

La ley que aniquila al sujeto (de deseo) en *El verdugo*, de Luis García Berlanga (1963)

CAROLINA HERMIDA BELLOT

Universidad Cardenal Herrera-CEU, CEU Universities
carolina.hermida@uchceu.es

The law that annihilates the subject (of desire) in Luis García Berlanga's *El verdugo* (1963)

Abstract

Jesús González Requena, in his work *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006) introduces —based on the oedipal story— the concepts of Axis of Law and Axis of Lack to refer to the vectors that determine the becoming of the Subject in the Story. If the Axis of Lack deploys the energy that mobilises the Subject towards the achievement of his Object of Desire, the Axis of Law introduces a series of norms and prohibitions that regulate this Desire through the fulfilment of a Task. We will study the particular and conflictive articulation of both axes in Luis García Berlanga's *El verdugo* (1963), a film in which the weak protagonist, José Luis, is harassed by the paternal figure embodied by his father-in-law, Amadeo, who not only overrides his desires, but also imposes on him the difficult task of acting, like him, as a professional executioner, killing another man in the name of the Law. All this under the long shadow of Carmen, Amadeo's daughter and José Luis' wife.

Key words

Berlanga, *The Executioner*, Law, Lack, responsibility.

Resumen

Jesús González Requena, en su obra *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006) introduce -partiendo del relato edípico- los conceptos de Eje de la Ley y Eje de la Carencia para referirse a los vectores que determinan el devenir del Sujeto en el Relato. Si el Eje de la Carencia despliega la energía que moviliza al Sujeto hacia la consecución de su Objeto de Deseo, el Eje de la Ley introduce una serie de normas y prohibiciones que regulan dicho Deseo mediante el cumplimiento de una Tarea. Se estudiará la articulación particular y conflictiva de ambos ejes en *El verdugo*, de Luis García Berlanga (1963), un filme en el que el endeble protagonista, José Luis, se ve hostigado por la figura paterna que encarna su suegro, Amadeo, quien no sólo anulará sus deseos, sino que le impondrá la difícil tarea de ejercer, como él, de verdugo profesional, matando a otro hombre en nombre de la Ley. Todo ello bajo la alargada sombra de Carmen, hija de Amadeo y esposa de José Luis.

Palabras clave

Berlanga, *El verdugo*, Ley, Carencia, responsabilidad

¿La historia de una «pobre víctima»?

El Verdugo es una película dirigida por Luis García Berlanga en 1963 y «es, según la opinión de la mayoría de los especialistas, la mejor película del cine español»¹. No es una valoración mía, sino que son palabras de Antonio Gómez Rufo en la biografía dedicada al cineasta que lleva por título *Berlanga, contra el poder y la gloria*, publicada en 1997.

La película es considerada para muchos, dice Gómez Rufo, «el mejor alegato contra la pena de muerte»². Sin embargo, preguntado a su director, sobre el tema central de la película, éste contesta:

Ya he dicho muchas veces que la razón principal por la que estoy contra la pena de muerte es porque no quiero ni pensar que yo, en algún momento, pudiera ser condenado a muerte. No es broma, no; es que no soporto esa idea, y siempre que lo pienso me aterra porque, quién sabe, uno a veces, puede encontrarse en esa situación. [...] Estoy contra la pena de muerte por razones egoístas, aparte de las humanitarias.³

Es decir, que Berlanga, más que crear un alegato contra la pena capital, lo que trata es de mostrar el miedo más común en el ser humano: el miedo a la muerte. Un temor acrecentado en quien decidió padre⁴.

Sin embargo, la faceta que muestra Berlanga en el filme no es la común del miedo a morir, sino por el contrario, la del miedo a matar. Un tema que parecía preocuparle de un modo especial, pues, preguntado también sobre la División Azul, responde:

Lo pasé muy mal, fundamentalmente, por dos cosas: por el frío y por el miedo. A mí me daba mucho miedo la guerra y la muerte [...].

Con todo, confieso sentir la satisfacción personal e íntima de no haber disparado un solo tiro en el frente, con lo que tengo la tranquilidad de no haber podido participar directamente en la desgracia de nadie.⁵

Justo lo contrario de lo que le ocurre a José Luis (Nino Manfredi), el protagonista de la película, quien, como sabemos, terminará ajusticiando a un reo mediante el garrote vil.

La historia, guionizada por el propio Berlanga, junto con Rafael Azcona y Ennio Flaiano, está inspirada en un hecho real, en concreto en el caso de Pilar Prades, «la envenenadora de Valencia». Un amigo de Berlanga, abogado, le relató la ejecución, narrada así por Berlanga en la entrevista que le hicieron Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les, publicada por primera vez en 1981 con el título de *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*:

1. GÓMEZ RUFO, Antonio (1997). *Berlanga, contra el poder y la gloria*, Barcelona: Ediciones B, p. 315.

2. *Ibid.*, p. 316.

3. *Ibid.*, pp. 316-317.

4. *Ibid.*, p. 118.

5. *Ibid.*, pp. 113 y 114.

La ejecución fue terrible porque, estando la mujer relativamente tranquila, el verdugo empezó a encontrarse mal. Tuvieron que inyectarle algo contra los nervios y, al final, prácticamente tuvieron que arrastrarle hasta el lugar de la ejecución.

Visualicé aquello en una gran nave blanca con dos grupos que van arrastrando a la víctima y al verdugo, que es el final de la película. Me costó muchísimo montar aquel decorado, pero, como era mi gran obsesión, conseguí convencer a los productores.⁶

Como vemos, la nave blanca se convirtió en la gran obsesión del director. De hecho, Berlanga, reiteró en diversas ocasiones, que fue la única vez en que la visualización en su cabeza de una escena inspiró toda la película.

6. En HIDALGO, Manuel y HERNÁNDEZ LES, Juan (1981). *El último austrohúngaro, conversaciones con Berlanga*, Madrid: Alianza Editorial, 2020, pp. 125-126.



La dureza del acontecimiento y la adopción del particular punto de vista de la narración, desde la perspectiva del verdugo, es lo que ha llevado a muchos críticos del filme a victimizar al personaje de José Luis.

Así, por ejemplo, Miguel Ángel Villena en *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*, quien afirma:

El verdugo nos muestra cómo las circunstancias obligan a un pobre hombre «incapaz de matar a una mosca»⁷, a ejercer socialmente esta detestable profesión. [...] En definitiva, se trata de la inútil lucha del individuo contra el sistema y las circunstancias sociales, una constante del cine berlanguiano.⁸

7. Se trata de una cita textual extraída de los diálogos de la película, en la que el propio José Luis dice de sí mismo que es «incapaz de matar a una mosca».

O también, Antonio Gómez Rufo:

El verdugo que retrata Berlanga no es, ni mucho menos, un ser repulsivo, sino todo lo contrario. Es una víctima de la sociedad, un pobre hombre que tiene que aceptar esa profesión, porque está casado, necesita un piso, no puede sobrevivir de otra manera... Ésa es la tesis más importante de la película, una demostración de cómo un individuo cae en la trampa que la sociedad le tiende.⁹

8. VILLENA, Miguel Ángel (2021). *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*, Barcelona: Tusquets Editores, p. 144.

9. GÓMEZ RUFO, *op. cit.*, p. 317.

10. En HIDALGO y HERNÁNDEZ LES, *op. cit.*, p. 127.

El propio Berlanga afirmaba, en la entrevista de Hidalgo y Hernández Les, que él retrataba al verdugo «como una víctima más de la sociedad»¹⁰.

Sin embargo, ¿es José Luis, como comúnmente se dice, una víctima? Para dar respuesta a esta pregunta vamos a analizar el texto basándonos en la Teoría del Relato desarrollada por Jesús González Requena en el libro *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, la cual se fundamenta en la concepción del relato como una narración en la que se articulan dos estructuras: la estructura de la Donación o Eje de la Ley, que se materializa «en la Tarea que el Destinador otorga al Sujeto»; y la estructura o Eje de la Carencia, «en la que el Sujeto trata de obtener cierto Objeto del que carece»¹¹.

11. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid: Castilla Ediciones, p. 519.

Claudicar ante los deseos de la mujer

Siguiendo estos planteamientos teóricos y metodológicos, tras una primera lectura, podríamos considerar que José Luis, el protagonista, presenta dos deseos antagónicos: viajar a Alemania para labrarse allí un futuro como mecánico, al tiempo que desea a Carmen, hija del verdugo. Mientras que Carmen (Emma Penella), desea a José Luis, tanto como desea casarse, tener un piso y tener un hijo. El conflicto lo tiene entonces José Luis, en tanto que conseguir su segundo deseo anularía el primero.

Pero, aun así, deberíamos plantearnos: ¿es Carmen un verdadero objeto de deseo? Pues más bien parece que José Luis siente una fuerte atracción sexual por ella que no anula su interés principal por viajar a Alemania, interés que manifiesta hasta en cinco ocasiones a lo largo de la película¹²: cuando conoce a Carmen («yo preferiría ir a Alemania para aprender mecánica»); cuando inician su relación amorosa (Carmen: «Lo que yo tengo que hacer es irme a Francia», José Luis: «¿Y por qué no a Alemania? Así podríamos marcharnos juntos»); cuando se entera —disgustado— de que Carmen está embarazada («¡Pero si es que yo tengo que ir a Alemania! ¡En un año me puedo hacer un buen mecánico y dejar este trabajo ya de una vez!»); cuando pide las recomendaciones para ejercer como verdugo («Yo lo único que quiero es una recomendación para trabajar en otra cosa, en Alemania, por ejemplo, a mí me gustaría trabajar allí»); y, finalmente, cuando intenta eludir la responsabilidad de su cargo, ya en la prisión («Yo lo que quería era ir a Alemania, ¿comprende?»).

Como vemos, el sentido de viajar a Alemania va cambiando a lo largo de la película: en un primer momento es aspiración personal profesional; más tarde, una esperanza de futuro de la pareja; después, una evasiva para no hacerse cargo del hijo que va a tener con Carmen; y, finalmente, la excusa para no responsabilizarse del ejercicio de verdugo.

12. Deseo, por cierto, recortado por la censura franquista que obligó a eliminar las referencias a Alemania en la película para que pudiera estrenarse. En HIDALGO y HERNÁNDEZ LES, *op. cit.*, p. 128.

Así, lo que comienza siendo una relación amorosa con Carmen, se torna en un combate por ver quién de los dos vence en su deseo. Combate en el que, como sabemos, Carmen sale vencedora, imponiéndose sus deseos sobre los de José Luis. Como dice Villena: lo que «late en el fondo [es] la misoginia de Berlanga y Azcona al considerar que el protagonista acaba siempre claudicando ante los deseos de la mujer»¹³.

Cumplir con una Tarea aniquiladora

13. VILLENA, *op. cit.*, p. 144.

Sin embargo, lo interesante de la película no es tanto la estructura del Eje de la Carencia, como su articulación con el Eje de la Ley, pues el único modo de que Carmen vea cumplido su Deseo principal de tener un buen piso para su familia pasa porque José Luis herede el trabajo de su suegro Amadeo (Pepe Isbert), el padre de Carmen y quien trabaja como verdugo a punto de jubilarse. Es, en realidad, Amadeo quien le prepara para el acto decisivo de la película, aquel que aterrorizaba a Berlanga: el de tener que matar a otro hombre.

Amadeo se convierte, por lo tanto, en el principal Ayudante de su hija. Tanto él como Carmen utilizan todas las artimañas posibles —desde tentarlos con el maravilloso piso, hasta hacerle chantaje emocional con el niño— para que José Luis releve a Amadeo en el puesto de ejecutor, con tal de que no se marche a Alemania, consiguiendo que el endeble de José Luis caiga en la trampa, dejándose seducir por los encantos de Carmen, por las maravillas del piso y por el sobresueldo que obtiene como verdugo, todavía sin ejercer, mientras mantiene su trabajo de enterrador.

Pero Amadeo, además de asumir la función de Ayudante de Carmen, o, más bien, para cumplir con esa función, desempeña también la de (falso) Destinador de la Tarea de José Luis.

Como dice González Requena basándose en Propp y, más tarde, en Greimas: «cuatro son las funciones del Destinador del relato: formular la prohibición, enunciar el mandato, otorgar el objeto mágico y sancionar la victoria»¹⁴.

Aunque es cierto que Amadeo no formula una prohibición explícita sobre el protagonista, sí que es quien impide que José Luis emprenda el trayecto madurativo de viajar a Alemania. Es también quien le insta a que se postule para verdugo, arreglándole los papeles ante los burócratas para quedar el primero en la lista de candidatos. Además, Amadeo le ofrece su propio maletín para cumplir con la tarea final de ejecutar al reo, enseñándole los detalles del oficio. Y es quien, en último término, sanciona su victoria.

14. GONZÁLEZ REQUENA, *op. cit.*, p. 526.

En este sentido, hay que destacar cómo Amadeo, a pesar de su carácter afa-
ble, utiliza recurrentemente el insulto y los comentarios despectivos sobre la
poca hombría de José Luis a la hora de hacer frente a la Tarea que le aguarda:
«¡Lo que pasa es que no has ido a la guerra, hombre! Si es que estás temblando y es la
cosa más fácil del mundo», «Anda, ve tranquilo y no hagas el ridículo [...] ¡José Luis!
El maletín... Y pórtate como un hombre, anda, hijo mío, anda...», «Si no tienes coraje,
dices que dimites [...] ¡Haz el favor de no portarte como una mujer!».

Es aquí donde se concentra la mayor perversión de la película, pues, si,
como dice González Requena, «el núcleo positivo», de la función del Destina-
dor es «realizar la fundación simbólica del sujeto: darle la ley, nombrarle en
ella [...]. Dotarle, en suma, de un relato que introduzca, en su experiencia del
mundo, un sentido»¹⁵, lo que encarga Amadeo es una Tarea que anula todo
sentido a la existencia; que, en lugar de inscribir al sujeto en una ley simbóli-
ca, lo aboca a abandonar toda ética en nombre de una ley jurídica inhumana.
Un sinsentido que además se proyecta hacia el futuro con el famoso: «Bah,
eso mismo dije yo la primera vez», en respuesta al: «¡No lo haré más!» de un José
Luis abatido tras el cumplimiento, satisfactorio, de su Tarea. Escena final de
la película en la que el protagonista se cubre el rostro con su sombrero, aver-
gonzado, mientras Amadeo sostiene a su nieto en brazos mirando hacia el
horizonte.

15. *Ibid.*, p. 546.

La responsabilidad personal



Ahora bien, la perversión de Amadeo como Destinador no exime a José
Luis de su responsabilidad frente al Acto. Si hay algo que caracteriza al pro-
tagonista de *El verdugo* —y, en general, a todos los protagonistas berlanguia-
nos— es que es un personaje endeble, incapaz, no sólo de perseguir su deseo

—a pesar de la insistencia de José Luis por viajar a Alemania, no realiza ningún acto para emprender ese trayecto—, sino carente también del impulso necesario para renegar, en este caso, de su Tarea. Pues eso hubiera sido lo propio del Héroe en esta trama, renunciar a una Tarea perversa a la que le aboca un Destinador que sólo desea cumplir con los deseos de —ese «animal erótico»¹⁶ que es— su hija Carmen.

Sin embargo, José Luis es incapaz de contradecir a su suegro; en el fondo es un sujeto obediente, como lo son todos los personajes berlanguianos, que resultan amables a pesar de su miserabilidad, precisamente por su alto grado de docilidad. Una docilidad, que, como dice González Requena en su artículo sobre *El Verdugo* está relacionada con su carácter acomodaticio:

17. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002). *El Verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), en Fernando Ripoll Molinés (ed.), *Las mil caras de la comunicación. Homenaje al profesor don Angel Benito*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, p. 847.

[...] nos encontramos en el extremo opuesto al de la tragedia [...]. A los personajes berlanguianos [...], por su carácter netamente acomodaticio, ningún desafío les compromete. Buscan tan sólo acomodarse en ese minúsculo espacio donde pueden sobrevivir afirmando su desentendimiento de una realidad exterior de la que no quieren saber nada.¹⁷

Así pues. el penoso desfile de José Luis hacia la puerta del cadalso, atravesando la gran nave blanca, no es tanto el trayecto trágico de un «pobre hombre» arrastrado por la sociedad a matar, como la evidencia de la fragilidad del personaje y de hasta dónde nos puede conducir la irresponsabilidad individual. Irresponsabilidad que todos los personajes de Berlanga ostentan, de una manera u otra. José Luis, como vemos, presentado como «víctima de la sociedad» y Amadeo respondiendo al prototipo del «tecnócrata»¹⁸.

16. Calificativo, el de «animal erótico», que utiliza el propio Berlanga para referirse a la actriz Emma Penella. En HIDALGO y HERNÁNDEZ LES, *op. cit.*, pp. 132-133.

18. Según el propio Berlanga, a Amadeo no se le puede considerar una víctima, pues: «Ha pasado de víctima a tecnócrata». En HIDALGO y HERNÁNDEZ LES, *op. cit.*, p. 129.



Amadeo: A ver, ¿dónde está la humanidad de la famosa silla?

José Luis: Yo creo que la gente debe morir en su cama, ¿no?

Amadeo: ¡Naturalmente! ¡Pero, si existe la pena, alguien tiene que aplicarla!

19. ARENDT, Hannah (1975). «Responsabilidad personal bajo una dictadura», en *Responsabilidad y juicio*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2007, p. 59.

Contra la pena de muerte, Amadeo opina que: «*Si existe la pena, alguien tiene que aplicarla*». La misma justificación que, como argumenta Hannah Arendt al explicar su *teoría del engranaje* en «Responsabilidad personal bajo una dictadura», utilizaban todos los acusados en los juicios de la posguerra, tras la Alemania nazi: «Si no lo hubiera hecho yo, cualquier otro lo habría hecho»¹⁹. Una forma, dice Arendt, de intentar eludir la responsabilidad individual bajo una supuesta responsabilidad colectiva en la que se basa todo gobierno burocrático:

En todo sistema burocrático, el desvío de responsabilidades es algo rutinario y, si uno desea definir la burocracia en términos de ciencia política, es decir, como una forma de gobierno —el gobierno de los cargos, en contraposición al gobierno de los hombres, sea uno, unos pocos o muchos— resulta que, desgraciadamente, la burocracia es el gobierno de nadie y, precisamente por eso, quizá la forma menos humana y más cruel de gobierno.²⁰

Este «gobierno de nadie», inhumano y cruel, encuentra su máximo acomodo, no sólo en la trama del filme —sublime, en este sentido, la escena en que Amadeo prepara ante los funcionarios todo el papeleo burocrático gracias al cual José Luis puede acceder al puesto—, sino en el propio hacer cinematográfico berlanguiano. La clara manifestación de la irresponsabilidad colectiva de la que hablamos se manifiesta con nitidez en las escenas corales, tomadas en plano secuencia, en las que nos encontramos con un ir y venir constante de funcionarios y representantes del estado, que atraviesan una y otra vez las laberínticas puertas que conforman la prisión de Mallorca.



20. *Ibid.*, p. 60.



Escenas caóticas, abarrotadas de personajes, que contrastan con el vacío final de la gran nave blanca, cuya puerta parece haber engullido lentamente a la ristra de personajes que poblaban el filme.

Como dice González Requena, la puerta cerrada es «la más física manifestación de una Ley que le somete [al sujeto] al encuentro con la realidad de su carencia»²¹. La perversión de *El verdugo* es que la ley que rige el relato, metaforizada en esa puerta, no es la Ley simbólica que contiene la pulsión y se abre a un horizonte de sentido, sino por el contrario la que aboca a los personajes a esa pulsión de muerte, a través de su propia aniquilación como Sujetos de Deseo.

21. *Ibid.*, p. 60.



Referencias

- ARENDT, Hannah (1975). «Responsabilidad personal bajo una dictadura», en *Responsabilidad y juicio*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2007, 49-74.
- GARCÍA BERLANGA, Luis. *El verdugo*. España-Italia: Naga Films, Zabra Films, 1963. Película.
- GÓMEZ RUFO, Antonio (1997). *Berlanga, contra el poder y la gloria*, Barcelona: Ediciones B.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002). «El Verdugo (Luis García Berlanga, 1963)», en Fernando Ripoll Molinés (ed.), *Las mil caras de la comunicación. Homenaje al profesor don Ángel Benito*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 845-853.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid: Castilla Ediciones.

HIDALGO, Manuel y HERNÁNDEZ LES, Juan (1981). *El último austro-húngaro, conversaciones con Berlanga*, Madrid: Alianza Editorial, 2020.

VILLENA, Miguel Ángel (2021). *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*, Barcelona: Tusquets Editores.