

| ARTÍCULO

El Derecho visto por Berlanga

The Law seen by Berlanga

Benjamín Rivaya
Área de Filosofía del Derecho
Facultad de Derecho
Universidad de Oviedo

Fecha de recepción 01/06/2019 | De publicación: 27/06/2019

Mario Ruiz inauguró en España los estudios de Derecho y cine con el número uno de la colección de Tirant lo Blanch, *El verdugo. Un retrato satírico del asesino legal*, libro con el que estableció un canon de tres ítems para el análisis jurídico de la obra cinematográfica: la película como objeto sociológico; la película como contenido ideológico; la película como punto de partida para el análisis de una institución. Siguiendo sus pasos, por tanto, me acerco a la filmografía berlanguiana como homenaje y recuerdo.

1. Argumentos jurídicos y políticos en el cine de Berlanga

Tiene algo de berlanguiano hablar de una teoría berlanguiana del Derecho. Además, como lo berlanguiano no son un conjunto de tesis sino un estilo, una forma disparatada de narrar que nos hace reír, quizás muchas teorías jurídicas, en la circunstancia adecuada, tengan algo de berlanguianas, sobre todo las más radicales, las que tienden al exceso. Uno puede imaginarse la defensa del Derecho natural católico hecha por un iracundo sacerdote integrista como el de la trilogía *Nacional*, interpretado por Agustín González; la exposición de la teoría pura por un jurista remilgado, como el registrador de *Plácido*; o la reivindicación de una doctrina marxista o anarquista del Derecho hecha por los jóvenes progres que aparecen en *El verdugo* preguntando en la Feria del Libro por obras sobre Bergman o Antonioni, o por un libertario desnudo como el de París-Tombuctú; uno puede imaginarse cualquiera de esas escenas rodadas por Luis García Berlanga, cineasta de cuyo apellido se hizo nacer el (aun no reconocido oficialmente) adjetivo que nos ocupa.

De Berlanga bastaría con decir que es uno de los mejores cineastas españoles que cultivó un tipo de cine no sólo infrecuente sino absolutamente personal, la comedia negra picaresca, que también podríamos llamar esperpento humorístico cinematográfico, logrando obras maestras que forman parte de la historia universal del cine. Como introducción a los aspectos ideológicos de la filmografía de Berlanga, sólo apuntaré una anécdota muy conocida y el interrogante que plantea. A raíz de la proyección en 1963 de la película *Las cuatro verdades*, compuesta por cuatro cortos, uno de Berlanga titulado *La muerte y el leñador*, nada menos que en el consejo de ministros uno de éstos se quejó del comunismo de Berlanga, a lo que Franco respondió diciendo que Berlanga no era comunista sino algo peor, un mal español. Que no era comunista era verdad, incluso se lamentaría de cierto boicot que le harían los comunistas¹, pero ¿qué quería decir Franco cuando lo definía como mal español? La respuesta no es difícil porque para Franco mal español era quien no veía España como la veía él, con rasgos armónicos, heroicos y trascendentes; así que la visión de España presentada por Berlanga en sus películas tenía que desagradar a Franco necesariamente. Además, la ideología de Berlanga, con todas las especificaciones que se quiera, era liberal o libertaria, lo que también chocaba con la ideología del régimen.

Dicho esto veamos la filmografía de Berlanga desde la perspectiva de Derecho y cine², que es otra manera de analizarla. Fijémonos cómo aparecen en sus obras instituciones, figuras, personajes, noticias y relatos jurídicos, porque si en el cine de Berlanga hay temas recurrentes como la religión, la política o las clases sociales³, el Derecho es otro tópico. Siguiendo un orden más o menos cronológico, el realquiler aparece en *Esa pareja feliz*; la administración local y sus órganos en *Bienvenido, Mr. Marshall*; el fraude en *Los jueves, milagro*; la letra de cambio es un recurso importante de la trama de *Plácido* y *La boutique*; otra vez la administración local y la burocracia en *La muerte y el leñador*; la pena de muerte en *El verdugo*; en *Vivan los novios*, la ocultación de cadáver; en *La escopeta nacional* se hace referencia al decreto-ley en el marco de un argumento sobre la corrupción; el procedimiento de la incapacitación se usa en *Patrimonio nacional*, película en la que también hay referencias a los impuestos y al cohecho; en *Nacional III* aparecen las marcas y patentes, así como el registro de la

¹ GÓMEZ RUFO, A.; *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990, p. 243-244.

² Como la obra de Berlanga es muy interesante desde la perspectiva de Historia y cine, pues constituye un documento historiográfico fundamental del siglo XX español; del franquismo, la transición y la democracia.

³ PERALES, F.; *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra, 1997. p. 100-115.

propiedad intelectual, además de citas a la ley del divorcio; una referencia muy jurídica a la propiedad, “¿No sabes que la propiedad es un robo?”, se hace en *La vaquilla*; la cárcel, cómo no, es el argumento de *Todos a la cárcel*; una orden de alejamiento, la Constitución y el derecho de habeas corpus aparecen en *París-Tombuctú*.

Especial interés tienen algunas profesiones jurídicas que se muestran en el cine de Berlanga, que en tanto constituye un fresco de nuestro siglo XX, parece que se integran como tópicos de la vida española; como otros personajes: el cura, el marqués, el empresario, etc. Así, sobre todo el notario aparece en muchas ocasiones; en *Plácido*, en *La boutique*, en *Patrimonio nacional*, película donde se hace especial hincapié en la minuta que le pasa al marqués de Leguineche, cuando le dijo que no le iba a cobrar “y me ha presentado una factura de escalofrío”, se queja el marqués. A Berlanga (y a Azcona⁴) parece que les hacía gracia el protesto de la letra de cambio en caso de impago (probablemente les resultaba gracioso el término “protesto”), como se reían de la verborrea jurídica en general. Así, cuando Plácido por fin consigue pagar íntegramente la primera letra, el notario le dice: “en esta letra no figura el tenedor”, o sea que “si no hubiera querido pagar no le hubiera ocurrido nada” porque “el efecto carece de poder ejecutivo”. Aunque “moralmente está usted obligado a pagarla”, continúa. Y termina: “Si no la paga usted ahora se la reclamarán en un juicio declarativo”. También en *Plácido* aparece un registrador de la propiedad que no tiene tema de conversación que no sea jurídico y que en alguna ocasión dice que acudirá al Aranzadi para ver qué respuesta corresponde a algún asunto. Salvo en *Patrimonio nacional* explicando el procedimiento de incapacitación, en la filmografía del cineasta no aparece el abogado, que bien podría ser un personaje berlanguiano. Lo mismo cabe decir del juez, que no se representa en sus películas, salvo en *Esa pareja feliz*.

Por fin, en lo tocante a la argumentación, merece la pena referirse a la contraposición entre una argumentación por principios y otra por consecuencias, que se distingue en *Los jueves, milagro*. Cuando los amigos han decidido llevar a cabo la estafa que consiste en hacer creer al pueblo de Fontecilla que allí mismo se producen apariciones de San Dimas, ante la mala conciencia de uno de ellos, otro afirmará que no están ofendiendo ningún principio (aunque no fuera cierto) y uno más dirá que lo que importa son las consecuencias. “¿Sabes qué ocurrió en Lourdes? El agua milagrosa acabó

⁴ No se puede escribir un trabajo sobre Berlanga sin citar al gran Rafael Azcona, del que el cineasta dijo que había sido el hombre más importante de su vida; en GÓMEZ RUFO, A.; *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990, P. 171.

con los ateos”. Ante la queja de que las apariciones de Lourdes eran de verdad, le replicará el interlocutor: “Y aquí, ¿quién va a saber que es de mentira?”.

Pero más allá de que aparezca esta o aquella figura jurídica o algún tipo de argumentación, creo que de la obra del genial cineasta, vista desde la perspectiva de Derecho y cine, destacan cuatro tópicos que tienen que ver con lo jurídico: cómo no, la pena de muerte; la libertad y su reverso, la autoridad; conectado con ellos, el machismo, el patriarcado; y por último la corrupción. Presentémoslos en sede berlanguiana.

2. La pena de muerte vista por Berlanga

En cuanto a la pena de muerte, creo que ya quedó todo dicho por Mario Ruiz en su monografía sobre *El verdugo*, destacando lo que suele silenciarse, el enfoque “compasivo y esperanzador” que hay en la película⁵. Parece que a los ojos de Berlanga la pena de muerte resultaba un tópico impactante, quizás por lo que él mismo dijo sobre ella⁶:

la razón principal por la que estoy contra la pena de muerte es porque no quiero pensar que yo, en algún momento, pudiera ser condenado a muerte. No es una 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. También he dicho muchas veces que esa idea la metí en la película, cuando el verdugo separa a dos que se pelean para que aquello no pueda terminar en un homicidio y el homicida no tenga que ser ejecutado, porque el verdugo tendría entonces que matarle. Estoy contra la pena de muerte por razones egoístas, aparte de las humanitarias

Por lo demás, como sabemos, el padre de García Berlanga fue condenado a muerte al término de la guerra civil, pena que le fue conmutada por la de cadena perpetua, estando en prisión hasta 1952, nada menos, y muriendo al poco de ser liberado.

La pena de muerte ya había aparecido en *Bienvenido, Mr. Marshall*, en la pesadilla que sufre don Cosme, el cura, en la que por haber criticado a los norteamericanos lo juzga el Comité de

⁵ RUIZ SANZ, M.; *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*. Valencia: tirant lo blanch, 2003, p. 15.

⁶ GÓMEZ RUFO, A.; *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990, p. 297-298.

Actividades Antiamericanas, con un jurado compuesto por lo que parece que son miembros de Ku Klux Klan. Al final bajará del techo una soga mientras el que preside el comité, un personaje que recuerda a la máscara de Anonymus, que probablemente proviene de *V de Vendetta*, se ríe. Muchos, muchos años más tarde Boronat, el anarquista de París-Tombuctú, dirá: “El final natural del anarquista es el garrote vil”. En la misma película, el sacerdote que interpreta Santiago Segura afirma que está a favor de la pena de muerte, pero no del suicidio porque “la vida es sagrada”. Semejante declaración, que pudiera parecer un disparate berlanguiano, no era tal, pero en boca de aquel cura movía igualmente a la risa. Desde luego, resultaba curioso que la Iglesia católica, fundada por un ejecutado, defendiera la moralidad de la pena de muerte (por supuesto) en ciertas ocasiones, no en todas. A semejante contradicción acaba de ponerse fin con la modificación del catecismo y la declaración del actual Papa calificando de “inadmisible” la pena capital. Además, también en París-Tombuctú, en una escena surrealista, mientras en el cuartelillo un guardia civil interroga a Michel de Assantes, el protagonista, que dice que tiene derecho a un juez, al lado otro guardia “agarrota” a un detenido. Por fin, la última película que dirigió Berlanga, *El sueño de la maestra*, es una parodia enloquecida sobre la pena de muerte a la que luego me referiré.

En cuanto a *El verdugo*, obra de la que es común decir que se trata de la mejor película del cine español, creo que cabe observarla de dos maneras conectadas entre sí, como ya hizo Mario: como dato sociológico de la época o como documento contra la pena de muerte⁷.

Desde la primera perspectiva, como dato sociológico, habría que tener en cuenta la entonces actual normativa sobre la pena de muerte en España; las ejecuciones habidas bajo el franquismo, especialmente las que coincidieron en el tiempo con el rodaje, la del comunista Julián Grimau y las de los anarquistas Francisco Granados y Joaquín Delgado; los hechos reales en que estaba basada; el dato de que en Italia a Franco se le llamaba el verdugo; el pase de la película en el Festival de Venecia y los premios que obtuvo; la reacción del franquismo contra la película, que queda sistematizada en la carta

⁷ También como punto de partida de un estudio sobre la figura del verdugo (Ruiz 2003: 51-63) y como punto de partida de un estudio sobre la figura del verdugo en el cine, pues se trata de la principal obra cinematográfica que versa sobre el ejecutor de la pena capital, que no es infrecuente que aparezca en la pantalla grande, aunque quizás no de forma monográfica. Al respecto, véanse *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977), *La viuda de Saint-Pierre* (Patrice Leconte, 2000), *Monster's Ball* (Marc Forster, 2001), *Pierpoint, el verdugo* (Adrian Shergold, 2005), entre otras.

que, tras un pase privado en la embajada, en el verano de 1963, Alfredo Sánchez Bella, embajador de España en Roma, dirigió a Fernando María Castiella, ministro de exteriores⁸.

Desde la otra perspectiva, como documento contra la pena de muerte, *El verdugo* argumenta, aunque de forma peculiar, por medio de la broma y el chiste, pero también de la angustia trágica y de otros *argumentos no expresos*. Realmente, las razones que se apuntan contra la pena de muerte son dos, creo. Por una parte, su crueldad; por otra, la misma existencia del verdugo. En cuanto a la crueldad, el término no se utiliza sino el otro de “inhumanidad”, palabra que usa Amadeo al referirse a los distintos métodos de ejecutar la pena capital⁹. ¿Acaso es más humana la guillotina o la silla eléctrica que el garrote?, se pregunta. La guillotina hace pedazos al reo y en cuanto a la silla... Entonces trata de que José Luis sufra una descarga para que constate el dolor. En el marco de ese discurso reivindicador del garrote vil, el instrumento patrio de ejecución, el verdugo formula un argumento en relación con la ejecución que proviene de Kant: “Hace falta respetar al ajusticiado, que bastante desgracia tiene”. Quizás sea cierto que unos procedimientos son más recomendables que otros; recuérdese que Hobbes distinguía entre la pena de muerte sin más y la pena de muerte con tormento. Puestos a escoger, sin duda es mejor la primera, pero así todo, la gracia del discurso de Amadeo reside en su defensa del garrote, cuando lo inhumano de esta pena no reside (o no reside sólo) en el procedimiento de ejecución sino en la ejecución misma. Lo que es inhumano es matar a un ser humano.

El otro argumento abolicionista, el de la existencia del verdugo, es el eje de la trama y parece, en principio, vinculado a la justicia o injusticia de la misma pena de muerte. La película comienza mostrando el repudio que el verdugo les merece a los funcionarios de prisiones. También al inicio, el mismo José Luis, trabajador de la funeraria que acabará convirtiéndose en yerno de don Amadeo, no quiere saber nada con él: “me revienta”, dice. Semejantes reproches se sucederán a lo largo de la película: una vecina afirmará, comparando su casa con la del verdugo, “ésta es una casa honrada”, dando a entender que la otra no lo es; el mismo José Luis, al enterarse de que Carmen está embarazada, dirá insinuado el aborto, “si nace con el instinto del abuelo sería mejor que no naciese”; y la cuñada de

⁸ RUIZ SANZ, M.; *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*. Valencia: tirant lo blanch, 2003, p. 21-33.

⁹ La cuestión de los métodos de ejecución sirve de argumento también a la última obra de Berlanga, *El sueño de la maestra*; un cortometraje enloquecido que arranca con un cómico discurso de Franco en la plaza de Oriente y sigue con una clase en una escuela de los años cincuenta; una clase sobre los métodos de ejecución de la pena capital que la maestra pone en práctica con sus alumnos: la horca, la guillotina, la lapidación, el garrote vil, “método típicamente español, aunque no por eso menos eficaz”, el fusilamiento, la silla eléctrica y la hoguera, “la más purificadora, la más redentora”.

José Luis llamará “ese monstruo” a don Amadeo. Ante tanta recriminación (“somos unos incomprendidos”), el verdugo se defenderá con un argumento obvio: “si existe la pena alguien tiene que aplicarla”. Por eso las palabras de De Maistre en *Las veladas de San Petesburgo*¹⁰ carecen de sentido:

¿Es éste un hombre? Sí: Dios le recibe en sus templos y le permite orar. No es criminal y, sin embargo, ningún idioma permite decir, por ejemplo, que es virtuoso, que es hombre honrado, que es digno de estimación, etc. Ningún elogio moral puede convenirle, porque todos suponen relaciones con los hombres y él no tiene ninguna.

Y, sin embargo, toda grandeza, todo poder, toda subordinación descansa en el ejecutor: es el horror y el nudo de la asociación humana. Quitad del mundo ese agente incomprensible y en el instante mismo el orden deja su lugar al caos, los tronos se hundén y la sociedad desaparece.

Tanta grandilocuencia, sin embargo, choca de bruces con el repudio social que sufre. ¿Por qué? Es cierto que quienes ejercen otras profesiones (como la de enterrador, que desempeñaba José Luis en la película de Berlanga antes de pasar a ser verdugo) también sufren discriminación, pero nunca de igual forma que el verdugo, que vulnera el mandamiento más básico y universal de todos. Desde una perspectiva retribucionista, el verdugo nos proporciona un argumento contra la pena de muerte que podría formularse así: tal vez ciertos criminales merezcan la muerte, pero nadie merece “cometerla”. Es lo que dice don Amadeo, que “si existe la pena alguno debe” ejecutarla, evidentemente. Por eso no debe existir, para que nadie tenga que ejecutarla.

3. La berlanguiana (carencia de) libertad

El verdugo era, objetivamente, una película contra la pena de muerte, pero también era un grito desgarrado a favor de la libertad. En la conocida carta que Alfredo Sánchez Bella, embajador de España en Roma, le escribió al ministro franquista de Exteriores, Fernando María Castiella, le atribuyó estas palabras a Berlanga¹¹:

¹⁰ DE MAISTRE, J.; *Las veladas de San Petesburgo* [1821]. Madrid: Austral, 1998, p. 46.

¹¹ GÓMEZ RUFO, A.; *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990, p. 311.

Mire usted, no soy político; yo he querido hacer una obra de carácter social en la que se manifestara mi condenación de la pena de muerte, por un lado, y, por otro, he tratado de hacer ver que el hombre en cualquier profesión, por una serie de circunstancias imprevisibles, se puede hacer solidario y hasta agente de actos absolutamente contrarios a sus más íntimos sentimientos, traicionando de este modo su más íntima vocación.

Con palabras que parecían deudoras de cierto existencialismo, reivindicaba el cineasta el valor supremo de la libertad, que podía perderse de improviso. En este sentido, *El verdugo* trata del drama de la muerte pero no sólo física, sino también moral; de la muerte del individuo a manos de la sociedad o, en otros términos, del drama de la pérdida de la libertad, de la esclavitud a la que se ve sometido el individuo. Porque José Luis tiene el proyecto de dejar su trabajo y emigrar a Alemania en busca de otro, pero no lo consigue y, a cambio, se convierte en lo que nunca querría. Y de esta forma el ejecutor ha sido ejecutado, el individuo ha muerto aplastado bajo el peso de la sociedad, de sus valores, de sus instituciones, de sus normas: la existencia de José Luis se ha convertido en algo muy diferente de lo que pretendía. Así, la vida continúa y la sociedad, día tras día, continúa devorando individuos como José Luis...

La misma temática, pero en distinta circunstancia, se presenta en *Vivan los novios*, cuando a Leonardo, el protagonista interpretado por José Luis López Vázquez, le hacen casarse (su novia le hace casarse), aunque su madre acaba de fallecer y de cuyo cuerpo tendrá que deshacerse posteriormente. La desolación de Leonardo recuerda la de José Luis, el novato verdugo de *El verdugo*, cuando ambos tienen que hacer lo que bajo ningún concepto querrían hacer. Poco importa que en un caso se trate de una actividad lícita, dar muerte a un reo de pena de muerte, y en otro de una actividad ilícita, hacer desaparecer un cuerpo que encima es el de la madre del afectado. Es igual; lo que cuenta es que los dos personajes se ven en la tesitura de tener que hacer ya no lo que no les gusta o desagrada sino lo que les parece que no han de hacer pase lo que pase. Como nadie, sabe Berlanga enseñar la devastación de uno y otro en el marco de un ambiente festivo y playero, de vacaciones, en un caso en Mallorca; en el otro en Sitges.

Por cierto, entre los planes de José Luis, del protagonista de *El verdugo*, tampoco parece que estuviera el matrimonio, pero el embarazo de Carmen le obligó a casarse. Algo parecido ocurre en el largometraje que hicieron Bardem y Berlanga, *Esa pareja feliz* (1951): el día en que comienzan su

noviazgo los protagonistas, él le dice a ella (Fernando Fernán Gómez a Elvira Quintillá) que no quiere casarse. Acto seguido, en la siguiente escena, ambos salen casados de la iglesia. El recurso al matrimonio para proclamar la defensa de la libertad también se utiliza en *Plácido*, cuando los biempensantes anfitriones de uno de los mendigos que participan en la campaña navideña “Siente un pobre en su mesa”, el que acaba de sufrir una angina de pecho, descubren que vive con una mujer sin estar casado con ella, lo que les resulta intolerable, y más en aquella circunstancia, estando en peligro de muerte el pecador. Deciden entonces casarlos, pero cuando el sacerdote le pregunta al indigente moribundo si toma a su compañera por esposa, responde que no y no hay forma de convencerle de lo contrario. El problema lo arreglará la señora de la casa, tomando por la parte de atrás la cabeza del contumaz rebelde y moviéndola de arriba abajo, en sentido afirmativo. Todo un atentado contra la libertad que cualquier canonista consideraría que convertía en nulo el matrimonio, evidentemente.

Pero quizás la gran película de Berlanga sobre la libertad sea *Calabuch*, obra libertaria, pacifista y ecologista, lo que parece toda una provocación para la España de los años cincuenta. Calabuch es (Peñíscola) un pueblo de ensueño donde los calabozos están abiertos, el cura no sólo comprende sino que aplaude que el protagonista sea protestante (porque también lo era su padre y el hijo sólo sigue la tradición, que se entiende que es lo que tiene que hacer) y todos los vecinos viven solidariamente entre sí. El profesor Hamilton, que se establece en el pueblo mediterráneo, lo describirá en unos términos por lo menos llamativos, si atendemos a la circunstancia política de la España del entonces; como una comunidad liberal o libertaria:

aquí cada uno hace lo que le gusta (...) aquí la gente no se preocupa de ser diferente de lo que en realidad es; ni de lo que piensan los demás tampoco. Cada cual vive su vida sin hacer daño. Ay, si esto no es la felicidad, es algo que se le parece mucho, ¿eh?

Poco antes, en la conversación que estaban manteniendo Jorge, que en realidad es el profesor Hamilton, y la señorita Elisa, la maestra, ésta le dice que hay cosas que no nos gustan pero que debemos hacer, a lo que el científico le contesta: “Sí, de acuerdo, pero no aquellas que no molestan a nadie y sin embargo nos hacen felices”. Así, la bella película nos plantea nada menos que la cuestión del concepto de libertad. Por una parte, en la especie de definición que se apuntó parece que la libertad es actuar como se quiera sin perjudica a nadie (“sin hacer daño”), pero en el precepto que también formula el profesor se debe actuar como se quiera, con el único límite de no molestar a los demás. En

fin, ¿cuál es/ debe ser el límite de la libertad, perjudicar o molestar a los demás? No es lo mismo, evidentemente.

Se contraponía así en los diálogos de Calabuch una concepción conservadora de la libertad, la que formuló Burke en sus *Reflexiones*, “El hombre tiene derecho a hacer lo que puede hacer cualquier individuo sin molestar a los demás”¹²; se contraponía esa concepción conservadora –digo- con otra liberal y progresista, la de Mill: “la única finalidad por la cual el poder puede, con pleno derecho, ser ejercido sobre un miembro de una comunidad civilizada contra su voluntad, es evitar que perjudique a los demás”¹³. No pretendo que en el cine de Berlanga haya una solución a favor de una u otra forma de ver la libertad, pero no deja de llamar la atención que la dialéctica quede planteada.

Berlanga volverá a Calabuch muchos años más tarde, en 1998, con *París-Tombuctú*, su último largometraje. Sigue siendo un pueblecito donde se vive en libertad, en el que recalará Michel de Asantes (Michel Piccoli), un cirujano plástico francés que quiere desaparecer, estar solo; un espíritu libre que encuentra en Calabuch su lugar en el mundo. La libertad es el argumento, pero ahora llama la atención la cantidad de referencias jurídicas que se hacen, que tienen que ver precisamente con la libertad: una orden de alejamiento que impide a un marido acercarse a su mujer; cuando los guardias civiles se llevan “retenido” al protagonista, el mecánico anarquista les preguntará “qué figura jurídica es ésa”; luego, en el cuartel, Michel de Asantes exigirá la presencia de un juez, se entiende para que resuelva acerca de la legalidad de la “retención”; el personaje anarquista se defenderá de los agentes proclamando el amparo constitucional de que goza. Parece que en el último Berlanga, asentada la democracia en España, la libertad es protegida, no atropellada, por la ley.

Una breve referencia al problema jurídico relativo a la libertad que plantea el recién citado Boronat, el mecánico anarquista. Digo que él se defiende frente a los guardias civiles alegando que la constitución le ampara, pero ¿a qué se refiere? Al nudismo. Boronat va desnudo pro la calle y por eso el agente le amenaza con detenerlo. ¿Efectivamente existe un derecho al nudismo reconocido por la Constitución? ¿En cualquier circunstancia? Ha habido ayuntamientos que han prohibido su práctica en las playas del término municipal, lo que parece un exceso aunque el Tribunal Supremo lo ha avalado,

¹² BURKE, E.; *Reflexiones sobre la revolución francesa* [1790]. Madrid: Rialp, 1989, p. 89.

¹³ MILL, J.S.; *Sobre la libertad* [1859]. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 68.

pero lo que el personaje anarquista plantea es otra cuestión, no si se puede practicar el nudismo en la playa sino si se puede ir desnudo por la calle una vez que el delito de escándalo público ha desaparecido. Desde luego, no parece que la desnudez perjudique a nadie, aunque pueda ofender a alguien.

Otra película que versa sobre la libertad es *Todos a la cárcel*, no sólo porque la cárcel sea, por principio, un lugar donde se pierde la libertad y, en este sentido, un lugar indeseable, donde no se debe querer estar, lo que enseña por medio de muchas bromas en ese happening, ese *reality* que es *Todos a la cárcel*. Por eso que en el Día del preso político, los que lo fueron en su momento se queden a dormir encerrados en una celda (para que así vuelvan a vivir, revivan, lo que es una noche en la cárcel), es una broma que a algunos, como Artemio Bermejo (José Antonio Sazatornil “Saza”), que no fue preso político, les parecerá de mal gusto: “Esto es una encerrona”, dirá. Que se trata de un lugar indeseable lo dice hasta el director, que quiere “fugarse” de la prisión y de su mujer con un travesti. “Yo tengo mi ética”, dirá después. Pero interesa también esta película porque en ella aparece un concepto de libertad propio de los partidarios a ultranza del libre mercado, del capitalismo, en la línea de Hayeck o de Nozick, en una conversación en la que uno de los interlocutores hace una defensa completa de su partido, el único que defiende la libertad, asegura: “libre empresa, libre mercado, despido libre”.

4. El berlanguiano (exceso) de autoridad

Si el reverso de la libertad es la autoridad o, mejor, las autoridades, pues no sólo hay una, también éstas aparecerán en las películas de Berlanga. Cuando en *Calabuch*, el almirante de la armada que se despliega en las aguas del Mediterráneo en busca del Dr. Hamilton anuncie que quiere hablar con la autoridad, se abrirá un debate acerca de aquélla a la que se refiere: la civil, la religiosa o la militar. La civil es la protagonista de *Bienvenido, Mr. Marshall*, pues es el alcalde de Villar del Río el principal personaje del argumento. En una ocasión, un operario de Obras Públicas lo tratará con cierta displicencia, lo que hará que Manolo, el representante de la cantante, allí presente, le diga: “Oiga, al señor alcalde hay que tratarlo con más respeto”. En cuanto a la autoridad religiosa aparece habitualmente en el cine de Berlanga, en la mayoría de sus películas, destacando el sacerdote de la trilogía *Nacional*, interpretado por Agustín González, que sabiéndose en posesión de la verdad monta en cólera en cada ocasión que se le lleve la contraria o que a su juicio se produzca una falta moral. No es frecuente, en cambio, la presencia en su cine de la autoridad militar, aunque sí aparecen guardias

civiles en muchas películas, que son una autoridad militar típicamente española, a veces cometiendo torturas, como en *París-Tombuctú*. Habría que añadir la autoridad intelectual, cuyo mejor ejemplo es el del académico franquista Corcuera (a quien en alguna medida se le compara con Pemán), autor de un libro sobre el garrote, para el que le asesoró don Amadeo, que lo reverencia y al que le pide una recomendación para que su yerno sea nombrado verdugo por delante de los otros treinta y seis firmantes de la plaza. Se la dará, pero antes le dedicará un ejemplar: “Al futuro verdugo continuador de una tradición familiar. Corcuera”.

La que casi no aparece en las películas del director valenciano es la autoridad judicial, la más íntimamente ligada al Derecho. Curiosamente sale en el primer largometraje que hizo, que realizó con Bardem, en *Esa pareja feliz* (1951), cuya pareja protagonista precisamente se verá envuelta en un altercado, a resultas del cual acabarán marido y mujer ante el juez. Éste, con cierta sorna, les dirá que no es suficiente con ser felices para ir por la calle, que primero están las obligaciones. Nada podría presentar mejor la ideología del momento, que bien podríamos llamar *el tiempo de la autoridad*, de las obligaciones, para contraponerlo al de nuestros días, al de la libertad, al que Bobbio llamó *el tiempo de los derechos*, que queda perfectamente reflejado en una escena ya referida de *París-Tombuctú* en la que Boronat, el anarquista interpretado por Juan Diego, contesta al guardia civil que le dice que le va a detener por andar desnudo por la calle, que le ampara la Constitución, es decir, que tiene derecho a andar como le plazca. En esas dos escenas berlanguianas, separadas por casi cincuenta años, a primera vista intrascendentes, se puede observar el paso de un régimen autoritario a otro de libertades; el tránsito de un Estado dictatorial a un Estado de Derecho; del predominio del punto de vista de los gobernantes a la prevalencia del de los gobernados¹⁴:

Es con el nacimiento del Estado de Derecho –dice Bobbio– con lo que se da el paso final del punto de vista del príncipe al de los ciudadanos. En el Estado despótico los individuos aislados tienen sólo deberes y no derechos. En el Estado absoluto los individuos ostentan en la relación con el soberano derechos privados. En el Estado de Derecho el individuo tiene frente al Estado no sólo derechos privados, sino también derechos públicos. El Estado de Derecho es el Estado de los ciudadanos.

¹⁴ BOBBIO, N.; *El tiempo de los derechos*. Madrid: Sistema, 1991. P. 109.

Entre la libertad y la autoridad, está claro de parte de quién se pone el cine de Berlanga, liberal y libertario¹⁵, que cierra *La escopeta nacional* con una cita que resume su carga ideológica: “Y ni fueron felices ni comieron perdices... Desgracia habitual mientras existan ministros y administrados”.

5. La subordinación de la mujer vista por el cine de Berlanga

Otro tópico que afecta al Derecho, al pensamiento jurídico y político, es el del patriarcado, el del puesto que la mujer ocupa en la sociedad; tema que aparece recurrentemente en el cine de Berlanga, desde el que se observa irónicamente el machismo hispano. ¿En qué consiste? En la superioridad social del hombre sobre la mujer, evidentemente. En *Bienvenido, Mr. Marshall* se encuentra Manolo, el representante de la artista que actúa en Villar del Río, hablando con el alcalde, cuando aparece Carmen Vargas, la cantante, y trata de intervenir en la conversación. “¿Te quieres callar?”, le dice el representante. “¿No estás viendo que están hablando dos hombres? Pues tú, calladita”. En síntesis, la mujer se encuentra subordinada al hombre, principio que rige la vida social toda y también la jurídica. Baste con hacer un breve repaso de su filmografía para darse cuenta del carácter recurrente de la temática.

En *Esa pareja feliz* que son la pareja de recién casados protagonistas se refleja con gracia el machismo de la época, distinguiendo los roles de hombres y mujeres¹⁶. En *Novio a la vista*, una comedia de época, de principios de siglo XX, el título lo dice todo; narra los intentos de una familia para que la hija, de quince años, se enovie con un ingeniero mucho mayor que ella, que se tiene por el mejor partido de todos los veraneantes. A nuestros ojos, lo que *a contrario sensu* se ve en la película es el derecho de los niños a ser niños y a ser tratados como tales, pero a los de los adultos del filme se trata, y así se dice expresamente, de que la niña pueda escoger “un buen marido”. Esa ideología a todas luces machista se encontrará detrás de una institución que aparecerá por primera vez en *Bienvenido, Mr. Marshall* y que será fundamental en los argumentos de sus siguientes películas, la de la solterona. Cuando la voz de Fernando Rey, el narrador, presente a la maestra, la señorita Eloísa, muy guapa,

¹⁵ En algún momento Berlanga se reconoce anarquista o libertario, pero de los de Stirner y Tucker, es decir, individualista. En otra ocasión dirá “que el *summun* de la civilización y del cosmopolitismo liberal es hacer lo que quiera y encontrar lo que desee en cualquier sitio, sin sufrir la más mínima restricción”; EN GÓMEZ RUFO, A.; *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990, p. 110 y 198, resp.

¹⁶ Muchas años más tarde, en *Moros y cristianos*, seguirá riéndose del reparto de papeles que significa el machismo: “Un hombre no erosiona su imagen por no saber guisar; una mujer sí”, le dice López, el publicista, a Cuquí, su amante y a la vez la política a la que asesora.

bondadosa e inteligente, dirá que “aún está soltera”. El adverbio, en este caso, significa que ya no debería estarlo, aun siendo tan joven como es.

En *Calabuch* vuelve a aparecer el mismo personaje, hasta con el mismo nombre, la señorita Eloísa, la maestra, que también aquí se encuentra soltera. La amargura que siente la expresará cuando el doctor Hamilton alabe las virtudes del pueblo, que ya vimos que le parece un lugar idílico para vivir. “¡Qué felicidad! Tendría usted que estar aquí en invierno, cuando llueve y a las cinco la vida termina. No hay más luz que la luz del bar. Qué felicidad, dan ganas de huir“. Pero se intuye que tras sus palabras hay otras razones más poderosas para ser infeliz en Calabuch.

Pero la película de Berlanga que se identifica con esta triste institución es, sin duda, *El verdugo*, porque ya sabemos que la tragedia de Carmen, la hija de Amadeo, el verdugo, es que no encuentra novio, precisamente porque su padre es un verdugo. Podrá pensarse que tampoco José Luis encuentra novia porque es enterrador pero no cabe una analogía entre una situación y otra; al fin y al cabo José Luis trabaja y es (relativamente) independiente, quizás su vida no sea completa sin la de una mujer a su lado, pero la de Carmen, si no consigue casarse, no sólo será profundamente desgraciada sino que sufrirá auténticos apuros para sobrevivir materialmente. Ya utilicé el término, pero tengo que volver a hacerlo, porque ser solterona es una tragedia, como reflejó genialmente Juan Antonio Bardem en *Calle mayor* (1956). Pero lo que en Bardem era tragedia, en Berlanga era comedia, aunque triste.

¿Cuál es el significado de la institución de la solterona? El problema que producen las mujeres solas en las sociedades patriarcales, que deben encontrarse siempre protegidas por un hombre: las niñas por sus padres; las casadas por sus maridos; las monjas por la Iglesia. ¿Qué ocurría entonces con las solteras que no conseguían casarse y con las viudas? Al menos en las sociedades pobres, producían un grave problema; ¿quién se encargaría de ellas? No había nada que hacer para disuadir a las viudas de que lo fueran, salvo quizás que trataran especialmente bien a sus maridos, aunque encontrarán un alivio a su situación en el establecimiento de la pensión de viudedad, precisamente en la época que nos ocupa, en 1955; pero sí podía desincentivarse la soltería estigmatizando a quien lo fuera. En la lucha por la vida, las mujeres debían conseguir un marido; las que no lo lograban sufrían un fracaso terrible que la sociedad se encargaba de recordarles a cada instante.

En las siguientes películas también aparecerá el machismo, pero desde otra perspectiva, las de los hombres que lo sufren. En *La boutique*, la suegra se permitirá dudar de la virilidad de su yerno, el protagonista, que reaccionará airado. ¡Que duden de que un hombre es como debe ser resulta un insulto! En fin, muchas veces tampoco es agradable ser un varón conforme a los roles del machismo. En cuanto a *Tamaño natural*, la escandalosa película de Berlanga que gira en torno a la relación entre un hombre y una muñeca hinchable, supongo que puede ser interpretada de muchas maneras (por ejemplo, desde la perspectiva de la cosificación de la mujer), pero a mi juicio debe leerse como la alienación de un hombre que sólo es capaz de mantener una relación que siente como satisfactoria con una muñeca de plástico, a la que sí puede someter. En cierta forma recuerda a los obsesos sexuales que aparecen en las películas de Berlanga, a los que por supuesto sufren las mujeres, pero si eso es lo que consigue el patriarcado, convertir a los hombres en obsesos sexuales, triste destino el de ser varón.

6. La corrupción según Berlanga

Creo que puede decirse que en lo tocante a la corrupción, Berlanga fue un adelantado a su tiempo, pues cuando no se hablaba (demasiado) del fenómeno ni cuando por supuesto se estudiaba¹⁷, él lo utilizó como argumento para hacer la trilogía *Nacional*, a fines de los años setenta y principios de los ochenta, volviendo a tratarlo en los noventa, en *Todos a la cárcel*¹⁸.

La trama de *La escopeta nacional*, la primera película de la trilogía, se desarrolla en los tiempos del tardofranquismo: se habla de las familias del régimen y, en concreto, de los tecnócratas, aparecen políticos de Opus, se proponen soluciones “posibilistas”, etc. El escenario es una cacería (“Usted sabe para qué sirven las cacerías”, dirá el protagonista) en la finca Los Tejadillos, pagada por un empresario catalán, Jaume Canivell, interpretado por Saza, pero organizada por el marqués de Leguineche (Luis Escobar), en la que se dan citas los notables de la época: aristócratas, empresarios, políticos franquistas, etc. Lo que busca Canivell, fabricante de porteros automáticos, no es hacer negocio simplemente (“soy un industrial que busca mercados”, dirá de sí mismo) sino contactar con el ministro y convencerle de que dicte un decreto-ley que implante a nivel nacional “el portero sereno automático”. Evidentemente,

¹⁷ LAPORTA, F. J. y ÁLVAREZ, S., eds.; *La corrupción política*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 13.

¹⁸ En esas películas se critica un orden social que se desmorona, el mismo del que se ríe en *La vaquilla*, que incluye la religión, la jerarquía social, los militares, la propiedad, el sexo y su represión, un prostíbulo en la zona nacional, el machismo, la disciplina, el capellán castrense y los marqueses y sus fincas.

semejante operación le haría inmediatamente millonario. Aunque el ministro no ve bien tomar una medida que perjudique a los porteros tradicionales, que siempre fueron fieles al régimen –dice-, pronto pensará en obligar a la instalación de porteros electrónicos en a) edificaciones de nueva planta, b) vivienda protegida, c) centros oficiales, etc. A cambio, de que el empresario catalán simule un contrato cinematográfico con la amante del ministro. Las peripecias que se producirán serán dignas de Berlanga, que de esta forma denuncia la corrupción del franquismo.

Lo que en Berlanga es comedia, en Mario Camus, en *Los santos inocentes* (1984), la obra cinematográfica que se basa en la literaria de Delibes, será tragedia. El dramático discurso del señorito extremeño lo podría haber dicho de forma cómica, provocando la risa, el marquesito que interpreta López Vázquez en la trilogía *Nacional*:

Se diría que a los jóvenes de hoy les molesta aceptar una jerarquía. Y es lo que yo digo, ministro, y a lo mejor estoy equivocado, pero el que más y el que menos, todos tenemos que aceptar una jerarquía, unos abajo y otros arriba. Es ley de vida, ¿no?

Efectivamente, también para el marqués de Leguineche y su familia la jerarquía es natural. Probablemente el rey esté en la cúspide (en *Patrimonio nacional*, en un ropero para los pobres que organiza la aristocracia, algunos se quejan de que los reyes no van a verlos), pero ellos se encuentran por encima ya no del común, por supuesto, sino de políticos, empresarios y banqueros, la nueva nobleza, como se dice en esa segunda entrega de la trilogía. Quizás por eso, porque se encuentran en la cúspide o cerca de la cúspide de la jerarquía social, se permiten defraudar impuestos, lo que vienen haciendo desde 1931 hasta 1980, año en que se sitúa la narración. Por fin, *Nacional III* se dedicará a la artesana evasión de capitales llevada a cabo por la familia Leguineche.

Después, en *Todos a la cárcel* las cosas ya habrán cambiado; Mariano (Antonio Resines) lo dirá muy claro: “La cárcel es el mejor sitio para hacer negocios. Antes con Franco se llevaban las cacerías y ahora se aprovecha el pasado político”. Esta última película sobre la corrupción, presenta un caso a gran escala, en el que están implicados nada menos que el ministerio de Asuntos Exteriores, el CESID, la CIA, el Vaticano, la embajada española en Washington y la embajada cerca de la Santa Sede. Al lado de semejante magnitud, un pequeño empresario de nombre Artemio, de nuevo Saza, acudirá a la cárcel el Día Internacional del Preso para establecer contacto con alguna autoridad que agilice el pago

de una deuda de ochenta millones de pesetas que la Administración tiene con él, que instaló los retretes de los centros públicos para la tercera edad. Los de la ONG Paz y Libertad le piden una comisión para ponerlo en contacto con el subsecretario, pero él se niega. Luego dirá: “Yo soy un empresario honrado; pagué al intermediario la comisión”. Es lo que contaba Alejandro Nieto en su *Corrupción en la España democrática*, que quien “reclama lo suyo ha de padecer extorsiones continuas y regar dinero a intermediarios, comisionistas y administradores que le burlan una y otra vez hasta desvalijarle por completo”¹⁹.

Decir que por medio del humor Berlanga reprocha los comportamientos corruptos resulta una obviedad, pero la trilogía pudiera hacernos creer que a efectos de corrupción se comparan el franquismo con la democracia. Quizás la corrupción sea un mal endémico, pero bajo uno y otro régimen el fenómeno es necesariamente distinto: “en las dictaduras la corrupción es tendencialmente más intensa que en las democracias”. Hay que estar de acuerdo con Laporta: por principio, el Estado democrático de Derecho es el sistema político que menos favorece la corrupción y, a la vez, el que mejor lucha contra ella²⁰.

¹⁹ NIETO, A.; *Corrupción en la España democrática*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 9.

²⁰ LAPORTA, F. J. y ÁLVAREZ, S., eds.; *La corrupción política*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 29.

Filmografía

- *Esa pareja feliz* (1951)
- *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952)
- *Novio a la vista* (1953)
- *Calabuch* (1956)
- *Los jueves, milagro* (1957)
- *Plácido* (1961)
- *La muerte y el leñador* (1962)
- *El verdugo* (1963)
- *La boutique* (1967)
- *Vivan los novios* (1969)
- *Tamaño natural* (1973)
- *La escopeta nacional* (1977)
- *Patrimonio nacional* (1980)
- *Nacional III* (1982)
- *La vaquilla* (1984)
- *Moros y cristianos* (1987)
- *Todos a la cárcel* (1993)
- *París-Tombuctú* (1998)
- *El sueño de la maestra* (2002)

Bibliografía

- ÁLVAREZ VEGA, I. 2006: “Evocación de un humilde transportista ante un mundo globalizado. Plácido y el Derecho mercantil”, en M. A. Presno y B. Rivaya, eds., *Una introducción cinematográfica al Derecho*, Valencia: tirant lo blanch.
- BOBBIO, N.; *El tiempo de los derechos*. Madrid: Sistema, 1991.
- BURKE, E.; *Reflexiones sobre la revolución francesa* [1790]. Madrid: Rialp, 1989.
- DE MAISTRE, J.; *Las veladas de San Petesburgo* [1821]. Madrid: Austral, 1998.
- GARCIA MANRIQUE, R.; “La pena de mort: diàleg entre un jurista i un filòsof”, *Diàlegs: revista d’estudis polítics i socials* 5, 16, 2002, 71-86.
- GÓMEZ RUFO, A.; *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990.
- GONZÁLEZ PÉREZ, J.; *La ética en la administración pública*. Madrid: Civitas, 2000.
- HOBBS, T.; *Leviatán* [1651]. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- KANT, I.; *La metafísica de las costumbres* [1797]. Madrid: Tecnos, 2005.
- LAPORTA, F. J. y ÁLVAREZ, S., eds.; *La corrupción política*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- MARTÍN CAMACHO, F.J., “Los notarios en el cine y la épica de la letra de cambio”. *Àpoca. Butlletí Català d’Informació Notarial* 11, 2015.
- MILL, J.S.; *Sobre la libertad* [1859]. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- NIETO, A.; *Corrupción en la España democrática*. Barcelona: Ariel, 1997.
- PERALES, F.; *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra, 1997.
- RUIZ SANZ, M.; *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*. Valencia: tirant lo blanch, 2003.
- SOJO, K.; *El verdugo*. Valencia: Nau Llibres, 2016..
- SUEIRO, D.; *Los verdugos españoles. Historia y actualidad del garrote vil*. Madrid: Alfaguara, 1971.