

F I L M O T E C A

ESCRITOS - 127

LUIS GARCÍA BERLANGA



Caja España



Obra Cultural



NIVELES DE INTERPRETACIÓN Y DE ANÁLISIS EN "EL VERDUGO"

Cuando se analiza una película, el trabajo de interpretación debe afrontar, de entrada, el hecho de que en la misma pueden fácilmente detectarse varios niveles o planos de significación que se refieren a ámbitos muy distintos entre sí. Ahora bien, la pregunta que debemos hacernos es si estos planos en los que es posible el análisis, cada uno de ellos provisto de su propia coherencia semántica - y a veces formal-, son incompatibles entre sí: la hipótesis que vamos a manejar es que no lo son en absoluto. Por lo que se refiere a un filme como "El verdugo", dirigido por Luis G. Berlanga en 1963, y basado en un excelente guión escrito por este mismo autor con la colaboración, esencial, de Rafael Azcona y la adicional, ya de menor importancia, del italiano Ennio Flaiano, la mayoría de los críticos han insistido en subrayar la presencia en la película de elementos contextuales que permiten interpretarla como una metáfora, más o menos encubierta por cuestiones de censura, de la realidad política y social de la España de la época.

Pues bien, no podemos dejar de constatar que, en efecto, el filme de Berlanga es un documento que puede servir para conocer el momento histórico en el que fue realizado. Por una parte se trata de un documento que se refiere a una determinada realidad política, la del franquismo, que ejercía una férrea censura a la cual los filmes españoles con vocación de un cierto grado de realismo respecto a lo contemporáneo debían someterse, tratando ciertos asuntos de un modo oblicuo o lateral, o mediante figuras retóricas que hicieran aceptable ese discurso realista en semejante contexto político, que pretendía, entre otras cosas, ocultar la realidad a la mayoría de

la población. El tema y el propio título de la película no son ajenos a todo esto: recordemos que en aquel momento el régimen franquista había aplicado la pena de muerte, bajo la peculiar, arcaica y sin duda grotesca forma del "garrote vil", a presos políticos, tales como el dirigente comunista Julián Grimau -hecho que tuvo una gran repercusión internacional generando un considerable movimiento de repulsa, que llevó a que se conociera a Franco en muchos países precisamente por el sobrenombre de "el verdugo"- o incluso, ejecutando por el mismo procedimiento ese mismo año de 1963, a otros dos presos de ideología anarquistas, Francisco Granado Matas y Joaquín Delgado Martínez.

Por supuesto que este asunto, el de la aplicación de la pena de muerte a presos políticos (y el de la represión política en general) era absolutamente inabordable en ese momento, por eso sólo puede interpretarse a posteriori, tal y como hizo Román Gubern ("Un cine para el cadalso" Barcelona, 1975) que había en el filme una intención oculta de atacar al franquismo mediante una farsa costumbrista que se refiere al asunto de manera elíptica y metafórica, aunque también hay que tener en cuenta una inestimable colaboración del azar que potencia los efectos políticos de la supuesta parábola antifranquista, ya que los dos presos anarquistas fueron ajusticiados el 17 de agosto de 1963, cuando ya estaba acabada la película y sólo unos días antes de que esta llegara al Festival de Venecia. Cuando se proyectó en aquel festival, la prensa italiana e internacional incluso utilizó publicidad de la película para referirse al ajusticiamiento de los anarquistas: "la situación se agravó aún más cuando

a Berlanga se le ocurrió mandar a imprimir unos programas de mano que reproducían un grabado de Goya cuya imagen representaba el momento en el que un reo estaba siendo ajusticiado por el garrote vil. Este mismo grabado fue utilizado por los periódicos italianos para difundir la noticia de la ejecución del grupo anarquista" (Francisco Perales. "Luis García Berlanga". Cátedra, 1997).

Producto de una intención consciente o fruto del azar o, más bien y como suele ser habitual, una combinación de ambas cosas, el caso es que muchos responsables del régimen franquista hicieron esta lectura, digamos contextual, del filme como parábola política con un ataque oculto. Así, el embajador español en Roma montó un auténtico escándalo y envió una carta al Ministro de Asuntos Exteriores en la cual pedía que se quemase la cinta pues "le parecía uno de los libelos más impresionantes que se habían hecho contra España" y que en realidad era "un panfleto político desproporcionado e injusto, que no se ajustaba en modo alguno a la verdad y que iba dirigido no sólo contra el régimen, sino contra toda la sociedad, bajo la apariencia de una crítica caricaturesca de la vida española" (F. Perales, op. cit.).

En cualquier caso, hay que tener en cuenta la susceptibilidad extrema que en una situación como aquella, de censura y represión política, llega alcanzarse a la hora de hacer este tipo de interpretación, intentando ver metamensajes o alusiones ocultas en todo tipo de elementos presentes en el texto. Por poner un ejemplo, en el primer filme de Berlanga, codirigido con Bardem, "Esa pareja feliz" (1951) algunos llegaron a hacer interpretaciones ciertamente pintorescas "en relación con la secuencia en la que interviene el actor José Franco, vestido como el almirante, cantando una canción en la que se repe-

tía un estribillo que decía "Me voy, dicen que me voy, pero me quedo...", (ya que) creían entender que se trataba de una alusión a Franco" (F. Perales, op. cit.).

Pues bien, más allá de las intenciones de sus autores y de los acontecimientos que rodearon la exhibición del filme en su momento, hoy también puede verse "El verdugo" como un ejemplo de la situación política en España, en ese periodo del tardofranquismo, donde este debía adoptar ya una imagen más acorde con los tiempos, alejada de la dureza represiva de la primera postguerra. En 1963 ya no le interesaba al régimen hacer pasto de las llamas a un filme como ese, tal y como le demandaban los sectores más nostálgicos, sino que más bien el franquismo se había embarcado en una campaña de renovación de imagen, que en el plano turístico, periodístico y cultural estaba en manos de Fraga, por entonces ministro, el cual en el ámbito cinematográfico había delegado esta "modernización", puramente propagandística como decimos, en las manos de García Escudero. De este modo, "El verdugo" es también ejemplo de cierta permisividad (y de sus contradicciones internas) propiciada en el interior del propio régimen dictatorial, que se ve condenado a evolucionar superficialmente, para acomodarse mejor al contexto político internacional y, sobre todo, a su entorno europeo. En este sentido no deja de ser también un dato a tener en cuenta el hecho de que ese año se envíe a Venecia como representación oficial de España el filme del izquierdista Bardem (por entonces militante comunista clandestino) "Nunca pasa nada" que, paradójicamente, se veía, por parte de García Escudero, como más asimilable que la farsa costumbrista de "El verdugo".

En todo caso, al volver a contemplar hoy el filme de Berlanga no pueden dejar

de percibirse las alusiones, más o menos veladas, al contexto político, por ejemplo a dos de los pilares del régimen, el religioso y el militar. Así, Antonio (José Luis López Vázquez) es sastre especialista en ropa religiosa y militar, y prueba una sotana utilizando como maniquí a su hermano José Luis (Nino Manfredi), el cual hará como que bendice para probar si tira de sisa. Cuando llega Amadeo (José Isbert) y le ve vestido de esa guisa le dice que si es sacerdote, evidenciando así de paso (lo cual demuestra la mecánica precisa de la escritura de los diálogos en Azcona) desconocer el verdadero motivo de que José Luis acepte ir de excursión con él —un verdugo—, que no es otro que el deseo de acceder a su hija, la muy carnal Carmen (Emma Penella). Para aprovechar más el viaje, José Luis le hará un recado a su hermano, llevándose una casaca militar que este ha terminado de confeccionar.

Esa conjunción entre los curas y los militares aparece también en la boda de lujo que antecede a la de José Luis y Carmen, donde sobre todo hay que resaltar la actitud, totalmente interesada, del sacristán (Alfredo Landa). Otras alusiones son, por ejemplo, la del cura que sale de la celda del condenado a muerte (de nuevo se hace un gag con la sotana: cuando José Luis mira para ver al condenado, dice que se ve todo negro), o la del joven seminarista con sotana del grupo de beatas (Chus Lampreave y Lola Gaos) que intentan quitarles a los protagonistas el piso recién adjudicado. En cuanto a las referencias a lo militar, hay que incluir en ellas la reiterada presencia en muchos encuadres de la tónica pareja de la Guardia Civil, con tricornio y metralleta, arquetipo donde los haya de la España negra. Otras alusiones, que aparecen también en muchos filmes de Berlanga, son las que se refieren a la displicente

caridad de las clases altas, de la aristocracia, con ese marqués que regala una botella de champán (por supuesto francés) al reo condenado a muerte.

Estamos intentando, recordémoslo, desplegar un plano de análisis que recoja todas aquellas interpretaciones de tipo histórico que permitan establecer lazos entre la película y determinados acontecimientos contextuales, en primer lugar de tipo explícitamente político. Añadamos, a lo ya dicho, que en esta clase de labor interpretativa, que excede el texto para ir a su contexto, juegan también un papel importante determinados avatares de la biografía de aquellos que interviene en la, digamos, fabricación del producto, y en primer lugar del director, por eso habría que tener también en cuenta, por lo que se refiere a la elección del tema, que el propio padre de Berlanga, político republicano, de derechas pero liberal, estuvo condenado a muerte por el franquismo y que prácticamente murió en la cárcel, tras permanecer en ella más de 15 años (al serle conmutada la pena de muerte por la de cadena perpetua). En relación con este acontecimiento biográfico, también habría que situar el sorprendente hecho de que Berlanga se alistara voluntario en la muy franquista División Azul, una decisión cuando menos paradójica y que nunca ha sido explicada de manera convincente por el cineasta, percibiéndose en sus comentarios al respecto algo así como una mala conciencia, aunque esto no deja de ser también por nuestra parte, una interpretación bastante arriesgada.

Pero, después de haberlos señalado, debemos aspirar a ir más allá de la mera constatación de la presencia en el texto de reflejos de la coyuntura política o de las proyecciones conscientes e inconscientes de la psicología del autor para, al desplazarnos en este registro del análisis contextual, reconocer en él que, tal y

como ya sugería a su modo en 1963 el sin duda ofuscado embajador franquista en Italia, el filme de Berlanga trasciende la simple crítica política, para adentrarse en una crítica de carácter social, que abarca a toda la realidad española contemporánea de comienzos de los 60. En efecto, el cine de Berlanga, sólo circunstancialmente entregado a la enunciación de un mensaje político (y en eso se diferencia claramente del de Bardem), se vuelca por el contrario desde sus mismos orígenes en un afán por reflejar la realidad más cotidiana, que sin duda y como ha sido señalado por diversos comentaristas de su obra, bebe en el triunfante neorrealismo italiano de los años 50. Esta influencia es muy evidente en "En esa pareja feliz", donde ese neorrealismo tan particular sirve también para atacar al cine español dominante -de temática histórico-religiosa y folklórica- y más allá, aunque esto sólo lo sugieran ciertas parodias que hace el filme (que puede considerarse en cierto modo como un ejemplo de "cine en el cine"), al todavía más dominante cine narrativo de Hollywood.

Es curioso constatar como esta primera película, pese a su afán de mostrar la verdadera realidad cotidiana de las gentes sencillas, gustó más al gremio cinematográfico y a los intelectuales que al propio público: sólo estuvo quince días en cartel, pero sin embargo logró el Premio del Sindicato del Espectáculo y el del Círculo de Escritores Cinematográficos a la Mejor Dirección. Esta habrá de ser una constante en la obra de Berlanga durante el franquismo: su cine gozará de un gran prestigio intelectual y crítico, pero el público le dará la espalda; situación que sólo se acabará en la Transición, ya que en el periodo 1977-1984 es cuando por fin Berlanga goza de largas permanencias en cartel y fuertes ingresos en taquilla, primero con su saga de los Leguineche

con la que ridiculiza ya abiertamente al tardofranquismo y al franquismo residual ("La escopeta nacional", "Patrimonio nacional" y "Nacional III") y después con "La vaquilla" donde pone en pie una más que evidente metáfora de la guerra civil, muy a favor de corriente, pues se atiene a las opiniones hegemónicas durante la transición. Remarquemos la paradoja: sólo cuando el metamensaje político se hace evidente (al desaparecer la censura) conecta Berlanga con el gran público, pero al tiempo que su cine se hace por fin popular pierde esa extraña gracia metafórica y auténticamente costumbrista (en el mejor sentido de la palabra) de sus filmes de los años 60, tan presente por ejemplo en "El verdugo".

En todo caso, el contexto en el que nace la obra fílmica berlanguiana es el de los años 50-60 que, por lo que se refieren al ámbito estrictamente cinematográfico, se corresponden históricamente con la llegada de la televisión a los EE.UU. y la emergencia de la mayor crisis conocida hasta entonces del modelo narrativo clásico hollywoodense. Los años 50 son un momento de esplendor para los cineastas no clásicos de Hollywood y, más en concreto, para aquellos más marcadamente manieristas: Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, John Huston, Vincente Minelli, J.L. Mankiewicz, Billy Wilder, Nicholas Ray, etc.; al tiempo que a comienzos de los 50 un modelo alternativo al narrativo clásico -el neorrealista- hegemoniza por primera vez la atención de la crítica y del público en Occidente.

En este contexto de crisis de la narración fílmica clásica, y en el ámbito siempre humilde y limitado del cine español, hay que situar la llegada de ese realismo costumbrista que propone Berlanga: rodajes en las calles y en las casas, con personajes que recuerdan al "español medio", al "hombre de la calle", incluso

utilizando extras provenientes del mismo pueblo donde se rueda (experiencia llevada a cabo en "Bienvenido Mr. Marshall" o "Calabuch" que luego repetirá en "La vaquilla", con la utilización como figurantes de los habitantes de Sos del Rey Católico o, incluso, contratando a prostitutas del barrio chino de Zaragoza para que se interpreten a sí mismas). En este sentido hay que hablar de la ausencia de personajes protagonistas claros, pues sus películas adquieren una estructura coral, en la que los actores secundarios son muy importantes. Y sobre todo hay que situar ahí también el que habrá de ser el rasgo estilístico más sobresaliente del cine de Berlanga: la utilización del llamado "plano-secuencia": tomas muy largas y generalmente en escala de plano general, en las que la cámara va siguiendo a los personajes, merced a panorámicas, travellings y travellings-grua (es decir moviéndose ella, a veces de manera frenética o vertiginosa).

Y es que el "plano-secuencia" vino a ser una alternativa formal al cine narrativo clásico, que se sustenta en una planificación estructurada a partir de una sucesión de muchos planos (fragmentos espacio-temporales) articulados mediante métodos de continuidad que se basan en el sistema de raccords. El plano secuencia introduce la sensación de una equiparación entre el tiempo fílmico (la duración del plano) y el tiempo real (que, desde luego y por lo que se refiere a la experiencia cotidiana de la realidad, se percibe como una continuidad espacial y temporal, sin fragmentaciones ni rupturas), por contraposición a ese tiempo y espacio del cine narrativo clásico, tan discursivo, pues parte de una hiperfragmentación de lo mostrado, que luego es ensamblada de una manera muy artificial, muy retórica y, en el caso de los grandes clásicos, finalmente simbólica.

Esta dialéctica corte/sutura, inconscientemente permite al espectador del Hollywood clásico vivir metafóricamente el drama de la castración, del corte (conciencia de la muerte) versus la sutura simbólica (el sentido de la vida que dimana del relato clásico), pero su crisis dejará paso en los años 50 a una forma fílmica obsesiva, que intenta denegar lo real del paso del tiempo, taponándolo con los movimientos de cámara; de ahí que en medio de los envolventes movimientos del plano-secuencia comparezca una y otra vez, como reiterada referencia, el tema de la muerte en "El verdugo" en particular y, en general, en las mejores películas salidas del dúo Berlanga - Azcona. Volveremos sobre ello más adelante, porque ahora corremos el riesgo de salirnos, con estas consideraciones, del estricto plano contextual en el que nos interesa situar el estilo de Berlanga, en relación con cierto momento de la historia del cine: el de la crisis definitiva del modelo narrativo clásico.

Pues bien, en relación con este estilo marcadamente anticlásico de Berlanga hay que hablar también, junto al plano-secuencia, del uso de la profundidad de campo: en "El verdugo" hay muchos momentos en los que algunos personajes hablan desde muy lejos, situados al fondo del campo representado. Pongamos algunos ejemplos: la escena en la que el familiar del reo ejecutado sale del coche que acompaña a la camioneta de pompas fúnebres, al ver que José Luis y su compañero se paran para dejar en la boca del Metro a Amadeo, el viejo verdugo, para increparles por su acción; o cuando José Luis abre la ventana de su piso en construcción y ve abajo a uno haciendo sus necesidades o, en esa otra escena tan lograda, cuando la pareja de la guardia civil se lleva a José Luis por el lago de las cuevas del Drach y su mujer

le grita desde el fondo... En todos estos casos, y en algunos más que podríamos recordar, el uso de la profundidad de campo trae como consecuencia la explicitación formal de una contradicción irresoluble narrativamente, que sólo alcanza a concluir como gag o situación de fuerte comicidad. Contradicción que se formaliza a partir del contraste: personaje(s) situado en el fondo / personaje(s) situado(s) en primer término.

Así, tenemos la contraposición deseo morboso del compañero de trabajo de José Luis por hablar con el viejo verdugo / deseo de la familia del ejecutado de enterrarle cuanto antes; deseo de José Luis de mejorar socialmente en una España más moderna y urbana con su piso en las afueras / deseo arcaico y rural del que deja sus excrementos en medio del campo, allí donde la necesidad aprieta o, finalmente, deseo / imposibilidad de José Luis y su mujer de disfrutar como turistas del romántico espectáculo de la cueva, en la lograda escena ya comentada.

Pero ahora nos interesa incidir sobre todo en una contradicción que de manera persistente muestra la película, muchas veces gracias a este mecanismo de la utilización de la profundidad de campo en el interior de un plano-secuencia: nos referimos al uso de lo que podríamos llamar "anacronismos", presentes ya en los mismos títulos de crédito del filme, pues estos muestran dibujos de señores muy antiguos (que por sus bigotes o vestimentas remiten a gente pasada de moda, de muchas décadas atrás) mientras la música que acompaña estos dibujos es la más moderna, en aquel momento, un twist y, más en concreto, el twist "El verdugo" de Adolfo Waitzman.

Tenemos así la contraposición lo viejo / lo nuevo: por un lado esos señores tan rancios que remiten al anacronismo de la

propia pena de muerte y a la España negra, y frente a ellos la modernidad, de Europa, del turismo y del twist. Y esto tiene que ver con todo lo que el filme irá mostrando después, en las escenas que transcurren en Mallorca, desde la misma llegada de los protagonistas en el barco: frente a la luminosidad del sol y del concurso de belleza internacional, el contraluz del tricorno y la guardia civil; frente a las turistas guapas y desinhibidas, llenas de vida, la represión sexual y la posibilidad de una muerte macabra que representa la guardia civil emergiendo de las negras sombras en la cueva. Esta contradicción alcanza su paroxismo justo en el final del filme: la cámara se mueve, dejando en el barco a la familia de verdugos (el abuelo con el nieto, ¿será este también inevitablemente abocado a ejercer como tal, como su padre y su abuelo?), para mostrarnos un yate lleno de jóvenes modernos que bailan alegremente un twist. ¿Quién triunfará finalmente, la España negra del pasado, la del franquismo y la pena de muerte, o la moderna España que se adivina más allá del horizonte, y que llega ya empujada por el turismo, por las nuevas costumbres juveniles?.

Resumamos. Hemos analizado lo que vamos a llamar el plano contextual del filme, en el que hemos delimitado los siguientes substratos o niveles:

1. El de aquellos elementos que en el interior del filme reflejan un contexto abiertamente político y, como prolongación de este nivel, el de aquellos elementos en los que puede reflejarse la propia psicología del autor. Es este, para nosotros, el plano más elemental y superficial del análisis.

2. Un nivel formal o estilístico, en el que hay que subrayar la presencia del plano-secuencia y la profundidad de campo como elementos de ruptura frente

al modelo narrativo clásico, que sitúan el cine de Berlanga en relación con determinado contexto de la historia del cine: el de la crisis del clasicismo.

3. El nivel contextual más profundo y más amplio, que podemos llamar sociológico, en el que se refleja la realidad de la España de 1963, como abierta contraposición entre lo viejo (la pena de muerte, el franquismo, la leyenda negra, la pobreza) y lo nuevo (el turismo, la moda juvenil, los felices 60, la prosperidad económica); entre la España de la vieja casa o corral de vecinos en la que vive el verdugo al principio del filme y el moderno piso en las afueras por el que luchará.

Dicho esto, debemos ahora situarnos en otro plano, el textual propiamente dicho, es decir ese registro en el que la interpretación debe dar cuenta de todo aquello que trasciende el ámbito meramente contextual de la obra para atenerse a los elementos puramente textuales. Es este sin duda el plano más problemático, tanto por lo que se refiere a su análisis, como por su misma presencia en un filme: si todas las películas son documentos en mayor o menor medida de su época y todas presentan conexiones contextuales, la densidad del plano propiamente textual es la que va a hacer que el filme sea capaz de trascender el momento histórico de su fabricación y exhibición, interesando por tanto a un público posterior que, a lo mejor, no ha vivido ese contexto o, incluso, nada sabe de él.

Si "El verdugo" sólo fuera capaz de desplegar el plano contextual que acabamos de analizar, no interesaría al público actual del año 2.000, que mayoritariamente no vivió el franquismo y que se va alejando vitalmente de todo lo que tiene que ver con ese periodo histórico. Por tanto, ese otro plano, que hemos llamado textual, es precisamente el que permite a

una obra trascender a su tiempo e interesar a otras generaciones.

Pues bien, en ese plano textual habrá que situar conflictos que atraviesan, superándolos, a los problemas históricos ya que, en cierta medida, son intemporales, pues interesan a cualquier sujeto humano en todo tiempo y lugar. Por lo que se refiere a "El verdugo" el tema central es sin duda el de la muerte, como eso real que nos aguarda y que el texto de Berlanga – Azcona aborda con humor negro y castizo. El filme comienza con un plano detalle que nos muestra un tazón de café con leche en el que alguien está desmigando pan: imagen emblemática y costumbrista de una España todavía de hambre y frío, pues el travelling hacia atrás de la cámara nos muestra al funcionario de prisiones cubriéndose con una manta. La llegada de los dos trabajadores de la funeraria con el ataúd y, sobre todo, el hecho de que el verdugo deje sus utensilios de trabajo al lado del tazón, harán que el carcelero renuncie finalmente a comer: la muerte, su macabra estela, se impone a la necesidad, al hambre; del mismo modo que a lo largo del filme la muerte, su inexcusable tiranía, se irá imponiendo al deseo. Y entre medias andaré la ley, como anda en esta primera secuencia que estamos comentando, el exageradamente militarizado uniforme del carcelero (lleno de botones y con gorra de plato) y sus maneras de funcionario, que sobrenadan entre la necesidad de comer y de protegerse del frío, por un lado, y la presencia de la muerte por otro.

Imposibilidad de realizar el deseo: este es otro de los grandes temas del filme. José Luis sueña con ir a Alemania a trabajar de mecánico, un trabajo moderno en un país moderno y próspero, como salida de la España miserable, negra y primitiva. También desea a una

muy carnal Carmen, pero al intentar realizar ese deseo caerá en la peor de las trampas, la del matrimonio y la familia, que le impide ir a Alemania, condenándole a permanecer en la España negra con un trabajo bien macabro: triunfo de la muerte sobre el deseo, valiéndose precisamente de la libido, del deseo sexual de José Luis. Es así como aparece la mujer devoradora, una eficaz mensajera o intermediaria de la muerte a través, precisamente, de su capacidad de dar vida: José Luis quedará atrapado en las redes castradoras de la familia por el embarazo, por el nacimiento del niño.

Frente a esta femineidad que atrapa inexorablemente, destruyendo el deseo más elementalmente masculino, pues el hombre sólo desea placer sin compromiso (arquetipo muy presente en el cine de Berlanga), la masculinidad de José Luis se resiente: es el arquetipo, también muy querido en los textos tanto de Azcona como de Berlanga, del macho castrado y dominado. Amadeo, su suegro, le dirá continuamente que no se está comportando como un hombre, que parece una mujer; confusión en la diferencia sexual emblemática de la erotomanía berlanguiana, bastante perversa: él mismo ha declarado con humor que, como le gustan tanto las mujeres, se siente como "un homosexual lésbico". Por supuesto que este proceso de atrapamiento y de castración del deseo alcanzará su momento de máxima ridiculización en la manera de representar el ritual de la boda, una idea que si bien aparece en "El verdugo", después desarrollarán más ampliamente el tándem Azcona-Berlanga en "¡Vivan los novios!" (1969).

Señalemos por lo demás que ese proceso de aniquilación del deseo adquiere la forma de una pesadilla, de tal modo que si el relato clásico puede equipararse al sueño (Hollywood como fábrica de

sueños multitudinarios, productores de sentido), "El verdugo" sería más bien lo opuesto: el espectador percibe el inexorable proceso de sinsentido en el que se ve inmerso el protagonista, en el que su deseo es denegado por una ley (ejemplificada en la pena de muerte) literalmente inhumana.

La pesadilla se muestra como inexorable cadena de acontecimientos en los que la realización del deseo o no se consuma o conduce al desastre: cuando José Luis y Carmen están por primera vez en la cama (casi el único momento de felicidad en todo el filme), llega el padre verdugo, con la noticia del piso, cuyas inesperadas consecuencias luego comprobaremos. Así, cuando ya instalados en el nuevo piso, José Luis y Carmen van a gozar de nuevo a la cama, y antes de que puedan hacerlo, llega la carta anunciando la inexorable cita con la muerte.

Pero esta demostración de la imposibilidad del deseo, por la ley macabra que anuncia a la muerte, alcanza su momento de máxima brillantez en la secuencia de las cuevas del Drach. En principio allí está todo a lo que puede aspirar el deseo de José Luis: las rubias alemanas, la modernidad, el turismo desenfadado, la luminosidad del sol español y, una vez dentro de la oscuridad de la cueva, el momento romántico y de nuevo la emergencia del deseo. Pero, justo entonces, a contraluz, emergiendo de las sombras, llega la silueta de la guardia civil, como si se tratara de una versión del barquero de la tenebrosa laguna Estigia, ese infernal mundo acuático, oscuro y ponzoñoso que conduce directamente al Hades, al reino de los muertos; allí donde se sumerge José Luis, arrastrado por los guardias o cancerberos, mientras su mujer le grita al otro lado, en una versión invertida de Orfeo y Eurídice. Contribuye a la brillante

resolución de todo lo que se juega en la secuencia la contraposición verbal entre los idiomas extranjeros (inglés, alemán..) y en el hecho de que la voz que emerge en la laguna Estigia sea la única que se transmite por un megáfono en español: instantes antes se había quejado José Luis de que allí nadie les hablara en español; pues bien cuando este llega es el vehículo de la ley como muerte, frente a esos otros idiomas que hablan del mundo, imposible, ininteligible, del deseo.

Finalmente: ¿Hay alguna posibilidad de articular estos dos planos, el del contexto y el del texto, el de lo histórico y el de lo subjetivo?. Por supuesto que sí, pero para llevarlo a cabo deberíamos situarnos ya frente a otro ámbito, un tercer plano que sería el de lo "intrahistórico", un concepto ciertamente útil que debemos a Unamuno (propuesto por primera vez en "En torno al casticismo"): es el plano de lo inconsciente de la historia, mediante el cual la historia personal de cada cual se hace intrahistoria de un

pueblo, pero alcanzando lo que hay de común a toda la humanidad. Lo intrahistórico en el cine español tiene que ver con el humor negro, con "La Codorniz", en la que colaboraron Azcona, Mihura o ese gran cineasta español que fue Edgard Neville, pero también se trata de un tipo de humor en el que se inscribe el cine de Luis Buñuel y que va más allá, apuntando a un fondo común de la cultura latina, pues está en Marco Ferreri, o en las continuas concomitancias entre el cine español de Berlanga y el cine italiano. España, Italia, también México.., hay un fondo común que no es otro que el del universo simbólico católico-latino, vía a partir de la cual habría que intentar enlazar los hechos históricos concretos que pueden reflejarse en nuestras películas con esos otros dramas subjetivos, que atañen a toda la humanidad. Pero desarrollar el concepto de lo intrahistórico en el cine español excede, con mucho, los humildes objetivos de este trabajo.

LUIS MARTIN ARIAS