



El Verdugo
(El Verdugo)
Luis García Berlanga
(1963)

* * * * *

Kepa Sojo

 **NAU llibres**

Colección "Guías para ver y analizar" nº61

Directores:

- Dr. Javier Marzal Felici.** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.
Dr. Salvador Rubio Marco. Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Comité Científico:

- Dr. Josep Maria Català Domènech.** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Autònoma de Barcelona.
Dr. José Luis Castro de Paz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. José Manuel Palacio Arranz. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Carlos III.
Dr. Eduardo Rodríguez Merchán. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. Santos Zunzunegui Díez. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

- Dña. Concha Roncal Sánchez.** Editora de Nau Llibres.

Comité Editorial:

- D. Rafael Cherta Puig.** Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual. IES Henri Matisse Paterna.
Dr. Juan Miguel Company Ramón. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat de València
Dra. Shaila García Catalán. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Francisco Javier Gómez Tarín. Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
D. José María Monzó García. Crítico y ensayista de cine.
Dra. Marta Martín Núñez. Profesora ayudante de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I
Dr. Agustín Rubio Alcover. Profesor colaborador de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I.

© Kepa Sojo, 2016

© De esta edición:

Nau Llibres. Periodista Badía 10. 46010 - València
Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: nau@naullibres.com web: www.naullibres.com

Diseño de cubierta y maquetación:

Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-16926-00-8

ISBN_ePub: 978-84-16926-01-5

Depósito Legal: V-2231-2016

ISBN_mobi: 978-84-16926-02-2

ISBN_PDF: 978-84-16926-03-9

Impresión: Ulzama

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.



ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística	7
2. Introducción. Importancia de <i>El verdugo</i> en el cine español	8
2.1. Trascendencia de <i>El verdugo</i> y la obra de Berlanga en la historia del cine español	8
2.2. Génesis de <i>El verdugo</i>	11
2.3. Repercusión de la obra en el momento y a posteriori ...	14
3. Sinopsis argumental	16
4. Estructura de la obra. Arco dramático berlanguiano	18
5. Análisis de la película	22
5.1. Planteamiento de la obra	22
5.1.1. Títulos de crédito	22
5.1.2. Tazón de sopas y empleados fúnebres	23
5.1.3. El patio de la cárcel	27
5.1.4. La raza degenera	28
5.1.5. Mi hija es muy limpia	30
5.1.6. El cataplasma tiene novia	36
5.1.7. ¿A ti, dónde te gustaría morir?	39
5.1.8. Aeropuerto de Barajas	42
5.1.9. Una foto de Charlton Heston	43
5.1.10. Pillados “in fraganti”	45
5.2. Nudo o Desarrollo del film	49
5.2.1. Carmen embarazada	49
5.2.2. Boda de penalti	52
5.2.3. Dos entradas para “El idilio austrohúngaro”	54
5.2.4. ¡Antonio, no firmes!	56
5.2.5. El pisito de protección oficial	57
5.2.6. ¿A quién pertenece el piso?	60
5.2.7. La trampa burocrática	61
5.2.8. Interior del Ministerio	63
5.2.9. Algo sobre Bergman y Antonioni	65
5.2.10. “Vestidos a la Federica”	68
5.2.11. Riña por una mujer	69
5.2.12. La carta fatídica	71

5.3.	Desenlace de la película	76
5.3.1.	Falsa luna de miel en Mallorca	76
5.3.2.	Zarzuela de pescado y de postre plátano.....	81
5.3.3.	Flirteando con las extranjeras	83
5.3.4.	La barca de Caronte	86
5.3.5.	Colocando el garrote vil.....	91
5.3.6.	El momento de actuar.....	92
5.3.7.	Champán francés para el reo.....	95
5.3.8.	La caja blanca	100
5.3.9.	No lo haré más	102
6.	Recursos expresivos y narrativos	107
6.1.	Dirección, planificación y montaje.....	107
6.2.	Guion.....	110
6.3.	Fotografía	114
6.4.	Música y sonido	116
6.5.	Dirección artística y espacios del film	119
7.	Interpretaciones en torno a <i>El verdugo</i>	123
7.1.	Pena de muerte y anulación del individuo.....	123
7.2.	Comida, sexo y muerte	125
7.3.	Humor negro y tragicomedia.....	128
7.4.	La mujer y la familia.....	129
7.5.	Desarrollismo, turismo y modernidad en el cine español	133
8.	Equipo técnico y artístico de la obra	138
8.1.	Luis García Berlanga en la historia del cine español.....	138
8.2.	Rafael Azcona, guionista	141
8.3.	Ennio Flaiano, guionista	143
8.4.	Tonino delli Colli, director de fotografía	144
8.5.	Miguel Asins Arbó, músico.....	145
8.6.	Nino Manfredi, actor protagonista	146
8.7.	Emma Penella, actriz protagonista	147
8.8.	José Isbert, actor protagonista	148
9.	Bibliografía	149
	Guías para ver y analizar.....	154

I. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original: El verdugo/La ballata del boia
Coproducción: España/Italia
Año de producción: 1963
Productoras: Naga Films S.A./Zebra Films S.A.
Productor ejecutivo: Nazario Belmar
Director: Luis García Berlanga
Argumento: Luis García Berlanga
Guion: Rafael Azcona, Luis García Berlanga, Ennio Flaiano
Director de fotografía: Tonino Delli Colli
Dirección artística: José Antonio de la Guerra
Montaje: Alfonso Santacana
Música: Miguel Asins Arbó
Ayudantes dirección: Ricardo Muñoz Suay, Félix Fernández
Fotografía: B/N 35 mm.
Duración: 87 min.
Versión: Doblada al castellano
Distribuidora: Ars films (Ismael González Díaz)
Lugares de rodaje: Madrid, Palma de Mallorca y Manacor (Baleares)
Intérpretes:
Nino Manfredi José Luis Rodríguez
Emma Penella Carmen
José Isbert Amadeo
José Luis López Vázquez Antonio
Ángel Álvarez Álvarez
María Luisa Ponte Estefanía
María Isbert Ignacia
Félix Fernández sacristán
Alfredo Landa sacristán
Guido Alberti director cárcel
Julia Caba Alba señora piso

Lola Gaos	señora piso
Chus Lampreave	señora piso
Xan das Bolas	guarda de las obras
José Sazatornil "Saza"	administrador
José Luis Coll	organista
Erasmus Pascual	carcelero garrote vil
José María Prada	carcelero cocina
Santiago Ontañón	académico Corcuera
Pedro Beltrán	carcelero tazón de sopas
Luis Ciges	guardia civil
Joan Ferrer	guardia civil Cuevas del Drach

2. INTRODUCCIÓN. IMPORTANCIA DE *EL VERDUGO* EN EL CINE ESPAÑOL

2.1. Trascendencia de *El verdugo* y la obra de Berlanga en la historia del cine español

El verdugo es una de las obras cumbre del cine español y una película básica para comprender el momento histórico en que fue realizada, el franquismo y concretamente el comienzo de la década de los sesenta, una etapa importante de la historia del siglo XX, coincidente con el desarrollismo y el despegue económico e industrial de España. El desarrollo del turismo de costa y los intentos de lavar las miserias del Régimen de cara al exterior nos presentan una nación española de migraciones desde el interior a los grandes centros industriales del país y de salidas a prósperos lugares europeos en búsqueda de un futuro mejor. Este intento de dar una imagen amable contrasta con las terribles ejecuciones de presos políticos que todavía se llevan a cabo en el país, con la represión política y con la aplicación de la pena de muerte, que permanecerá hasta 1975 y será anulada por la Constitución de 1978, aunque fuese abolida oficialmente por Ley Orgánica en 1995, veinte años después de la muerte del dictador Franco.

Partes	Secuencias	Planos	Minutos
Créditos			1:56
Planteamiento	1ª: Rastrillo en la prisión de Madrid	1 a 5	27:55
	2ª: Exterior de la prisión	6	
	3ª: Furgón funerario	7 y 8	
	4ª: Casa de Amadeo y Carmen	9 a 20	
	5ª: Casa de Antonio y Estefanía	21 a 25	
	6ª: Embalse	26 a 32	
	7ª: Aeropuerto de Barajas	33 a 37	
	8ª: Aduana del aeropuerto	38 y 39	
	9ª: Casa de Amadeo y Carmen	40 a 42	
Nudo o desarrollo	10ª: Cocheras de la funeraria	43 a 47	32:46
	11ª: Interior de la iglesia	48 a 52	
	12ª: Sacristía	53	
	13ª: Exterior de la iglesia	54	
	14ª: Obras del piso	55 a 60	
	15ª: Caseta de la administración de la obra	61 y 62	
	16ª: Exterior del edificio público	63 a 69	
	17ª: Interior del edificio público	70 a 73	
	18ª: Feria del Libro	74 a 87	
	19ª: Oficina de cobros del Ministerio	88 y 89	
	20ª: Exterior de la oficina de cobros	90 y 91	
21ª: Piso nuevo de José Luis, Amadeo y Carmen	92 a 96		
Desenlace	22ª: Puerto de Palma de Mallorca	97 a 103	26:44
	23ª: Pensión Broseta	104 a 111	
	24ª: Puestos turísticos	112 a 116	
	25ª: Cuevas del Drach	117 a 129	
	26ª: Patio de la prisión	130 y 131	
	27ª: Pasillos de la prisión	132 a 136	
	28ª: Cocina de la prisión	137 a 141	
	29ª: Caja blanca	142	
	30ª: Puerto de Palma de Mallorca	143 a 145	

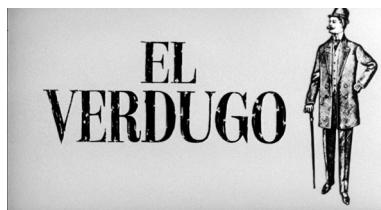
5. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA

5.1. Planteamiento de la obra

Como ya se ha comentado con anterioridad, esta parte se compone de nueve secuencias, aparte de los créditos iniciales, y de cuarenta y dos planos. En ella se localiza el primer plano-secuencia del filme (secuencia 2). La duración total de esta parte es de veintisiete minutos y cincuenta y cinco segundos.

5.1.1. Títulos de crédito

0h. 00' 00"



Los créditos de *El verdugo* tienen evidentes similitudes con los de *Plácido* y *El cochecito*, sobre todo por la música y el tipo de cartón que presentan, muy frecuente en la época. Comienzan con música, concretamente con un animado twist compuesto por Adolfo Waitzman del que hablaremos más tarde. En lo que respecta a la imagen, la presentación del film está formada por dieciocho cartones que van sucediéndose al ritmo del tema del citado compositor. En todos ellos aparece la figura recortada, entera, repetida o en diferentes escalas de un personaje de finales del siglo XIX ataviado con bombín y bastón. El ejecutor de la ley de los créditos de la película también recuerda, ya que viste de manera similar, a un personaje episódico de *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, 1955), que desempeña el papel de verdugo en este filme de Charles Laughton ambientado en la época de la Gran depresión del 29. Estas figuras son ilustraciones que proceden de la obra de George Darien *Le voleur*. Según el mismo Berlanga, al aparecer fraccionadas en dos partes, las figuras recortadas intentan mostrar la esquizofrenia y dicotomía de la sociedad, que es capaz de aceptar la pena de muerte, pero no a la persona que la lleva a cabo (Hernández Les e Hidalgo, 1981: 98). Por otra parte, el autor del referente novelístico francés, de 1898, que aparece citado en los créditos

funerario, tomará parte activa en el momento en que tenga que apretar la palomilla del garrote vil. La muerte, simbólica, anula al individuo, que deberá matar para comer y vivir. Para refrendar esta idea de anulación y sobre todo trampa en la que se meterá el pobre José Luis, hay un segundo momento destacable en la secuencia que es aquel en que el joven enterrador insta a uno de los funcionarios a que le abra la puerta tras haber recogido el cadáver del ajusticiado. El funerario, del que solo vemos la cara, parece atrapado en la cárcel, y su destino aparece bien marcado desde este momento, ya que la película será una sucesión de trampas y cárceles en las que irá cayendo, acabando muy deteriorado moral y socialmente.



La presentación del viejo verdugo Amadeo es también curiosa. El personaje, viejo, bajito y anodino, llega al “rastrillo de la cárcel” con la cabeza gacha, triste, abrigado con una bufanda y tocado con una boina, entre la indiferencia y el desprecio de los funcionarios de prisiones y la curiosidad y el morbo de los funerarios. Para no interferir en las acciones de ambos personajes, mientras Amadeo firma la documentación pertinente y percibe sus honorarios, los enterradores desaparecen de plano ya que han ido al patíbulo a recoger los restos del ajusticiado. Es interesante la importancia que adquiere el maletín con los hierros del garrote que Amadeo deja en la mesa del funcionario que estaba desayunando, y sobre todo el ruido que hace el maletín cada vez que es movido y que fue objeto de censura en un primer momento, pues provoca un efecto terrible

que Antonio mide las cabezas de las niñas para demostrar que lo “de su padre no es hereditario” (aunque parezca proveniente de la fecunda imaginación de Azcona, este magnífico gag se le ocurrió a López Vázquez en el set de rodaje).



Pero no solo la familia sale malparada en la escena. La diatriba misógina de Berlanga se ceba con otro de los personajes femeninos de la historia, Estefanía. Presentada como dominante y manipuladora, mantiene una tirante relación con su cuñado, una relación chamuscada como la tortilla que deja quemarse en la sartén y que frustra de nuevo el disfrute de la comida del personaje principal de la obra.

Otro rasgo destacable en esta secuencia es la alusión a dos temas frecuentes en Berlanga y relacionables con el poder establecido: lo eclesiástico y lo militar. El oficio de Antonio es sastre, pero él se autodenomina “cortador eclesiástico militar diplomado”. Esta especialización sirve como excusa para citarnos dos de los resortes coercitivos de la España del momento ejemplificados en el traje de sacerdote que se prueba José Luis como maniquí improvisado, para ayudar a su hermano, así como en el atavío militar que llevarán en el coche al domicilio



El final de la secuencia se concibe con un contraplano general con grúa que nos muestra la acción desde el punto de vista opuesto. A la derecha de plano, vemos un gran avión de Iberia y la terminal de Barajas; a la izquierda, el paisaje llano del aeródromo, el vacío, la nada existencial que ya veíamos en el plano secuencia del patio de la cárcel y que veremos cuando lleguemos a la caja blanca.

5.1.9. Una foto de Charlton Heston

0h. 22' 02"

Continuando con la acción de la secuencia precedente, en la aduana del aeropuerto la viuda del hombre que va en el féretro que ha llegado en avión no reconoce a su marido, con quien se había casado por poderes. José Luis, mientras, telefona a Carmen para quedar con ella en su casa esperando que no esté Amadeo. En principio parece una secuencia de transición dentro de la película. Sin embargo tiene vital importancia, ya que en la parte final de la misma se planea la relación sexual prematrimonial de la pareja que provocará el cambio de trabajo del hasta entonces empleado de funeraria y todo lo que ello conlleva. Está resuelta en tan solo dos planos y Berlanga utiliza, de nuevo,

huida que finalmente no se produce, y en el momento en que lo hace se le caen los pantalones, quedándose literalmente desnudo o, mejor aún, en calzoncillos.



Las acciones que se desarrollan en esta secuencia suponen una causa-efecto. Por un lado, la trampa urdida por la mujer da sus frutos: el coito y el descubrimiento del acto "inmoral" por parte de Amadeo provocarán la boda del funerario y la hija del verdugo. Además, la función para la que ha servido esa relación sexual en el devenir de la película ha sido meramente reproductora. Por otra parte, el acto sexual consumado "felizmente" es frustrado en el postcoito por la aparición del viejo Amadeo, y el café que va a preparar Carmen también va a ser frustrado por la llegada de su progenitor. La noticia que trae Amadeo respecto a la concesión del piso será una escala más en la trayectoria del incauto José Luis, ya que acabará viviendo con su nueva familia en el nuevo pisito de protección oficial.

La familia es vista como una trampa que no resolverá los problemas relativos a la vivienda y en este caso conllevará el nuevo trabajo de José Luis y la necesidad de matar para vivir. La simbólica caída de



Dos detalles a comentar de la secuencia serían la aparición de la coletilla “austrohúngaro” y una nueva alusión al ciclismo. El organista pide a los sacristanes el dinero por haber tocado en la boda esgrimiendo que se tiene que ir porque estrenan una obra por la noche a la que va a acudir. Uno de los sacristanes pregunta si se trata de “El idilio austrohúngaro”. La coletilla austrohúngaro es algo que introduce el valenciano en todas sus películas desde *Bienvenido Mister Marshall*, en 1952, de manera más o menos supersticiosa. Al apercibirse de haber metido casualmente la palabra en este filme y en el siguiente, *Novio a la vista*, Berlanga decidió que apareciera en todos sus posteriores filmes. Menos importante es la segunda alusión al ciclismo, deporte favorito de Berlanga, que se hace entre uno de los sacristanes y el ofi-

ciante. Por último, son destacables algunos detalles secundarios como el referido a la ropa de Carmen y Amadeo. La primera, lógicamente, tiene que devolver el traje de novia que le han prestado y el segundo, increpado por su nuevo yerno, lleva un traje que solo ha vestido un par de ocasiones en sendas ejecuciones. La novia, además y debido a su estado, se encuentra indispuesta y con antojos. El plano-secuencia finaliza con la firma de los testigos, pero Antonio, el hermano de José Luis, no está.

5.2.4. ¡Antonio, no firmes!

0h. 35'00"



Fuera de la iglesia, Antonio y Estefanía montan en una moto con sidecar para abandonar el lugar mientras José Luis va en busca de su hermano para que firme como testigo del enlace. Es el tercer plano-secuencia de la película y segundo consecutivo y supone la finalización del bloque referido a la boda de la pareja protagonista. De nuevo, la familia se pone en tela de juicio. En el momento en que Carmen y José Luis se casan, la relación con su familia de sangre se enturbia, pues el hermano y la cuñada de José Luis no quieren compartir banquete con Amadeo, rechazado de nuevo socialmente, al que tildan de monstruo. La situación es cómica. José Luis intenta detener la moto de Antonio, que da absurdas vueltas, hasta que se para. La comicidad de los diálogos es enorme gracias a la gestualidad y frases de los actores José Luis López Vázquez, ataviado con casco, y la siempre brillante María Luisa Ponte, que compone un pequeño pero vistoso papel. Finalmente,

vestida de claro, transita por la parte luminosa del plano, mientras Amadeo y José Luis, que visten de oscuro, se meten literalmente en la boca del lobo, que corresponde a la zona oscura de cuadro. En un estertor casi final, el aspirante a ejecutor de la ley vuelve a la terraza donde comenzaba la secuencia e intenta explicar que no ha podido matar ni a una mosca, a pesar de los reproches de Amadeo que le dice que tiene que estar familiarizado con la muerte por trabajar en una funeraria. Carmen le da un helado a José Luis, que lo coge pero no le hace ni caso. Finalmente dice que no va a entrar al Ministerio, afirmación incumplida, como veremos en la siguiente escena, al igual que lo que sucederá al final de la película, con el famoso "No lo haré más".

5.2.8. Interior del Ministerio

0h. 42' 31"

Finalmente, José Luis y Amadeo entran en el Ministerio para solicitar la plaza de verdugo para el joven. La secuencia está resuelta en tan solo cuatro planos. La crítica al farragoso aparato burocrático español de inicios de los sesenta es apabullante.



El personaje del académico representa todo lo retrógrado relacionado con el Régimen que aparece reflejado en la película. Simboliza la España dictatorial que justifica la pena de muerte, la de la picaresca por medio de enchufes y recomendaciones, y la que se opone a que la juventud se vaya a Alemania en busca de una mejor vida y sobre todo libertad. Además, hace una apología de la familia por medio de la alusión a la herencia dinástica de un cargo burocrático tan vil como “necesario” como es el de verdugo. El tono paternalista que emplea con Amadeo y el carácter sumiso de este frente al escritor confirman la anulación individual que ya ha sufrido el ignorado Amadeo y que va a heredar, como “sucesor de la línea dinástica”, José Luis.

5.2.10. “Vestidos a la Federica”

0h. 49' 31"

José Luis, ataviado de cochero fúnebre de entierro de alto copete, acompañado de Álvarez, que va vestido de la misma manera, “a la Federica”⁶, ya que vienen del cementerio tras dar un servicio funerario de esta índole, se dispone a cobrar su primera nómina como verdugo, sin haber ejercido aún. Ha logrado ya el puesto y lo compagina con su trabajo en la funeraria. Además, ya ha sido padre. La secuencia se compone de dos planos que acontecen en la oficina de cobros del Ministerio.



6 Ir “vestido a la Federica” es ir ataviado al estilo de la corte de Federico de Prusia, con una lujosa indumentaria propia de los nobles caballeros del siglo XVIII, portando en la cabeza un lucido tricornio. Es un traje muy usado en el mundo del toreo en el ámbito de los rejoneadores portugueses.

Civil espera a José Luis para conducirlo a la prisión provincial. Es la primera secuencia del desenlace de la película y la primera escena que se desarrolla en la luminosa Mallorca. El ambiente es festivo y colorista, con mucha figuración y bullicio, característico del Berlanga más mediterráneo. Se compone de siete planos. Observamos por primera vez en el film el contraste entre la imagen desenfadada y alegre que de España se quiere dar de cara al exterior y la sombra de la dictadura y la negritud que hay tras ese envoltorio de celofán, que es la presencia de la Guardia Civil en el puerto esperando al ejecutor de la ley.



La secuencia parte de unas banderas que flamean al viento, entre ellas la de la ONU, reflejo de que España lleva ya una década participando en instituciones internacionales; debajo, un cartel que reza "Bienvenidos al Festival Mundial de la Elegancia y la Belleza. Elección de Miss Naciones Unidas". Hay mucha luz y hace un día espléndido, aunque haya alguna nube. Una banda de música se dispone a tocar y comienza a hacerlo. Un veloz coche deportivo irrumpe en cuadro y casi atropella a los músicos, al frenar en seco. Varios fotógrafos y



Desde el muelle seguimos viendo los contrastes de las dos Españas. Hacia cámara vienen bonitos coches deportivos cargados de bellezas extranjeras. Por la izquierda, observamos el coche de caballos en el que viajan Carmen, su padre y el niño totalmente felices, saludando a las chicas, cuyos veloces vehículos rebasan el

El bote de los músicos entra, asimismo, en plano. José Luis habla con los guardias, que no le dan ninguna explicación al respecto. El viaje al inframundo es un hecho.



5.3.5. Colocando el garrote vil

1h. 11'01"

Un funcionario de prisiones coloca el garrote vil en el patio de la prisión provincial de Mallorca ante la atenta mirada del nuevo ejecutor de la ley. Con un brutal cambio, de lo onírico, mágico e hipnótico espectáculo de la cueva, se pasa a un plano-detalle seco, frío y feo que nos conduce al infierno simbólico en que ha caído José Luis y que se ubica en la sórdida cárcel de Palma de Mallorca. Es el paso de la España soleada y luminosa, en que se celebran concursos internacionales de belleza, a la España truculenta y tumefacta que subyace detrás a poco que se rasque el envoltorio. Consta de dos planos y da inicio al complejo final del filme.

El ajuste de los hierros del garrote fue uno de los planos cortados por la censura y recuperados posteriormente. La concepción de la escena era aún más dura y en ella se “probaba” el garrote con el mismo José Luis. En el lóbrego patio de la cárcel, el funcionario (Erasmus Pascual) coloca los hierros y la silla. A su lado, se observa el maletín de verdugo, abierto por segunda vez en la película. Para recordarnos que estamos en Mallorca y para mostrar que la España negra subyace tras el envoltorio, se oye el ruido de un barco que da sensación de cercanía respecto al mar.



5.3.6. El momento de actuar

1h. 11'49"

En el interior de la cárcel, uno de los testigos de la ejecución, un marqués (José Orjas), acompañado de su ayudante (Sergio Mendizabal), dice que se ha permitido el lujo de traer una botella de champán francés para el reo, como última voluntad de este. Amadeo, por su parte, visita a José Luis, pero una doble reja evita el contacto directo entre ambos. Ante la negativa de que el viejo verdugo acompañe a su yerno en el terrible trance, este intenta animarle y le da consejos para que no se venga abajo. Se trata de una de las más complejas secuencias de la película desde todos los puntos de vista. Dura algo más de dos minutos, se compone de cinco planos y muestra el calvario por el que pasa José Luis en la prisión de Palma hasta poco antes de la ejecución. En todo momento, el condenado parece él y no el verdadero reo al que van a aplicar la pena de muerte. La secuencia está concebida en largos planos con múltiples movimientos de cámara, personajes actuando en segundo término y mucha complejidad.



Suena la sirena que indica que el transbordador va a zarpar. Desde detrás de Amadeo, José Luis corre hacia el barco y sube la escalerilla. Llega a la posición de su suegro y le mira con cara de pocos amigos. La cámara vuelve al banco donde está sentada Carmen alimentando a Luisito con el biberón y las gallinas cacareando detrás. El nuevo verdugo se sienta y deja el maletín en el suelo, repitiéndose el consabido ruido. La pareja ni se mira. Carmen alimenta a su hijo que es lo más importante en ese momento. Calma tensa. José Luis se tapa los ojos con el sombrero. Su esposa le pregunta si ha comido sin mirarle a la cara. Nuevo silencio. En la mano, lleva el sueldo que le han pagado por la ejecución. Con la cara tapada por el sombrero, da el dinero a su mujer, que sigue sin hacerle caso y que le comenta

que el niño ha pasado mala noche. Carmen coge el sobre, mira en ese instante a José Luis y da el niño a Amadeo, que entra en plano. La joven ofrece un bocadillo a su esposo, mientras el abuelo celebra que ha habido un aumento. El nuevo ejecutor, con la mirada entre perdida y dirigida a su antecesor, dice que no lo volverá a hacer. El anciano, con el niño en brazos, comenta que es lo que él dijo la primera vez. Hay un movimiento de cámara que sigue a Amadeo a la derecha de cuadro en plano medio; después, va hacia arriba y se queda fija por última vez. En plano picado encuadra al viejo verdugo y a su nieto viendo a unos jóvenes bien vestidos bailando música moderna en un yate de recreo. A su lado, varios coches deportivos muestran una imagen de la España desenfadada y moderna que vive del turismo, ajena a la sordidez de la cárcel y de la aplicación de la pena capital, como hemos visto en momentos precedentes. Escuchamos un twist de Adolfo Waitzman que cierra en círculo la película, que ya comenzaba con otra pieza similar del mismo autor en los títulos de crédito. Otro coche lleno de jóvenes llega a la fiesta. La cámara asciende y Luisito y Amadeo desaparecen de plano mientras despiden a los jóvenes. Con esta imagen se queda fija la cámara. El yate zarpa del puerto y los chicos se siguen divirtiendo. Al fondo se observa la Bahía de Palma. El barquito se aleja de la costa. El twist se hace cada vez más presente. Aparece la palabra fin, y un fundido a negro de cuarenta segundos mantiene la música sin créditos para llegar al final del metraje de la película. Se produce un efecto de distanciamiento que la perspectiva de los turistas impone al espectador, como si se le permitiese elevarse de la terrible realidad española vista desde dentro y tomar conciencia de su sordidez al tomar cierta distancia.

6. RECURSOS EXPRESIVOS Y NARRATIVOS

6.1. Dirección, planificación y montaje

El verdugo es un filme articulado en torno a la técnica del plano-secuencia. Si entendemos desde un punto de vista estricto que un plano-secuencia es aquel que resuelve una secuencia en un solo plano, tan solo se aplicaría esta técnica en la película en cuatro ocasiones: en las secuencias 2, patio de la cárcel de Madrid; la 12, sacristía de la iglesia; la 13, exterior del templo y 29, caja blanca. En el resto del film predominan largos y complejos planos rodados de la misma forma y con la misma técnica, aunque no podemos denominarlos planos-secuencia desde un punto de vista ortodoxo. Esta técnica del plano largo provoca que prácticamente la mitad de las escenas de la película consten de cuatro o menos planos. Tan solo tres secuencias, la 4, casa de Carmen y Amadeo, la 18, Feria del Libro, y la 25, Cuevas del Drach, difieren de las demás, ya que presentan un montaje más picado y gran cantidad de planos cortos, insertos y recursos que dan más dinamismo a las acciones narradas y al metraje del film. El empleo del plano-secuencia como modo de contar una historia, manera de filmar y solución narrativa comienza a verse de manera específica en el cine de Berlanga a partir de *Plácido* y de su encuentro con Rafael Azcona. En la primera etapa de su obra, la relativa a los años 50, el valenciano optaba por una planificación más picada, mientras que en los filmes posteriores a *El verdugo*, la técnica se va depurando y mejorando hasta llegar a los planos-secuencia de más de ocho minutos de *Patrimonio nacional* (1980). Con el plano-secuencia, Berlanga quiere acercarse de una manera más fidedigna a la representación de la vida misma, ya que la vida no tiene cortes como los del cine, sino que es una historia en continuidad. La profundidad de campo irá articulando los espacios en que se desarrollan sus planos-secuencia, y la coreografía de los elementos presentes en el cuadro será fundamental para ordenar los movimientos de cámara. Y es que Berlanga coloca a los personajes en sus largos planos en diversas profundidades dentro del cuadro. Es frecuente, en las secuencias en que intervienen varios actores, situarlos convenientemente, y que aparezcan en plano cuando sea pertinente. En la secuencia inicial, la 1, ambientada en la prisión de Madrid, y en las previas al desenlace, la 27 y la 28, en la cárcel de

viejo verdugo los pilla en el postcoito y condena a José Luis a un futuro de muerte y desolación moral. Con el segundo acto sexual entre la pareja, el de la casa nueva, sucede algo parecido que con el asunto de la comida. La llegada de la carta fatídica interrumpe una relación, obviamente en off, pero provoca el viaje a Mallorca y todo lo que ello conlleva. En el film, uno de los aspectos que favorecen una conexión erótica entre la pena de muerte y el acto sexual es su localización textual. El sexo y las ejecuciones acontecen fuera de campo, tanto por la determinación de la censura estatal como por la censura psíquica que colabora en la construcción de un espacio para lo simbólico en el texto clásico (Antón, 2008: 106).

7.3. Humor negro y tragicomedia

A pesar de lo truculento del tema tratado, de la presencia constante de la muerte y de la dimensión crítica del filme contra la pena capital, podemos decir que *El verdugo* es una comedia o, mejor dicho, una tragicomedia que hunde sus raíces en la tradición literaria de la novela picaresca del Siglo de Oro y sobre todo del costumbrismo del sainete. Hay algunos gags que se recordarán siempre. La película da lugar a la carcajada, pero esta risa provoca reflexión sobre temas más profundos. Para llevar a cabo esta obra cinematográfica en que la muerte está tan presente, es fundamental el empleo del humor negro. Decíamos con anterioridad que, desde que comienza su colaboración con Azcona, el cine de Berlanga se hace más corrosivo, esperpéntico y negro: en *Plácido* aparece el primer muerto en un filme de Berlanga y en *La muerte y el leñador* los simbolismos relacionados con el fin de la vida están a la orden del día¹³.

La muerte es observada como algo banal, y la cotidianeidad con que aparece representada llama la atención sobremanera, ya que hay momentos en que en la película convergen lo macabro, lo sainetesco

¹³ No se puede entender *El verdugo* sin tener en cuenta *El pisito* y sobre todo *El cochecito*, ambas con guiones del primer, corrosivo, truculento y esperpéntico Azcona. De todos modos, ya había algunas alusiones a la muerte en la ópera prima y película preazconiana de Berlanga, *Esa pareja feliz*, cuando los protagonistas de la película iban a una funeraria a hacerse un seguro de vida, y donde había iconografía mortuoria por doquier.

sentimientos que el orden familiar entraña [...] no sólo es semejante a lo que puede establecerse entre la familia y la patria, sino que la familia constituye un modelo, un arquetipo para la nación". En la cinta que nos ocupa, la familia es puesta en tela de juicio, pues no es vista como un premio o culminación a una vida, sino como un engranaje más de la trampa en que ha caído el incauto José Luis (Berthier, 1998: 95). El nuevo verdugo, en su situación inicial tiene una familia sui géneris: vive con su hermano y su cuñada, con la que tiene una penosa relación, y con sus dos sobrinas. El futuro que le aguarda no es más halagüeño, ya que tiene que aceptar el oficio de verdugo para continuar, como dice el académico Corcuera, con la tradición dinástica familiar, en uno de los diálogos más acertados de la película, obra de Azcona. La llegada del niño no deseado, por lo menos por José Luis, origina el matrimonio y otra pieza más del engranaje que oprimirá al joven y le hará romper las relaciones con su hermano Antonio, como se patentiza en la secuencia de la boda. La familia aprisionará a José Luis: su suegro le marcará el destino laboral y su hijo el familiar (Peña, 1998: 27).

7.5. Desarrollismo, turismo y modernidad en el cine español

El contexto histórico en que discurre la película es el desarrollismo, ese período de la década de los sesenta dentro del franquismo en que España despegó económicamente gracias a la polarización de la industria pesada en el cinturón de algunas grandes ciudades –Madrid, Barcelona y Bilbao– y en el que se produce el éxodo rural de las zonas más despobladas y rurales del país –Castilla, Extremadura, Galicia, Andalucía y Murcia– hacia estos lugares. A pesar de este despegue industrial, que algunos historiadores han llamado el milagro español, gran cantidad de españoles deciden irse a países más desarrollados a buscarse la vida, ganar dinero y volverse a sus casas. En el caso de la película que nos ocupa, José Luis está deseando irse a Alemania, como muchos otros, pero la trampa que le depara su relación con Carmen impide que se vaya al país teutón a trabajar de mecánico. Alemania supone en la película lo que muchos jóvenes españoles ansiaban en la década de los sesenta. En contraposición

8. EQUIPO TÉCNICO Y ARTÍSTICO DE LA OBRA

8.1. Luis García Berlanga en la historia del cine español

Luis García-Berlanga Martí (1921-2010) es uno de los más grandes directores del cine español de todos los tiempos. Nacido en Valencia el 12 de junio de 1921, su actividad cinematográfica comienza a tomar cuerpo a finales de los años 40, entrando en 1947 como alumno en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), la primera escuela de cine de Madrid, auténtico hervidero de nuevos talentos, donde coincide con Florentino Soria, Eduardo Ducay, Ricardo Muñoz Suay y Juan Antonio Bardem, con quienes llevará a cabo sus proyectos iniciales. Tras realizar tres cortometrajes en el seno de la escuela, *Paseo por una guerra antigua* (1948), *Tres cantos* (1949) y el ejercicio de fin de curso *El circo* (1949), y tras obtener el correspondiente título, compagina la dirección de cine con la escritura de guiones. Antes de realizar su primer largometraje, escribe con José Luis Colina *Familia provisional* (1955), y con Bardem *La huida* (1956), guiones dirigidos posteriormente por Francisco Rovira Beleta y Antonio Isasi, respectivamente. También participa, junto a Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro, en el guion colectivo de la película inacabada *Cerco de ira* (1949), para su profesor Carlos Serrano de Osma.

En 1951, codirige con Bardem *Esa pareja feliz*, un soplo de aire fresco en el adocenado cine español del momento. Un año más tarde, en 1952, escribe con Bardem un nuevo guion, *Los bohemios*, y también supervisa los diálogos del filme francés rodado en España *Sangre y luces* (*Sang et lumières*, 1953), de Gerard Rouquier y Ricardo Muñoz Suay.

En 1952, de la mano de la productora UNINCI, lleva a cabo *Bienvenido Mister Marshall*, espaldarazo internacional del cine del valenciano, que marca un antes y un después en el cine español y obtiene, además de dos premios en Cannes, un gran éxito de público y crítica que propicia el estreno de la hasta entonces inédita *Esa pareja feliz*. Concebida por Berlanga y Bardem, los problemas de este último con la productora propician la ruptura entre ambos realizadores y la dirección en solitario del filme por parte del levantino.

- Quintana, A. (1997). Falsa luna de miel en Mallorca o el espejismo de la modernidad en el cine español. En Bussiere-Perrin, A. y Sánchez Biosca, V. (eds.). *El verdugo/Le bourreau, de Luis García Berlanga*. Montpellier: Centre d'études et de recherches sociocritiques / Université Paul-Valéry, 67-78.
- Rimbau, E. y Torreiro, C. (2008). *Productores del cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Ríos, J. A. (2007). *El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca. *Anales de la literatura española* (ejemplar dedicado a: Humor y humoristas en la España del Franquismo), 19, 219-236.
- Sanz García, J. M. (2009). Miguel Asíns Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga. Universidad de Valencia. Tesis doctoral dirigida por los doctores Álvaro Zaldívar y Francisco Carlos Bueno.
- Sojo, K. (2005). Repercusión internacional del cine de Berlanga. En Castro de Paz, J. L. y Pérez Perucha, J. (eds.). *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Ourense: Festival de cine de Ourense, 155-161.
- (2009). *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall*. Madrid: Notorious.
- Vidal, M. (1997). *El verdugo* (1963). En Pérez Perucha, J. (ed.). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra, 546-548.
- Zanella, G. (2001). *Ennio Flaiano y Rafael Azcona. Historia de un universo compartido*. Università degli studi di Udine. Memoria de licenciatura inédita dirigida por la doctora Renata Londero.

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dolce vita
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

NUEVA TEMPORADA

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar
53. Solaris
54. Gladiator
55. La matanza de Texas
56. Lola Montes
57. Up
58. Jennie
59. Melancolía
60. Mystic River
61. El verdugo
62. Network
63. Harry el sucio
64. Alien, el octavo pasajero

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje “opaco”, lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
 1. Ficha técnica y artística
 2. Introducción
 3. Sinopsis argumental
 4. Estructura del film
 5. Análisis textual
 6. Recursos expresivos y narrativos
 7. Interpretaciones/Apéndices
 8. Equipo de producción y artístico
 9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
 1. Justificación
 2. Índice comentado
 3. Bibliografía seleccionada
 4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (<http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar>) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.