

Guía para ver y analizar una obra maestra del cine español

Kepa Sojo (1968) es un historiador del cine y realizador cinematográfico que compagina desde hace años su faceta como profesor en la Universidad del País Vasco, gestor académico y cultural (participa en la organización de festivales de cine, cursos de verano, etc.) e investigador (es miembro del Proyecto I+D del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, *Estudio de la Cultura Audiovisual del Tardofranquismo*, dirigido por la profesora Amparo Martínez Herranz), con su faceta creativa, pues es autor de seis cortometrajes entre los que destacan *100 maneras de hacer el pollo al txilindrón* (1997), *Looking for Chencho* (2002), *Loco con ballesta* (2013) que ha recibido una veintena de premios nacionales e internacionales, o *Hileta* (2016), un homenaje al cine de Dreyer en clave zombie, así como del largometraje *El síndrome de Svensson* (2006), e incluso se ha internado en el terreno del documental con su trabajo *Ronda de Poniente* (2017).

Ha publicado varios libros y multitud de artículos científicos, siempre en el terreno de la Historia del Cine y otros medios audiovisuales, y suyas son contribuciones fundamentales acerca del cine alemán y nórdico, sobre las relaciones entre el Cine y la Historia y muy particularmente sobre el cine español de posguerra, habiéndose centrado con particular empeño en la figura de Luis García Berlanga, a cuya obra maestra (*Bienvenido Mister Marshall*, 1953) dedicó su Tesis Doctoral, publicada en un magnífico volumen bajo el título *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall* (Madrid, Notorious, 2009).

El presente volumen dedicado a *El verdugo*, es la última entrega (ya la número 61) y un magnífico exponente de la colección *Guías para ver y analizar*, de la Editorial Nau Llibres. Prestigiosa y coherente colección a pesar de los heterogéneos ejemplos que abarca y de la tan diversa procedencia de los autores responsables de los mismos.

Un volumen que, cumpliendo a rajatabla los propósitos de la colección, fundamentados en la orientación pedagógica de las propuestas de análisis, se nos presenta redactado en un lenguaje claro, sin disquisiciones farragosas ni eruditas, pero a su vez extremando el rigor científico de análisis y la seriedad en el estudio. El libro recoge las conclusiones de una intachable investigación y una cuidadosa selección de materiales, que se exponen con toda amenidad, claridad y rigor.

Siguiendo la referida estructura sistemática y pedagógica a la que nos hemos referido, sus 150 páginas se organizan en capítulos muy breves (1-4 páginas) que van desgranando el estudio monográfico desde muy diferentes puntos de vista.

La obra comienza enunciando un breve balance acerca de la trascendencia de *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) para la Historia del Cine español, en la que se relatan los avatares del proceso de producción de la película, así como la repercusión de la misma. Tras una sinopsis del argumento de la película, Kepa Sojo se ocupa de un asunto fundamental para entender, tanto esta película, como la obra global de Berlanga, y que es su estructura narrativa, muy clásica y basada en los habituales tres actos que componen la articulación del guion tradicional, en una fórmula muy bien definida y explicada por el autor, que es el “arco dramático berlanguiano”.

Tras ello da comienzo el capítulo 5, que es el de mayor desarrollo de todo el libro, ya que se dedica al estudio monográfico de la película, y en el que se va hilvanando paulatinamente el estudio de todas las escenas (en ocasiones de todos y cada uno de los planos) de la misma. En concreto dedica un epígrafe a cada una de las 30 secuencias de la película (9 corresponden al planteamiento, 12 al nudo y otras 9 al desenlace).

El primero de los epígrafes se ocupa en estudiar los propios

títulos de crédito del filme, mientras que en el segundo se presenta, tanto la acción de la película, en la que van a jugar un papel fundamental los ambientes carcelarios y la presencia de la muerte, como los principales personajes: el funerario José Luis (Nino Manfredi), su futura mujer Carmen (Emma Penella) y el verdugo –y padre de Carmen– Don Amadeo (José Isbert), entre los principales.

En los siguientes epígrafes, se prosigue la tarea de ir enunciando, en estricto orden, todos y cada uno de los hitos narrativos y dramáticos que componen el argumento de la película, destacando tanto los recursos técnicos que se emplean para ello, como algunas “relaciones formales y estéticas”, por ejemplo, con el Neorrealismo italiano, así como el papel significativo y simbólico de muchas de sus imágenes. Asimismo se pone de manifiesto el enorme valor de la película como reflejo de las problemáticas de la sociedad española de comienzos de los sesenta (vivienda, trabajo, familia, matrimonio, etc.), que el autor cuestiona mordazmente, y se alude a aspectos como el tratamiento del humor negro de que Berlanga hace gala en la película, por ejemplo al tratar de los estamentos militares y eclesiásticos, así como del espinoso tema de la muerte.

En el capítulo centrado en el “Desenlace de la película”, el autor aborda, siguiendo el cuidadoso esquema de definición de las secuencias que ha llevado durante todo el libro incluyendo el minutaje específico donde se inicia cada una de ellas, el episodio ambientado en Palma de Mallorca. Es en este punto donde Kepa Sojo se ocupa de uno de los aspectos más interesantes de la película, y que deja en evidencia la estructura del filme fundamentada a partir de una serie de contradicciones, de contraposiciones en las costumbres y modos de vida, reflejo, a su vez, de un país que está iniciando una lenta pero indefectible senda del cambio. En este sentido, como el autor expone en más de una ocasión a lo largo de su trabajo, convive extrañamente la España de la pena de muerte,

materializada a través del cruel garrote vil, con la España del *desarrollismo* económico, sustentando en buena medida en el auge del turismo, que va a tener a la década de los sesenta como el período substancial de su expansión en nuestro país. Un fenómeno, que más allá de sus innegables beneficios económicos, supuso la llegada masiva de ciudadanos extranjeros procedentes sobre todo del Norte de Europa en busca de sol y de temperaturas templadas, y que trajeron, asimismo, comportamientos y actitudes (principalmente en el ámbito de la sexualidad) que habían sido ajenos a la mayoría de los españoles, como consecuencia de años de represión ejercidos desde las instancias religiosas, garantes de la *moralidad*. En todo ese contexto, la presencia ineludible de la muerte, como destaca Sojo, que, latente o palpable, recorre todo el filme desde el comienzo. Es así cómo se constituye una especie de tragicomedia, “que hunde sus raíces en la tradición literaria de la novela picaresca del Siglo de Oro y sobre todo del costumbrismo de sainete” (p. 128). Ciertamente, todo parece conducir al fatal destino de la ejecución, confundiéndose la suerte del reo con la del verdugo, en una identificación simbólica sin parangón en la cinematografía española y que sirve para construir un firme alegato contra la pena capital, y que la censura franquista no supo o no pudo ver, confundida por “señuelos” que intencionadamente dejaron los guionistas, después de haber aprendido bien la lección con *Los jueves, milagro* (1957), “una de las películas más retocadas por la censura del cine del franquismo” (p. 114), dirigida también por Luis García Berlanga.

A juicio de Sojo, donde quizás se percibe mejor esta presencia de la muerte es en la mencionada escena de las Cuevas del Drach. Puesto que “la España alegre y turística” es cercernada por “la España oscura y siniestra” encarnada en la Guardia Civil que, desplazada en barca (auténtica simbolización de la Barca de Caronte, como titula el autor uno de los capítulos donde se analiza este momento de manera pormenorizada, página 86 y ss.) llama por megáfono a José Luis

para que vaya finalmente a cumplir la misión que tenía encomendada, pero que se había pospuesto debido a la enfermedad del reo. En este capítulo destaca el trabajo de iluminación desplegado por el profesional italiano Tonino Delli Colli, que consigue bellos planos en un decorado natural espectacular.

Asimismo, otro aspecto reseñable por el historiador tiene que ver con la dirección de fotografía, que junto a la ajustada dirección de Berlanga concretada en los movimientos de cámara, discurriendo por los estrechos pasillos de las angostas viviendas, sugieren, a niveles simbólicos, las duras condiciones de vida de aquellos que dejaban el campo por la ciudad, a pesar de la imagen de prosperidad que la dictadura quería presentar al mundo.

Volviendo con el desarrollo de la película, la escena siguiente a la de las Cuevas corresponde a las dependencias de la cárcel. Ámbito donde Berlanga despliega uno de los recursos técnicos más definitorios y habituales de su trayectoria, el plano secuencia, si bien es cierto que ya lo había empleado en *Plácido* (1961).

Este uso del plano secuencia se da especialmente en la célebre escena de la “caja blanca”, es decir, la estancia de altas y blancas paredes encaladas que da paso al patio donde se ha de desarrollar la ejecución. Escena que, a juicio del autor, “es, junto a la secuencia de las Cuevas del Drach, el otro gran momento de *El Verdugo*” (p. 101).

A continuación, el bloque 6 está dedicado al estudio de los “Recursos expresivos y narrativos”. Y en él se centra en aspectos como la dirección, la planificación y el montaje, el guion, la fotografía, la música y sonido y la dirección artística. Si bien es cierto que, anteriormente, en los bloques que condensan el “Análisis de la película”, el autor ya había puesto de manifiesto la presencia de tales recursos formales a través de interesantes y atinados comentarios. Si

un apartado nos ha llamado la atención es quizás el del guion, partiendo de la consideración sobre las aportaciones de Ennio Flaiano (entre otras, la expresión de José Luis “No lo haré más”, una vez ha consumado su terrible misión), así como la comparación entre el texto redactado y el montaje final, haciéndonos ver las numerosas modificaciones existentes. Por otro lado, dentro de este aspecto del guion, es obligada la mención de Rafael Azcona, que colaboró en su redacción junto a Flaiano y el propio Berlanga. Como es sabido, no se iniciaba aquí la relación profesional entre el realizador valenciano y el guionista riojano, pues ya habían trabajado juntos en *Plácido*, pero es a partir de este momento en el que, a juicio de Sojo, se reorientó la trayectoria berlanguiana hacia una tendencia más “corrosiva, esperpéntica y negra” (p. 128).

Un penúltimo apartado está dedicado a las “Interpretaciones en torno a *El Verdugo*”. Actúa como una especie de recopilación de las implicaciones significativas que tienen cada uno de los giros argumentales del relato, y que el autor ha ido desgranando en páginas precedentes. La primera de ellas, “Pena de muerte y anulación del individuo”, sea quizás la más trascendente y la que englobe el sentido integral de la película, junto con otros motivos que se van a convertir en estilemas recurrentes en la carrera de Berlanga: el humor negro y la tragicomedia.

El último capítulo está reservado para glosar el equipo técnico y artístico que participó en el filme, empezando por el propio director, siguiendo por los guionistas, tanto Rafael Azcona, como el italiano Flaiano, de prolífica trayectoria en su país de origen, trabajando para algunos de los más importantes realizadores de esa misma procedencia, especialmente Federico Fellini. Similar es el caso del director de fotografía, Tonino Delli Colli, o del músico Miguel Asins Arbó. Finalmente, Sojo habla brevemente sobre el trío de actores que protagoniza la película.

A modo de anexo, el libro se cierra con una breve bibliografía

que sintetiza las principales aportaciones historiográficas sobre el filme de Berlanga, que son convenientemente utilizadas en el transcurso del estudio.

En definitiva, un libro bien articulado para su función, la de servir de guía para una comprensión general de la película, que se aleja de los estudios eruditos, lo cual no obsta para que sea un exhaustivo y completo manual para comprender en toda su integridad esta obra maestra de Luis García Berlanga.