

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Queridísimos verdugos. Memoria de tanto dolor

Autor/es:
Zunzunegui, Santos

Citar como:
Zunzunegui, S. (2000). Queridísimos verdugos. Memoria de tanto dolor.
Nosferatu. Revista de cine. (32):80-83.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41183>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





Queridísimos verdugos

Memoria de tanto dolor

Santos Zunzunegui

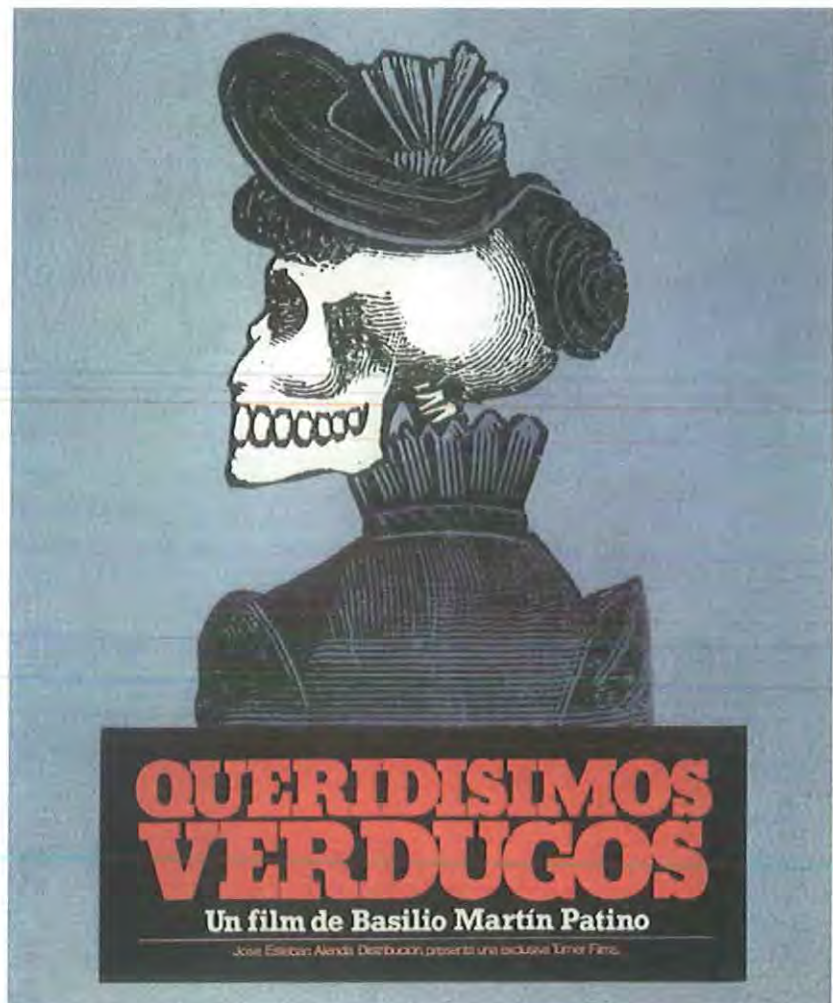
Narraziorako eta eszenaratzeko baliabide-andana baten bitartez: musikatik hasi eta muntaia txandakatura arte, Queridísimos verdugos filmean, Basilio Martín Patinok itxura hutsen atzean ezkutatzeko joera duen guztia argitara agerrarazteko helburua bilatzen du nabariki, ikusleari erakusten diren gertakarien irakurketa kritikoa proposatuz.

Esta película fue filmada clandestinamente en Diciembre de 1971". Este momento (y las circunstancias con ella relacionadas) forma junto a 1973 (fecha a la que suele adscribirse en todas las recopilaciones filmográficas el film) y 1977, tiempo en el que, por fin, se consigue el depósito legal de la película, el marco cronológico que sitúa la aparición en el cine español de la obra de Basilio Martín Patino **Queridísimos verdugos**. Obra, por tanto, no ya de circunstancias, sino profundamente marcada por las mismas: de un lado, por la existencia de una censura con la que había que hacer cuentas inevitablemente y que no iba a ser insensible a los matices abiertamente polémicos del tema tratado ni ciega (aunque quizás sí tuerta) ante las elecciones del cineasta a la hora de configurar su relato; de otro, por los avatares de la evolución política de un Régimen moribundo pero cuyos últimos coletazos sangrientos aún estaban por venir en el momento en el que Martín Patino y su equipo filmaban el material que iba a formar la materia prima esencial del film y cuya postrera inscripción en el celuloide se manifiesta en las imágenes de primeras planas de diarios que aparecen en sus metros finales y en los que se recoge la noticia de la ejecución del anarquista Salvador Puig Antich que tuvo lugar en Marzo de 1974. Pero con ser esto importante, vista desde hoy en día, **Queridísimos verdugos** adquiere todo su auténtico peso específico si colocamos la película en el interior del cine español de la primera mitad de la década de los 70, con relación al que adopta una posición de auténtica "extraterritorialidad".

"Extraterritorialidad" por varios motivos. Primero, por la explícita renuncia a moverse en los más transitados caminos de la ficción, entonces (como ahora) dominantes. Segundo, y directamente re-

lacionado con lo anterior, porque aunque aparentemente el film parece adoptar las formas tradicionales del documental (entrevistas, sonido directo, uso de una voz en *off* a la que se asigna la capacidad de dotar de orientación a las imágenes, localizaciones reales, personajes que hablan de aquello que han vivido), esta apariencia sólo será un pretexto para proceder al desmontaje de los artilugios retóricos que suelen querer hacer de este género poco menos que un lugar donde se deposita, incólume, la verdad que se presume falseada por los relatos convencionales. Si algo, justamente, se pone en duda en el film de Martín Patino es esa noción que sostiene la existencia de una muralla china que separa el documento de la ficción y que confunde, interesadamente, el hecho de dar cuenta de la realidad con la descripción epidérmica de unos acontecimientos que entregarían, supuesta-

mente, su potencial verdad ante la mirada impassible y neutra del objetivo cinematográfico. En las antípodas de tal planteamiento, **Queridísimos verdugos** no renuncia a la utilización de toda una batería de recursos narrativos y de puesta en escena con la finalidad evidente de sacar a la luz aquello que tiende a ocultarse tras las meras apariencias. En este sentido el film de Martín Patino pertenece de lleno al tipo de praxis artística reclamada por Bertold Brecht cuando, en una advertencia dirigida a todos los que trabajan con imágenes, sostenía que una foto de las fábricas Krupp estaba muy lejos de ofrecernos la "verdad" de dichas fábricas y que si se quería alcanzar el corazón del sentido de las mismas (y que Brecht como buen marxista, aunque poco ortodoxo en no pocas de sus opciones, situaba en las relaciones de producción existentes en la factoría) preciso era proceder a cons-



truir un artefacto significativo que diera cuenta cabal de aquello que realmente estaba en juego en el mundo que se pretendía describir. Desde el uso de la música (la solemnidad de Bach coexiste con los romances populares, las canciones infantiles o con el uso del canto gregoriano) hasta la utilización del montaje alternado (véase, por ejemplo, la escalofriante secuencia de los asesinatos de Gandía, que no por azar clausura prácticamente los relatos de crímenes y ejecuciones y en la que la convocatoria del pretérito deja paso al presente insostenible pues el cineasta filma la patética espera de los devastados padres de un reo cuya ejecución coincidirá con las fechas del rodaje) pasando por la "reconstrucción", utilizando la impostación retórica de las "imágenes robadas", de los momentos que preceden a una de las ejecuciones (en concreto la de "El Monchito"), el conjunto de opciones estratégicas movilizadas por el film tienden a dotarle de un sentido preciso, a proponer al espectador una lectura crítica de los acontecimientos que se muestran y a colocarlo en un punto de vista bien preciso.

"Extraterritorial", en fin (y esta sería una tercera razón), por el singular maridaje que el film pro-

pone entre las técnicas del "realismo documental" (prudentemente entrecomillado) y el "esperpento". Una década antes, Azcona y García Berlanga habían explorado un campo similar en *El verdugo* (1963), obra de la que *Queridísimos verdugos* está menos alejada de lo que parece. Basta que dejemos de lado el prejuicio que separa en campos antagónicos filmes de ficción y filmes documentales, para que aparezcan con nitidez los puntos de contacto: ¿Acaso no pertenecen al más puro esperpento esos momentos en los que Bernardo Sánchez Bascuñana, decano de los verdugos españoles (también denominados en la jerga oficial "ejecutores de sentencia" o como reza en la expresiva tarjeta que acredita la profesión de aquel, "administradores de justicia"), nos entrega lo que él denomina, muy gráficamente, los cinco mandamientos de la idea fascista? Recordémoslos: *"Este mundo es muy embustero; anda muy revuelto el mundo; comer carne de oveja cuando no hay de ternero; ayunar después de hartar; beber vino blanco cuando no hay tinto. Estos cinco mandamientos se encierran en dos: comer mucha carne, beber mucho vino y que le den por el saco a todo. He dicho"*. ¿Y qué decir de esos momentos en los que el mismo sujeto -prepotente,

despreciativo, seguro de sí mismo, con un palillo entre los labios- pasea por el cementerio en el que están enterradas las víctimas del doble crimen de Gandía, primero, visita a los padres de su casi segura víctima y, finalmente, recorre las paredes en las que se abren nichos vacíos en ese mismo camposanto tras de que la sentencia se haya cumplido. ¿O cómo calificar esa cita que el comentario en *off* trae a colación y que nos recuerda que el garrote vil (la película formaba parte inicialmente de un proyecto más amplio en el que se iban a recoger todo un inventario de formas de matar legales), al ser decretado por Fernando VII como única forma de ejecución de la pena de muerte en España trataba de *"conciliar el inevitable rigor de la justicia con la humanidad y la decencia en la ejecución de la pena capital"*, al permitir a los reos morir sentados?.

Es esta singular manera de maridar dos de las grandes tradiciones estéticas del arte español la que otorga toda su originalidad al trabajo de Martín Patino. O mejor dicho, esta originalidad reside, en concreto, en la manera en la que el cineasta saca a la luz la veta esperpéntica como reveladora de la realidad. Así el trabajo del cineasta reencuentra una de las filones más fructíferos de la tradición cultural española, aquella que dibuja lo que Amado Alonso denominó *"modelos de indignidad plástica"*. Que esto suceda no mediante el desgarrar del trazo o la sistemática deformación de los elementos que comparecen en el film sino mediante la técnica más sutil de "dejar hablar al enemigo" no deja de ser otro de los grandes aciertos de Patino y emparenta además su trabajo con la obra de cineastas tan interesantes como los alemanes Heynowski y Scheumann.

Desde este punto de vista *Queridísimos verdugos* encuentra aco-



Queridísimos verdugos



modo en una tradición que, si- quiera de forma marginal, el cine español ha ido cultivando a lo largo de su historia y de la que los hitos esenciales en los años cercanos a los de la realización del film de Martín Patino serían obras como **Juguetes rotos** (Manuel Summers, 1966), **Lejos de los árboles** (Jacinto Esteva, 1970), **El desencanto** (Jaime Chávarri, 1976) o **El asesino de Pedralbes** (Gonzalo Herralde, 1978), para desembocar en esa obra radical en la que lo escatológico ocupa la delantera de la escena ya sin ninguna máscara y que es **Cada ver es** (Angel García del Val, 1981).

Film que reivindica, por tanto la tradición más negra del arte y el cine españoles. Que no hace ascos a afrontar parcelas que el buen gusto ha decidido dejar sistemáticamente ocultas. Que pinta a Antonio López Sierra, Vicente Copete y Bernardo Sánchez Bascañana (los tres verdugos cuyo retrato nos propone el film) como

fruto preciso de unas circunstancias de miseria e ignorancia y en los que, como en la famosa réplica censurada de Nino Manfredi en el film de García Berlanga al que antes he hecho referencia (*"la próxima vez me tendré que comprar una muñequera"*), se trasluce el horror de la indiferencia ante lo que ha llegado a ser un comportamiento asumido (*"si tú no lo haces lo hace otro"*). Pero que, lúcidamente, los presenta inicialmente como *"igualmente asociales, igualmente misteriosos y legendarios"* que los presuntos delincuentes que pasan por sus manos, para mejor desmitificarlos, de inmediato, desnudándolos ante las cámaras.

Por eso cuando el film se cierra con las imágenes de la Navidad en esas calles de Madrid por las que deambulan los "administradores de justicia" o cuando nos muestran al sustituto del recientemente fallecido Bernardo Sánchez ocupar su lugar entre los dos verdu-

gos que ahora actúan como sus mentores, nos resulta difícil no identificarnos no con estos personajes sino con otros que han comparecido previamente en la película. Nadie que la haya visto habrá olvidado el ligero temblor del labio que deja traslucir la emoción que embarga a Antonio Ferrer Sama, abogado de José María Jarabo, cuando describe la espantosa muerte de su cliente. Pero si hay una imagen en la que se sintetiza la fuerza del film y la dureza de su denuncia es en esa mirada perdida, en esa expresión patética del rostro del padre de Pedro María Expósito, el asesino de Gandía, filmado en la tensión de la espera del posible indulto para su hijo. Lo que nos interpela desde esa imagen insostenible es, precisamente, el hecho captado de manera inexorable por la cámara cinematográfica, de lo que estaba por llegar. Tras de esa mirada perdida habita, ya para siempre, por la fuerza del cine, la muerte en camino.