

El verdugo e a traxedia grotesca

Juan A. Ríos Carratalá

[Recibido, marzo 2006; aceptado, xullo 2006]

RESUMO Este artigo de Juan A. Ríos Carratalá é un anticipo dun capítulo do libro *Atrapados por la vida (La obra literaria y cinematográfica de Rafael Azcona)*, no que aborda a análise dos personaxes "atrapados pola vida" que se presentan de xeito recorrente nas creacións de Azcona. Neste adianto analiza o filme *El verdugo*, cuxo guión foi escrito por Luis García Berlanga e Azcona, deténdose en aspectos como as características que presenta o personaxe principal, José Luis, un claro exemplo de home "atrapado pola vida" que non sabe dicir "non" e que acaba abocado a un destino trágico. A partir da cualificación de "traxedia grotesca" difundida por Román Gubern e Fernando Fernán Gómez para definir a película, J.A. Ríos Carratalá repara nas similitudes e nas múltiples diferenzas que presenta a obra de Berlanga e Azcona con respecto ás traxedias grotescas, denominación cuñada por Ramón Pérez de Ayala tras a estrea de *La señorita de Trevélez* (1916) e outras obras de Carlos Arniches. Entre elas, apunta a ausencia dun desenlace feliz e reconciliador, a utilización dun humor vencellado a un saíbo agridoce que invita á reflexión ou a presentación de personaxes que protagonizan situacións extremas cunha naturalidade que as fai próximas e cotiás e, por iso mesmo, terribéis. Conclúe afirmando que *El verdugo* é en boa medida unha traxedia que invita á reflexión pola vía do humor e pola utilización dese concepto dos "atrapados pola vida" co que sorrimos e, ao tempo, temos unha amarga percepción de proximidade.

ABSTRACT This article by Juan A. Ríos Carratalá is a foretaste of a chapter of the book *Atrapados pola vida (La obra literaria y cinematográfica de Rafael Azcona)*, in which he analyses two characters who are 'atrapados pola vida' [trapped by life] and who feature in many of Azcona's works. In this 'taster' he examines the film *El verdugo* [The executioner], whose screenplay was written by Luis García Berlanga and Azcona, focussing on details such as the character traits of the protagonist, José Luis, a good example of a man 'trapped by life' who doesn't know how to say 'no' and who comes to a tragic end. Basing himself on the notion of 'grotesque tragedy' devised by Román Gubern and Fernando Fernán Gómez to describe the film, J.A. Ríos Carratalá points out certain similarities and many differences between Berlanga and Azcona's screenplay and the

'grotesque tragedies', a term devised by Ramón Pérez de Ayala after the premiere of *La señorita de Trevélez* (1916), and certain other works by Carlos Arniches. He notes the absence of a happy and harmonious ending, the use of bitter humour to stimulate reflection, and the creation of characters who take part in awful situations with such indifference that makes these seem natural and normal, and, thus, quite terrible. He concludes by stating that *El verdugo* is principally a tragedy which is thought-provoking because of its humour and the use of the concept of those who are 'trapped by life', which makes us smile and, at the same time, gives us an uncomfortable feeling of proximity.

Os amantes das frases feitas afirman que unha imaxe vale máis ca mil palabras. É doado derrubar esta simpleza. Porén, no caso de *El verdugo* (1964)¹ unha imaxe non só estivo na orixe da considerada como unha das mellores películas do cinema español, senón tamén dun aluvián de críticas e estudos. Luis García Berlanga ten contado, en reiteradas ocasións, a impresión que lle causou o relato do axustizamento dunha muller en Valencia presenciado por un amigo seu. Desta circunstancia xurdiu a imaxe que se había converter nunha inesquecible escena da película: unha dependencia carceraria, fría e desolada, na que coinciden dúas vítimas: o reo e o verdugo, ambos rodeados de grupos que os encamiñan cara a unha porta de saída sen retorno posíbel, real ou metafórico segundo os casos. A cámara fixa como a nosa mirada e o encadre en picado. Poucas veces unha imaxe foi quen de dicir tanto, pero cumpría chegar até ela de xeito lóxico e coherente. Foi complexa a tarefa asumida polo director e Rafael Azcona, responsábeis dun guión² transformado nunha película da que é difícil parar de falar e escribir³.

A historia de José Luis, o personaxe interpretado por Nino Manfredi, exemplifica moi ben a traxectoria dun atrapado pola vida⁴. Como tal, insírese no conxunto das creacións dos seus autores, por riba da súa específica condición de verdugo, punto final dunha evolución que centra o interese dos guionistas. Esta liña de interpretación acabou imponéndose á denuncia da pena de morte, tamén presente na película. Sen a anular, por suposto; pero o interese

¹ A película foi rodada en 1963, proxeitada no Festival de Venecia do mesmo ano e, despois de innumerábeis problemas, estreada con cortes en febreiro de 1964.

² Editado en Madrid: Alma Plot, 2000.

³ O presente artigo é un anticipo dun capítulo do meu libro *Atrapados por la vida (La obra literaria y cinematográfica de Rafael Azcona)*, onde analizo os numerosos exemplos de personaxes "atrapados pola vida" que podemos atopar nas creacións de Rafael Azcona.

⁴ Tomo a definición do libro de Juan Carlos Frugone, *Rafael Azcona: Atrapados por la vida*, Valladolid: Seminci, 1987. Edición dixital en cervantesvirtual.com.

que segue a suscitar relaciónase máis cunha circunstancia próxima á maioría dos espectadores. Por mágoa, esa pena permanece preto de nós, pero dun xeito distinto ao de 1963, ano da rodaxe e da execución de Julián Grimau⁵. Hoxe é unha noticia que nos produce noxo, ao que semella non compartido á outra beira do Atlántico. Está nos medios de comunicación, pero non nunha experiencia cotiá na que, porén, é doado atopar outros casos, menos rechamantes, de atrapados pola vida. Nós mesmos podemos estalo por non sermos quen de dicir “non”, como o desventurado José Luis.

O matrimonio e a casa, algo tan cotián e universal, hipotecan a vida dun protagonista que intenta escapar da súa soidade e remata, literalmente, arrastrándose cara a un destino tráxico. Ao final, despois de renegar da súa condición, fica sumido nun cínico silencio para emprender a viaxe de volta desde Mallorca, onde se estreou como verdugo. Un traxecto que imaxinamos abundante en reproches non ditos aínda que escoitados e asumidos até furar a súa conciencia. O sogro deixouna a bo abeiro hai moitos anos e coida do neto. É o único do trío protagonista que xamais manifesta angustia. Mentres, a interesada e atenta esposa procura a comodidade do seu marido, un José Luis sen escapatoria nun barco que, como a súa vida, non pode gobernar. Nesa ausencia de desenlace, na continuidade que se intúe despois do visto, captamos unha carga de profundidade que induce á reflexión. Quizais máis amarga. A relacionada coa pena de morte podémola obxectivar; é cousa dos outros, dos que detentan un poder capaz de manter unha lexislación contraria aos dereitos humanos. Pero aquí fálasenos de alguén chamado José Luis. E este tipo de destinos resúltanos próximo no fundamental. Non fai falta converterse en verdugo para comprobar o prezo dunha hipoteca cando nos deixamos atrapar pola vida, por un destino que implica a perda da liberdade e dos soños nunha sociedade cuxo pragmatismo se impuxo, con tal forza que chega a ser tan ineludíbel como o intento de supervivencia.

149

A ampla bibliografía crítica sobre a película⁶, e os propios guionistas, explicaron un proceso creativo sobre o que nada pode engadir. Pero cando

⁵ Á parte do citado dirixente comunista, en 1963 tamén foron executados dous anarquistas acusados dun atentado que non cometeron, tal e como se soubo ao ser emitido por televisión o testemuño dos que o realizaron. En calquera caso, en 1963 a pena de morte distaba moito de ser algo lonxincuo para os españois.

⁶ Podemos atopar, por exemplo, numerosas referencias á mesma nos volumes colectivos: *Voir et lire García Berlanga, Hispanística XX*, Université de Bourgogne, 1998, e *Le sexe, le rire et la mort. Essais*

coñecín as afirmacións de Román Gubern e Fernando Fernán-Gómez⁷ acerca da súa consideración como unha “traxedia grotesca” e, pouco despois, *El verdugo* se puña en escena grazas á magnífica adaptación de Bernardo Sánchez Salas⁸, pensei até qué punto ese proceso non era tamén o das traxedias grótescas, denominación cuñada por Ramón Pérez de Ayala tras a estrea de *La señorita de Trevélez* (1916) e outras obras de Carlos Arniches⁹.

Tanto Luis García Berlanga como Rafael Azcona teñen manifestado en reiteradas ocasións a súa admiración polo dramaturgo alacantino e, máis en concreto, por un sainete que constitúe unha das súas fontes de creación. Mellor sería falar do sainetesco, pois como tentei demostrar¹⁰ a pretensión destes e outros cineastas coetáneos nunca foi a adaptación do citado xénero teatral, senón a utilización dalgunhas das súas características básicas nunha peculiar e fértil mestura. O resultado é decote unha lectura do xénero afastada da orixinal, entendendo como tal a de Carlos Arniches e outros autores da súa época, un tanto trasnoitados para as pretensións duns cineastas cun pulo anovador.

150

Había en todos eles unha vocación realista, coherente coas correntes que ao longo dos anos cincuenta e principios dos sesenta se daban no panorama creativo español. En Berlanga e Azcona esta orientación ten trazos peculiares, afastados dos canons dun realismo crítico co que, desde o silencio, polemizaron mediante unhas películas cunha fonda repercusión que chega até os nosos días. Á marxe doutras cuestións, a súa poética partía dunha superación dos

sur Le Bourreau de Luis García Berlanga, Nantes: Université de Nantes, 1999, e *El verdugo-Le bourreau*, en *Co-textes*, nº 36, CERS, Univ. Paul Valéry, Montpellier III, 1977. Véxase tamén a breve monografía de Mario Ruiz Sanz, *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2003.

⁷ Véxase Fernando Fernán-Gómez, *Puro teatro y algo más*, Madrid: Alba, 2002, p. 128. A opinión de Román Gubern: “*Es mi hombre Arniches* la calificó como tragedia grotesca, que es una etiqueta que conviene perfectamente a *El verdugo*”, en Carlos Cañeque e Maite Grau, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Barcelona: Destino, 1991, p. 230. O profesor Jesús García Jiménez comparte esta opinión en *La poética de Berlanga*, Madrid: Tarvos, 2000, p. 8.

⁸ Esta coprodución de Teatro de la Danza, Barbotegui e La Llave Maestra, dirixida por Luis Olmos, tivo un clamoroso éxito a partir da súa estrea na temporada 2000-2001. Véxase sobre a mesma, M^o Teresa García-Abad, “La profecía meyerholdiana: hacia la cinematización de la escena”, en José Romera (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid: Visor, 2002, pp. 341-50, e Francisco Ernesto Puertas Moya, “Revisión de la pena de muerte: *El verdugo*, del cine al teatro”, en *ibid.*, pp. 487-500.

⁹ Defino ese concepto xenérico na Introducción á miña edición da citada obra arnicheana (Madrid: Castalia, 1997).

¹⁰ *Lo sainetesco en el cine español*, Alacante: Universidad, 1997.

esquemas xenéricos e unha aposta pola traxicomedia, máis fiel a unha realidade na que drama e humor apenas se poden illar. Nesa dirección axiña atoparon as traxedias grotescas de Carlos Arniches. Juan Antonio Bardem fixo en *Calle Mayor* (1954) unha lectura exclusivamente dramática de *La señorita de Trevélez*, coherente coas pretensións dun cineasta afastado do sainetesco que captou as enormes posibilidades dun esquema argumental adaptábel ás súas propias circunstancias históricas e ideolóxicas¹¹. Berlanga e Azcona nunca se centraron nunha obra determinada. O seu interese por un segmento da creación teatral de Carlos Arniches estivo vencellado a un concepto da traxicomedia que eles mesmos, con distintas variantes, utilizaron nas súas películas. Unha mestura superadora dos ríxidos convencionalismos xenéricos que, paradoxalmente, os achega a un subxénero como é a traxedia grotesca.

Porén, a fórmula cuñada por Ramón Pérez de Ayala en 1924 é algo máis cá citada mestura¹². Tamén implica a aparición duns protagonistas atrapados pola vida, observada sempre como un conxunto de circunstancias concretas e inmediatas. Uns antiheroes desbordados por unha realidade que lles empece ser eles mesmos. Terán que aparentar, por exemplo, ser máis novos e fachendosos para agochar o paso do tempo a unha irmá solteirona (*La señorita de Trevélez*), valentes até a temeridade para sacar adiante unha filla (*Es mi hombre*, 1921), tolos para que unha familia recupere o sentido común (*La locura de don Juan*, 1923)... José Luis, un pacífico empregado de pompas fúnebres que aspira a traballar como mecánico en Alemaña, terá que se converter en verdugo. Esta transformación, imposta e contraria á idiosincrasia dos personaxes até tal punto que provoca a comicidade, dáse tanto nas traxedias grotescas de Carlos Arniches como na película de Berlanga e Azcona. Pero tamén hai notábeis diferenzas. O humor esperanzado e reconciliador do primeiro presenta transformacións concibidas como unha fórmula teatral, xa clásica no ámbito do teatro cómico. Divertida e até entrañábel pola súa inxenuidade, era quen de propiciar a aparición duns recursos cómicos dos que facían gala intérpretes como Valeriano León. Pequenos, fráxiles e simpáticos, durante uns momentos transformábanse en heroes para provocar o sorriso duns espectadores identificados con quen aparentaban romper con certas limitacións. Logo, en desenlaces onde todo se soluciona –polo menos sobre o escenario–, voltaban a se

¹¹ *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alacante: Universidad, 1999.

¹² Os artigos de Pérez de Ayala, inicialmente publicados en *Las máscaras*, incluínos no meu libro *Arniches*, Alacante: CAPA, 1990, pp. 160-171.

reconciliar co seu ser orixinario, aínda que coa confianza gañada mediante unha transformación que nunca cuestiona nada e reafirma a necesidade de se acomodar ás pequeneces do cotián.

A transformación de José Luis é trágica e, ademais, irreversible. Non é un recurso cómico, malia xerar episodios grotescos que provocan un peculiar sorriso, senón a recreación dun proceso de miserabilización que os autores detectan e subliñan a partir dunha escéptica observación da súa contorna. Con trazos menos contrastados e, por iso mesmo, menos rendíbeis desde o punto de vista da ficción cómica, pero en esencia identificábeis por parte do espectador.

Amadeo, o experimentado verdugo interpretado polo xenial Pepe Isbert, preséntasenos entrañábel grazas a un actor que sintetiza, mesmo no seu aspecto físico, o senso da traxicomedia. E desde a súa primeira intervención, cando acaba de executar un reo e manifesta que non deixa de fumar porque non ten “coraxe”, exemplifica un concepto do humor que, de xeito inequívoco, se ten asociado co “negro”. Outras influencias, máis vencelladas á tradición española, conviría aducir. En calquera caso, Berlanga e Azcona nunca edulcoran o que simboliza un traballo que os levou á soidade compartida con Carmen, a súa filla casadeira disposta a se acoller a calquera oportunidade que podería ser a derradeira. Outro solitario, José Luis, achégase a ela e é atrapado. Non por unha suposta misoxinia, tantas veces citada en relación coas creacións de Azcona e Berlanga. A mesma implicaría unha culpabilidade, inexistente na obra de quen se limitan a presentar egoísmos ou aspiracións tan comprensíbeis como mediocres¹³. Carmen non quere ser unha solteirona, José Luis deséxa e Amadeo pretende gozar da súa xubilación nunha casa confortábel. Non hai culpabilidade ningunha no que, porén, só pode ser satisfeito a un alto prezo. O pai e a filla pagarano coa tranquilidade que no material achega un involuntario cinismo, se é que se pode falar deste paradoxal concepto. José Luis, incapaz de dicir non, converterase nun ser alleo ao verdugo, de quen xamais poderá escapar. Os protagonistas das traxedias grotescas de Carlos

¹³ Neste sentido resultan reveladoras as palabras do director sobre a personaxe de Enma Penella: “lembro que pensara algunha vez en perfilar a personaxe dela como unha personaxe moito máis maquiavélica e manipuladora, que chegaba a quedar grávida adrede. Naquela época (...) unha muller que conseguise quedar preñada fiña un oitenta por cento de probabilidades de levar ao altar o señor en cuestión. O que sucede é que esa opción a faría culpábel e a min non me gusta culpar tan claramente a ninguén. Nas miñas películas ninguén é culpábel. Só o grupo, insisto, e dun xeito inconsciente, é o gran colectivo devorador”, en Carlos Cañeque e Maite Grau, *op. cit.*, p. 61.

Arniches volven ser quen eran, reconcílianse con eles mesmos despois de ter atravesado momentaneamente as súas propias fronteiras nunha aprendizaxe que a todos, espectadores incluídos, resulta positivo e até aleccionador. José Luis non, porque nas películas de Berlanga e Azcona non colle o desenlace feliz e reconciliador. Tampouco unha aprendizaxe en aberta contradición co arco que trazan os seus personaxes: o da miserabilización¹⁴.

Así mesmo, en *El verdugo* non atopamos un humor sen arestas, circunscrito á graza dun chiste, un xogo de palabras ou unha réplica ocorrente. Carlos Arniches nas traxedias grotescas superou os lindeiros habituais do seu teatro cómico, pero coa prudencia de quen se debía a un público que o encapsulou no mesmo. Nunca abandonou, pois, os seus habituais recursos para provocar o sorriso, sacrificando mesmo a coherencia dalgúns momentos dramáticos. Florita de Trevélez no desenlace, mentres chora o seu engano, fai inoportunos xogos de palabras que contribúen a insensibilizar o espectador diante da súa desgraza, moito máis patente na nobreza do comportamento do seu irmán Gonzalo. E así tamén ocorre con outros personaxes das traxedias grotescas, obrigados a repartir as abundantes doses de humor propias dun xénero que tentaba, ante todo, entreter o público xa coñecedor da traxectoria arnicheana.

153

En *El verdugo* hai humor, pero dunhas características radicalmente distintas. Rafael Azcona rexeitou decote o equívoco concepto de “humor negro”. Non se identifica con el. Tampouco Luis García Berlanga semella aceptalo, malia utilizalo nalgunhas declaracións. Abóndanlles razóns para desbotar un concepto de lindeiros esvaídos, un comodín utilizado en España dun xeito irresponsábel para se referir a creacións que noutros contextos endexamais se relacionarían con el. Á marxe do corrosivo e crítico, no humor da citada película subliñaría a súa profunda ligazón cos personaxes e as situacións nas que se ven atrapados. Nunca son os instrumentos utilizados para contar un chiste ou provocar o sorriso cun xogo de palabras. O seu humor abrolla, en ocasións, do interior duns antiheroes con vontade de superviventes ou é o froito do paradoxal contraste que lles ofrece a súa propia realidade. Humor e traxedia van

¹⁴ Este concepto foi decote utilizado por Luis García Berlanga nas numerosas entrevistas que concedeu para falar das súas películas. Véxanse, fundamentalmente, Juan Hernández e Manuel Hidalgo, *El último austrohúngaro: Conversaciones con Berlanga*, Barcelona: Anagrama, 1981; Carlos Cañeque e Maite Grau, *op. cit.*; Antonio Gómez Rufo, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Madrid: Temas de Hoy, 1990, e o número monográfico de *Nickel Odeon* dedicado ao cineasta: nº 3, 1996.

deste xeito íntimamente xunguidos nunha invitación á reflexión, xa presente nalgúns momentos das obras arnicheanas pero subliñada nesta peculiar traxedia grotesca.

Humor, pois, nunca gratuito nin constante; vencellado ao saibo agridoce que nos achega unha película que é quen de permanecer na nosa memoria. Algunhas traxedias grotescas de Carlos Arniches tamén acadan este obxectivo, mesmo malia as aparencias duns finais felices onde todo semella ficar pechado. *¡Que viene mi marido!* (1918) é un bo exemplo. Se remexemos no convencional deses desenlaces observaremos a continuación de situacións que non invitan ao sorriso. O resucitado Lázaro Bermejo recibe o seu merecido, pero fica no aire a non menos culpábel codicia dos seus antagonistas. A mensaxe rexeneracionista de Don Marcelino en *La señorita de Trevélez*, tan optimista como retórica, non empece que a solteirona arrastre a súa amargura. Poderá ir de viaxe co seu irmán Gonzalo, pero non esquecer un engano que a marcou. Así tamén sucede con outros personaxes aos que Carlos Arniches ofrece unha solución momentánea, máis teatral ca vital, calculada para satisfacer o espectador que se conforma cun desenlace convencional sen rexeitar a posibilidade de propiciar, noutro tipo de espectador, unha lectura que vai máis alá do espazo pechado do escenario.

154

El verdugo opta directamente por esta segunda posibilidade. Ninguén pensa nun final pechado e convencional cando José Luis embarca en Mallorca de regreso á casa. O seu rostro perplexo así o indica. Talvez se impoña a súa vontade de presentar a renuncia, de non repetir unha experiencia que o transformou noutro. Pero Carmen e o seu sogro non o escoitan. Aparentan tranquilidade mentres lle dan comida ou xogan co neno de regreso á casa. É dicir, aférranse a aquilo para o que é necesaria a continuidade de José Luis como verdugo. De aí a dúbida do espectador, a ausencia de resposta a unha interrogante irresolúbel en tanto que vital.

Carlos Arniches, como autor, era un católico esperanzado con ideas tan sinxelas como rotundas nunha formulación sen dialéctica posíbel. Non dubidaba á hora de convertelas en lugares comúns sabedor do seu efecto balsámico nos espectadores. O radical escepticismo de dous agnósticos como Berlanga e Azcona vai por outras derrotas. O arco que trazan os seus personaxes nunca é o dunha superación para acadar un obxectivo, nin tan sequera o dun reencontro enriquecedor consigo mesmo tras dunha momentánea conversión.

Fracasan e sobreviven, unha paradoxal dualidade, máis acubillada na tradición picaresca ca en modelos teatrais como o de Carlos Arniches.

José Luis non é un personaxe grotesco, malia que a súa relación con Carmen e o seu pánico a ser requirido para executar un reo o fagan protagonizar situacións cómicas onde este concepto resulta pertinente. Examina *El Caso* co código penal na man, intervén para evitar pelexas na rúa e vive nunha angustia que o fai risíbel até que, en calzóns e camiseta, recibe a fatídica carta. Xusto no intre en que, na súa casa, tentaba gozar coa súa muller. Todo ten un prezo.

Tampouco hai unha continuidade no grotesco no caso do seu sogro, tan acomodado a unha realidade que acepta con naturalidade. Pepe Isbert fai críbel un verdugo que, cando remata a súa tarefa, se preocupa pola súa tose e procura quen o leve á casa. Sen subliñados histriónicos, aspecto tétrico e mirada torva, de acordo co previsíbel nun personaxe da súa condición. A mosca sentido común e actúa coa sinxeleza dun vivir cotián que nos provoca verdadeiro terror, a diferenza do de tantas outras películas. A súa interpretación fai entrañábel por achegado a quen rexeitamos pola súa condición de verdugo. A mesma é presentada máis como símbolo tan só enunciado ca como reflexo das circunstancias concretas dunha realidade, que neste sentido se nos escamotean por innecesarias ou se contradín por mor da coherencia da película. Non botamos de menos un traballo documental e testemuñal como o de Basilio Martín Patino en *Queridísimos verdugos* (1973). Tampouco a información que nos achegan ensaios como os de Daniel Sueiro: *Los verdugos españoles* (Madrid: Alfaguara, 1971) e *La pena de muerte* (Madrid: Alianza, 1974). Abóndanos saber cal é o traballo do ancián, ver o seu maletín e, xa que a censura empeceu que oísemos o ruído do seu instrumental, escoitar as súas peculiares teorías sobre o dereito do reo a unha morte digna.

155

Berlanga e Azcona non utilizan o trazado groso para presentar uns personaxes que protagonizan situacións extremas cunha naturalidade que as fai próximas, mesmo cotiás e, por iso mesmo, máis terríbeis. Lembremos que a necesidade de ocupar una praza de verdugo para conseguir unha casa, como o casar cunha anciá para acadar o mesmo obxectivo en *El pisito* (1958)¹⁵, de Marco

¹⁵ Película con guión de Rafael Azcona a partir dunha novela súa publicada en 1957. Berlanga puido tela dirixido e, de calquera xeito, ten manifestado en varias ocasións a súa identificación con ela.

Ferreri, pode considerarse como algo extraordinario e mesmo insólito, pero nunca inverosímil ou carente de xustificación. Non confundamos, sobre todo, a solución co proceso que leva a ela. O secundario é que José Luis se converte en verdugo, concepto que ten máis de parábola ca de observación da realidade¹⁶. O fundamental é a evolución de quen se ve atrapado pola vida, por un cúmulo de circunstancias que o abocan a unha decisión extrema que comprendemos. E nese proceso o comportamento de José Luis non hai que consideralo como grotesco, cando menos nun senso permanente e definitorio.

Deste xeito entendérono Nino Manfredi e Juan Echanove, na súa versión teatral, optando, sobre todo no primeiro caso, por unha interpretación propia dunha comedia, que nos achega un personaxe solitario que tenta compartir as súas pequenas e xustificadas ambicións. Para conseguilo transfórmase noutro sen recorrer a un truco, sen apenas percibir ese suave esvaramento cara ao abismo: ese verdugo tan alleo á súa pacífica actitude perante os demais. Pero, a diferenza das transformacións operadas nas traxedias grotescas de Carlos Arniches, o cómico non reside nunha nova aparencia do protagonista, que tanto facía rir os espectadores dun Valeriano León, por exemplo, convertido nun temíbel matón (*Es mi hombre*), ou un Quique Camoiras nun non menos temíbel pai de familia (*La locura de don Juan*). José Luis non é o coitado e tímido personaxe que se volve alguén tan diferente como imprevisto para nos facer rir. Segue a ser el mesmo até o final, cando menos na aparencia de quen camiña cara ao cadafalso con traxe claro e chapeu de turista; sen demasiados apuntes grotescos, os xustos para evitar o patetismo. A súa aceptación do posto de verdugo non é un truco teatral como o empregado polos protagonistas de Carlos Arniches. Non é unha careta, reversíbel nun desenlace feliz onde todo se reconduce. É unha decisión trágica que o aboca a un destino inexorábel. E no mesmo o grotesco, como moito, é unha carantoña ridícula e irrisoria que nada consegue; outros, con paternais palabras, encárganse de empurralo cara ao patíbulo.

¹⁶ J.M. Pérez Lozano en 1964 escribiu: "Salvo la ventaja que, en orden al contraste —hombre pacífico, profesión espeluznante— tiene el que José Luis sea verdugo, la tesis del film habría quedado sensiblemente igual si José Luis fuese obligado a ser carabinero o funcionario del servicio de limpiezas. Pues no es la pena de muerte el tema de la película, sino más bien el de la imposible libertad del hombre, la libertad coaccionada, la imposibilidad de elegir. Y es aquí donde Berlanga [e Azcona] carga toda su desalentada filosofía novitalista", en Benito Herrera e Víctor Iglesias (eds.), *Rafael Azcona, guionista*, Cádiz, XXIX Muestra Cinematográfica del Atlántico, 1997, p. 81.

Carlos Arniches nunca renunciou a impartir leccións morais, exemplificadas mediante tramas argumentais cuxos desenlaces funcionan ao xeito dunha fábula. Dise que os humoristas son, no fondo, uns moralistas. Habería que matizar, como en tantas outras cuestións relacionadas co humor¹⁷, pero no teatro daquela época a actitude do autor alacantino é tan habitual que nin paga a pena comentala como trazo peculiar. Berlanga e Azcona, polo contrario, nunca apuntan nesa dirección. O seu radical escepticismo, mesmo o seu aparente pesimismo, socavan un moralismo consubstancial con quen, desde a confianza nos seus postulados, intentan compartir cos espectadores un optimismo capaz de solucionar calquera problema, polo menos no tempo e no espazo do escenario. A derradeira escena dunha traxedia grotesca provoca un sorriso, embazado ás veces se pensamos nunha situación que tan só se solucionou nas citadas coordenadas. No desenlace de *El verdugo* evítase o directamente tráxico e impactante, que suporía rematar coa imaxe do patio por onde se arrastra José Luis tras a súa vítima. Algúns críticos manifestaron a súa preferencia por este posíbel final, pero esquecen que esa mesma traxedia cómpre inserila no plano do cotián entrevisto cando a familia sae de Mallorca. Levan, en silencio, algo que, aínda que se pretenda obviar ou esquecer, os acompañará sempre. Sen solución ningunha, esluído á marxe da espectacularidade da citada imaxe. E, o que é peor para un posíbel moralismo, sen culpábeis que como tales teñan que pedir perdón ou seren castigados.

157

Nas traxedias grotescas de Carlos Arniches sempre hai un culpábel, presentado sen xenreira e disposto a rectificar despois de recoñecer as consecuencias do que el mesmo argallou. A súa conversión e consecuente perdón forman parte dun desenlace que, só nalgunhas ocasións, deixa albiscar un concepto simbólico de culpabilidade que vai máis alá do personaxe concreto. Pode ser o froito dunhas circunstancias sociais e culturais, como o burlador Tito Guiloya de *La señorita de Trevélez*, ou o instrumento utilizado polos que non se atreven a manifestar a súa, por exemplo, cobiza (véxase o papel desempeñado por “el ingenioso Hidalgo” en *¡Que viene mi marido!*). Pero a delimitación desas circunstancias ou a presentación do mal (insensibilidade, incultura, cobiza...) como algo común e corrixíbel mediante un simple recoñecemento –un antídoto tan teatral, o católico, como falso– permiten que o espectador respire confiado. Sabe onde está o mal; preto, pero non nel ou en alguén concreto. E, sobre todo, como combatelo. Dun xeito inxenuo, quizais; pero coa seguri-

¹⁷ Véxase o meu libro *La memoria del humor*, Alacante: Universidad, 2005.

dade que achega un autor que, lonxe de formular interrogantes, procura a reafirmación de ideas comúns compartidas cos seus espectadores.

Nada semellante sucede en *El verdugo*. Aínda que José Luis se deixe atrapar por Carmen e o seu sogro, sabemos que en realidade eles non son os culpábeis. O egoísmo dos que se aferran a unha casa ou a un marido non é menor có do propio José Luis. E, o máis importante, non é diferente ao do resto dos personaxes que pululan polas películas de Berlanga e Azcona, onde a solidariedade é unha aparencia imposíbel e o egoísmo preside todos os comportamentos. En *Plácido* (1961) culmina esa sensación de que cada un vai ao seu, sen capacidade para compartir ou, polo menos, escoitar. Nunca se falou tanto nunha película que exemplifica a incomunicación humana. Non é, porén, unha excepción nunha filmografía onde o concepto de “miserabilización” leva de seu unha culpabilidade tan xeneralizada que a penas resulta operativa para definir personaxes ou situacións. Forma parte dun relativo pesimismo, ou unha lucidez, que se estende até tal punto que apenas se entrevé unha alternativa. Non a hai en *El verdugo*, desolador drama que nos enfrenta a unha realidade sen saída. E, como sucedera nas mellores mostras da picaresca, só colle aferrarse á vontade do supervivente. Malia todo, José Luis embarca e seguirá vivo. E nós con el, aínda que máis conscientes tras coñecer o seu caso.

158

O espírito crítico do Carlos Arniches das traxedias grotescas concrétase nun rexeneracionismo baseado na sensibilidade e a cultura. Como conceptos ideais, xurdidos á marxe dunhas circunstancias históricas e sociais concretas. A súa ben intencionada inxenuidade fica lonxe do corrosivo humor de Berlanga e Azcona en *El verdugo*, onde nada é “ideal” e todo fica abaneado ou desvirtuado por unha chea de circunstancias, tan inmediatas como demoledoras. Elas son as verdadeiras protagonistas desta historia de “atrapados pola vida” que, como é lóxico, non parte dun apriorismo moral ou doutro tipo. Carlos Arniches exemplifica coas súas traxedias grotescas unha mensaxe establecida *a priori*. Berlanga e Azcona atópana, ao seu xeito, no propio desenvolvemento dun drama que non achega solucións, senón que nos desacouga. Sorrimos e, ao tempo, inquédámomos ao comprobar a natureza dese sorrir, embazado sempre por unha lucidez tan afastada do rexeneracionismo arnichesco.

Nas traxedias grotescas atópanse decote doses de enxeño, a miúdo como recurso metaficcional con intención paródica. Aínda que Carlos Arniches sobranceou máis polo diálogo ca polas súas construcións dramáticas, haino na formulación inicial, sempre rexoubeira e ocorrente para cativar a nosa

atención. Ao mesmo tempo, engádense novos enguedellos e vicisitudes que, se ben anican a verosimilitude, reforzan a vontade de entreter os espectadores mediante recursos sempre presentes no teatro de humor da época. Berlanga e Azcona, polo contrario, seguen un veyro distinto ao presentar unha situación que non por extraordinaria se afasta da verosimilitude. Xuntar un empregado de pompas fúnebres, un verdugo e unha muller solitaria entre ambos supón un decantamento quizais extremo. Pode tamén invitar ao grotesco, pero abéirano uns cineastas que se cinguen a unha cohesión argumental onde non se procura a sorpresa ou o chisco de enxeño, aínda que atopemos ocorrencias xeniais. Tampouco se utiliza de xeito sistemático unha estética expresionista para chegar por outras derrotas a unha imaxe, até certo punto, semellante. José Luis, Carmen e o verdugo parécennos próximos, e como tal compórtanse dentro dunha estética realista afastada do obrigado enxeño teatral das traxedias grotescas e que, a diferenza de Valle-Inclán, esaxera máis ca deforma.

Carlos Arniches complica o nó argumental até chegar a un desenlace ás veces rocambolesco, onde ningún dos múltiples cabos pode ficar solto. Apenas semella preocuparlle o precipitado ou artificioso que algúns críticos lle afearon. Utiliza un convencionalismo axustado ao habitual naquel marco teatral. Berlanga e Azcona, pola contra, presentan un nó tan claro e sinxelo como verdadeiramente gordiano. Non fai falta engadirle doses de enxeño. Optan pola observación, polo esvaramento lóxico e natural cara a unhas consecuencias previsíbeis onde apenas colle a sorpresa. Esta circunstancia permítelles centrarse na presentación dos seus protagonistas. Vémoslos traballar, convivir nas súas casas, andar ás brincadeiras..., coma se se tratase da parella dunha obra costumista. Non o é *El verdugo* polo extraordinario do seu punto de partida, pero si por un tratamento que insire ao mesmo nunha realidade que nos semella próxima. Aí radica a base da interpretación da obra que co tempo prevaleceu. Deixamos nun segundo plano a historia de verdugos e penas de morte para lembrar a de José Luis e Carmen, cuxo drama no fondo non é diferente ao de calquera “atrapado pola vida”¹⁸.

¹⁸ M. Vidal Estévez: “*El verdugo* no es ni mucho menos en primera instancia una diatriba contra la pena de muerte. Es indudable que la cuestiona, aunque sólo indirectamente. Lo que en realidad propone, y articula todas sus estrategias de sentido, es el minucioso relato de una ominosa integración a una sociedad acomodaticia y opresiva, cuyo mayor desafuero es el asesinato legal. Que sea la profesión de verdugo la actividad a ejercer dentro de esa sociedad no es sino la hipérbole significativa de sus funestas exigencias, pero muy similares efectos habría producido si se tratase de la desembocadura mediante idénticas estratagemas en el ejercicio de cualquier otro empleo al servicio del Estado”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 548.

Vemos, xa que logo, que a obra de Berlanga e Azcona non comparte algunhas características básicas das traxedias grotescas de Carlos Arniches. Non podía ser doutro xeito. Malia a admiración de ambos, hai un abismo entre o comediógrafo de Alacante e uns cineastas que na súa colaboración manifestaron ter un mundo creativo peculiar. Nel, a influencia de Arniches non podía estenderse a uns trazos en boa medida debedores da súa dependencia dun público teatral moi concreto. As traxedias grotescas son o resultado dunha etapa na traxectoria de Carlos Arniches, marcada pola crise do modelo saineresco cultivado até entón con enorme éxito e a necesidade de procurar unha saída satisfactoria para un público, até certo punto, máis esixente pola súa condición social. Tamén está presente a vontade dun autor que soubo compaxinar o éxito co sentido crítico; tan ben intencionado como inxenuo ás veces, aínda que eficaz perante uns espectadores que se sentían concernidos nun marco presidido polos sorrisos. E aí radica precisamente unha das claves da influencia da que nos ocupamos: o humor.

160

Nas obras de Berlanga e Azcona o humor é unha constante. Non porque teñan a vontade de se manifestar como “humoristas”¹⁹, concepto que consideran restritivo, senón porque –como xa apuntabamos– o seu achegamento á realidade concreta e coetánea lévaos a incorporar algo que forma parte da mesma. Afastados dos esquemas xenéricos usuais no cinema, consideran que a comedia e a traxedia supoñen unha estilización e, até certo punto, unha falsificación desa realidade que tentan captar co máximo grao de flexibilidade. E de mestura, a que atopamos nunha traxicomedia que sería para eles a superación duns límites xenéricos que tamén consideran restritivos. Nesta liña atoparon en Carlos Arniches un exemplo significativo e coñecido. Berlanga, moito máis locuaz ca Azcona á hora de falar das súas películas, cítao decote. Pero nunca se refire a obras ou trazos en concreto. Podemos pensar na corallidade das súas creacións, a vontade de reflectir tipos e ambientes populares, a prevalencia do diálogo sobre a acción, a estética costumista... Porén, o fundamental coído que é a reivindicación do humor e a súa inserción nun, para eles, necesario marco realista no que convive co drama ou a traxedia. Iso si, como

¹⁹ Rafael Azcona chegou a Madrid en 1951 sendo un poeta e axiña se converteu nun “humorista” tras iniciar as súas colaboracións en *La Codorniz* (véxase José Antonio Llera Ruiz, “Rafael Azcona en *La Codorniz*”, en cervantesvirtual.com). “Me quité de poeta para meterme a humorista” (*Cuando el toro se llama Felipe*, Tetuán: Cremades, 1956, p. 21). Pero, tras unha breve etapa como tal, con títulos destacados como *Vida del repelente niño Vicente* (Madrid: Taurus, 1955), a súa obra literaria racha con este encorsetamento e adéntrase por camiños creativos semellantes aos das súas primeiras películas.

Ile dicía o Hermano Marcelo a Fabianito, o adolescente poeta de *Los muertos no se tocan, nene*²⁰: o realismo, se non se esaxera un pouco, queda en nada.

El verdugo é en boa medida, unha traxedia. A dun suxeito que non sabe dicir “non”, que bordea o irrisorio ao xeito das traxedias coetáneas de Alfonso Sastre, que se atopa atrapado polas circunstancias da vida até se ver abocado a un destino tan contrario á súa bambeante vontade. Pero no seu caso o destino carece dunha orixe metafísica, superior ou inextricábel. Non produce terror polo descoñecido, senón polo contrario: pola súa proximidade nun ámbito recoñecíbel e cotián. Por iso mesmo necesita do humor, tan eficaz para dar conta das concesións que realiza un solitario protagonista que procura abeiro e acomodo como os pícaros, aínda que sexa mediante instancias con pólizas e certificados de boa conduta. Os dun suxeito como calquera dos espectadores, non os duns verdugos reais que decote contaban con expedientes delitivos propios de ámbitos marxinais. O resultado, en calquera caso, é corrupción ética e moral de quen conseguiu muller, casa e mais traballo. Tamén a perplexidade, que non admite o comportamento heroico. Ninguén espera o desenlace fatal ao xeito de tantas traxedias; ou novelas como *La piedra angular* (1891), de Emilia Pardo Bazán²¹, onde un pouco convincente verdugo se suicida como única solución posíbel aos seus problemas de conciencia²². José Luis é un supervivente. Perplexo e atrapado; incapaz dunha resolución tallante e, por iso mesmo, relacionábel cun humor agridoce, corrosivo e lúcido. Non agocha a dimensión trágica do protagonista, senón que nola achega dotada deses pequenos detalles e circunstancias que a traxedia, na súa formulación clásica, non admite.

Detalles e circunstancias que, grazas á sabedoría de Berlanga e Azcona á hora de observar e seleccionar, non restan universalidade á “fábula negra” –así a denominou Bernardo Sánchez Salas–, que como tal perviviu na nosa memoria. Co seu correspondente valor de ensinanza. Non ao xeito dogmático de tantas fábulas, senón ao relativista dos entremeses cervantinos²³, sempre propicios para unha dúbida que nos concerne. A de rematar sendo un “verdugo”,

²⁰ Novela orixinal de Rafael Azcona (Madrid: Taurus, 1956).

²¹ OO.CC., II, Madrid: Aguilar, 1964, pp. 275-349.

²² En 1971 tamén se suicidou un dos derradeiros verdugos españois, casado e con once fillos. Poucos, realmente poucos, alcanzaron unha vellez plácida e feliz como a que se intúe para o Amadeo de Berlanga e Azcona.

²³ Véxase Bernardo Sánchez Salas, “El entremés del verdugo”, 9-I-2000, p. 45.

condición simbólica que se impón á circunstancia real de José Luis e mais do seu sogro. Por iso mesmo, nunha España tan distinta á dos sesenta, triunfa unha adaptación teatral que retrata o esencial: a traxicomedia dun individuo atrapado pola vida, perplexo e supervivente. E os detalles non son accesorios, pois pouco hai máis alá dunha realidade cotiá onde todo é pequeno e circunstancial. Deixemos a metafísica para os puristas da traxedia.

Nas creacións de Berlanga e Azcona apenas hai lugar para os sentimentos. Abéiranos con relativa impasibilidade ou mostran a súa desconfianza cara aos mesmos mediante a desvalorización, pero desde unha actitude creativa respectuosa cos seus personaxes. Nunca son monicreques, e o grotesco, cando aparece, dista moito de provocar unha perspectiva de superioridade no espectador. Tampouco Carlos Arniches, como bo humorista, semella enganarse ao respecto. O amor nas súas obras é unha solución práctica ou un acomodo. É fugaz e, co tempo, risíbel. Marca deste xeito a pauta para outros sentimentos observados con menos sentido corrosivo que en Azcona e Berlanga, pero con similar escepticismo. O habitual nun humorista pendente dos detalles, do sen fin de circunstancias que afastan os seus protagonistas de calquera concepto ideal. Non para caer necesariamente nos límites do grotesco –concepto algo radical que nin o propio Valle-Inclán recreou sempre con exclusividade–, senón nos dunha traxicomedia de “atrapados pola vida”.

162

Cómpre non pensar, xa que logo, en conceptos xenéricos para relacionar a quen, como Carlos Arniches, dubidou decote á hora de os utilizar e quen, como Berlanga e Azcona, manifestaron a súa vontade de non suxeitarse a uns límites que non admiten. A súa relación establécese pola vía do humor, corrosivo para calquera clasificación xenérica, e a dun concepto tan vencellado ao mesmo como o dos “atrapados pola vida”. Con el sorrimos e, simultaneamente, chéganos a amarga percepción dunha proximidade da que resulta difícil desprenderse e tan só é levadeira coa vontade do supervivente.

Juan A. Ríos Carratalá
Universitat d'Alacant