar de la ejecución y que Berthier calificó como el momento de identificación de mayor potencial. José Luis no parece aquí una marioneta, sus movimientos repetidos y sus actos de habla ya no son cómicos (fig. 9).



Figura 9

El final de la comedia y el sentimiento de identificación duran ahora hasta la última secuencia de la película, en la que, entre otras cosas, se replantea el tópico de la intangibilidad del verdugo a través del acto de un apretón de manos fallido: José Luis es conducido al barco por oficiales uniformados. Con el maletín en la mano, baja del coche y tiende la mano a los hombres. En lugar de estrecharle la mano, estos se llevan respetuosa pero inequívocamente la mano al sombrero en señal de saludo y vuelven a marcharse. Ni siquiera esta repetición parece cómica, sino que atestigua la amarga constatación de que José Luis se ha puesto su último disfraz, se ha fundido con su última identidad. Ahora es el verdugo que da nombre a la película. Ni siquiera el bocadillo que Carmen entrega a su marido con expresión avergonzada (y que él, a su vez, no puede tocar) revela aquí un trasfondo cómico, como todavía ocurría con el cucurucho de helado que debía consolar a José Luis por el hecho de tener que presentarse al puesto de verdugo. Incluso la alegre sociedad de consumo que hace un viaje en barco al son de alegres ritmos sirve, en el mejor de los casos, para exacerbar el amargo tono final que deja la película. Berlanga se ha emancipado de la risa, pero no en favor de un melodrama lúgubre, sino en favor de una confrontación consciente con la realidad en el sentido neorrealista.

Filmografía

El verdugo. España / Italia: 1963. Duración: 90 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Bibliografía

Bergson, Henri (1972). *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Paris: PUF.

Berthier, Nancy (1996/97). “El fracaso de la voluntad (en torno a un plano de *El verdugo*)”. En: *Semiosfera* 6/7, 151-172.

Brühne, Julia (2016). *iBienvenido neorrealismo! Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino*. Tübingen: Stauffenburg.

Collorio, Christiane Maria (2010). *Espejo cóncavo und Third Space. Valle-Inclán Esperpentoästhetik unter dem Vorzeichen hybrider Raumpoetologie*. Hildesheim: Georg Olms.

Freud, Sigmund (1982). “Das Unheimliche” (1919). En: Mitscherlich, Alexander / Richards, Angela / Strachey, James, eds. *Psychologische Schriften* (=Studienausgabe, Bd. IV). Frankfurt am M.: Suhrkamp, 241-274.

Gordillo, Inmaculada (2008). “Memoria histórica y pena de muerte en España – melodrama, comedia negra y documental”. En: *Quaderns de Cine* 3, 81-89.

Klein, Peter K. (1988). “El esperpentismo lo ha inventado Goya’. Valle-Inclán und die Goya-Rezeption seiner Zeit”. En: Wentzlaff-Eggebert, Harald, ed. *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*. Tübingen: Max Niemeyer, 19-61.

Lacan, Jacques (2007). *Le Séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Paris: Seuil.

Lucas Alonso, Patricia (2011). “Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda: *El verdugo*, *El pisito* y *La vida por delante*”. En: *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual* 1.

Martínez Sierra, Gregorio (1928). “Hablando con Valle-Inclán”. En: *ABC* (07.12.1928) (cit.: Lyon, John (1983). *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge UP).

- Pereira Zazo, Oscar (2009). “Reseña de *El verdugo*: acerca de la felicidad y de la inercia de las cosas”. En: *Spanish Language and Literature*, 1-11.
- Schilhab, Matthias (2002). *Das bekannte und das unbekannte Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga*. Berlin: dissertation.de.
- Stavrakakis, Yannis (2007). *The Lacanian Left: Psychoanalysis, Theory, and Politics*. Albany: State University of New York, 2007.
- Rios Carratalà, Juan A. (2007). “*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca”. En: *Anales de Literatura Española* 19, 219-235.
- Rössner, Michael (1988). „Zerrspiegel, Marionetten, Grotesken. Los esperpentos de Valle-Inclán en comparación con el teatro del grottesco italiano y Pirandello”, en: Wentzlaff-Eggebert, Harald, ed. *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6-8. November 1986*. Tübingen: Max Niemeyer, 147-162.
- Valle-Inclán, Ramón del (1962). *Luces de Bohemia. Esperpento* (1920). Madrid: Espasa-Calpe.
- Žižek, Slavoj (2010). “Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation”. En: *What You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock*. London: Verso: 1-12.

Sobre la autora: Julia Brühne es profesora de literaturas y medios de comunicación transnacionales en la Universidad de Bremen. Entre sus publicaciones se encuentran, por ejemplo, *iBienvenido neorrealismo! Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino* (2016), “‘I’ll bet you’re just dying to free associate’: el goce imposible y la constitución de una alegoría política en *L’âge d’or* de Luis Buñuel”. En: Aresti, Nerea / Brühne, Julia / Peters, Karin (eds.). *La España invertebrada. Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX* (2016), o “Ambiguity, Repetition, Anxiety. The Phantasma of Foundational Violence in Cortázar’s ‘El otro cielo’”. En: *PhiN - Philologie im Netz* 92 (2021).