

TESIS DOCTORAL

AÑO 2020

**Criminalidad, orden y control social en el cine
estadounidense del siglo XX: una aproximación
en diez películas**

Manuel-Óscar Remeseiro Fernández

PROGRAMA DE DOCTORADO EN DERECHO Y CC.SS.

**DIRECTOR: Juan-Antonio Gómez García. Profesor Titular del
Departamento de Filosofía Jurídica de la U.N.E.D.**

Dedicatoria

A este lado de la pantalla:

A Mónica, mi pareja.

A Pilar, mi madre.

A mis hermanos: Conchi, Ángel, Daniel y Alex.

Al otro lado de la pantalla:

A Vito Corleone, Tom Hagen, Travis Bickle, Sr. Davis (jurado nº8), Atticus Finch y Boo Radley.

Agradecimientos

A Juan-Antonio Gómez García, por sus acertados consejos y sugerencias.

A Eduardo Cobas Urcelay, por sus agudas observaciones como experto en seguridad privada.

Índice

PRIMERA PARTE	9
INTRODUCCIÓN Y CUESTIONES PREVIAS	9
CAPÍTULO I	10
Introducción	10
I. 1.- ¿Por qué estudiar la criminalidad, el orden y el control social en el cine estadounidense del siglo XX?	10
I. 2.- ¿Cuál es nuestra hipótesis de trabajo, qué pretendemos demostrar y cuáles son las aportaciones originales de la tesis al estado actual del conocimiento de la materia?	12
CAPÍTULO II	21
Un esbozo de la criminalidad estadounidense en el siglo XX	21
CAPÍTULO III	36
El orden y el control social desde una triple perspectiva: política, social y criminológica	36
III. 1.- Ordenamiento jurídico y derecho penal como mecanismos de control social para la represión del delito: opinión pública, medios de comunicación y propaganda en la definición de la agenda política	36
III. 1. A.- Control social. Principales mecanismos de control social	36
III. 1. B.- Control social y propaganda.....	43
III. 1. C.- Control social en la sociedad de la información y el conocimiento	44
III. 2.- El reflejo de la criminalidad en el cine: la perspectiva alterada de los medios de comunicación y sus implicaciones sociales y criminológicas	47
III. 2. A.-La criminalidad como expresión del mal	52
III. 2. B.-La criminalidad como reflejo de la desigualdad y de los límites del sistema jurídico penal para impartir justicia.....	56
III. 2. C.- La criminalidad como un problema social desde una óptica restaurativa de la justicia	58
SEGUNDA PARTE	60
ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS SELECCIONADAS	60
CAPÍTULO IV	61
El “vigilantismo” como reflejo del fracaso del sistema jurídico penal estadounidense en los años setenta: análisis de la película “Death Wish” (El justiciero de la ciudad)	61
IV. 1.- Introducción	61
IV. 2.- Análisis crítico del filme: las grandes cuestiones que se plantean al espectador	68
IV. 2. A.- La pobreza, el delito y la deshumanización del delincuente	68
IV. 2. B.- El miedo a la delincuencia	72
IV. 2. C.- El control de armas.....	76

IV. 2. D.- La respuesta punitiva	77
IV. 2. E.- La organización del espacio urbano	78
IV. 2. F.- Las drogas.....	79
IV. 3.- La evolución del perfil psicológico del protagonista.....	81
IV. 4.- El misterio de los personajes ausentes	84
IV. 5.- Conclusiones que podemos extraer de la película.....	85
CAPÍTULO V.....	87
“Doce hombres sin piedad”: la Justicia como ideal, en peligro, que debe ser defendido	87
V. 1.- Introducción	87
V. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador	91
V. 2. A.- El papel del Jurado en el sistema penal.....	91
V. 2. B.- La duda razonable como mecanismo de garantía para el acusado	95
V. 2. C.- El grado de implicación de los ciudadanos en la administración de justicia.....	96
V. 2. D.- Las disfunciones y carencias que presenta el Jurado dentro del sistema penal.....	98
V. 2. E.- La transición del sistema correccionalista “ <i>welfare</i> ” al sistema punitivo neoliberal	101
V. 2. F.- La actitud ética del jurado nº8 y el imperativo categórico kantiano	102
V. 2. G.- Análisis visual y sonoro. Análisis simbólico.....	105
V. 2. H.- Análisis estructural del filme.....	107
V. 3.- Conclusiones	111
CAPÍTULO VI	115
“Juez Dredd”: Las oscuras perspectivas de la justicia en el futuro; totalitarismo y punición extrema... 115	115
VI. 1.- Introducción. El futuro como reflejo de la decadencia de la sociedad contemporánea	115
VI. 2.- Las grandes cuestiones que se plantean al espectador	119
VI. 2. A.- La crisis del gobierno y la justicia	119
VI. 2. B.- La reacción ultraconservadora ante el incremento de los niveles de delincuencia	124
VI. 2. C.- La base de la respuesta punitiva del Consejo de Jueces: el Código Penal de Megacity. Breve análisis de derecho comparado.....	129
VI. 2. D. -Análisis visual y sonoro. Análisis simbólico	132
VI. 2. E.- Análisis estructural del filme.....	134
VI. 3.- Conclusiones.....	143
CAPÍTULO VII.....	145
“Taxi Driver”: la alienación urbana como factor criminogénico	145
VII. 1.- Introducción	145

VII. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador	146
VII. 2. A.- La ciudad moderna como entorno alienante	146
VII. 2. B.- Análisis de la personalidad del protagonista: La violencia como reflejo, y consecuencia, de su frustración vital.....	151
VII. 2. C.- El papel de los políticos en la sociedad. La responsabilidad de los líderes más allá de las buenas palabras y de las promesas electorales	177
VII. 2. D.- Los “otros personajes”: la ciudad de Nueva York, el Taxi 3.596. Los elementos simbólicos en la película: Música. Influencias artísticas y símbolos	185
VII. 3.- Conclusiones	188
CAPÍTULO VIII	190
“L. A. Confidential”: Corrupción policial, delincuencia y medios de comunicación	190
VIII. 1.- Introducción	190
VIII. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador	193
VIII. 2. A.- La corrupción policial y sus implicaciones para el sistema jurídico penal.....	193
VIII. 2. B.- Las prácticas de brutalidad y extralimitación policiales	198
VIII. 2. C.- La Importancia de los medios de comunicación como agentes evaluadores de la actividad policial, su eficacia y su ajuste a parámetros de funcionamiento democráticos.....	207
VIII. 2. D.- La connivencia simbiótica entre algunos policías y ciertos periodistas para apoyarse mutuamente en sus chanchullos	215
VIII. 2. E.- Los medios de comunicación como elemento deformador del hecho delictivo. Criminalidad real versus criminalidad televisada. Medios y control social. La generación de miedo al delito y la tolerancia a la injusticia	217
VIII. 2. F. Breve apunte de las principales características e interacciones entre los personajes protagonistas	220
VIII. 3.- Conclusiones	222
CAPÍTULO IX	225
“El Padrino”: Delincuencia organizada, poder político y control social	225
IX. 1.- Introducción	225
IX. 2.- Análisis crítico del filme: Las grandes cuestiones que se plantean al espectador	226
IX. 2. A.- La Mafia como respuesta adaptativa (e inadaptativa) a la falta de oportunidades de integración de los inmigrantes. La traslación de un modelo “caciquil” de relaciones humanas a la sociedad moderna	226
IX. 2. B.- El surgimiento del crimen organizado como actividad económico-empresarial a gran escala. Características	231
IX. 2. C.- Relaciones entre poder político y organizaciones criminales. El miedo al delito como mecanismo de control social.....	237

IX. 2. D.- Organización y dinámica de funcionamiento de la Mafia. Vito Corleone: ¿Maquiavelo en América?	243
X. 2. E.- El simbolismo religioso católico en la película	261
IX. 2. F.- Delincuencia y prejuicios: El machismo en la película. La victimización de grupos étnicos determinados	264
IX. 3.- Conclusiones	269
CAPÍTULO X	272
“Matar a un ruiseñor”: el abogado como elemento esencial del sistema jurídico-penal en contextos de racismo y desigualdad	272
X. 1.-Introducción	272
X. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador	274
X. 2. A.- Atticus Finch y la inteligencia emocional como habilidad clave del Abogado.....	274
X. 2. B.- Atticus Finch y la deontología profesional del Abogado	287
X. 2. C.- Liderazgo y argumentación jurídica. El estilo de liderazgo de Atticus Finch y su trascendencia en el planteamiento de la defensa de Tom Robinson	292
X. 3.- Conclusiones	299
Capítulo XI	304
“Pulp Fiction”: la banalización de la violencia en la gran pantalla y sus consecuencias en la sociedad ..	304
XI. 1- Introducción	304
XI. 2.- Sinopsis y estructura narrativa	308
XI. 2. A.- Sinopsis.....	308
XI. 2. B.- La estructura narrativa.....	311
XI. 3.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador	312
XI. 3. A.- El sustrato religioso de la violencia. La redención por la fe (Jules).....	312
XI. 3. B.- Posmodernidad, religión y violencia.....	321
XI. 3. C.- Violencia, tradición y valores. La redención por la violencia (Butch).....	322
XI. 3. D.- La reivindicación estética de la violencia y alguno de sus efectos colaterales: tratamiento de la sexualidad, machismo y racismo	327
XI. 3. E.- La violencia como herramienta de control social, a través de su socialización por los medios de comunicación.....	333
Capítulo XII	340
“West Side Story”: una visión sesgada sobre la inmigración y la delincuencia juvenil	340
XII. 1.- Introducción	340
XII. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador	342
XII. 2. A.- La identificación entre inmigración y delincuencia.....	342

XII. 2. B.- El cine como medio de creación de estereotipos culturales. El falseamiento de la identidad colectiva portorriqueña.....	350
XII. 2. C.- La trivialización de la delincuencia juvenil	361
XII. 2. D.- La utilización del mito del amor romántico como elemento disruptor de la realidad social	373
XII. 3.- Conclusiones	381
Capítulo XIII	384
“El nacimiento de una nación”. El cine: un novedoso medio de entretenimiento convertido en fabulosa herramienta de propaganda y control social	384
XIII. 1.- Introducción.....	384
XIII. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador	392
XIII. 2. A.- La manipulación y distorsión de la realidad histórica y social de la esclavitud: el “racismo antropológico” de la obra	392
XIII. 2. B.- La desacreditación del sistema democrático, la legitimación de la desigualdad racial y la reivindicación de la violencia como arma política	402
XIII. 2. C.- La transformación del entretenimiento en adoctrinamiento. El cine, nuevo medio de distracción, se convierte en una potente industria y en una fantástica herramienta de control social	424
XIII. 2. D.- La aportación de David W. Griffith a la conformación de la identidad colectiva estadounidense	427
XIII. 3.- Conclusiones.....	429
TERCERA PARTE.....	432
CONCLUSIONES	432
Capítulo XIV.....	433
Conclusiones finales	433
CUARTA PARTE	444
BIBLIOGRAFÍA	444
Capítulo XV	445
Bibliografía y filmografía	445
ANEXOS	456
FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS	457
Fichas técnicas de las películas.....	458
Ficha técnica de la película “El justiciero de la ciudad/Death Wish”	458
Ficha técnica de la película “Doce hombres sin piedad”	460
Ficha técnica de la película “Juez Dredd”	462
Ficha técnica de la película “Taxi Driver”	464
Ficha técnica de la película “L. A. Confidential”	466

Ficha técnica de la película “El Padrino”	468
Ficha técnica de la película “Matar a un ruiseñor”	470
Ficha técnica de la película “Pulp Fiction”	472
Ficha técnica de la película “West Side Story”	474
Ficha técnica de la película “El nacimiento de una nación”	476
LISTADOS DE GRÁFICOS, TABLAS Y FOTOGRAFÍAS	478
Listados de gráficos, tablas y fotografías	479
Listado de gráficos	479
Listado de tablas	479
Listado de fotografías	480

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN Y CUESTIONES PREVIAS

CAPÍTULO I

Introducción

I. 1.- ¿Por qué estudiar la criminalidad, el orden y el control social en el cine estadounidense del siglo XX?

Porque se trata de tres elementos clave para profundizar en el conocimiento de una sociedad desde el punto de vista de la sociología criminal.

Porque el cine estadounidense, como moderno medio de comunicación de masas interrelacionado con todos ellos, nos permite su estudio y análisis con un alto grado de profundidad y detalle.

A lo largo del siglo XX las tasas de delincuencia en los Estados Unidos sufren un crecimiento exponencial que impone un cambio de paradigma. El principio de resocialización del delincuente es sustituido por el principio punitivo, basado en el encarcelamiento, que se revelará ineficaz para atajar la criminalidad, pero cuyo firme arraigo en la agenda política determinará su permanencia hasta nuestros días. La prisión, y por extensión, el sistema jurídico penal, se convierte en un colosal mecanismo de control social que termina siendo aplicado, mayoritariamente, a las capas sociales más desfavorecidas y a las minorías étnicas.

El orden social existente, en un momento histórico concreto, determina los criterios y las políticas aplicables en la lucha contra la delincuencia. Durante el siglo XIX, en Gran Bretaña y Estados Unidos, la labor de las fuerzas del orden se solapaba con actividades particulares de control del delito (milicias privadas), que fueron desapareciendo a medida que las policías públicas aumentaban su nivel de respaldo popular y su eficacia en la lucha contra el crimen. Y ya en la primera mitad del siglo XX el sistema jurídico penal gozaba de una tupida red de prisiones y reformatorios, nuevas capacidades burocráticas para el registro de las denuncias y un marco legal que defendía el principio resocializador. Todos estos factores condujeron las tasas de delincuencia a unos niveles notablemente bajos que se mantendrían estables hasta finales de la década de los años cincuenta. Otros elementos muy relevantes en la reducción de la criminalidad fueron los mecanismos de control social informal de la comunidad (clubes juveniles y deportivos, iglesias), el lugar de trabajo (sindicatos), el vecindario y la familia. Este complejo entramado, desarrollado entre 1890 y 1960, mantuvo la confianza de la población y la creencia

de que la sociedad podía vencer en su guerra contra la delincuencia.¹

Tras la Segunda Guerra Mundial, la pujanza económica y política de los Estados Unidos permite el mantenimiento de las políticas sociales, de corte socialdemócrata, nacidas durante la etapa del *New Deal* de Franklin D. Roosevelt. Sin embargo, éstas entran en crisis, más profunda hacia finales de los años setenta, cuando el Estado se ve incapaz de hacer frente al súbito aumento de los niveles de delincuencia que antes mencionábamos.

El inesperado fenómeno sirve de marco referencial para el desarrollo de nuevas corrientes doctrinales, que desvinculan el delito de factores criminogénicos “clásicos” tales como la pobreza, la falta de oportunidades y la ausencia de control de armas, y de otros de más reciente aparición como las drogas. Y surgen, entre otras, las teorías del aprendizaje social (Bandura), del refuerzo y asociación diferencial (Akers y Burgess) y de las actividades rutinarias (Cohen y Felson). Ese nuevo enfoque teórico, centrado en los procesos de aprendizaje del delito, los comportamientos socialmente adquiridos y las oportunidades para su comisión, es utilizado, interesadamente, a modo de justificación de las políticas conservadoras para las que la conducta delictiva y el delincuente son una suerte de “anomalía social” a combatir, desligada de las circunstancias socioeconómicas y personales de su entorno.

Pretendemos documentar esta interesante evolución, social e histórica, a través del estudio de algunas de las películas del cine estadounidense, en nuestra opinión, más significativas del siglo XX. Mediante el análisis crítico de cada filme, y de sus aspectos vinculados con la criminalidad, el orden y el control social, pondremos de manifiesto la estrecha imbricación entre cinematografía y sociedad.

Sin pasar por alto que, además de una extraordinaria manifestación cultural, el séptimo arte, desde su nacimiento, se ha revelado como un fabuloso, y potente, instrumento de propaganda y control social. En palabras del profesor de la Universidad de Florida, Robert B. Ray:

*"El cine estadounidense es una de las herramientas ideológicas más potentes jamás construidas"*².

Dada la supremacía que los estudios de cine estadounidenses ostentan a nivel mundial, no debe obviarse ni subestimarse su importancia a la hora de difundir determinados valores de su sociedad y, en mayor medida, de aquellas élites políticas y económicas con capacidad de influencia y decisión en estos conglomerados del entretenimiento y la información.

¹ David Garland, *La cultura del control*, (Barcelona: Gedisa, 2005), 79-80.

² Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980* (Princeton: Princeton University Press, 1985), 55.

Nos referimos a lo que, el profesor emérito de la Universidad de Harvard, Joseph Nye, definió, en el año 2004, con el término *Soft Power* (*poder blando*). Para Nye el *poder blando* consiste en influir en otros países no a través de la potencia o capacidad militar, sino suscitando la admiración por los propios principios y valores:

*"Un país puede alcanzar los objetivos que persigue, en la política mundial, porque otras naciones, admirando sus valores, emulando su ejemplo o aspirando a su nivel de prosperidad y apertura, quieran seguirle. En este sentido, también es importante liderar la agenda y atraer a otros al consenso, en el campo de la política mundial, y no sólo obligarles a cambiar amenazándolos con la fuerza militar o las sanciones económicas. Este "poder blando", basado en conseguir que otros ansien los resultados que usted quiere, persuade a las personas en lugar de coaccionarlas."*³

No se nos ocurre un mejor instrumento para el ejercicio de ese *poder blando* que la industria cinematográfica de los Estados Unidos. Sin embargo, y como destaca el profesor de Derecho y Estudios Americanos David R. Papke, de la Universidad Marquette de Wisconsin, para obtener el máximo rendimiento del proceso de ideologización encubierta que supone, es esencial que resulte "invisible" a los ojos del espectador.

*"De hecho, la ideología más eficaz y poderosa es la que nadie reconoce como tal. Simplemente se da por sentada como una expresión de la forma en que una sociedad, o tal vez el mundo entero, debería ser (...) Las películas de Hollywood incluyen entre sus principales características el componente ideológico: imágenes, ideas y guiones transmiten mensajes que la audiencia puede internalizar. Muchos de los espectadores, tanto en la década de 1950 como hoy en día, se muestran permeables a estos mensajes y los asumen como verdaderos."*⁴

I. 2.- ¿Cuál es nuestra hipótesis de trabajo, qué pretendemos demostrar y cuáles son las aportaciones originales de la tesis al estado actual del conocimiento de la materia?

Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: el cine estadounidense del siglo XX muestra al espectador una visión del delito y de la delincuencia que condiciona su valoración de ambos, en tanto en cuanto

³ Joseph S. Nye, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, (Nueva York: Public Affairs, 2004), 5.

⁴ D.R. Papke, "Law, Cinema and Ideology: Hollywood Legal Films of the 1950's", *UCLA Law Review*, vol. 48, (2001): 1482.

llega a asumir, como real y verdadera, una construcción interesada, y en muchas ocasiones hábilmente manipulada, de la criminalidad, sus causas y sus consecuencias.

Así pues, y convertido en mecanismo de control social, el cine viene a reflejar, de forma más o menos evidente según los filmes, la estructura de poder (el orden social) de la sociedad en la que se ruedan y producen sus películas. Tal y como señala el profesor de ciencias políticas, de la Universidad de Princeton, Robert C. Tucker:

“La naturaleza decididamente mercantil del cine estadounidense, sin embargo, y su servidumbre financiera respecto a los políticamente poderosos bancos del este del país, sirvió para asegurar que las interpretaciones de Hollywood de la mitología estadounidense no se llevarían a cabo de acuerdo con las reglas de transformación, matemáticamente indiferentes, postuladas por Lévi Strauss, sino más bien de acuerdo con los estándares de la censura ideológica defendidos por Marx en un famoso párrafo:

[Las ideas de la clase dominante en cada época son las ideas dominantes. Es decir, la clase que es la fuerza material dominante de la sociedad es, al mismo tiempo, su fuerza intelectual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios de producción material tiene el control, a su vez, sobre los medios de producción intelectual, por lo que, en líneas generales, las ideas de aquellos que carecen de los medios de producción intelectual están sujetas a ella.]”⁵

Desde esa óptica, que compartimos, puede percibirse la profunda interrelación entre orden, control social y cine estadounidense. Antes de proseguir con la introducción, conviene precisar que nuestro punto de partida es deudor de tres corrientes doctrinales principales:

En primer lugar, de la escuela de pensamiento de la sociología criminal estadounidense, denominada “*Newsmaking Criminology*”, que podríamos traducir como “*Criminología del enfoque de las noticias*” (Gregg Barak, decano de la Facultad de Sociología, Antropología y Criminología de la Universidad Eastern Michigan, es uno de sus teóricos más señeros), centrada en la forma en que el tratamiento informativo que los medios dan a la delincuencia repercute en la percepción que los ciudadanos tienen del fenómeno delictivo. Nos proponemos aplicar sus hallazgos teóricos, muy focalizados en los medios de comunicación netamente “informativos” o de “entretenimiento” (especialmente la televisión), al estudio de diez películas seleccionadas del cine estadounidense.

⁵ Robert C. Tucker, ed., *The Marx-Engels Reader*, (Nueva York: Norton, 1978), 172.

En segundo término, de las aportaciones teóricas del profesor de sociología jurídica, de la Universidad de Nueva York, David Garland, sobre la importancia del orden social establecido, y de los cambios que en él se producen, a la hora de determinar y comprender como se implementan las estrategias de represión de la delincuencia. Garland detalla de forma magistral la relación entre los cambios operados en la sociedad postindustrial y las nuevas orientaciones de política criminal y penitenciaria definidas por los responsables gubernamentales, tras la llegada al poder de las opciones electorales más conservadoras en los Estados Unidos y en el Reino Unido.

Y, en tercera instancia, de la interpretación del sistema jurídico-penal como un engranaje concebido para fracasar en la erradicación de la delincuencia (consistente en mantener el “statu quo” de los grandes delincuentes de “cuello blanco”, en detrimento de los pequeños, y en criminalizar a los ciudadanos más pobres y a las minorías étnicas), desarrollada por los profesores Jeffrey Reiman, de la Universidad Americana de Washington y Paul Leighton, de la Universidad Eastern Michigan.

Tras la asunción de todo ese bagaje teórico pretendemos demostrar, mediante su aplicación práctica al análisis cinematográfico, cómo el orden social condiciona los mecanismos de control de la criminalidad en función de intereses políticos y económicos muy concretos, vinculados a los grupos sociales más poderosos e influyentes (principales contribuyentes a las campañas de gobernantes y legisladores), los cuales utilizan la comunicación de masas con un doble objetivo: asegurar el orden social establecido, y marginar y deslegitimar a toda oposición crítica. Así lo expresa el profesor emérito de la Universidad de Amsterdam, Denis Mc Quail, especialista en teoría de la comunicación, al describir las dos principales corrientes interpretativas de las funciones de los medios:

“La primera teoría (funcional) atribuye a los medios de comunicación de masas la “función” (o propósito oculto) de asegurar la continuidad del orden social establecido, conservando el control, tejiendo un amplio consenso de valores comunes, aunando voluntades y anclando en la sociedad a grupos e individuos... La teoría crítica está, a menudo, comprometida con la descripción de los medios de comunicación social como controlados por las poderosas élites dominantes que imponen su forma de pensamiento a la mayoría mientras utilizan los medios para marginar y deslegitimar a la oposición.”⁶

Los intereses económicos de los estudios de Hollywood, coincidentes en buena medida con los de las grandes corporaciones industriales y financieras, y facciones políticas más conservadoras, determinan,

⁶ Denis Mc Quail, *Media Performance: Mass Communication and the Public Interest*, (Londres: Sage Publications, 1992), 237.

por tanto, y en gran medida, el contexto ideológico en el que se realizan las producciones cinematográficas. A través de nuestro trabajo de investigación perseguimos, además de la verificación de nuestra hipótesis, los siguientes objetivos:

1.-Analizar la criminalidad, el orden y el control social desde una triple perspectiva: política, social y criminológica, utilizando el cine como fuente de información. Un análisis certero de un fenómeno complejo requiere tener en cuenta múltiples variables. En este caso, no podemos pretender explicar la criminalidad en los Estados Unidos sin tener en cuenta su forma de organización política, su estructura social, la cultura e identidad nacionales, los mecanismos de control social, individuales y colectivos, y la evolución histórica del fenómeno delictivo, así como las causas y consecuencias de esa evolución.

2.-Establecer la utilidad de las películas como instrumentos de análisis social e investigación histórica. A nadie se le escapa la importancia del cine para dibujar el retrato de un período histórico concreto. Más allá del valor de las imágenes como fuente de información en sí mismas, las películas de una época determinada constituyen un documento histórico excepcional para el estudio de un sinnúmero de aspectos sociológicos relevantes (relaciones sociales, estructuras de poder, costumbres...).

3.-Demostrar la importancia del cine como instrumento de propaganda y adoctrinamiento social. Cine y propaganda forman un potente binomio de control social porque el cine es una herramienta que puede contribuir a mantener un orden social determinado o a derribarlo. Desde su nacimiento, el poder ha entendido su utilidad como medio de adoctrinamiento. Y cuanto más sutil sea la forma de deslizar determinadas ideas en un filme más eficaz será el resultado que se consiga en la audiencia.

4.-Investigar los mecanismos a través de los cuales el cine se conforma como un instrumento para forjar las características del inconsciente colectivo y del pensamiento global. El cine es una herramienta de construcción del inconsciente colectivo. Tan crucial resulta su influencia en la sociedad, que hacemos nuestras las experiencias de muchos personajes de la gran pantalla y acabamos casi interiorizándolas como propias. Y esto ocurre a nivel individual y a nivel grupal. El enorme poder hipnótico de los medios audiovisuales les convierte en un cauce idóneo para la manipulación. En la sociedad digital esa relación ha cambiado muy sustancialmente, dado que un mayor acceso a todo tipo de fuentes de información implicaría, en teoría, un mayor grado de conocimiento por parte de los individuos y, en consecuencia, una mayor dificultad para quienes pretendan la difusión de mensajes tergiversados. La realidad nos demuestra, con la continua y masiva divulgación de noticias falsas a través de las redes sociales, que, por desgracia, esto no es así (noticias falsas, infoxicación, bulos...).

5.-Determinar las diferencias entre la realidad cinematográfica y la realidad social, desmontando las “trampas” de la pantalla como “falso espejo” e identificando los sesgos del lenguaje cinematográfico. El cine es una forma universal de comunicación con su propio lenguaje. Esa especificidad hace necesaria la interpretación y el análisis de las películas con parámetros objetivos que sirvan para “descodificar” aquellos aspectos que pudiesen resultar, aparentemente, más oscuros o controvertidos. La subjetividad del autor, lógica en toda manifestación artística, es un factor que debe ser tenido en cuenta.

6.-Entender la filmografía contemporánea como el reflejo de las poderosas corrientes de pensamiento dominantes, que coinciden, en la práctica, y como ya se ha destacado antes, con las que sustentan a los grandes poderes económicos y políticos.

Por lo que respecta al estado actual del conocimiento, acerca de la materia objeto de nuestra tesis, señalar que numerosas publicaciones en los Estados Unidos, bien sea de manera directa o ya de forma más tangencial, han explorado casi todos los aspectos que nos proponemos analizar, tales como:

La desorganización social⁷, el papel de los medios de comunicación de masas⁸, las tensiones raciales⁹, el vigilantismo¹⁰ el enfoque punitivo de la lucha contra el delito¹¹, la mafia¹², o la visión pesimista del fenómeno delictivo en las películas de ciencia ficción¹³, por citar algunas de las más relevantes:

La gran mayoría de esas obras, junto con algunas otras, también interesantes, pueden incluirse dentro de las siguientes áreas de estudio:

1.- Criminología y cine. En este apartado agrupamos los estudiosos centrados en el análisis de la relación entre la criminología y el cine norteamericano del siglo XX, así como sus repercusiones en la cultura popular. Entre los más señeros: Rafter y Brown (2011), Hayward (2010) y Barak (1995).

⁷ Ronald L. Akers, *Social Learning and Social Structure: A General Theory of Crime and Deviance* (Nueva Jersey: Transaction Publishers, 2011).

⁸ Robert Reiner, “Media Made Criminality: The Representation of Crime in the Mass Media” en *The Oxford Handbook of Criminology*, eds. Mike Maguire, Rod Morgan y Robert Reiner (Oxford: Oxford University Press, 2002), 376-414.

⁹ Norman K. Denzin, “Selling Images of Inequality: Hollywood Cinema and the Reproduction of Racial and Gender Stereotypes” en *The Blackwell Companion to Social Inequalities*, eds. Mary Romero y Eric Margolis (Malden: Willey Blackwell, 2005), 496-501.

¹⁰ T. Lenz, “Conservatism in American Crime Films”, *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, vol. 12, n° 2 (2005).

¹¹ Lawrence M. Friedman, *Crime and Punishment in American History*. (Nueva York: Basic Books, 1994).

¹² B. Beck, “The Myth that Would Not Die: The Sopranos, Mafia Movies, and Italians in America”, *Multicultural Perspectives*, vol. 2, n° 2 (2000).

¹³ Mike Nellis, “Future Punishment in American Science Fiction Films” en *Captured by the Media*, Ed. Paul Mason (Nueva York: Routledge, 2013), 210-227.

2.- Cine y proceso judicial. El séptimo arte ha recreado hasta la saciedad elementos del proceso judicial, tales como las salas de vistas y los juicios con jurado: Bergman y Asimow (2006) y Levi (2005).

3.-Nuevas teorías criminológicas y pensamiento conservador. Algunas de las principales corrientes teóricas de la criminología han influido en el desarrollo de políticas de corte conservador, que han supuesto un cambio respecto al ideal resocializador de las penas de privación de libertad: Akers (2011) y Felson y Boba (2009), Innes (2003) y Beck (1994),

4.-Cine, psicología, propaganda y manipulación social. El cine sirve para la construcción de estereotipos y, por tanto, es susceptible de manipulación interesada. Es necesario el estudio psicológico de las obras cinematográficas para desentrañar todas sus implicaciones: Godawa (2011), Glassner (2010), Spring, (1992) y Wolfstein y Leites (1950).

Sorprendentemente, y que sepamos, estos temas no han sido muy estudiados en España, con la excepción de alguna monografía centrada en el uso de filmes con contenido jurídico para la enseñanza del Derecho, como la de Francisco Soto Nieto y Francisco J. Fernández, *“Uso del cine para la enseñanza del derecho”* publicada por Editorial La Ley, en el año 2004, y siete tesis doctorales, y un trabajo de fin de máster, que se han versado sobre otros aspectos interesantes del cine estadounidense que detallamos a continuación.

Las tesis y el trabajo fin de máster a los que nos referimos son los siguientes:

Luis Laborda Oribes, *“La construcción histórica en la cinematografía norteamericana”* (Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2007).

Javier Martínez Tarín, *“Entre la ficción y el reportaje. Evolución de las campañas electorales en el cine norteamericano”* (Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2009).

Pablo León Aguinaga, *“El cine norteamericano y la España franquista (1939-1960), relaciones internacionales, comercio y propaganda”* (Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2009).

Alejandro Crespo Jusdado, *“El cine y la industria de Hollywood durante la guerra fría 1946-1969”* (Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2009).

Olivia Andújar Molina, *“La construcción del personaje del músico de jazz en la cinematografía norteamericana desde la aparición del cine sonoro al huracán Katrina”* (Tesis doctoral. Universidad de Alcalá, 2012).

Noelia Gregorio Fernández, *“The Rebel of Chicano Cinema: el cine de Robert Rodríguez en la era transnacional”* (Tesis doctoral. Universidad de Alcalá, 2017).

María Elena Serrano Moya, *“Views of Native Americans in Contemporary U.S. American Cinema”* (Tesis doctoral. Universidad de Alcalá, 2019).

Esteban Vicente Boisseau, *“La imagen de la presencia de España en América (1492-1898) en el cine británico y estadounidense”*, (Trabajo fin de máster. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018). Se trata de un trabajo fin de máster de gran calidad y significación (obtuvo el Premio Defensa el año 2019 y ha sido editado, como libro, por dicho Ministerio)¹⁴, que profundiza en la visión distorsionada ofrecida por el cine anglosajón de la influencia española en América, destacando las superficialidades y tergiversaciones de los diversos filmes y explicando las razones de éstas, centrándose en dos estereotipos principales, como él mismo investigador señala en una entrevista en el portal web de la UNED:

“Se pueden distinguir, simplificando, dos grandes estereotipos, que fueron creados por autores anglosajones entre los siglos XVI y XIX y que han sido posteriormente asimilados por el cine británico y el estadounidense. Por un lado, está la imagen de una España negra, con el fanatismo de la Inquisición y la crueldad de conquistadores codiciosos masacrando indios en América. Esa visión fue forjada a partir del siglo XVI por la Inglaterra anglicana y los Países Bajos para justificar, entre otros fines, su expansionismo en América frente a la potencia colonial española en América, presentando a los piratas y a los corsarios como héroes. Refleja la contraposición de un mundo anglosajón guiado por la providencia y los valores morales frente a una España decadente.

Por otro lado, está la imagen, desarrollada durante los siglos XIX y XX por autores europeos y estadounidenses, de una España luminosa y colorida que incluye como elementos el sol, la fiesta y los toros.

*El cine ha difundido estas dos visiones por todo el mundo y resulta llamativo que, incluso en España, se hayan asimilado y que tengan éxito películas como *El Código da Vinci*, heredera del viejo mito anglicano de la conjura católica española, o la saga de *Piratas del Caribe*, en la que criminales anglosajones, asesinos y ladrones, son los héroes, mientras que los españoles que combaten la piratería son presentados como villanos. Es sorprendente el modo en que se ha normalizado la aceptación de la piratería hasta el punto de que haya en parques Disney una atracción de los piratas en la que la diversión es contemplar el saqueo de una ciudad poblada por hispanos, con escenas de tortura, asesinato y esclavización que estarían prohibidas si las víctimas representadas fueran*

¹⁴ Su autor es capitán del ejército de tierra.

*judíos o africanos. Por todo ello, un objetivo del trabajo es que los lectores vean con distintos ojos muchas películas clásicas”.*¹⁵

Nuestra sorpresa, en relación con la relativa falta de trabajos de investigación sobre los temas antes citados, viene dada porque en España la cuota de pantalla del cine norteamericano alcanzó casi el 73%, del total de espectadores, en 2019, según datos de un portal de internet especializado.¹⁶

Cabría inferir, dada la trascendencia del fenómeno delictivo en el imaginario de los filmes estadounidenses y su influencia indirecta en el cine español y en la sociedad española, en su conjunto, un mayor interés por estos temas y sus implicaciones en nuestro país. En todo caso, esto nos sirve de acicate para el trabajo que vamos a desarrollar.

El método que emplearemos para describir, y descubrir, todo este complejo entramado se basa en el estudio detallado y el análisis crítico de diez películas escogidas, por su especial relevancia y significación, en relación con las áreas temáticas antes expuestas y que son, en orden cronológico por su fecha de producción, las siguientes:

"The Birth of a Nation/El nacimiento de una nación"	D.W. Griffith (1915)
"Twelve Angry Men/Doce hombres sin piedad"	Sidney Lumet (1957)
"West Side Story"	Robert Wise/Jerome Robbins (1961)
"Matar a un ruiseñor"	Robert Mulligan (1962)
"El Padrino"	Francis Ford Coppola (1972)
"Death Wish/El Justiciero de la ciudad"	Michael Winner (1974)
"Taxi Driver"	Martin Scorsese (1976)
"Pulp Fiction"	Quentin Tarantino (1994)
"Judge Dredd/Juez Dredd"	Danny Cannon (1995)
"L.A. Confidential"	Curtis Hanson (1997)

¹⁵ Esteban Vicente Boisseau, "La imagen de la presencia de España en América (1492-1898) en el cine británico y estadounidense" (Trabajo fin de máster, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008). http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,69876100&_dad=portal&_schema=PORTAL [Consultado el 5 de abril de 2020]. Aunque trata un tema completamente distinto, compartimos con esta monografía su enfoque, afán crítico y alguna de sus conclusiones.

¹⁶<https://www.taquillaespana.es/news/2019-el-cine-estadounidense-domina-aun-con-mas-claridad/> [Consultada el 7 de febrero de 2020].

En la disección de cada una de ellas, convertidas en fuentes de investigación para alcanzar los objetivos mentados, abordaremos en profundidad algunos de los aspectos concretos que mejor las definen tales como: estereotipos y prejuicios raciales, corrupción policial y política, sistema judicial y jurado, organizaciones criminales, visión punitiva de la justicia, visión pesimista del futuro de la justicia, prensa sensacionalista y manipulación informativa, alienación del hombre urbano moderno, inadaptación de los inmigrantes...

Nuestra forma de proceder es la siguiente:

Tomamos como plantilla de trabajo el guion original en inglés de la película, siempre que resulte posible su consulta y se encuentre disponible, ya sea en soporte bibliográfico o en internet, y tras visionarla transcribimos, al lado del texto original, los diálogos íntegros de las versiones estrenadas en España. En función del tema concreto, que vayamos a estudiar en cada filme, seleccionamos cuidadosamente las escenas más relevantes y procedemos a su análisis minucioso y valoración crítica.

La utilización de la bibliografía seleccionada se convierte en soporte imprescindible para desarrollar una adecuada interpretación de sus aspectos más destacados y nos permitirá contrastar impresiones con las de grandes especialistas en la materia, así como elaborar nuestras conclusiones de manera fundamentada.

Para finalizar este apartado, y en lo que se refiere a las aportaciones originales que la investigación supone, con respecto al estado actual del conocimiento sobre la materia, destacaríamos que éstas tienen que ver con:

- 1.-La novedad y originalidad del tema (nunca estudiado hasta ahora en una tesis, que sepamos), y la hipótesis de investigación planteada.
- 2.-El elevado grado de creatividad que subyace en el enfoque de estudio y exposición: identificar y analizar, en diez películas escogidas, el funcionamiento y la razón última de los mecanismos de control social vinculados con la criminalidad y el orden social.
- 3.-La dificultad de no contar casi con bibliografía en castellano, lo que supone un esfuerzo añadido a la hora de la recopilación bibliográfica, haciéndose necesaria su traducción.

CAPÍTULO II

Un esbozo de la criminalidad estadounidense en el siglo XX

Como hemos avanzado en el capítulo anterior, la criminalidad en los Estados Unidos experimenta una serie de cambios muy relevantes a lo largo del siglo XX. Entre los más significativos cabe señalar: el surgimiento de la delincuencia organizada, que convierte el crimen en un gran negocio; la aparición de las drogas, con sus efectos devastadores en la salud pública y, muy especialmente, entre los jóvenes; el aumento incontrolado de los índices de delincuencia a partir, sobre todo, de finales de los años sesenta, y la entrada en la agenda política de la lucha contra el crimen, que lleva aparejada una enorme movilización de caudales públicos que, sorprendentemente, acaban siendo detraídos de programas sociales teóricamente destinados a la prevención del delito¹⁷.

Para algunos expertos (Garland, Reiman y Leighton, entre otros), no obstante, el ascenso de las tasas de criminalidad tiene que ver, además, con otra serie de cuestiones vinculadas con el orden y el control social. Así, por ejemplo, la crisis del petróleo de 1973 y la Guerra de Vietnam determinan la implantación de un nuevo modelo económico, de corte neoliberal, que, unido al progresivo desmantelamiento del complejo jurídico penal del estado del bienestar, provoca un empeoramiento de las condiciones de vida de las clases sociales más desfavorecidas¹⁸.

A su vez, el modelo penal resocializador, respaldado de la mayoría de la población y de los grupos de presión involucrados en el proceso (legisladores, juristas, funcionarios), comienza a ser cuestionado y sustituido, progresivamente, por su equivalente punitivo, basado en el encarcelamiento, que se revelará incapaz de controlar el crimen. Lo que no obsta para que las iniciativas de corte netamente represivo alcancen grandes cotas de popularidad y un puesto preeminente en el discurso político, tal y como reconoce el National Research Council (Consejo de Academias de los Estados Unidos) en un memorándum, publicado en 2014, titulado: *The Growth of Incarceration in the United States: Exploring Causes and Consequences (El aumento de las tasas de encarcelamiento en los Estados Unidos: Indagando sus causas y consecuencias)*:

“A lo largo de las décadas de 1960 y 1970, el cambio del clima político propició el contexto adecuado para una

¹⁷ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *The Rich get Richer and the Poor get Prison*, (Nueva Jersey: Pearson, 2013), 15.

¹⁸ David Garland, *Opus cit.*, 140-151.

serie de importantes reformas legislativas (...) Las tasas de encarcelamiento por delitos de drogas crecieron en los 70, y el tiempo mínimo de obligado cumplimiento de la pena, por estos delitos, se generalizó a partir de 1980. En esa misma década, el Congreso de los Estados Unidos, y la mayoría de los parlamentos estatales, promulgaron leyes que establecían largas penas de prisión, a menudo de 5, 10 y 20 años o más tiempo, para delitos de tráfico de drogas, delitos violentos y "delincuentes habituales". Y en los años 90, el Congreso, y más de la mitad de los estados, aprobaron las llamadas "leyes de los tres golpes", que imponían condenas mínimas de 25 años, o más, para los delincuentes multirreincidentes (sobre todo a aquellos que hubiesen cometido más de tres delitos sucesivos, aunque fuesen de tipo menor. De ahí el nombre de ese conjunto de leyes). La mayoría de los Estados establecieron "mecanismos de cumplimiento efectivo de las penas" que obligaban a que los delincuentes sentenciados cumpliesen, al menos, el 85 por ciento de la duración de las penas privativas de libertad a las que habían sido efectivamente condenados. El Congreso de los Estados Unidos promulgó una ley similar en el año 1984. Estos cambios reflejaban un amplio consenso acerca de la consideración del encarcelamiento como un instrumento clave para el control del crimen."¹⁹

A partir de este momento, la criminalidad, el orden y el control social experimentan cambios muy profundos y no meras modificaciones coyunturales. Unas páginas más adelante, los autores del memorándum se preguntan sobre cuáles fueron las causas, los factores coadyuvantes y el contexto social que provocaron el encarcelamiento masivo en los Estados Unidos durante los últimos cuarenta años. Junto a los aspectos relacionados más directamente con la actividad gubernamental y legislativa, reconocen la importancia de los cambios socioeconómicos y políticos como posibles generadores de delincuencia y, por tanto, de un mayor número de potenciales ingresos en prisión:

"¿En qué medida los estudios realizados sugieren que las elevadas tasas de encarcelamiento fueron influenciadas por los cambios históricos, y contemporáneos, en: (...) c) la estructura social y económica y condiciones políticas, como comportamiento delictivo, cambios culturales, cambios en las actitudes y comportamientos políticos, en la opinión pública, en la demografía y en la estructura de los ciclos económicos?"²⁰

No se trata de una pregunta retórica. Veamos, a continuación, una serie de datos, expresados en el Gráfico 1 y en la Tabla 1, que nos ayudarán a comprender el alcance de cada uno de esos elementos y

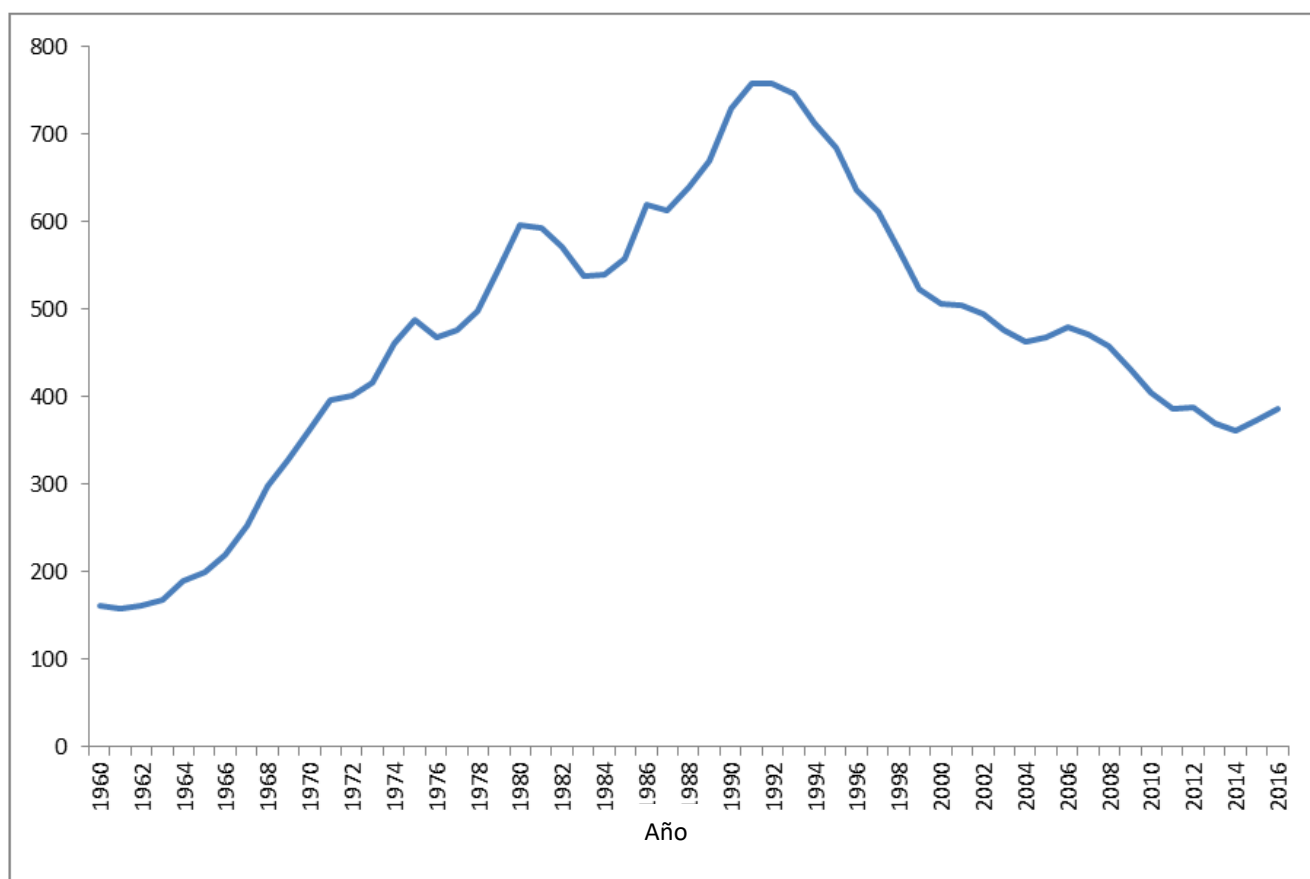
¹⁹ National Research Council, *The Growth of Incarceration in the United States: Exploring Causes and Consequences*, (Washington D.C.: The National Academies Press, 2014), 3.

²⁰ *Ibidem*, 16.

sus implicaciones últimas.

Gráfico 1. Tasa de delitos violentos en los Estados Unidos, 1960-2016

Número de delitos por cada 100.000 habitantes



Fuente: *Sourcebook of Criminal Justice Statistics, Table 3.106.2012; Federal Bureau of Investigation, Crime in the United States 2016, Tabla 1.*

Observaciones: Se consideran “Delitos violentos”: el homicidio (incluido el asesinato), la violación, los robos con violencia y las agresiones físicas graves. Las tasas de delitos violentos, entre 1960 y 2012, incluyen las del delito de violación según la definición legal vigente en ese lapso temporal. Es conveniente consultar la tabla de definiciones legales del Programa U.C.R. (Uniform Crime Program) del F.B.I. para una mejor información al respecto.

Tabla 1. Tasas de delitos violentos y tasas de homicidios

Tasas de delitos violentos y homicidios en Estados Unidos, 1960-2016
Número de delitos por cada 100.000 habitantes²¹

Año	Tasa de delitos violentos	Tasa de homicidios
1960	160.9	5.1
1961	158.1	4.8
1962	162.3	4.6
1963	168.2	4.6
1964	190.6	4.9
1965	200.2	5.1
1966	220.0	5.6
1967	253.2	6.2
1968	298.4	6.9
1969	328.7	7.3
1970	363.5	7.9
1971	396.0	8.6
1972	401.0	9.0
1973	417.4	9.4
1974	461.1	9.8
1975	487.8	9.6
1976	467.8	8.8
1977	475.9	8.8
1978	497.8	9.0
1979	548.9	9.7
1980	596.6	10.2
1981	593.5	9.8
1982	570.8	9.1
1983	538.1	8.3
1984	539.9	7.9
1985	558.1	8.0
1986	620.1	8.6
1987	612.5	8.3
1988	640.6	8.5
1989	669.9	8.7
1990	729.6	9.4
1991	758.2	9.8
1992	757.7	9.3
1993	747.1	9.5
1994	713.6	9.0
1995	684.5	8.2
1996	636.6	7.4
1997	611.0	6.8
1998	567.6	6.3
1999	523.0	5.7
2000	506.5	5.5
2001	504.5	5.6
2002	494.4	5.6
2003	475.8	5.7
2004	463.2	5.5
2005	469.0	5.6
2006	479.3	5.8
2007	471.8	5.7

²¹**Fuente:** *Sourcebook of Criminal Justice Statistics, Table 3.106.2012*; Federal Bureau of Investigation, *Crime in the United States 2016*, Tabla 1.
Observaciones: Se consideran “Delitos violentos”: el homicidio (incluido el asesinato), la violación, los robos con violencia y las agresiones físicas graves. Las tasas de delitos violentos, entre 1960 y 2012, incluyen las del delito de violación según la definición legal vigente en ese lapso temporal. Es conveniente consultar la tabla de definiciones legales del Programa U.C.R. (Uniform Crime Program) del F.B.I. para una mejor información al respecto. Se señalan, en color azul, los datos correspondientes a los años que abren y cierran el intervalo temporal estudiado. En color rojo las tasas anuales máximas de delitos violentos y homicidios y en color verde las tasas mínimas.

Año	Tasa de delitos violentos	Tasa de homicidios
2008	458.6	5.4
2009	431.9	5.0
2010	404.5	4.8
2011	387.1	4.7
2012	387.8	4.7
2013	369.1	4.5
2014	361.6	4.4
2015	373.7	4.9
2016	386.3	5.3

¿Qué circunstancias reflejan esos cuatro picos?

Los años 1974 y 1975 conforman el bienio inmediatamente posterior al comienzo de la crisis del petróleo de 1973 y en el que tiene lugar el fin de la Guerra de Vietnam (1975). Los Estados Unidos atraviesan un momento histórico de profunda recesión económica y convulsión social y las tasas de delitos violentos, y de homicidios, alcanzan las cifras de 461,1 y 9,8 por 100.000 habitantes (1974) y 487,8 y 9,6 por 100.000 habitantes (1975), respectivamente.

Esto supone unos incrementos, en comparación con las cifras “base” de 1960, del 286,57% y el 192,16%, en 1974, y del 303,17% y el 188,23% en 1975.

Los datos resultan estremecedores, y más si pensamos que tan sólo ha transcurrido un lapso de quince años.

En lo que atañe a 1980 y 1981, en este último se inicia el primer mandato presidencial de Ronald Reagan (el 20 de enero de 1981), quien pone en práctica una política económica marcadamente neoliberal (que los expertos denominarán “*Reaganomics*”), centrada en la rebaja de impuestos para incentivar el crecimiento económico, la reducción del gasto público y del tamaño de la Administración federal²², la liberalización de sectores económicos fuertemente fiscalizados por el Estado, y el incremento del gasto militar (el presupuesto de defensa aumentará más de un 40% entre 1981 y 1985²³).

Si bien se consiguen avances como el control de la inflación (que pasa del 12,5% al 4,4% durante la permanencia de Reagan en la Casa Blanca) y el crecimiento económico (una media del 3,4% a lo largo de su gestión), el desempleo se mantiene en un promedio similar al de la presidencia de Jimmy Carter (5,4%) y alcanzará su máximo histórico, hasta esa fecha, el mes de diciembre de 1982, con una tasa del 10,8%.

²² John Karaagac, *Ronald Reagan and Conservative Reformism*, (Lanham: Lexington Books, 2000), 113.

²³ L. Bartels, “Constituency Opinion and Congressional Policy Making: The Reagan Defense Build Up”, *The American Political Science Review*, vol. 85, 2 (1991): 457.

También se produce una gran expansión del déficit público, y de la deuda externa, debida en buena parte a los programas armamentísticos desarrollados en la estrategia de confrontación con la Unión Soviética, denominada “*Peace through Strength*” (*Paz mediante la fuerza*).

En este período las tasas de delitos violentos, y de homicidios, aumentan un 370,79% y 200%, cada una, en 1980 y un 368,86% y 192,16% en 1981 respecto al año 1960.

Vemos, por tanto, que se sigue produciendo un fortísimo crecimiento exponencial en los niveles delictivos.

Los años 1986 y 1987 coinciden con la parte central del segundo mandato de Ronald Reagan (1985-1989), y sus circunstancias socioeconómicas son muy similares a las de la legislatura anterior, ya descrita en los párrafos anteriores.

También las cifras se mantienen relativamente parejas con las precedentes.

Los porcentajes de delitos violentos y homicidios suponen un 385,39% y 168,62% más en 1986 y un 380,67% y 162,74% más en 1987, siempre tomando como base de cálculo las tasas del año 1960.

La criminalidad se mantiene en números muy preocupantes.

El 17 de enero de 1991, se inicia la Guerra del Golfo durante la presidencia de George Bush padre. En política económica continúa la aplicación de las recetas neoliberales de Reagan, de quien Bush había sido vicepresidente y se revelará como su heredero político. Las tasas de delitos violentos alcanzan su punto álgido: 758,2 delitos por cada 100.000 habitantes. Lo que supone un aumento del 471,22% sobre la tasa de 1960. La tasa de homicidios se mantiene en 9,8 homicidios por 100.000 habitantes, idéntica a la de 1981 pero un 192,16% superior a la de 1960. La delincuencia llega a su punto más elevado en la historia de los Estados Unidos.

¿Por qué las tasas de delitos violentos se dispararon a partir de mediados de los años 60?

Las tasas de delitos violentos se incrementaron exponencialmente, a partir de 1965, debido a la conjunción de una serie de elementos que, aun siendo de origen diverso, actuaron como una suerte de “cóctel explosivo”.

Para los profesores Jeffrey Reiman y Paul Leighton²⁴ los principales factores criminogénicos contrastados fueron los siguientes:

a) Los elevados niveles de pobreza y desigualdad

²⁴ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.* 31-46.

Ambos son factores esenciales, y determinantes, muy vinculados a los planteamientos económicos gubernamentales, como ya se ha apuntado en la explicación de las gráficas y tablas de las tasas de criminalidad.

En Estados Unidos la brecha entre ricos y pobres se fue haciendo más pronunciada durante los años 1980 y 1990 y se agravó a comienzos del nuevo siglo.

Pero ya en 1970 la quinta parte, más pobre, de la población percibía el 5,5% de los ingresos mientras que, por el contrario, la quinta parte, más rica, acumulaba el 41,6%.

Hacia 2010, esa quinta parte más desfavorecida obtenía el 3,3% de la riqueza mientras que el porcentaje de la quinta parte más pudiente había aumentado hasta el 50,2%.

Ese mismo año, el número de estadounidenses oficialmente considerados pobres ascendía a 46.200.000 de personas (alrededor de 1 de cada 8 habitantes) frente a los 30.100.000 de 1990 y los 25.200.000 de 1980.

El historiador crítico estadounidense Howard Zinn destaca la importancia de las políticas neoliberales como generadoras de desigualdad:

“A finales del mandato de Reagan, la diferencia entre ricos y pobres en los Estados Unidos había aumentado de forma dramática. Mientras que en 1980 los altos ejecutivos de las corporaciones ganaban 40 veces el sueldo de un obrero medio, en 1989 llegaron a ganarlo 93 veces. Aunque todos los integrantes de las clases trabajadoras habían empeorado, los que más sufrieron fueron los negros, los hispanos, las mujeres y los jóvenes. El empobrecimiento general, que tuvo lugar entre los grupos con menos ingresos durante los mandatos de Reagan y Bush, afectó de forma especial a las familias negras (...) A finales de los ochenta, al menos una tercera parte de las familias afroamericanas vivían por debajo del umbral oficial de la pobreza, y con una tasa de desempleo dos veces y medio superior a la de los blancos, con una proporción de entre un 30% y un 40% de jóvenes sin empleo. Su esperanza de vida se mantenía diez años por debajo de la de los blancos. En Detroit, Washington y Baltimore, la tasa de mortalidad de los bebés negros era más alta que en Jamaica o Costa Rica.”²⁵

Más allá de la crudeza de las cifras, debe destacarse cómo la pobreza y la desigualdad afectan de manera especialmente grave a la juventud y a las minorías étnicas. Los jóvenes que aparecen reflejados, como colectivo preeminente, en las estadísticas de detenciones no provienen, en la misma medida, de todos los estratos sociales. Si bien muchos delitos denunciados, e incluso otros que no llegan a serlo, son cometidos por jóvenes de clase media la mayoría, de los de carácter violento, los perpetran jóvenes

²⁵ Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, (Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 2005), 535-536.

desfavorecidos de áreas urbanas.

Ellos constituyen el grupo con menores niveles de ingresos pecuniarios, una tasa de desempleo que alcanza el 25%, y un porcentaje aún mayor de precariedad laboral. Carecen de oportunidades para continuar con sus estudios, no disponen de capital para emprender un negocio y tampoco pueden acceder a las ofertas bien remuneradas del mercado laboral.

Sabemos, fehacientemente, que la pobreza es una causa del delito y, sin embargo, no hacemos lo suficiente por mejorar las expectativas vitales de la gran mayoría de personas desfavorecidas de las áreas urbanas que hoy son, comparativamente, más pobres que nunca, y se enfrentan a severos recortes en las áreas de servicios sociales y de bienestar social.

A pesar de estas muy adversas circunstancias, pocas de ellas optan por la delincuencia como “modus vivendi” pero: ¿es ética y humanamente presentable “escandalizarse” por aquellos que sí lo hacen?

b) El aumento de los ingresos en prisión

Está demostrado que el encarcelamiento produce más delincuentes de los que rehabilita. Ya en el año 1973, la Comisión Asesora Nacional sobre los Estándares y Objetivos de Justicia Penal de los Estados Unidos recomendaba no construir más centros penitenciarios porque:

“La cárcel y el reformatorio sólo han servido para obtener un récord de fracaso estremecedor. Existe la evidencia abrumadora de que estas instituciones generan más crimen del que previenen.”²⁶

La derrota de la política de resocialización del delincuente, y el elevado número de reclusos reincidentes a ella asociado, tienen que ver con el hecho de que el encarcelamiento no cumple, en absoluto, su función disuasoria. Y, muy especialmente, no lo hace entre aquellos que deberían resultar más “disuadidos” por la amenaza potencial que conlleva: quienes han estado antes en prisión y deberían ser, por ello, los más conscientes de todo lo que tal situación implica.

En abril de 2008, y para incentivar el proceso de resocialización de los excarcelados, se promulgó la Ley de la Segunda Oportunidad, que llevaba aparejada una consignación presupuestaria de 400 millones de dólares al año.

Si dividimos su importe total entre el número de internos puestos en libertad en ese período, 2.400.000, obtenemos la cifra de 167 dólares por exrecluso y año. Una cantidad que resulta, a todas luces, irrisoria. En 2012, el capítulo correspondiente a esa finalidad, en el presupuesto del Departamento de Justicia, se

²⁶ Michelle Alexander, *The New Jim Crow* (Nueva York: The New Press, 2011), 8.

redujo a 63 millones de dólares al año, coincidiendo con la puesta en libertad de un mayor número de internos por diversas medidas de ahorro. Esto supone una cifra de 26,25 dólares por exrecluso y año. La cifra no puede ser más elocuente.

Resulta paradójico no dedicar más recursos de los presupuestos públicos a programas de resocialización cuando los costes del encarcelamiento son prohibitivos y están sufragados por todos los contribuyentes. Así, por ejemplo, en el ejercicio fiscal de 2016 el coste de encarcelamiento anual, por recluso, en las prisiones federales de los Estados Unidos ascendió a 34.704,12 dólares (94,82 dólares al día) y, en el ejercicio fiscal de 2017, a 36.299,25 dólares (99,45 dólares al día).²⁷

Destinar 26,25 dólares al año, por cada persona excarcelada, no parece una buena inversión si tenemos en cuenta que las elevadísimas tasas de reincidencia nos obligarán, muy probablemente, a acabar gastando, en ese mismo individuo, 36.299,25. ¿No sería más inteligente, y desde luego menos costoso, implementar programas de excarcelación con una asignación mensual digna por exrecluso que permitiese sufragar sus gastos básicos de subsistencia mientras asiste, por ejemplo, a cursos de reciclaje profesional o de formación para el empleo? Entendemos que evitar la reincidencia acarrearía un considerable ahorro a corto y medio plazo. Además, supondría reivindicar la efectividad y vigencia del principio de resocialización.

¿Por qué, entonces, la insistencia en dedicar tan ingentes sumas a la construcción y mantenimiento de enormes complejos penitenciarios? Muy probablemente porque las cárceles privadas, y demás instituciones subcontratadas del extenso “complejo industrial de la justicia penal”, generan una gran cantidad de ingresos.

Y existe un claro interés, por parte de ciertos grupos de presión, para que las iniciativas que supongan un eventual recorte de sus potenciales beneficios sean obviadas. Así, el sistema sigue perdurando aún a pesar de sus fallos más que evidentes.²⁸

“El farragoso trabajo de la justicia penal se ha convertido en el tipo de gran negocio que atrae a los potentes grupos financieros: Goldman Sachs, Prudential Insurance of America, Smith Barney Shearson Inc. y Merrill Lynch están entre las empresas que compiten en los concursos públicos para la construcción y explotación de centros penitenciarios y lo hacen mediante instrumentos financieros complejos (bonos corporativos) exentos de

²⁷ Federal Register, Vol. 83, (83), lunes, 30 de abril de 2018, anuncios oficiales, 18863 [Consultado el 8 de febrero de 2020]. <https://www.govinfo.gov/content/pkg/FR-2018-04-30/pdf/2018-09062.pdf>

²⁸ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.* 181.

*tributación y que no requieren la aprobación de los contribuyentes.*²⁹

Como señala L. B. Wright, profesor asociado de la Facultad de Derecho de la Universidad Fordham de Nueva York,:

*¿Qué organismo mueve más de 74.000 millones de dólares al año y está financiado, a la vez, por el Gobierno y los contribuyentes de los Estados Unidos? Si has pensado en su sistema penitenciario (American Prison System, A.P.S.) estás en lo cierto (...) Actualmente más de 2,2 millones de personas están bajo custodia del A.P.S. y cada recluso genera, con su trabajo penitenciario, unos ingresos de entre 6.000 y 14.000 dólares anuales. Las dos mayores corporaciones penitenciarias privadas, Corrections Corporation of America y GEO Group, facturaron, en el año 2012, 2.500 millones de dólares (...) Los centros penitenciarios son capaces de generar más dinero cobrando a los reclusos por conceptos tales como llamadas telefónicas (desde 20 centavos a 1 dólar por minuto, según en centro de que se trate) y eliminando servicios (como los de limpieza). Ahorrando, por lo tanto, grandes sumas (...) Las altas tasas de reincidencia y los particulares métodos de obtención de ingresos apoyarían la hipótesis de que el verdadero objetivo del A.P.S. podría ser el aumento de la población carcelaria. Con este incremento, aparentemente deliberado, del número de reclusos, la reducción de los costes de manutención en los centros penitenciarios, las sentencias más severas y las altas tasas de reincidencia, el Sistema Penitenciario Estadounidense (A.P.S.) no apostaría por la rehabilitación, y ni siquiera por el castigo, sino, más bien, por el negocio.*³⁰

El efecto resocializador negativo que supone la reincidencia y los motivos crematísticos que subyacen tras ella, y explican su pervivencia, no son las únicas cuestiones candentes consecuencia del encarcelamiento masivo.

Otro problema gravísimo es el elevado porcentaje de población reclusa y el consiguiente hacinamiento de los internos en las cárceles. En 1973, permanecían en prisión un total de 204.211 personas, lo que suponía una tasa de 96 reclusos por cada 100.000 habitantes. A finales de 2010, 1.508.104 personas se encontraban ingresadas en prisiones federales y estatales. Si añadimos las que lo estaban en prisiones locales, 748.728, obtendremos un escalofriante resultado final de 2.256.832 personas encarceladas. El número de personas internadas en cárceles se había multiplicado... ¡por once!: una tasa de 731 internos

²⁹ Paulette Thomas, "Making Crime Pay", *The Wall Street Journal*, 12 de mayo de 1994, A1.

³⁰ L. B. Wright, "The American Prison System: It's Just Business", *Fordham Journal of Corporate & Financial Law*, 9 de diciembre de 2018. <https://news.law.fordham.edu/jcfl/2018/12/09/the-american-prison-system-its-just-business/> [Consultado el 8 de febrero de 2020].

por cada 100.000 habitantes.

Las estadísticas reflejan que, a finales de 2010, uno de cada 137 residentes en los Estados Unidos había estado entre rejas.³¹ Durante ese último trimestre, veinte sistemas penitenciarios estatales operaban por encima de su capacidad máxima de confinamiento. Y el Sistema Federal de Prisiones lo hacía un 36% por encima de ella.

Tal circunstancia facilita el aumento de otro tipo de incidentes, también muy graves, como los abusos sexuales. Según una encuesta, realizada en establecimientos penitenciarios del medio oeste, el 20% de los hombres habrían sufrido abuso sexual durante su internamiento y un 9% de las mujeres habrían sido violadas.

Como ya se ha dicho, el encarcelamiento actúa como mecanismo generador de delincuencia con resultados terribles, y traumáticos para los internos. Pero el hacinamiento, los abusos sexuales y las violaciones no son los únicos efectos indeseables de la superpoblación de los centros penitenciarios.

En otro orden de cosas, un estudio de la organización no gubernamental “*Sentencing Project*”, (dedicada a la defensa de la resocialización) pone de manifiesto, a su vez, el elevado número de personas que han sido condenadas por delitos graves y, por lo tanto, privadas del derecho de sufragio, con una sobrerrepresentación muy acusada de los reclusos afroamericanos:

“Hacia 2016, aproximadamente 6,1 millones de personas se hallaban privadas del derecho de sufragio tras ser encarceladas por la comisión de delitos graves. Una cifra que ha aumentado dramáticamente en las últimas décadas a la vez que lo hacía la población reclusa. En 1976, 1,17 millones de personas estaban privadas de derecho de sufragio, 3,34 millones en 1996 y 5,85 millones en 2010. (...)

Uno de cada trece afroamericanos en edad de votar está privado del derecho de sufragio, una tasa más de cuatro veces superior a la de los estadounidenses no afroamericanos. Un 7,4% de los afroamericanos están privados del derecho de sufragio frente al 1,8% de los no afroamericanos”³².

Esta medida tiene un profundo impacto en la capacidad de la “comunidad negra” para participar en el proceso político y convertirse en sujeto activo de éste. La perversión del sistema radica en que aparta de la vida política a aquellos colectivos que estarían dispuestos a llevar a cabo los cambios más radicales en él. Y, en el caso de los afroamericanos, estamos hablando del grupo étnico con más personas

³¹ Bureau of Justice Statistics, *Correctional Population in the United States, 2010*, (Washington D.C.: BJS, 2011), Tabla 2.

³² Christopher Uggen, Ryan Larson et al., *6 million Lost Voters, State Level Estimates of Felony Disenfranchisement 2016*, (Washington D.C.: The Sentencing Project, 2016), 3.

internadas en los centros de reclusión de los Estados Unidos.

Como último aspecto indeseable del encarcelamiento señalaríamos la victimización que sufren las familias de los encarcelados y que les mantiene en el entorno de la marginalidad.

c) Las drogas

En los Estados Unidos existe un grave problema de adicción a las drogas. Sin embargo, los esfuerzos para mitigarlo pueden, en ocasiones, resultar aún peores que la amenaza que supone, por los efectos colaterales que acarrearán ciertas medidas de represión de su tráfico.

La mayoría de la gente asocia drogas y delincuencia porque los adictos roban. Pero lo hacen porque el coste de estas sustancias es muy elevado, dada su naturaleza ilegal, y porque cada integrante de la cadena de distribución necesita generar un volumen de beneficio que compense el riesgo eventual de ser detenido, juzgado y enviado a la cárcel. De ahí que gran parte de la violencia que subyace en el tráfico de estupefacientes esté vinculada con su carácter ilícito puesto que su comercialización se halla en manos de las bandas de la gran delincuencia organizada y las diferencias que puedan producirse entre ellas, por cuestiones relacionadas con el “negocio”, no pueden ser dirimidas por el libre mercado ni por procedimientos legales.

En respuesta a esas grandes redes de narcotráfico, los Estados Unidos se han enzarzado en una guerra contra las drogas que ha costado una cifra exorbitada de dólares, causado el ingreso en prisión de millones de personas y que ha tenido una muy limitada eficacia en la reducción de su consumo.

Por todo ello, algunos expertos plantean como única alternativa viable su legalización tomando como ejemplo a Portugal, que, en 2001, despenalizó la tenencia de estupefacientes siempre que se poseyeran sólo en cantidades suficientes para uso personal:

“Las reformas en Portugal no se han limitado a tratar la posesión de drogas como una infracción administrativa; estas también incluían un amplio rango de medidas, como la prevención y educación social para persuadir a quienes las consumen para que dejen de hacerlo, la reducción de daños, el tratamiento para adictos y el apoyo para reintegrarlos a la sociedad. Contrariamente a las preocupaciones iniciales con respecto a la nueva estrategia de Portugal, diversos estudios han demostrado que el número de consumidores de drogas no ha aumentado significativamente, y que este incluso se ha reducido en ciertas categorías. (...) Según expertos portugueses e internacionales, estas tendencias positivas están afianzadas en políticas sobre drogas que ofrecen tratamiento a los toxicómanos en lugar de tratarlos como delincuentes. Los niveles de consumo de drogas en Portugal figuran actualmente entre los más bajos en la Unión Europea. Aunque las nuevas políticas están a menudo sujetas a debates y disputas internos, en buena medida respecto a sus costes económicos, las políticas

de descriminalización y la filosofía que subyace no han generado verdadera controversia. Estas se basan en un consenso entre los políticos y la sociedad portuguesa en su conjunto. Los efectos del experimento en Portugal con las políticas sobre drogas han sido corroborados por la investigación, y la reacción de los portugueses ante ellas ha sido verificada por estudios contrastados; esta experiencia puede y debe ser una lección para un mundo atrapado en una fallida “guerra contra las drogas”. El carácter innovador del enfoque portugués demuestra que no son los militares, policías o jueces, sino más bien los médicos, trabajadores sociales y científicos quienes deben liderar los temas concernientes a las drogas.”³³

En la misma línea, los profesores Reiman y Leighton creen que alguna forma de despenalización de la marihuana, la heroína y la cocaína evitaría la criminalización de aquellos que las consumen, y no tienen otro tipo de problemas con la ley, disminuiría el precio de las drogas en el mercado, lo que redundaría en una menor necesidad de que los adictos robasen, y rebajaría también las expectativas de los narcotraficantes para continuar en el negocio. También, liberaría personal y recursos para una lucha más efectiva contra otros tipos de delitos que preocupan y afectan más a la población.

d) Las armas de fuego

El gran número de armas de fuego de las que dispone la población de los Estados Unidos, especialmente revólveres y pistolas automáticas, es un factor decisivo para que la tasa de homicidios en las que éstas se ven implicadas sea extraordinariamente elevada en comparación con la de otros países desarrollados. Un estudio, publicado en 2007, y llevado a cabo por investigadores de la Escuela de Salud Pública de la Universidad de Harvard, concluía que en los Estados Unidos había 93 pistolas por cada 100 habitantes, mientras que, en otros países, como Canadá, Nueva Zelanda, Alemania, Francia y Suecia, la cifra era de 25.³⁴

Para algunos expertos el incremento de muertes violentas, entre los años 80 y 90, tuvo mucho que ver con el auge de un nuevo tipo de armas: las pistolas semiautomáticas que la industria armamentística estadounidense comenzó a introducir en el mercado hacia finales de los años 80. Se trataba de pistolas baratas, de calibre medio, alta capacidad de munición y fácilmente asequibles para la mayoría de los ciudadanos.

³³ Artur Domszlawski, *Política sobre drogas en Portugal. Beneficios de la descriminalización del consumo de drogas*, (Nueva York: Open Society Foundations, 2012), 15-16.

³⁴ L. Hepburn, M. Miller, D. Azrael et al., “The US Gun Stock: results from the 2004 national firearms survey”, *Injury Prevention*, vol. 13, (2007): 15-19.

Este tipo de armas multiplicaban el número de heridas de bala en las víctimas, así como el tamaño de los proyectiles extraídos a éstas, según los informes de las áreas de urgencias de los hospitales. Por todo ello, no debe extrañarnos que las dos principales causas de mortalidad, entre 1964 y 2004, fueran los accidentes de tráfico y las armas de fuego (incluyendo los suicidios y accidentes) según los datos del Centro de Control de Enfermedades de Atlanta³⁵. Además, cerca de 100.000 niños murieron asesinados por armas de fuego, entre los años 1979 y 2003. Para Reiman y Leighton si las armas de fuego estuviesen sujetas a un mayor control, o si se eliminasen, incluso con las mismas tasas actuales de delitos, se salvarían dos de cada tres personas que hoy mueren por sus disparos.³⁶

El profesor David Garland por su parte, considera relevantes, a efectos criminogénicos, otra serie de factores como:³⁷

e) Los cambios en el estilo de vida familiar

El advenimiento de la sociedad de consumo provoca una serie de cambios muy significativos en la vida de las familias: el auge del automóvil, la migración masiva a las afueras, los largos trayectos diarios al trabajo, la incorporación generalizada de la mujer al mundo laboral, el recurso a personas externas para la realización de las tareas del hogar y el cuidado de los hijos y el aumento del número de divorcios, son algunos de entre los más destacados.

En otro orden de cosas, la ausencia de guardián doméstico, la acumulación de bienes portátiles de alto valor, la falta de control vecinal, por la elevada distancia entre viviendas en los suburbios, la gran cantidad de automóviles a disposición de la población y el abandono de los espacios públicos (calles, plazas y parques) constituyen un caldo de cultivo ideal para que se produzcan determinados delitos, esencialmente, contra la propiedad.

Esa amenaza potencial causa una angustia añadida a una población de clase media que ve, en esos años, como algunos de los mecanismos públicos de protección social, que garantizaban su tranquilidad y futuro, tales como las pensiones de jubilación y la asistencia sanitaria, son privatizados y pasan a regirse por las leyes del mercado. Esto contribuye a incrementar sus sensaciones de vulnerabilidad, inseguridad y precariedad, así como el miedo al delito.

³⁵ Kenneth Kochanek et al., “Deaths: Preliminary Data for 2009”. *National Vital Statistics Report* 59, 4 (2011): 20.

³⁶ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*, 38.

³⁷ David Garland, *Opus cit.* 257-263.

f) El déficit de control estatal sobre los delitos considerados leves

El Estado se centra en la persecución de los delitos considerados graves. Y esto, en un momento de fuertes convulsiones sociales y políticas, y de cambios en el paisaje urbano, es interpretado por los ciudadanos como una forma de inhibición del gobierno ante el hecho delictivo. Esa percepción exagera el sentimiento popular de que deben emprenderse medidas más contundentes para controlar el delito y el desorden. La raíz del problema, sin embargo, tiene que ver con que los sucesivos gobiernos neoliberales han aplicado, de manera muy contundente, un conjunto de políticas debilitadoras de las frágiles redes solidarias de la comunidad (rebajas fiscales, falta de inversiones en barrios degradados, disminución de ayudas públicas y sistemas de bienestar social reducidos) que acaban generando inseguridad incluso entre aquellos ciudadanos, de niveles elevados de renta, que han resultado más favorecidos por ellas.

g) La visión del delito que ofrecen los medios de comunicación, especialmente la televisión

La televisión, desde los años 50, pasa a focalizarse en las noticias nacionales y entiende el delito como un tema en sí mismo. Se centra en la visión de éste que ofrecen las víctimas y, aprovechando la fuerza emocional de la opinión pública, contribuye a la generalización del populismo punitivo mediante la transformación de la percepción del delito que se ofrece a los televidentes. Un enfoque de la delincuencia como un drama humano y emocional que nos lleva a creer que los delincuentes son más numerosos, amenazantes y peligrosos de lo que realmente son.³⁸

Así pues, y a modo de síntesis del apartado, señalar que los factores que provocaron el crecimiento exponencial de la delincuencia en los Estados Unidos, a partir de 1965, fueron en esencia, y sin ánimo de exhaustividad absoluta, los siguientes: el incremento de la pobreza y la desigualdad como consecuencia de los cambios de orientación política de los sucesivos gobiernos federales, el aumento de los ciudadanos ingresados en prisión, el auge del consumo y el tráfico de drogas, la ausencia de control de armas, los cambios en la vida y organización familiar, el déficit de control estatal sobre los delitos leves y la irrupción de la televisión como medio “narrador” del delito.

En el capítulo siguiente, veremos la relación entre esos cambios estructurales y la articulación de los mecanismos de control social para la represión del delito y, en la segunda parte de la tesis, pondremos de manifiesto tales cambios a través del análisis de las películas seleccionadas.

³⁸ Este aspecto será profusamente abordado en el capítulo III, epígrafe 2, de la tesis.

CAPÍTULO III

El orden y el control social desde una triple perspectiva: política, social y criminológica³⁹

III. 1.- Ordenamiento jurídico y derecho penal como mecanismos de control social para la represión del delito: opinión pública, medios de comunicación y propaganda en la definición de la agenda política

En este primer epígrafe acotaremos el concepto de “control social” y, tras analizar su evolución histórica y principales corrientes doctrinales, nos centraremos en su especial relación con el ordenamiento jurídico y el derecho penal entendidos como sistema formal de represión del delito. De otro lado, describiremos los mecanismos de control social informal más importantes en la sociedad contemporánea: la participación política, la opinión pública y los medios de comunicación de masas, así como las diversas interacciones entre ellos y sus consecuencias. Abordaremos, además, la importancia clave de la propaganda como herramienta de definición de la agenda política y los aspectos críticos del control social en la sociedad de la información y el conocimiento.

III. 1. A.- Control social. Principales mecanismos de control social

El término “control social” es una aportación teórica original del sociólogo estadounidense Edward A. Ross (1866-1951) para quien:

“el ser humano alberga la necesidad crónica de un orden (social) mejor que aquél que pueden reflejar los valores de la moral natural”.

Ese orden social, que toda colectividad acaba autoimponiéndose, no tiene, para él, carácter inmutable:

“(…) el equilibrio alcanzado es permanentemente cuestionado por los integrantes del grupo y, por lo tanto, continuamente necesitado de su conservación por los esfuerzos inteligentes y conscientes de la sociedad.”⁴⁰

De sus palabras inferimos, por tanto, que el control social se configura como:

³⁹ Este capítulo está basado en parte de nuestro artículo “Participación y exclusión política: Medios de comunicación y control social” publicado en *Participación y exclusión política: causas, mecanismos y consecuencias*, dir. Remedios Morán Martín (Valencia: Tirant lo blanch, 2018), 759-773.

⁴⁰Edward A. Ross, *A Survey of the Foundations of Order*, (Londres: The Macmillan Company, 1901), 59-61.

“el conjunto de mecanismos que la sociedad autoestablece para garantizar su “correcto” funcionamiento (el orden social establecido) y, con ello, su permanencia/supervivencia en el futuro”.

No obstante, conviene puntualizar, en lo que se refiere a la autoimposición de las normas, que la idea de control social, desarrollada por Ross, está vinculada a la necesidad de “élites”. Son ellas quienes determinan el tipo de orden social que se establece y las que defienden su “statu quo” frente a las presiones de las “masas ignorantes”, aquello que Walter Lippmann (otro gran teórico del control social) denomina el “rebaño desconcertado”. Y ese “rebaño” necesita ser convenientemente guiado, como el mismo Lippmann nos dice:

“(…) la necesidad de creer que existen poderes reservados de liderazgo pervive y se debe a aquellos pensadores del siglo XVIII que diseñaron la matriz de la democracia”⁴¹.

Ambas construcciones dogmáticas (Ross, Lippmann), surgen dentro del proceso de evolución histórica que suponen la revolución e independencia de los Estados Unidos, llevadas a cabo por élites burguesas ansiosas de perpetuarse en el poder (alternándose entre ellas, eso sí). Entienden esa perpetuación como algo positivo, como la forma de evitar que la sociedad se corrompa, y de guiar a las masas (el “rebaño desconcertado” de Lippmann) por el camino correcto. Una forma de pensar que implica reconocer que la sociedad necesita ser permanentemente tutelada y que nos parece profundamente antidemocrática pero que nos sirve, también, para mostrar la perspectiva política del orden y el control social y cómo el primero tiende a configurar el segundo, en tanto en cuanto son las élites dirigentes las que, desde el poder, tienden a establecer los mecanismos de control colectivo.

Frente a esta visión elitista del control social, surge la que formularán, pocos años después, en 1921, los pioneros de la sociología moderna, y profesores de la Universidad de Chicago, Robert E. Park y Ernest W. Burgess:

“Si bien es cierto que la sociedad presenta el doble aspecto de lo individual y de lo colectivo, es la asunción de esta realidad lo que constituye su “piedra de toque”. Lo que distingue una mera colección de individuos de una sociedad no es la mentalidad adoctrinada, sino la acción conjunta. Podemos aplicar el término “social” a cualquier grupo de individuos que sea capaz de actuar de manera consistente. Es decir, cuya acción, consciente o inconscientemente, sea dirigida a un fin común. Esta existencia de un fin común es, tal vez, todo lo que pueda incluirse legítimamente en el concepto “orgánico”, tal y como lo aplicamos a la sociedad.

⁴¹ Walter Lippmann, *Public Opinion*, (Long Island: Wading River, 1921), 165.

Desde este punto de vista, el control social es el hecho y el problema central de la sociedad. Del mismo modo que la psicología puede considerarse como un relato acerca de la forma en que el organismo individual, en toda su extensión, ejerce el control sobre sus partes o, más bien, sobre la forma en que esas partes cooperan entre sí para llevar a cabo la existencia corporativa del conjunto; así, la sociología, hablando estrictamente, es un punto de vista y un método para investigar los procesos por los que los individuos son inducidos, e inducen, a cooperar en algún tipo de existencia corporativa permanente que llamamos sociedad.”

Park y Burgess, con un enfoque mucho más democrático, creen que:

*“el control social es el hecho y problema esencial de la sociedad (...) y abarca (como elemento nuclear de la sociología) los procesos por los que los individuos son inducidos, e inducen, a cooperar en algún tipo de existencia corporativa permanente que llamamos sociedad.”*⁴²

Su definición prescinde de las élites como sujeto político. Para ellos el control social tiene carácter bidireccional: los individuos son influidos e influyen; y poliédrico: engloba un conjunto de procesos enfocados a la cooperación para lograr un objetivo compartido (la vida en sociedad) que puede llevarse a cabo, incluso, de forma inconsciente. Esta última característica apunta la interesante posibilidad de que pueda ser ejercido mediante la manipulación.

La diferencia radical entre ambas corrientes de pensamiento se sustenta en las concepciones políticas que en ellas subyacen: podríamos hablar de un modelo de “elitismo dirigente” versus un modelo de “control democrático consensuado”. El primero, propio de los primeros tiempos de las democracias parlamentarias, está vinculado a procedimientos que garantizan su control por las élites (el sufragio censitario, por ejemplo, que asegura la participación exclusiva en los procesos electorales de aquellos ciudadanos con un gran patrimonio pecuniario, excluyendo a quienes no alcancen ese umbral de riqueza). El segundo, más cercano a las democracias contemporáneas, entiende que la cooperación entre ciudadanos iguales es la esencia de la vida en comunidad.

Pues bien, en toda colectividad organizada el mecanismo de control social, por excelencia, y el más complejo que existe, es su ordenamiento jurídico puesto que afecta a todos los ciudadanos y regula sus vidas, de manera exhaustiva, mediante un compendio de disposiciones muy detalladas y concretas.

⁴² Robert E. Park, Ernest W. Burgess, *Introduction to the Science of Sociology*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1921), 42.

Entendemos por tal, *grosso modo*, el conjunto de normas que establecen los aspectos sustanciales para la organización y funcionamiento de la sociedad. La norma fundamental de todo ordenamiento jurídico es su Constitución (“*Grundnorm*” en términos kelsenianos). En ella, se articulan cuestiones tales como: forma de estado en que se constituye un país (monarquía o república, por ejemplo), su sistema político (democracia o estado autoritario), modelo económico (economía de libre mercado o planificada), organización territorial (centralizada o descentralizada), existencia o no de separación de poderes (ejecutivo, legislativo y judicial), catálogo de derechos y deberes de los ciudadanos, si procede (en función de la naturaleza democrática o no de cada estado, se entiende), esbozo de su “*corpus iuris*” básico (leyes orgánicas, fundamentalmente) y establecimiento, en su caso, de un poder judicial independiente y un esquema de garantías jurisdiccionales de protección de esos derechos.

Dentro de ese prolijo andamiaje legal nos encontramos un ámbito, sumamente estratégico, que implica el ejercicio monopolístico de la “violencia” por parte del Estado: el derecho penal (el conjunto de disposiciones legales y reglamentarias que regulan todos aquellos aspectos relacionados con la tipificación de los delitos y la imposición de las penas correspondientes a la comisión de éstos).

El derecho penal está íntimamente relacionado con la política criminal. A través de ella, cada gobierno diseña y configura sus propios mecanismos de control social del delito optando entre diversas alternativas posibles para hacerle frente (enfoque punitivo, enfoque resocializador...) y convirtiéndolas en leyes tras ser aprobadas por el legislador.

La política criminal de un Estado es el resultado de la suma de diversas variables. Entre las más significativas conviene destacar: los dictámenes técnicos de los académicos y de los expertos de las comisiones codificadoras; el consenso, o la ausencia de éste, entre los partidos políticos de las cámaras legislativas; y las presiones ejercidas, durante la tramitación de las diferentes iniciativas legislativas, por los diversos grupos de individuos y asociaciones concernidos por la materia. Esas presiones pueden llevar a las fuerzas políticas parlamentarias a caer en la tentación de utilizar la política criminal de forma electoralista. Algunos expertos, como el profesor José-Luis Díez Ripollés, catedrático de Derecho Penal de la Universidad de Málaga, nos previenen de los efectos indeseables que tal modo de proceder puede acarrear en un contexto social de miedo al delito:

“En contrapartida, la experiencia cotidiana del pueblo, su percepción inmediata de la realidad y los conflictos sociales han pasado a ser un factor de primera importancia a la hora de configurar las leyes penales, y pugna por serlo también en la aplicación legal. Lo novedoso, sin embargo, no es que tales experiencias y percepciones condicionen la creación y aplicación del derecho, algo legítimo en toda sociedad democrática, sino el que

demanden ser atendidas sin intermediarios, sin la interposición de núcleos expertos de reflexión que valoren las complejas consecuencias que toda decisión penal conlleva. Los portadores de esos nuevos conocimientos son la opinión pública creada por los medios populares de comunicación social, las víctimas o grupos de víctimas y, en último término, el pueblo llano. Para que estos últimos agentes sociales puedan asentar su relevancia es preciso que los agentes institucionales directamente vinculados con la creación del derecho otorguen a las demandas populares un acceso privilegiado, mediante el que puedan eludir los habituales controles burocráticos que en toda democracia velan por el fundamento de las iniciativas legislativas (...) Ello permite a las fuerzas políticas establecer una relación inmediata entre las demandas populares y la configuración del derecho penal, y recolectar, ello mediante, los importantes réditos políticos que esta pretendida democracia directa suministra.”⁴³

En las sociedades democráticas, por tanto, el ordenamiento jurídico es fruto de la actividad legislativa parlamentaria, cuyas mayorías y pactos vienen determinados por los resultados de los procesos electorales que, al menos en teoría, reflejan la voluntad de los votantes.

Vemos pues que, frente al sistema legal, paradigma del control social (expresado como el conjunto de procesos sociológicos complejos al que aluden Park y Burgess), afloran tres contrapesos fundamentales: la participación política, la opinión pública y los medios de comunicación de masas. Se trata de tres elementos diferentes, intrínsecamente relacionados, que también son herramientas de control social.

La participación política de los ciudadanos, en quienes se sustenta la soberanía popular, es el mecanismo esencial de control democrático y funciona como una suerte de supervisor de la actividad gubernamental. Se traduce en que la actividad de este último tiene que pasar la evaluación periódica de los electores quienes, en última instancia, aprueban o no su gestión mediante su voto.

Pero no debemos confundir ciudadanos y electores por una sencilla razón: no todos los ciudadanos con derecho a voto lo ejercen y eso tiene implicaciones profundas en el sistema. Por ejemplo, en las últimas Elecciones Generales españolas, de noviembre de 2019, la abstención hubiese sido el primer partido en porcentaje de votos (30,13%). Dos puntos por delante del ganador, el Partido Socialista Obrero Español, que obtuvo el 28%, de los sufragios, y muy por delante del Partido Popular (20,81%), Vox (15,08%), Unidas Podemos (12,86%) y Ciudadanos (6,8%)⁴⁴.

⁴³ J.L. Díaz Ripollés, “La nueva política criminal española”, *Eguzkilo*, vol. 17. (2003): 72.

⁴⁴ Ministerio del Interior, “Resultados Elecciones Generales noviembre 2019” en <http://www.infoelectoral.mir.es/infoelectoral/min/busquedaAvanzadaAction.html> [Consultado el 10 de mayo de 2020]. <https://resultados.elpais.com/elecciones/generales.htm> [Consultado el 10 de mayo de 2020].

Estamos acostumbrados a dar por bueno el hecho de que un nivel aceptable de participación es aquel que ronda el 70% del censo, pero eso es lo mismo que aprobar la exclusión del sistema de casi 1 de cada 3 ciudadanos. Y, si bien es verdad que quien se abstiene lo hace de forma consciente, admitir, sin más, la abstención elevada implica no querer profundizar en las razones de la desafección de tan numeroso porcentaje del electorado.

La opinión pública también es una herramienta de control social. Bien es verdad que de carácter muy peculiar porque se configura como un ente abstracto y sólo es perceptible, y aprehensible, mediante sondeos demoscópicos y encuestas de opinión. Podríamos definirla como el acervo común de pareceres mayoritarios sobre cuestiones de diversa índole y, como mecanismo de control social informal, puede llegar a establecer cierto tipo de sanciones, no coercitivas, para quienes se aparten de la corriente de pensamiento dominante que ella misma representa, tal y como señala la politóloga alemana Elisabeth Noelle Neumann⁴⁵.

Ahora bien, cuando hacemos hincapié en la opinión pública como herramienta de control social no podemos ignorar que ésta se determina por la influencia de los medios de comunicación de masas. Son los medios los que construyen la opinión pública y esa opinión, sofisticadamente elaborada, determina la actitud de los ciudadanos ante cualquier cuestión, más si cabe, ante aquellas con tanta trascendencia política como las que nos ocupan: el derecho penal y la política criminal.

Los medios de comunicación de masas constituyen, de este modo, y junto con la participación política de los electores y la opinión pública antes citados, un tercer mecanismo de contrapeso al gobierno en las democracias modernas. Pero no se trata de un contrapeso neutral, sino que está controlado por grandes conglomerados empresariales.

Ya en los años 90 del pasado siglo algunas organizaciones políticas, como el Partido Socialdemócrata Alemán (S.P.D.), se hacían eco en sus programas electorales de estos aspectos críticos:

“Nuestras culturas, nuestra vida política y social, están determinadas cada vez más por los medios de comunicación, sobre todo por los electrónicos. La nueva industria de los medios de comunicación, dominada

⁴⁵ Elisabeth Noelle-Neumann, *La espiral del silencio*, (Barcelona: Paidós, 1995), 81.

por consorcios nacionales e internacionales, ha adquirido así un considerable poder sobre la vida cultural y sobre el pensamiento y los sentimientos de los hombres."⁴⁶

Según Paul Lazarsfeld y Robert K. Merton, teóricos del análisis de los medios de comunicación, la relación entre los medios de comunicación y la política se modifica a medida que las sociedades modernas evolucionan y las élites clásicas se ven desplazadas por el impulso democratizador que supone el acceso de todos los ciudadanos al sufragio. Entonces el papel de guardianes del orden establecido pasan a desempeñarlo los grandes grupos económicos:

*"El poder económico parece haber reducido la explotación directa pasando a un tipo más sutil de explotación psicológica, lograda en gran medida por la diseminación de propaganda a través de los medios de comunicación de masas".*⁴⁷

Lazarsfeld y Merton articulan esta afirmación crítica en torno a las tres funciones esenciales que les atribuyen:

a) Función conferidora de "estatus". La aparición de determinados individuos, o colectivos, en los medios de comunicación de masas les otorga un elevado grado de prestigio social frente a sus conciudadanos, independientemente de su capacidad y méritos reales.

b) Función de imposición de las normas sociales:

*"Los medios reafirman normas sociales concretas, denunciando a la vista del público las desviaciones respecto de dichas normas".*⁴⁸

Esta es la "fuerza de coacción" de la opinión pública a la que aludía Noelle-Neumann (vid. página 41). Quien se sale del "guion", de la corriente establecida, puede ser mal visto.

c) Disfunción narcotizante. La sobredosis de información que recibe el ciudadano medio, lejos de estimular su sentido crítico lo idiotiza, puesto que se ve saturado y no dispone de tiempo para analizar, movilizarse y luchar contra aquello que no le gusta del sistema y que afecta directamente a sus intereses. Otra forma de adocenamiento consiste, por ejemplo, en el diseño de una

⁴⁶ Sozialdemokratische Partei Deutschlands, *Programa Básico Partido Socialdemócrata Alemán*, (Madrid: Fundación Friedrich Ebert, 1990), 50-51.

⁴⁷ Paul F. Lazarsfeld, Robert K. Merton, *Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada*, (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977), 1.

⁴⁸ *Ibidem*, 6.

programación televisiva de ínfima calidad que, disfrazada de entretenimiento, degrade el nivel cultural de los individuos.

El principio de disfunción narcotizante, como lo consideran Lazarsfeld y Merton, provoca que el sujeto se autoexcluya voluntariamente del sistema político: deja de participar e implicarse porque “cree” que no merece la pena, debido a la percepción de la política que le llega por los medios de comunicación de masas o, también, porque se ve “atrapado” en el “ocio-basura” del que esos mismos medios le proveen.

El análisis de Lazarsfeld y Merton no solo pone de manifiesto la potente interrelación entre los medios de comunicación, la participación política y la opinión pública, sino que también introduce un cuarto elemento condensador de todos ellos: la propaganda.

III. 1. B.- Control social y propaganda

¿Qué entendemos por propaganda y para qué sirve? Edward Bernays, padre de la propaganda moderna, nos la define y revela su función primordial:

“La propaganda moderna es el intento consecuente y duradero de crear o dar forma a los acontecimientos con el objeto de influir sobre las relaciones de la opinión pública con una empresa, idea o grupo”.

“Ya sea que se trate de ganar unas elecciones, dar expresión y popularidad a cuestiones nuevas, o convertir la administración de los asuntos públicos en una parte vital de la vida de la comunidad, el uso de la propaganda, cuidadosamente ajustada a la mentalidad de las masas, constituye un elemento esencial de la vida política”.

*“Si consideramos la constitución de la sociedad como un todo, más a menudo de lo que se pueda pensar, la nueva propaganda sirve para focalizar y satisfacer los deseos de las masas. Por muy extendido que esté, si se quiere trasladar un deseo de reformas al terreno de los hechos, es preciso articularlo antes y lograr que ejerza una presión suficiente sobre los órganos legislativos indicados”.*⁴⁹

En síntesis, para Bernays la propaganda se configura como un elemento esencial de la vida política que consiste en influir sobre la opinión pública, ajustando la idea o mensaje que se pretende difundir a la mentalidad de sus potenciales receptores, para presionar a los órganos legislativos correspondientes con el fin de que aprueben, o lleven a la práctica, las ideas o mensajes publicitados.

⁴⁹ Edward Bernays, *Propaganda*, (Barcelona: Melusina, 2008), 33-117. Primera edición, (Nueva York: Liveright, 1928).

Sus palabras cierran el círculo que queríamos trazar en este apartado: el orden social establecido, encarnado por el ordenamiento jurídico que lo sustenta, y que se configura, a su vez, como el principal mecanismo de control social institucionalizado, es susceptible de ser influenciado de manera contundente y decisiva por varios contrapesos que también son herramientas de control social en sí mismas: la participación política de los votantes en los procesos electorales, la opinión pública, los medios de comunicación de masas y la propaganda.

La opinión pública, como ya hemos apuntado antes, es clave en la configuración de la agenda política de los gobiernos. Y los medios de comunicación de masas, mediante la propaganda, actúan como “catalizadores” de ésta con la finalidad de que se posicione, de una forma determinada, en relación con asuntos concretos.

Las aportaciones teóricas de Bernays nos muestran como el ejercicio del control social se transfiere, de forma más o menos velada, desde la opinión pública a los medios de comunicación de masas y los términos “control social”, en sentido amplio, y “propaganda” pasan a ser intercambiables. Y la finalidad última de todo aparato propagandístico, según su certero análisis, consiste en influir en la opinión pública, con la perspectiva política de conseguir el poder.

Estas premisas siguen hoy más vigentes que nunca. Frente al “despiste” de la gran mayoría de analistas políticos que no intuyeron, siquiera, la posibilidad de victoria de Trump, en las últimas elecciones presidenciales norteamericanas, un párrafo de la obra de Bernays nos parece casi “profético”:

“Cuando un jerarca del Ku-Klux-Klan (...) fantasea con la imagen de una nación poblada en toda su extensión por nórdicos nacionalistas, el hombre de a pie del más rancio abolengo norteamericano, sintiéndose arrinconado y descabalgado de su posición y prosperidad legítimas por los nuevos linajes inmigrantes, recoge la imagen, se viste con ella porque le sienta bien, y la convierte en suya propia. Se compra el atuendo de la sábana blanca y el capirote y se reúne con sus iguales, que se cuentan por millones, hasta formar un grupo tan enorme y poderoso que puede decantar elecciones estatales y poner palos en las ruedas de una convención partidista nacional”⁵⁰.

III. 1. C.- Control social en la sociedad de la información y el conocimiento

En este subapartado nos gustaría hacer una reflexión crítica: ¿Cuál es el papel de una opinión pública manipulada en la definición de la agenda política y qué consecuencias implica en la sociedad de la

⁵⁰ *Ibidem*, 34-35.

información y el conocimiento? La respuesta no es baladí. Más, si cabe, en entornos sociales de escasa cultura democrática.

No podemos sostener, en el siglo XXI, un modelo de democracia elitista en el cual los ciudadanos, degradados al concepto de “masa”, son considerados “menores de edad” para tomar las grandes decisiones que les afectan. Tampoco es asumible delegar el ejercicio de la gobernanza, vía propaganda y defensa de intereses corporativos espurios, en los grandes conglomerados y consorcios empresariales.

Una sociedad sin ciudadanos libres, bien informados y con criterio, está abocada al fracaso sistémico. No es una profecía, es la constatación de lo que está ocurriendo hoy en el mundo occidental (Brexit, Trump, graves crisis institucionales en Brasil, Venezuela, Méjico...). El auge de los mal llamados “populismos” no es más que una reacción a todo lo anterior porque en un contexto de fuerte incertidumbre global, y de analistas y expertos incapaces de entender y explicar lo que ocurre, la desazón del electorado está servida.

Esa idea alternativa de democracia, que considera a los ciudadanos como meros consumidores y a la “*res publica*” como un subproducto más de marketing para consumo popular, provoca que, allí donde triunfan los eslóganes vacíos (“*Make America Great Again*”, por ejemplo) la Política, con mayúsculas, desaparece. Noam Chomsky, profesor emérito de lingüística en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, hace la siguiente valoración crítica sobre el problema:

“En una sociedad democrática, por un lado, la gente tiene a su alcance los recursos para participar de manera significativa en la gestión de sus asuntos particulares y, por otro, los medios de comunicación son libres e imparciales. Una idea alternativa de democracia es la de que no debe permitirse que la gente se haga cargo de sus propios asuntos, a la vez que los medios de comunicación deben estar fuerte y rígidamente controlados.”⁵¹

La manipulación, muy elaborada y altamente efectiva, de la información afecta a la esencia del sistema democrático. Y se trata de un fenómeno a nivel planetario. Vivimos en la aldea global de McLuhan y nos hemos convertido en una suerte de “paletos globales”. Ya no somos “el rebaño desconcertado” de Lippmann, ahora nuestro lugar es el “redil digital”. Hasta tal punto esto es así, en la era de la información y el conocimiento, que algunos expertos creen que nos hallamos frente a un nuevo modelo de relaciones de poder, de democracia, en suma.

⁵¹ Noam Chomsky, *Media Control, The Spectacular Achievements of Propaganda*, (Nueva York: Seven Stories Press, 2002), 3-4.

El profesor Luciano Floridi, de la Universidad de Oxford, de cuyo Instituto de Internet es el máximo responsable académico, afirma:

“Hoy por hoy, cobra todo el sentido describirnos, a nosotros mismos, como “organismos informacionales” o, abreviadamente, “inforgs”, para comprender en que medidas interactuamos, somos felices y sufrimos dependiendo de los flujos de información en los que participamos” (...) El hecho de que las estrategias y técnicas de mercadotecnia dominen la política actual, y no sólo la compra y el uso de bienes o servicios, es desafortunado y puede resultar engañoso, pero no debería sorprendernos. En un mundo en el que los seres humanos son vistos y tratados como interfaces, no estamos asistiendo a la subordinación de la política a la mercadotecnia, sino más bien de la extrapolación de la mercadotecnia a la política, (...).”⁵²

Estas desasosegantes líneas describen, a los seres humanos contemporáneos, como “interfaces”. ¿Qué significa exactamente el término “interfaz”? Según el diccionario de la Real Academia Española estas son sus dos acepciones:

“1.f. Conexión o frontera común entre dos aparatos o sistemas independientes. 2.f. Inform. Conexión, física o lógica entre una computadora y el usuario, un dispositivo periférico o un enlace de comunicaciones.”⁵³

De ellas parece deducirse que, según Floridi, la continua interacción con internet y las redes sociales nos ha llevado a una suerte de hibridación entre nuestra condición humana y la tecnología (nos hemos convertido en “inforgs”) con implicaciones en todas nuestras áreas de actividad y relación, lo que incluye a la política:

“La revolución digital ha transformado el poder de la mercadotecnia y ha hecho posible su extrapolación a la comunicación política gracias al hecho de que disponemos de un mar de datos personales porque millones de personas están ahora permanentemente conectadas (...) La mercadotecnización de la comunicación política implica la conversión de los mensajes en palabras clave: cortas, sencillas, siempre las mismas, repetidas, ni ciertas ni falsas, pero que tienen éxito o no lo tienen. (...) Esta es la razón de que todas las verdades del mundo hayan tenido muy poca incidencia en la elección de Trump o en el referéndum del Brexit. La frustración de los que esperaban que la verdad prevaleciese en el discurso político (...), es comprensible, incluso compartida, pero también anacrónica. Lo cual resulta lamentable, pero el enfoque verdadero/falso ya no funciona, y no lo hace porque se hayan contado suficientes verdades o demasiadas mentiras, o contradicciones, permanezcan ocultos, sino porque la dicotomía entre lo verdadero y lo falso no tiene encaje en las interfaces humanas. Sería como

⁵² Luciano Floridi, “Marketing as Control of Human Interfaces and Its Political Exploitation”, *Philosophy & Technology* (2019): 1-5, consultado el 14 de mayo de 2020, <https://doi.org/10.1007/s13347-019-00374-7>

⁵³ <https://dle.rae.es/interfaz?m=form> [Consultado el 15 de mayo de 2020].

teclear letras cuando la contraseña es numérica: nunca tendríamos acceso al sistema. La posverdad es, en realidad, posverdad y falsedad (...) Así, el manifiesto político clásico, transmitido a toda una colectividad de potenciales votantes, es fruto de un enfoque anticuado, en el que muy pocos de los electores-interfaces de hoy en día pueden verse reflejados. La tendencia apunta más bien hacia una creciente segmentación de los mensajes y a una "burbujización" de la audiencia, el camino a una interfaz humana: una burbuja humana .”⁵⁴

Y esa hibridación ha traído graves consecuencias para la democracia. El elevado grado de segmentación del electorado potencial, que tiende a comportarse en la red de manera muy individualista (*electores burbuja*) en función de sus propios intereses, ha llevado a la falta de efectividad de los manifiestos políticos clásicos, centrados en la comunidad, y a un auge sin parangón de los populismos extremistas. Los discursos colectivos pierden su eficacia y lo importante es decir a cada votante lo que quiere oír. Esa diversificación de los mensajes en función de los perfiles personales es muy efectiva desde el punto de vista de la mercadotecnia política, pero conlleva efectos perversos: ya no importa que lo que se diga sea verdad (más allá del lógico margen de fiabilidad o no de las promesas electorales) y el concepto de política, como la defensa del bien común, pierde todo su sentido.

Las interfaces humanas, convertidas en “burbujas” de expectativas individuales, devienen una gran *burbuja global* sin aspiraciones colectivas ni proyecto de sociedad y, lo que es más grave, sin capacidad de influencia puesto que ésta termina diluida en su egocentrismo, que les impide intervenir en la definición de las grandes cuestiones de la agenda política.

Así pues, y sentadas las bases conceptuales de qué es el control social, su evolución histórica e implicaciones en el orden social establecido, y de cómo la participación política y la opinión pública pueden ser entendidas como mecanismos de control social, “controlados”, a su vez, por los medios de comunicación de masas y la propaganda, pasaremos a estudiar las consecuencias que ello implica, desde el punto de vista social y criminológico, en lo que se refiere al medio de comunicación que centra nuestro trabajo de investigación: el cine.

III. 2.- El reflejo de la criminalidad en el cine: la perspectiva alterada de los medios de comunicación y sus implicaciones sociales y criminológicas

Tal y como señalábamos en la introducción de esta tesis, una de nuestras fuentes de inspiración para el estudio crítico de las películas seleccionadas es la corriente doctrinal, de la sociología criminal estadounidense, denominada “*Newsmaking Criminology*”, que podríamos traducir como “*Criminología*

⁵⁴ Luciano Floridi, *Opus cit.* 5-6.

del enfoque de las noticias”. Esta escuela de pensamiento se centra en el tratamiento que los medios de comunicación hacen del hecho delictivo y de cómo este repercute en la percepción que los ciudadanos tienen de la criminalidad y de sus consecuencias. Y lo hace sin obviar las razones últimas (intereses económicos, cuotas de audiencia) que pueden determinar los enfoques elegidos por cada medio dentro de las posibilidades que ofrece la óptica periodística (documental, sensacionalista, comprometido).

Pero también va más allá y aspira a convertir a los expertos académicos (sociólogos criminales y criminólogos, principalmente) en portavoces fiables y en agentes transformadores de la realidad social, capaces de trasladar a los auditorios de los medios de comunicación un discurso sobre el delito y la justicia penal vinculado a su contexto real, así como de abogar por una política criminal basada en estudios estructurales e históricos sobre la evolución de la sociedad.⁵⁵

Creemos que sus postulados teóricos son válidos y extrapolables al medio cinematográfico por lo que los hemos tenido muy en cuenta en el análisis de las diez películas seleccionadas. A continuación, describiremos alguno de sus aspectos más destacados.

Para empezar, nos gustaría señalar que la “*Criminología del enfoque de las noticias*” hace hincapié en un concepto teórico esencial: la construcción social del delito:

Así lo define el profesor Gregg Barak, decano de la Facultad de Sociología, Antropología y Criminología de la Universidad Eastern Michigan, y una de las figuras más importantes de este movimiento:

*“En primer lugar, (...) la construcción social del delito y la desviación es parte de la socialización ideológica y política, implicada en la legitimación cultural de la ley y el orden, cuyo resultado final es la adecuación y la mejora del control social; y, en segundo lugar, y por el contrario, la deconstrucción social y la reinterpretación del crimen y la desviación son parte de un discurso alternativo, u opositor, capaz de desafiar el orden jurídico prevaleciente y de producir un cambio social en la conciencia cultural acerca del crimen y de su control.”*⁵⁶

Para Barak, la construcción social del delito debe entenderse como el conjunto de procesos de socialización política e ideológica que buscan la legitimación del orden social establecido en todo lo referente a la criminalidad y su control. Esta definición conecta los tres conceptos clave de nuestro trabajo de investigación: la criminalidad, el orden y el control social. En apartados anteriores hemos

⁵⁵ Gregg Barak, ed., *Media, Process, and the Social Construction of Crime* (Nueva York: Routledge, 1995), 238.

⁵⁶ *Ibidem*, xiv.

abordado el análisis teórico de esa interacción. Ahora, profundizaremos en el aspecto que resulta clave para entender cómo se articula, en la práctica, la construcción social del delito: la intervención de los medios, mediante la adopción de un enfoque concreto, en la redacción y tratamiento informativo de las noticias relacionadas con la criminalidad y sus consecuencias.

Y para ello es preciso señalar que la crítica al papel de los medios no es exclusiva de la “*Criminología del enfoque de las noticias*”. Así, por ejemplo, Robert Reiner, profesor de Criminología de la London School of Economics, llega a una serie de reveladoras conclusiones tras estudiar la forma en que se transmiten las imágenes del delito:

“Los análisis del contenido de las representaciones del delito en los medios de comunicación nos llevan a formular las siguientes conclusiones:

1.- Las noticias sobre delitos y las historias de ficción criminal gozan de gran predicamento en todos los medios. Si bien resulta evidente que algunos de ellos han incrementado la atención prestada a la criminalidad, esta fascinación ha sido una constante a lo largo de la historia. El resto de los delitos se representan en proporción inversa a las estadísticas.

2.- Informativos y ficción se centran en los delitos violentos graves contra las personas sobrerrepresentándolos, aunque con alguna variación dependiendo del medio y el país.

3.-El perfil sociológico, tanto de las víctimas como de los agresores, corresponde a personas de mayor edad y un estatus social superior a la de aquellos que realmente tienen contacto con el sistema jurídico penal.

4.-Los riesgos de sufrir un delito tal y como se representa en los medios, son cualitativa y cuantitativamente menores en la realidad, tal y como reflejan las estadísticas oficiales, aunque los medios infrarrepresentan las posibilidades de victimización por delitos contra la propiedad

5.- Los medios ofrecen de forma generalizada una imagen muy positiva del éxito y la honestidad de la policía y aún mejor del sistema jurídico penal. Sin embargo, tanto en las historias de ficción como en los informativos hay una clara tendencia a la crítica hacia las fuerzas del orden, tanto en términos de efectividad como de honestidad y ecuanimidad. Si, en otros tiempos, la imagen inquebrantable de los agentes de la ley era la que se mostraba en la serie “El crimen no compensa” (serie de telefilmes rodados por la Metro Goldwyn Mayer entre 1935 y 1947) ésta ha entrado progresivamente en cuestión en los informativos y series actuales.

6.- *Las víctimas individuales y su sufrimiento han aumentado su protagonismo como hilo conductor de las historias de ficción criminal*".⁵⁷

Según Reiner, los medios construyen una imagen alterada de la criminalidad mediante la sobrerrepresentación de los delitos violentos sobre las personas, modificando los perfiles sociológicos de los implicados, sobrevalorando la posibilidad real que existe de sufrir un delito con violencia, minusvalorando la de sufrir un delito contra la propiedad, exagerando las bondades de la policía y el sistema jurídico penal y utilizando el sufrimiento de las víctimas como hilo conductor de las historias de ficción criminal.

Pero ¿cuál es la razón de ser de esta perspectiva alterada?

La pregunta no tiene una única respuesta sino varias interrelacionadas:

En primer lugar, debemos tener presente que la gran mayoría de los medios de comunicación de masas (prensa, radio y televisión) son un negocio muy dependiente de la publicidad, que constituye su principal fuente de ingresos. Dado que la rentabilidad publicitaria depende, en buena medida, del volumen de personas al que son capaces de llegar los anunciantes, la primera premisa que debemos considerar es que, para los medios, la audiencia se convierte en un fin en sí misma.

En segundo término, las noticias relacionadas con la criminalidad siempre han sido objeto de cobertura informativa y despertado el interés general por motivos diversos (curiosidad morbosa, miedo al delito, simple entretenimiento...).

Por tanto, parece lógico deducir por qué las noticias y programas relacionados con la delincuencia se convierten en el tema preferido de todos los medios: son una manera sencilla de incrementar los índices de audiencia dando al público aquello que "demanda".

Ahora bien, esa priorización de determinados contenidos no es todo lo neutral que cabría esperar porque el interés informativo no es siempre el criterio predominante a la hora de establecer ni la importancia de las noticias ni su grado de cobertura informativa. El entretenimiento se impone a la información y ambos elementos acaban confundándose peligrosamente. Ciertos tipos de delitos gozan de escasa repercusión mediática (delitos de cuello blanco, como los fraudes fiscales y financieros) mientras que otros están sobrerrepresentados (delitos violentos sobre las personas con especial focalización en homicidios y asesinatos).

Y esto tiene mucho que ver con el tercer aspecto que queremos destacar, como ya hemos hecho varias veces a lo largo de esta investigación: los medios de comunicación reproducen las ideas de los grupos

⁵⁷ Robert Reiner, *Oxford Handbook of Criminology*, (Oxford: Oxford University Press, 2002), 392-393

dominantes que los controlan.⁵⁸: ¿Qué consecuencias implica para los ciudadanos esa visión sesgada del fenómeno delictivo por parte de los medios?

La más importante, en nuestra opinión, es que muchas personas asumen como propia la imagen del delito de la que le proveen los medios porque carecen de cualquier tipo de experiencia real vinculada con el mundo de la delincuencia. Como afirma Barak:

*“Ya nos refiramos a las visiones culturales del crimen proyectadas por los medios de comunicación de masas o a la selección y presentación, que éstos hacen, de las noticias sobre la justicia penal, todas ellas constituyen el principal vehículo a través del cual un ciudadano medio llega a conocer la criminalidad y la justicia en los Estados Unidos”.*⁵⁹

Esa inexperiencia las hace más susceptibles de sufrir miedo al delito, no reparar en las causas últimas de la delincuencia y ser más proclives a apoyar políticas punitivas y represoras. Los medios crean un vínculo emocional con la audiencia, para canalizar sus emociones sobre el delito, que les sirve para reafirmar su modelo de construcción social del crimen. A este respecto, Garland destaca que.

*“Nos han rodeado de imágenes del delito, la persecución y el castigo y nos han provisto de ocasiones cotidianas y regulares en las cuales nos es posible expresar las emociones de miedo, ira, resentimiento y fascinación que provoca nuestra experiencia del delito. La institucionalización aumenta la prominencia del delito en la vida cotidiana. También ajusta la respuesta del público no con respecto al delito en sí, ni con respecto a las tasas oficiales de delito registrado, sino con respecto a los medios de comunicación de masas a través de los cuales se representa típicamente el delito y a las representaciones colectivas que estos medios consolidan a través del tiempo. El conocimiento y la opinión del público acerca de la justicia penal se basan en representaciones colectivas más que en información precisa; en una experiencia del delito culturalmente construida más que en el delito en sí mismo”.*⁶⁰

El tratamiento de la criminalidad en los medios de comunicación no difiere, en esencia, del que ofrecen la mayoría de las películas de Hollywood. Los profesores Andrew Welsh, Thomas Fleming y Kenneth Dowler, de la Universidad Wilfrid Laurier de Ontario (Canadá), creen que las visiones de la justicia reflejadas en el cine constituyen ejemplos claros del proceso de construcción social del delito: “Las

⁵⁸ *Ibidem*, 402-404

⁵⁹ Gregg Barak, *Opus cit.*, 3.

⁶⁰ David Garland, *Opus cit.*, 263.

*películas como manifestaciones culturales reflejan, de un lado, las ideas dominantes y, de otro, desempeñan un papel esencial en el modelado de nuestras ideas y convicciones”.*⁶¹

Y, al igual que Barak, Garland y Reiner, se muestran sumamente críticos con el papel de los medios de comunicación de masas en la configuración del imaginario colectivo sobre la delincuencia:

*“Los medios de comunicación de masas son plataformas donde nuestra realidad social no sólo se refleja, sino que, hasta cierto punto, se negocia y desarrolla. Por ello, cada vez adquiere una mayor importancia examinar sus aportaciones a nuestros conocimientos básicos del delito, especialmente de aquellos relacionados con la respuesta de la sociedad frente a la delincuencia y su eficacia. Estas construcciones culturales albergan el potencial de crear confusión acerca de las causas y naturaleza de la criminalidad mientras refuerzan las corrientes ideológicas dominantes sobre la justicia y el castigo”.*⁶²

Para ellos, las tres formas más habituales de representación de la criminalidad en el cine estadounidense son las siguientes:

- a) La criminalidad como expresión del mal.
- b) La criminalidad como reflejo de la desigualdad y de los límites del sistema jurídico penal para impartir justicia.
- c) La criminalidad como un problema social desde una óptica restaurativa de la justicia.

Veamos, a continuación, de forma más detallada cómo se reflejan en los filmes estos tres diferentes enfoques.

III. 2. A.-La criminalidad como expresión del mal

Esta es la representación más habitual del delito en las producciones cinematográficas, sobre todo a partir de los años sesenta. Los delincuentes son presentados en la pantalla, en su gran mayoría, como animales depredadores, individuos esencialmente malvados y muy peligrosos cuyo único afán es causar todo el daño posible (generalmente la muerte o heridas muy graves) a sus semejantes y a hacerlo, incluso, sin motivo justificativo aparente (por el mero placer del mal en sí).

⁶¹ A. Welsh, T. Fleming, K. Dowler, “Constructing crime and justice on film: meaning and message in cinema”, *Contemporary Justice Review: Issues in Criminal, Social and Restorative Justice*, vol. 14, nº 4 (2011), 457.

⁶² *Ibidem*, 471-472.

El maniqueísmo de esta representación no es gratuito. La deshumanización del criminal, y su identificación con una suerte de bestia, será la premisa que permitirá justificar, en función del contenido del guion, toda suerte de medidas punitivas extremas contra ese “delincuente-demonio” convertido en icono del mal. Se produce, de este modo, una conexión visceral con los sentimientos primitivos de supervivencia del espectador frente a una amenaza exterior.

Sabemos que una manifestación artística no acostumbra a ser un reflejo fiel de la realidad en tanto en cuanto todo proceso creativo implica, por su propia naturaleza, una distorsión de lo existente en función de la mirada de su autor. Pero la distancia/frontera entre el espectador y la imagen no es la misma que la que existe, por ejemplo, entre el lector de una noticia, o una novela, y sus respectivos textos o la que hay entre el oyente de un programa de radio y el contenido radiado, porque el elevado poder hipnótico de la imagen puede llegar a afectar no sólo a nuestra capacidad de percepción/decodificación del mensaje sino también a nuestro grado de discernimiento sobre el mismo. El politólogo Giovanni Sartori, profesor emérito de la Universidad de Columbia, señala, a este respecto:

“Disponemos también de experimentos que confirman que en televisión las mentiras se venden mejor. En Inglaterra un famoso comentarista dio, en el Daily Telegraph, en la radio y en la televisión, dos versiones de sus películas favoritas, una verdadera y otra descaradamente falsa. Un grupo de 40.000 personas, telespectadores, oyentes y lectores respondió a la pregunta de en cuál de las dos entrevistas decía la verdad. Los más sagaces para descubrir las mentiras fueron los oyentes de la radio (más del 73%), mientras que sólo el 52% de los telespectadores las descubrieron. Y este resultado parece plausible. Yo lo interpretaría así: el vídeo-dependiente tiene menos sentido crítico que quien es aún un animal simbólico adiestrado en la utilización de los símbolos abstractos. Al perder la capacidad de abstracción perdemos también la capacidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso”.

“La verdad es que para falsear un acontecimiento narrado por medio de la imagen son suficientes unas tijeras. Además, no es absolutamente cierto que la imagen hable por sí misma. Nos muestran un hombre asesinado. ¿Quién lo ha matado? La imagen no lo dice; lo dice la voz de quien sostiene un micrófono en la mano; y el locutor quiere mentir, o se le ordena que mienta, dicho y hecho.”⁶³

Estas aportaciones teóricas de Sartori sobre la televisión resultan plenamente aplicables al séptimo arte y ayudan a explicar la efectividad de las técnicas de manipulación en el cine. Aquí es donde debemos hacer la primera consideración crítica. Los delincuentes acostumbran a ser retratados con rasgos de

⁶³ Giovanni Sartori, *Homo videns*, (Buenos Aires: Taurus, 1998), 101-102.

personalidad y comportamiento de perfiles psicológicos muy poco corrientes: los correspondientes a los asesinos en serie. Sin embargo, el mayor porcentaje de los delitos que se cometen en los Estados Unidos son contra la propiedad y los delitos graves contra las personas (homicidios, asesinatos, violaciones y agresiones violentas), que es verdad que alcanzan cifras muy preocupantes, suelen tener lugar en contextos delictivos específicos (robos, reyertas, asuntos relacionados con el tráfico de drogas) muy alejados de los que acontecen en la pantalla.

La segunda consideración crítica tiene que ver con la representación de las víctimas, que se nos presentan como integrantes de una idealizada clase media. Casi siempre mujeres blancas de edad avanzada y en estado de indefensión. Sabemos por las estadísticas que, en realidad, la mayor parte de víctimas son hombres de entre 18 y 24 años (35,9 casos de victimización por cada 1.000 personas) y que las mayores de 65 años suponen una cifra casi seis veces menor (6,5 casos de victimización por cada 1.000 personas). En cuanto al nivel adquisitivo, la tasa más elevada de victimización (40,8 casos por cada 1.000 personas) se produce en la horquilla más baja de ingresos por domicilio familiar (menos de 25.000 dólares/año). Y en lo que respecta a la raza, la mayoría de las víctimas (49,2 casos por cada 1.000 personas) aparece clasificada bajo el epígrafe “otras razas” frente a los 8,2 casos de victimización por 1.000 personas que corresponden a víctimas de raza blanca.⁶⁴

Un tercer elemento que debemos considerar, en las películas que presentan el delito como encarnación del mal, es el empleo de la violencia como instrumento para revertir la condición de víctima. En estas producciones quienes sufren el azote de la delincuencia padecen también la inoperancia policial. Los cuerpos de seguridad son retratados como entes impersonales sumamente burocratizados y sobrepasados por la realidad. Esta situación lleva a algunas víctimas a tomarse la justicia por su mano para restaurar el orden social quebrantado y obtener algún tipo de reparación. La justicia se confunde con la venganza amparándose en la inhibición del Estado para hacer frente al caos y el desorden.

Nos gustaría destacar que estos filmes no llegan al fondo del problema que suponen las altas tasas de criminalidad en las sociedades modernas. Al no plantear ningún interrogante acerca de las causas del delito exacerban las soluciones basadas en la punición y la venganza. Ese afán justiciero vengador puede parecer francamente superficial e interesado desde la óptica de la sociología criminal, pero resulta sumamente efectivo en términos de dramatismo narrativo y de manipulación del espectador. De hecho,

⁶⁴ Rachel E. Morgan, Barbara A. Oudekerk, *Criminal Victimization, 2018*, (Washington D.C.: U.S. Department of Justice, 2019), 10.

mediante la producción continuada de esta clase de películas de guiones recurrentes (con sobrerrepresentación de los crímenes violentos y adulteración del perfil de las víctimas) pueden llegar a modificarse tanto la percepción real del delito como la respuesta popular al mismo.

Entre las corrientes teóricas que han documentado la vinculación entre la violencia y los medios de comunicación de masas merecen ser mencionadas las aportaciones de los profesores Gerbner y Bandura. El profesor de la Universidad de Pennsylvania George Gerbner y su equipo llevaron a cabo, en la década de los años setenta, varios estudios para determinar la correlación entre los contenidos difundidos por los medios de comunicación y las actitudes y creencias de la población frente al delito. Basándose en estas investigaciones, Gerbner formuló la teoría del cultivo, que postula que altos niveles de consumo televisivo, por parte de los espectadores, provocan la alteración de los mecanismos de percepción de la realidad y la creencia de que el mundo es un lugar peligroso para vivir.⁶⁵

Por su parte, el profesor Albert Bandura, de la Universidad de Stanford, cree que la agresividad y la violencia son fruto del aprendizaje social. Y que en él juegan un papel preponderante los medios de comunicación de masas. Al igual que Gerbner, comenzó sus investigaciones en los años setenta⁶⁶ para acabar desarrollando la teoría social cognitiva de la comunicación de masas, que establece un marco conceptual capaz de analizar cómo determinados mecanismos psicológicos influyen en el pensamiento, los afectos y la acción de los seres humanos a través de la comunicación, y el papel de los medios de masas para establecer vínculos y patrones sociales de comportamiento en la comunidad. Su teoría anticipaba, en buena medida, una gran parte de los fenómenos que están teniendo lugar en la actualidad en las redes sociales e internet. Creemos honestamente que las teorías de Gerbner y Bandura son plenamente aplicables al análisis de la violencia en la cinematografía estadounidense porque las producciones de Hollywood tienen un marcado carácter ambivalente y sirven tanto para establecer hábitos de conducta, que banalizan e incluso glorifican el empleo de la violencia, como para inocular el miedo al delito y la noción de que el mundo es un lugar extremadamente peligroso para vivir.

De entre todas las películas, y los temas, que estudiaremos detalladamente en la tesis nos parece que resultan encuadrables en esta visión de la criminalidad los siguientes:

1.- “El justiciero de la ciudad/Death Wish”. El Vigilantismo como muestra del fracaso del sistema

⁶⁵ G. Gerbner, L. Gross, “Living with Television: The Violence Profile. *Journal of Communication*, vol. 2, (1976): 173-179.

⁶⁶ Albert Bandura, *Aggression: A Social Learning Analysis*, (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973).

jurídico-penal estadounidense en los años setenta.

- 2.- “Juez Dredd”: las oscuras perspectivas de la Justicia en el futuro: totalitarismo y punición extrema.
- 3.- “Taxi Driver”: la alienación urbana como factor criminogénico.
- 4.- “L.A. Confidential”: corrupción policial, delincuencia y medios de comunicación.
- 5.- “El Padrino”: delincuencia organizada, poder político y control social.
- 6.- “Pulp Fiction”: la banalización de la violencia en la gran pantalla y sus consecuencias en la sociedad.
- 7.- “West Side Story”: una visión sesgada sobre la inmigración y la delincuencia juvenil.
- 8.- “El nacimiento de una nación/The Birth of a Nation”. El cine, un novedoso medio de entretenimiento, convertido en fabulosa herramienta de propaganda y control social.

Hemos seleccionado estos filmes en concreto (al igual que los del subepígrafe siguiente) porque nos han parecido los que mejor se ajustaban a cada uno de los temas que pretendemos estudiar en profundidad. Algunos de ellos tienen la consideración de obras maestras, según ciertos críticos, mientras que otros podrían ser catalogados como producciones comerciales de mero entretenimiento. La calidad cinematográfica no ha sido un criterio decisorio para la elección sino que hemos primado la forma en que el guion de cada película refleja los aspectos concretos objeto de investigación.

III. 2. B.-La criminalidad como reflejo de la desigualdad y de los límites del sistema jurídico penal para impartir justicia

Otra perspectiva cinematográfica de la criminalidad, aunque menos frecuente que la anterior, es la que plantea las limitaciones del propio sistema jurídico penal para impartir justicia y satisfacer las pretensiones de las víctimas. Este tipo de películas, recreación moderna del enfrentamiento entre David y Goliath, se centran en las enormes desigualdades que existen, en muchas ocasiones, entre los justiciables y que convierten a la justicia en un ideal casi inalcanzable. Así, por ejemplo, suelen mostrarnos como, por carecer de dinero, muchas víctimas son defendidas por abogados jóvenes e inexpertos que deben enfrentarse en los tribunales a los letrados experimentados de poderosas corporaciones. Estos últimos, mediante la utilización retorcida de todos los mecanismos procesales a su alcance, tratan de hacer desistir a quienes tienen la osadía de demandarlas. No obstante, algunos de estos filmes, más optimistas, reivindican la figura del abogado comprometido como elemento redentor del sistema y ejemplo de que las víctimas pueden llegar a albergar esperanzas de triunfo.

Debemos señalar que existe un hondo contraste entre las producciones de los años 50, que recrean la edad dorada de la figura de los abogados en la pantalla, y las de las décadas posteriores infinitamente más críticas y sombrías, lo que tiene mucho que ver con los diferentes momentos históricos que reflejan.

Los años 50 se corresponden con los inicios de la Guerra Fría que también se desenvolvía de forma muy importante en el plano ideológico y propagandístico. Las producciones de Hollywood pretendían exaltar los valores democráticos estadounidenses contraponiéndolos al totalitarismo soviético y, para ello, utilizaban la imagen cinematográfica de los tribunales de justicia como potente espejo de los ideales de libertad y justicia para todos. Para el profesor David R. Papke, de la Universidad Marquette de Wisconsin:

“Merece la pena recordar que la versión estadounidense de la Guerra Fría contaba con héroes idolatrados y con villanos. Mientras el comunismo y los comunistas encarnaban a los últimos, el estilo de vida americano, su democracia representativa, y su economía de mercado representaban a los héroes. Estas configuraciones socioeconómicas estaban concebidas para defender al mundo y resultaban dignas de emulación. Abogados e instituciones jurídicas resaltaban el funcionamiento de las otras partes del sistema, y la creencia en el estado de derecho no era una cuestión marginal sino, más bien, el centro de la ideología estadounidense dominante. Estos sentimientos pueden parecer pintorescos en el mundo de los estudiosos posmodernos, pero siguen estando muy vigentes en el debate político estadounidense”⁶⁷.

Ese propósito idealizador entrará en crisis hacia mediados de los años sesenta y modificará también el discurso narrativo de las producciones posteriores, que comenzarán a focalizar su interés en aspectos tales como: los fallos del jurado, la complejidad y arbitrariedad de muchos formulismos legales y la desigualdad sustancial y profunda que entraña que la calidad de la defensa de los intereses jurídicos de la víctima pivote, casi únicamente, en su estatus socioeconómico y en su raza.

Los cambios de orientación de los guiones que tienen mucho que ver con la evolución de la sociedad estadounidense y con la progresiva difuminación del “*American Way of Life*” en un entorno de profundas crisis económicas (del petróleo) sociales (Guerra de Vietnam, lucha por los derechos civiles) y políticas (Asesinato de Kennedy, Watergate). El amargo despertar del sueño americano sólo se ve atenuado por la exaltación de la figura del abogado comprometido e idealista que, desafiando las enormes contradicciones de la justicia contribuye, a su pesar, a legitimarla. Y con ella, al sistema en su conjunto.

Las películas y temas de la tesis que son susceptibles de encuadre en esta óptica de estudio son:

⁶⁷ D.R. Papke, *Opus cit.*, 1493.

1.- “Doce hombres sin piedad”: la Justicia como ideal, en peligro, que debe ser defendido.

2.- “Matar a un ruiseñor”: el abogado como elemento esencial del sistema jurídico-penal en contextos de racismo y desigualdad.

Ambos filmes adoptan enfoques críticos con determinados aspectos del entramado jurídico penal, tales como las actitudes racistas por parte de algunos miembros de los jurados y el modo en que los errores procesales muy graves, en la fase de instrucción judicial, pueden llegar a costar la cárcel e incluso la muerte a los acusados. A pesar de que las dos películas narran situaciones sumamente adversas, y comprometidas, para los justiciables no cuestionan ni la legitimidad ni la vigencia del sistema sino que abogan por su reforma aspirando con ella a su redención.

III. 2. C.- La criminalidad como un problema social desde una óptica restaurativa de la justicia

Esta visión de la criminalidad es la menos frecuente. Considera la delincuencia como un grave problema social y refleja en la estructura de la narración cinematográfica, de forma más o menos evidente, las premisas de la justicia restaurativa según la cual:

- a) Desde la perspectiva del delincuente, el delito debe ser entendido como el suceso originado en un contexto comunitario concreto en el que las relaciones entre los individuos están deterioradas.
- b) Desde la perspectiva de la víctima, y a la hora de conseguir la reparación del mal causado, el delito es más un daño que precisa de la “curación” de la relación que de un castigo.

Para la profesora Kathleen Daly, de la Universidad Griffith, de Brisbane (Australia) la justicia restaurativa puede entenderse como:

*“Aquel proceso (de mediación extrajudicial) con participación de la víctima, el ofensor y sus representantes, reunidos voluntariamente para valorar el impacto del delito y decidir cómo reparar el daño causado a la víctima y a la colectividad en su conjunto”.*⁶⁸

Entre los principales teóricos de la justicia restaurativa debemos citar al profesor Gerry Johnstone,⁶⁹ de la Universidad de Hull en el Reino Unido, y a Daniel W. Van Ness⁷⁰, miembro de la organización no

⁶⁸ K. Daly, “Restorative Justice: the real story”. En *Conferencia de la Sociedad Escocesa de Criminología: Edimburgo, 21 y 22 de septiembre de 2000*. (Edimburgo: Sociedad Escocesa de Criminología, 2001), 5.

⁶⁹ Gerry Johnstone, *Restorative Justice, Ideas, Values, Debates* (Nueva York: Routledge, 2011).

⁷⁰ Daniel W. Van Ness, Karen Heetderks Strong, *Restoring Justice: An Introduction to Restorative Justice* (Cincinnati: Anderson Publishing, 2006).

gubernamental *Prison Fellowship International* dedicada a la difusión de los postulados de la justicia restaurativa a lo largo del mundo.

Se trata de un enfoque de la percepción de la criminalidad muy avanzado, desde el punto de vista de la sociología jurídica, pero sumamente difícil de conciliar con el proceso de construcción social del delito desarrollado en Estados Unidos, lo que le ha granjeado numerosas objeciones por parte de las corrientes criminológicas clásicas y del sistema jurídico penal “oficial”. Sus detractores más furibundos achacan a la justicia restaurativa el ser el polo opuesto a la justicia retributiva y no garantizar el resarcimiento efectivo del daño infligido a las víctimas. También critican el hecho de que algunas de sus prácticas estén inspiradas en la justicia de los nativos americanos (los indios navajos), que consideran una forma obsoleta de justicia premoderna. Además, discrepan respecto al grado de intensidad de la respuesta penal de la justicia restaurativa, que juzgan demasiado blanda o “femenina”, frente a la reacción punitiva tradicional que creen más contundente o “masculina”⁷¹ (esta última crítica resulta francamente desafortunada y machista en sí misma).

Las observaciones anteriores, y el marcado cariz comercial de las producciones de Hollywood, ayudan a explicar la menor influencia de esta corriente en el ámbito cinematográfico. Los profesores Andrew Welsh, Thomas Fleming y Kenneth Dowler, de la Universidad Wilfrid Laurier de Ontario (Canadá) señalan entre las películas más representativas que reflejan, siquiera indirectamente, algunas aportaciones de esta tendencia crítica las siguientes: “Mystic River”, (Eastwood, 2003), “The Woodsman”⁷², (Daniels y Kassell, 2003), y “The Crossing Guard”⁷³, (Hamburger y Penn, 1995)⁷⁴

Una vez concluida la exposición de las consecuencias que implica para los espectadores la visión sesgada del fenómeno delictivo, fruto de la perspectiva alterada de los medios, y sus implicaciones sociales y criminológicas, comenzaremos, a continuación, con el análisis de las diez películas.

⁷¹ K. Daly, *Opus cit.*, 1.

⁷² Estrenada en España con el título de “El leñador” el 28 de octubre de 2005.

⁷³ Estrenada en España con el título de “Cruzando la oscuridad” el 5 de febrero de 1997.

⁷⁴ A. Welsh, T. Fleming, K. Dowler, *Opus cit.*, 469-470.

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS SELECCIONADAS

CAPÍTULO IV

El “vigilantismo” como reflejo del fracaso del sistema jurídico penal estadounidense en los años setenta: análisis de la película “Death Wish” (El justiciero de la ciudad)⁷⁵

IV. 1.- Introducción

El vigilatismo es una corriente ideológica que propugna el derecho a la autodefensa de los individuos cuando el Estado no es capaz de proporcionársela de manera eficaz. Experimentó un considerable auge en los Estados Unidos a partir de los años setenta, presentándose como una alternativa válida en la lucha contra la elevada criminalidad. El vigilatismo defiende una visión eminentemente punitiva de la Justicia. La película “Death Wish”, de Michael Winner (Paramount Pictures, 1974), y protagonizada por Charles Bronson, en el papel de Paul Kersey, retrata de forma certera esta doctrina y por eso la hemos escogido para su estudio y análisis.

Comenzaremos nuestra exposición definiendo qué es el vigilatismo (Vigilantism). La *West’s Encyclopedia of American Law* nos ofrece varias acepciones del término:

“Tomarse uno la justicia por su mano y tratar de aplicar la ley de acuerdo con la propia interpretación de lo justo e injusto. Acción llevada a cabo por un grupo de voluntarios autoorganizados, con el propósito de proteger un interés común: tal como la libertad, la propiedad o la integridad física. Acción llevada a cabo por un individuo, o un grupo, para protestar contra una ley existente. Acción llevada a cabo por un individuo, o un grupo, para promover el endurecimiento de una ley más allá de lo establecido por el legislador. En el supuesto de inexistencia de un cuerpo de seguridad, constituido y fiable, fuerza de seguridad privada con sus propias normas.”⁷⁶

De la anterior definición (más concretamente, del conjunto de sus diversas acepciones), podemos inferir algunas de las características esenciales del vigilatismo, como corriente ideológica, en la esfera del derecho penal:

a) Suplantación del papel del Estado como garante del orden público y monopolizador del ejercicio de

⁷⁵ Este capítulo IV fue publicado como artículo, con el mismo título, en la *Revista de Derecho de la UNED (RDUNED)* n°23, (2018): 603-634.

⁷⁶ *West’s Encyclopedia of American Law*. Término: “Vigilantism”.
<https://legaldictionary.thefreedictionary.com/Vigilantism> [Consultada el 20 de agosto de 2018].

la violencia

Como hemos dicho, el vigilantismo propugna el derecho a la autodefensa de los individuos cuando el Estado no es capaz de proporcionársela de manera eficaz. En estos casos, los defensores de esta teoría sostienen que el Gobierno ha incumplido su “contrato social” con los ciudadanos y, por tanto, ellos recuperan para sí el derecho de ejercer directamente la acción de la Justicia. Así resume el Profesor Timothy O. Lenz, de la Universidad Florida Atlantic y especialista en la materia, este postulado básico del vigilantismo:

“Los ciudadanos ceden al gobierno algunos poderes, pero se reservan ciertos derechos. Por ejemplo, ceden su potestad de perseguir y castigar los actos delictivos a cambio de que el gobierno asuma la responsabilidad de proveerles de la adecuada seguridad ciudadana. Bien es verdad que, los ciudadanos, ya sea a nivel colectivo o individual, tienen el derecho de recuperar para sí esa potestad cuando el gobierno declina su ejercicio o es incapaz de facilitarles orden público, seguridad o justicia”⁷⁷

El problema que se suscita, en este supuesto, es dilucidar cuándo el Estado “abdica” del ejercicio de su responsabilidad como garante de la seguridad pública y “cede” el monopolio de la violencia represiva a estos grupos de vigilantes. El Profesor William C. Culberson, de la Universidad de La Verne (California), nos señala algunas pistas al respecto:

“Si el Gobierno no se encontraba suficientemente asentado u organizado para controlar, o castigar, a los infractores del orden público, los líderes comunitarios del Viejo Oeste, a menudo, tomaban cartas en el asunto, y aplicaban la violencia contra la violencia. El vigilantismo surge, pues, para satisfacer las necesidades de aplicación práctica de la justicia en ausencia de instituciones que regulen el orden social. Estas prácticas resolvían un problema de orden público, a la vez que servían de advertencia de que las facilidades de establecimiento en los nuevos territorios (para los nuevos colonos) no suponían, en modo alguno, una oportunidad para la erosión de los valores vinculados con llevar una existencia moral, así como con la protección de la propiedad privada cuando el Gobierno no quería, o no podía, hacerlo”⁷⁸

Para Culberson, por tanto, los factores clave para esta cesión de soberanía son, fundamentalmente: la falta de organización e implementación de un aparato jurídico-penal estatal y la existencia, en la

⁷⁷ T. Lenz, “Conservatism in America Crime Films”, *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, nº12, (2005): 134.

⁷⁸ William Culberson, *Vigilantism: Political History of Private Power in the United States* (Nueva York: Greenwood, 1990), 3.

sociedad, de un sólido código de valores comunes compartidos, teóricamente basados en el “derecho natural”, y que tiende a mantener el “statu quo” imperante. Una consecuencia muy grave de lo anterior es que la ley es aplicada, por sujetos no preparados para ello, según criterios personales de interpretación; lo que entraña elevadísimos grados de arbitrariedad e inseguridad jurídica que contrastan con la defensa de la libertad individual propugnada por el vigilantismo. Además, para el ejercicio activo de esas competencias, auto-arrogadas, es imprescindible el empleo de la fuerza y ello implica la necesidad de que los individuos gocen del derecho a portar armas.

b) Derecho a portar armas por parte de los ciudadanos

En el imaginario colectivo norteamericano, supone la exaltación de los ideales mitificados de la época de la colonización. De ahí, que constituya otro de los pilares del vigilantismo: el “sagrado” derecho de los hombres a portar armas, reconocido en la Segunda Enmienda de la Constitución norteamericana, aprobada el 15 de diciembre de 1791:

“Una milicia popular bien organizada es necesaria para la seguridad de un Estado libre; por tanto, el derecho del pueblo a portar y utilizar armas no debe ser cuestionado.”⁷⁹

Bien es verdad, que el vigilantismo hace una interpretación interesada del texto legal puesto que éste fue promulgado en un contexto histórico muy concreto: el de la reciente independencia de los Estados Unidos. (1776). Entonces, la gran dispersión de la población, la ausencia de fuerzas del orden en extensos territorios, excepto en algunos enclaves del ejército, los constantes enfrentamientos con los nativos norteamericanos, y, la presencia de bandas armadas de diversa índole, hacían necesaria esta enmienda. Las circunstancias eran, por tanto, muy diferentes a las actuales. Sin embargo, esa reivindicación del pasado, de una supuesta Arcadia feliz, se hace patente en la película, que vamos a estudiar, cuando el protagonista debe viajar, por motivos de trabajo, a la ciudad de Tucson (Arizona). La América profunda, se nos presenta, entonces, como aquel lugar dónde las esencias perduran, la naturaleza es todavía virgen y los niveles de delincuencia son muy bajos o prácticamente inexistentes. El siguiente fragmento de un diálogo entre el protagonista, Paul Kersey, y su cliente, el constructor y agente inmobiliario de Tucson, el señor Jainchill, es una prueba evidente de que amplios sectores de

⁷⁹ Estados Unidos de América, *Constitución de los Estados Unidos*, Segunda enmienda. Instituto de información legal. Universidad de Cornell. N.Y. https://www.law.cornell.edu/constitution/second_amendment [Consultada el 12 de mayo de 2017].

población norteamericana identifican la posesión y el empleo de las armas de fuego con la libertad y la seguridad de los miembros de la comunidad:

*“Jainchill. (...) Pero este es un territorio de armas. Ya sé que en Nueva York no se puede llevar ni una pequeña pistola, pero aquí todo el mundo tiene, por lo menos, una. Y le diré una cosa... Al contrario que en su ciudad, aquí se puede pasear por calles y parques, incluso de noche”*⁸⁰

Volveremos sobre este controvertido asunto del derecho a portar armas con mayor detalle, más adelante (en la letra c del subepígrafe 2. A.) cuando estudiemos las grandes cuestiones que se plantean al espectador en la película.

c) Desconfianza en la burocracia estatal y defensa de la libertad individual

Otra característica típica del vigilantismo es su falta de confianza en el Estado, que se entiende como una “carga” y no se percibe como agente vertebrador de la sociedad y árbitro neutral de la convivencia. La burocracia, para esta corriente de pensamiento, no es más que un mecanismo del poder para coartar la libertad de acción del ciudadano. El filósofo y novelista Tony Mc Kenna lo explica de esta manera:

*“Desde mi punto de vista, la definición de “vigilante” hace referencia a un individuo que es producto de la sociedad moderna y experimenta, en su quehacer diario, un fuerte sentimiento de desamparo ante una serie de obstáculos externos, un exceso de trámites burocráticos que no dejan de estar presentes a lo largo de su vida. La figura del vigilante en “Death Wish” podría ejemplificar al individuo anónimo que ha sido despersonalizado por una ineficaz, e invariablemente liberal, burocracia y que se encuentra ahora (tras la muerte de su mujer) defendiendo, una vez más, su personalidad a través de los medios más crueles y violentos. Pero este tipo de libertad, incluso en su variante de ficción, es sumamente conservadora. Kersey (al principio de la película) es una víctima, un “alma cándida” que cree en los cuentos de hadas sobre resocialización, clemencia y tolerancia.”*⁸¹

Paul Kersey, un liberal convencido, al principio de la película, evoluciona hacia posturas ideológicamente antagónicas tras comprobar como aquel Estado, al que ha venido sosteniendo con sus impuestos, a lo largo de los años, es incapaz de encontrar a los asesinos de su esposa y violadores de su hija. Y cuando decide actuar, por su cuenta, ejerciendo su libertad como individuo es ese mismo Estado

⁸⁰ Michael Winner, *Death Wish* (Los Ángeles: Paramount Pictures, 1974).

⁸¹ Tony Mc Kenna, *Art, Literature and Culture from a Marxist Perspective* (Londres: Palgrave Macmillan, 2015), 129.

el que le acaba deteniendo.

d) Enfoque netamente punitivo de la aplicación de las normas

El vigilantismo defiende una visión eminentemente punitiva de la Justicia. El aumento de la criminalidad producido en los EE.UU., sobre todo desde comienzos de los años 60, obedeció a una serie de causas complejas e interrelacionadas, tales como: los cambios en el diseño de los espacios urbanos; el incremento de las desigualdades por la disminución de los fondos para políticas sociales (la época de fuerte auge de la criminalidad coincide con la guerra que los Estados Unidos no consiguieron ganar, Vietnam, pero que supuso un gasto de miles de millones de dólares); la crisis del petróleo de 1973 y sus graves implicaciones económicas; los estragos ocasionados por la progresiva introducción de la droga en las grandes ciudades, especialmente, en los barrios más desfavorecidos; y la continuación de las fuertes tensiones y disturbios raciales, sobre todo en los estados del sur. A pesar de lo cual, la interacción entre esos múltiples factores, potencialmente criminogénicos, no está suficientemente demostrada, para algunos expertos, tal y como sugiere el Profesor James Q. Wilson, de las Universidades de Harvard y de California en Los Ángeles:

“Según un estudio sobre las tasas de criminalidad en varias ciudades, llevado a cabo por Arnold Barnett, y su equipo de investigadores, en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, el incremento de la tasa de asesinatos, durante los años 60, fue más de diez veces superior al que sería justificable por el mero incremento de la población. Apparently, gran número de fuerzas complejas estaban interactuando en todas las grandes ciudades. Por ejemplo, Detroit pasó a ser conocida, erróneamente, como la “capital mundial del asesinato” (dudosa distinción que hoy corresponde a la ciudad de Atlanta). El incremento del número de asesinatos fue, más o menos, el mismo en las 50 ciudades más grandes (se dobló entre 1963 y 1971). Claramente, amplias fuerzas de alcance nacional estaban implicadas, pero nadie sabía, a ciencia cierta, cuáles eran. Los resultados se revelaban aterradores: si las tasas de asesinatos se mantenían constantes, a ese nivel, entonces, un niño nacido en Detroit, en 1974, y que pasase toda su vida en la ciudad, tenía 1 entre 35 posibilidades de ser asesinado (...) En los niveles de los años 70, Barnett apuntó que un niño, nacido en una gran ciudad americana, y que permaneciese en esta toda su vida, tenía más posibilidades de morir asesinado de las que habría tenido un soldado estadounidense, de morir en combate, en la Segunda Guerra Mundial.”⁸²

Las fuerzas ideológicas más reaccionarias aprovechan la situación para reivindicar los modelos penales basados en la respuesta punitiva, en el castigo por encima de la resocialización del individuo. Y no lo

⁸² James Q. Wilson, *Thinking about Crime* (Nueva York: Basic Books, 2013), 13.

hacen de forma inocente, sino sabedoras de que las restricciones presupuestarias, provocadas por la recesión económica, ya no permiten el sostenimiento de parte del entramado burocrático y asistencial del complejo jurídico penal y de que los contribuyentes de menor poder adquisitivo son cada vez más conscientes de ello. Esto, provoca, paradójicamente, el apoyo indirecto de las clases trabajadora y media a un modelo jurídico penal que criminaliza, y persigue, a las capas más desfavorecidas de la sociedad. Lo describe, brillantemente, el sociólogo del Derecho, David Garland:

*“Los cambios demográficos, en la estratificación social y en las tendencias políticas llevaron a que importantes sectores de las clases trabajadora y media cambiaran su actitud respecto de muchas de estas políticas, comenzando a considerarlas como opuestas a sus intereses colectivos y a favor de grupos que no lo merecían y que eran cada vez más peligrosos. En este nuevo contexto político, las políticas welfaristas para los pobres se representaban de forma cada vez más marcada como lujos costosos que los contribuyentes que trabajaban duramente ya no podían solventar.”*⁸³

Y los defensores del vigilantismo son una parte muy representativa de estas fuerzas conservadoras. Así lo consideran los profesores Jon Rosenbaum y Peter Sederberg, de la Universidad de Pennsylvania:

*“El contexto social del vigilantismo se fundamenta en ciertos grupos que se creen poseedores de un interés legítimo en la conservación del actual sistema de valores (...) El Gobierno, entonces, es visto (con permiso de Marx) como “una manifestación superestructural del sistema de valores dominante en la base social”. Las escalas de valores de esos grupos son relativamente estables y el Estado es percibido por ellos como un ente legitimador de esa escala (...) El “vigilantismo de control de la delincuencia”, el más extendido de todos los tipos de vigilantismo, es aquél que se dirige contra las personas que se cree puedan estar perpetrando actos proscritos por el sistema legal formal. Por ejemplo, aquellos supuestos en que puedan resultar dañadas personas, o propiedades, privadas y en los que los malhechores eludan la acción de la justicia, bien sea por la ineficacia del Gobierno, la corrupción o la benevolencia del sistema jurídico penal. Esta forma de violencia del “establishment” llevada a cabo por individuos a título personal es la más comúnmente asociada a los “vigilantes” (...) Este tipo de acciones han sido, a menudo, organizadas y dirigidas, por representantes de las clases altas en comunidades afectadas por olas delictivas. Si bien, estos miembros del “establishment”, han pretendido representar los valores de sectores sociales más amplios”.*⁸⁴

⁸³ David Garland, *Opus cit.*,138.

⁸⁴ J. Rosenbaum, P. Sederberg, “Vigilantism: An Analysis of Establishment Violence”, *Comparative Politics*, n°4, (1974): 541-570.

Para estos grupos de presión, la solución al aumento de criminalidad requiere, entre otras cosas, un fuerte incremento de la represión (la respuesta punitiva). El encarcelamiento de los delincuentes es el eje principal de esa respuesta y pasa a convertirse en un fin en sí mismo. Con un doble objetivo: castigar a quien vulnera la ley y mantenerlo apartado del resto de la sociedad, y servir como ejemplo disuasorio para otros posibles delincuentes potenciales. Pero sabemos que las cosas no funcionan así. El Profesor Mark Kleiman, de la Universidad de California, en Los Ángeles, (U.C.L.A.), nos explica el porqué:

“Un modelo simplista del crimen sostendría que éste se comete solamente cuando la amenaza del castigo es insuficiente para contrapesar los beneficios de su perpetración. Esto, implicaría asumir que los delincuentes se comportan de manera perfectamente racional. Si así fuese, el delito podría ser eliminado, o casi, incrementando la amenaza del castigo, ya fuese en su severidad, en la probabilidad de su imposición, o en ambas.”⁸⁵

Los hechos desmienten estas polémicas políticas y confirman, de este modo, el fracaso de este postulado del vigilantismo. Así, por ejemplo, el incremento sostenido de la población penitenciaria de Estados Unidos. desde los años setenta no provocó, ni mucho menos, la correlativa disminución de las tasas de criminalidad. Tampoco lo lograron las cuantiosas inversiones en la lucha contra la delincuencia en general y el tráfico de drogas, en particular. A pesar de que más de dos millones y medio de norteamericanos viven encarcelados, y las libertades civiles son recortadas, en aras de la seguridad colectiva, las tasas de criminalidad siguen siendo enormemente elevadas. Así lo manifestó, en el año 2010, John Dilulio, director de la Oficina de Iniciativas Comunitarias de la Casa Blanca durante el mandato del presidente George W. Bush:

“En el año 2010, hace ya 25 años que los Estados Unidos de América vienen realizando cuantiosas inversiones, públicas y privadas, en materia de control de criminalidad, endurecimiento de las sentencias penales y cambios en los estilos de vida personales para hacerlos más seguros. A pesar de todo ello, los índices de criminalidad no son menos elevados que los de hace 50 años. Y, en muchos lugares, son aún peores que cuando estalló la alarma social contra el crimen. Desde que la delincuencia ascendió a la cúspide de la agenda política federal, en los primeros años 60, las guerras de los sucesivos gobiernos, contra el crimen y las drogas, han sacrificado derechos y libertades civiles otrora sagrados. Hoy, cerca de dos millones y medio de estadounidenses viven encarcelados

⁸⁵ Mark Kleiman, *When Brute Force Fails* (Washington: Departamento de Justicia. Gobierno de los Estados Unidos de América, 2005), 44. <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/grants/211204.pdf> [Consultado el 21 de agosto de 2018].

*mientras decenas de millones lo hacen en urbanizaciones blindadas.*⁸⁶

IV. 2.- Análisis crítico del filme: las grandes cuestiones que se plantean al espectador

“Death Wish” (traducido literalmente “Deseo de muerte”) es el título original de la película que vamos a analizar. Estrenada en el año 1974, fue dirigida por Michael Winner, y protagonizada por Charles Bronson. En España se tituló “El justiciero de la ciudad” y en Iberoamérica “El vigilante”. Aunque una voz en off, al comienzo del filme, cambia el título por el de: “Justicia Callejera”. Narra la historia de Paul Kersey, un arquitecto neoyorquino, de ideología liberal. Después de regresar de Hawái, tras pasar unas vacaciones con su esposa, y mientras se encuentra trabajando, tres delincuentes habituales asaltan su domicilio, violan a su hija y hieren gravemente a su mujer que fallece, poco más tarde, en el Hospital. Tras unas semanas, Kersey ve como la policía es incapaz de encontrar a los asesinos mientras su hija sufre un grave “shock” de estrés post-traumático. A la vez que atraviesa un período de duelo personal, dado lo acontecido, y preocupado por los elevados índices de criminalidad de la ciudad, Kersey sufre un atraco, (hace frente al atracador con un calcetín relleno de monedas), y logra poner en fuga el asaltante. Por motivos profesionales, debe desplazarse a Tucson (Arizona). Allí, visita una galería de tiro con un cliente, el cual exalta las maravillas de la ciudad, en la que reinan la paz y el orden y dónde la gente va armada. Kersey retorna a Nueva York con un particular regalo en la maleta: un revólver del calibre 32. Revólver que utiliza, por primera vez, cuando sufre, de nuevo, un atraco mientras pasea por un parque cercano a su casa. Dispara contra el atracador y lo mata. Se convierte en *El Vigilante* y toma la determinación de no volver a dejarse intimidar. Tiene más encontronazos con delincuentes, a los que dispara y elimina. Sus “andanzas” llegan a oídos de la prensa y la policía se siente puesta en ridículo, tras ser aplaudidas las actuaciones del *Vigilante* por los medios de comunicación.

Una vez realizada la sinopsis de la película pasamos a estudiar algunos de sus aspectos, a nuestro juicio, más significativos.

IV. 2. A.- La pobreza, el delito y la deshumanización del delincuente

Los años setenta fueron turbulentos para los Estados Unidos en los planos económico, político y social. Los niveles de pobreza y descontento populares aumentaron de forma muy significativa. Howard Zinn, historiador crítico norteamericano, contextualiza así la década:

“Una gran parte del descontento general probablemente se debía a la situación económica de la mayoría de los

⁸⁶ J. Dilulio, “Rethinking Crime-Again”, *Democracy: A Journal of Ideas*, nº16, (2010), 46-57.
<http://www.democracyjournal.org/16/6739.php> [Consultada el 14 de mayo de 2017].

americanos. La inflación y el desempleo estaban en aumento desde 1973. En otoño de 1975, una encuesta del *New York Times* realizada entre 1.559 personas, junto con las entrevistas realizadas a sesenta familias en doce ciudades, mostraban "una disminución substancial del optimismo respecto al futuro". La encuesta descubría que incluso la gente con ingresos altos "no es tan optimista ahora como en los años anteriores, lo cual indica que el descontento se está desplazando de los niveles de ingresos bajos o medios a los niveles de ingresos altos". Las estadísticas del gobierno indicaban las razones. El índice de desempleo, 5,6% en 1974, se había elevado a 8,3% en 1975. Paralelamente, el número de personas que había agotado la ayuda para el desempleo había aumentado de 2 millones en 1974, a 4,3 millones en 1975. Sin embargo, los cálculos del gobierno generalmente infravaloraban la extensión de la pobreza, establecían por debajo de su nivel real la pobreza "oficial" y subestimaban la cantidad de desempleo. Por ejemplo, si en 1975 el 16,6% de la población estuvo en el desempleo durante un promedio de seis meses, o el 33,2% estuvo un promedio de tres meses en el paro, la cifra media anual dada por el gobierno era del 8,3%, una cifra que sonaba mucho mejor."⁸⁷

La película no aborda, en modo alguno, la pobreza como un grave problema que haya que combatir, ya no sólo como factor potencialmente criminogénico, sino desde una elemental óptica de justicia social. A quien hay que combatir, sorprendentemente, es a los pobres que son identificados, sin ambages, con los delincuentes. Y este mensaje, tan profundamente revelador, lo recibe el espectador en los minutos iniciales de la cinta. Se trata de una de las primeras escenas del filme, Paul Kersey, el protagonista, que acaba de volver de unas vacaciones en Hawái con su mujer, conversa con un compañero, Sam, y con su jefe, Henry. Hablan acerca del aumento de la delincuencia. (Esa semana se habían producido en Nueva York veintiún asesinatos). Extractamos las frases más relevantes de la conversación:

"Sam. Los "no privilegiados" nos están machacando el cerebro. Habría que meterlos en campos de concentración (...)

Henry. (dirigiéndose al protagonista) ¿Qué tal sienta eso de volver a una zona de guerra después de haber estado en Hawái? (...)

Sam. Lo que necesita esta ciudad es más policías que habitantes (...)"⁸⁸

La carga ideológica del filme resulta evidente y el lenguaje empleado por los protagonistas es una muestra palmaria de ello. Para negar la existencia de la pobreza como realidad social se recurre a una manida y efectiva técnica: la manipulación del lenguaje.

⁸⁷ Howard Zinn, *Opus cit.* 418-419.

⁸⁸ Michael Winner, *Opus cit.*

En la sociedad de consumo estadounidense, reflejada en la película, no existen los pobres. Existen los “no privilegiados”. El matiz es importante porque encierra una connotación despectiva, deshumanizadora, para ese colectivo, como si los pobres y los marginados merecieran la vida que llevan. Deshumanización que se acentúa, aún más, con la propuesta de internarlos, a todos, sin distinción, en campos de concentración, obviando todo el sistema jurídico penal de garantías: abogados, fiscales, jueces, funcionarios de prisiones, legisladores... Eso sí, la respuesta punitiva siempre está presente. La ciudad se identifica con una “zona de guerra” y la solución para ganar esa guerra es dotarla de tantos policías como habitantes. Y ahí tenemos una clarísima “*contradictio in terminis*”: los ciudadanos de clase media-alta, encarnados por los compañeros de oficina del protagonista, teóricos adalides del neoliberalismo por su nivel de renta, y posición social, defienden, con toda crudeza, la implantación de un sistema de corte totalitario para “exterminar” a aquellos que se encuentran al margen del sistema. Tal atrocidad, nos lleva a plantearnos una serie de preguntas: ¿Cuál es el delito que han cometido los “no privilegiados”? ¿Acaso todos los pobres son delincuentes?, ¿Todos los que cometen delitos son pobres?, ¿De dónde nace esta aporofobia? Los “no privilegiados” han cometido el “delito” de nacer al margen del sistema, de ser pobres. Cierta ética protestante sostiene que los pobres son culpables de serlo y que el sistema no tiene porqué ocuparse de sus ciudadanos más allá de procurarles el acceso a la educación y a un nivel básico de asistencia sanitaria. El influyente filósofo jurídico John Rawls hace una aguda crítica de esta forma de sociedad:

“En el capitalismo del estado del bienestar, existe una considerable desigualdad en la distribución de la riqueza y de los ingresos y sólo una mínima “red de seguridad” para los pobres; suficiente para asegurar que sus necesidades básicas serán satisfechas, pero no mucho más (...) Así, puede desarrollarse una clase baja, abotargada y deprimida, cuya mayoría de miembros son dependientes crónicos de las ayudas sociales. Esta clase baja se siente fuera del sistema y no participa en el proceso político.”⁸⁹

Como, certeramente, apunta Rawls, esa minoría apartada, dependiente de las ayudas sociales para sobrevivir, se siente fuera de un sistema que no le ofrece más oportunidades que una precaria subsistencia y se autoexcluye, voluntariamente, de los procesos de participación política. Por tanto, en un contexto de fuerte crisis económica y de recuperación del poder por las corrientes ideológicas más conservadoras, como el neoliberalismo, se producirá un empeoramiento, aún mayor, de las condiciones

⁸⁹ J. Rawls, “Justice as fairness: political not metaphysical”, *Philosophy & Public Affairs*, vol. 14 (1985), 146.

de vida de las personas más desfavorecidas lo que, irremisiblemente, abocará a un gran número de ellas a la delincuencia. La pobreza es, en consecuencia, un factor criminogénico de primera magnitud que convendría atacar para disminuir los altos niveles de delincuencia, a ella asociada, pero no criminalizando a aquellos que no tienen para comer y que han sido abandonados por el gobierno a su suerte. Estos sectores empobrecidos, al no participar en política, carecen de la capacidad de influir en ella provocando, además, la paradoja de que su exclusión les salga “gratis” a aquellos grupos de presión conservadores que, interesadamente, la provocan. Y sólo integrando a los menos pudientes se cohesionaría la sociedad, disminuirían los índices de delincuencia y aumentarían los índices de riqueza y bienestar del país. Lo contrario, seguir marginando a las clases trabajadoras, y destinando menos presupuestos para ayudar a los colectivos desfavorecidos a su inserción educativa, laboral y social es perpetuar no sólo la desigualdad, sino también el caldo de cultivo óptimo para unos niveles de delincuencia inasumibles por la comunidad.

Otra cuestión sumamente interesante, planteada en la película, es la inexistencia de un personaje concreto que encarne la figura del delincuente-tipo. A lo largo del filme, somos testigos de los avatares del protagonista y de su familia. Conocemos, también, a otros personajes tales como vecinos del barrio, policías, al inspector de éstos..., pero los delincuentes siempre aparecen como personajes sin delinear: hombres jóvenes, mayormente negros e hispanos, a veces drogados, que armados se dedican a robar y agredir a sus conciudadanos. Se ofrece, pues, una visión deshumanizada no sólo del pobre sino también del delincuente. Esa visión, parcial y sesgada, esa deshumanización del individuo facilita su posterior “eliminación” del sistema bien sea “aparcándolo”, de por vida, en el sistema penitenciario, o, llegado el caso, ejecutándolo si comete algún delito castigado con la pena capital. Un elevado número de casos en que la pena de muerte fue aplicada a personas inocentes ha venido a cuestionar, muy severamente, su continuidad, pero su aplicación sigue siendo defendida, con vehemencia, por los políticos conservadores más furibundos.

Como hemos dicho, en “Death Wish” los delincuentes son seres casi anónimos. No conocemos siquiera sus nombres, no conocemos sus historias, no conocemos cómo, y porqué, sus circunstancias vitales les han conducido a dónde están. Casi no hablan, sus diálogos en la película son muy escasos. Sólo abren la boca con ánimo de dirigirse a sus víctimas, intimidarles, pedirles el dinero y poco más... Tampoco conocemos cómo viven, ni a sus amigos ni a sus familias. Estamos etiquetando a personas diferentes como si fuesen todos iguales y para el vigilante Kersey lo son: son “no privilegiados”. El maniqueísmo que deja entrever la película es evidente. Transmite al espectador una serie de ideas-fuerza sencillas y directas, fáciles de asimilar por el ciudadano medio, convenientemente “programado” por la

información manipulada y recurrente que recibe de los medios de comunicación sensacionalistas. Esto último, se aprecia con claridad en la rueda de prensa del comisario jefe de policía Dryer. La mayoría de los periodistas parecen en ella más preocupados por encumbrar al desconocido justiciero que por que se aclaren las muertes de varios ciudadanos asesinados, por muy delincuentes que sean. No hay espacio alguno para la autocrítica, no cabe preguntarse: ¿qué hemos hecho para que la ciudad, para que los barrios se hayan convertido en lugares peligrosos e inhabitables? Los culpables son los otros, los “no privilegiados”, que no tienen oficio ni beneficio, que se pasan todo el día en la calle drogándose y robando a la gente honrada, incluso a los mayores que no pueden defenderse, son como animales... Así son los pensamientos que afloran en la cabeza del protagonista.

IV. 2. B.- El miedo a la delincuencia

Muy vinculado a la forma que se refleja ésta en los medios de comunicación (miedo al delito), puede ser empleado por el poder político y resultar útil para diversos propósitos “inconfesables”:

- 1.- Amedrentar a las clases medias, y trabajadoras, y conseguir la implementación de medidas restrictivas de las libertades individuales y colectivas en aras a una supuesta mejora de las condiciones legales de lucha contra la delincuencia o el terrorismo (*Patriot Act*, por ejemplo).
- 2.- Destinar gran cantidad de recursos públicos a programas puramente represivos, no constatados científicamente como preventivos del crimen, pero que generan gran volumen de negocio a grandes corporaciones privadas (privatización de las cárceles, gran protagonismo de la seguridad privada en la vigilancia de infraestructuras y espacios de uso público...)
- 3.- Tampoco podemos pasar por alto que tanto la actividad delictiva, como tal, a gran escala, como la lucha contra ésta son dos grandes negocios. La delincuencia y su persecución son actividades cuantificables económicamente y de magnitudes nada desdeñables.
- 4.- El miedo al delito es subjetivo. De hecho, el concepto de “seguridad pública” entraña un alto nivel de subjetividad. Esto se refleja en la peripecia vital del propio Kersey. No en vano, hasta que sufre el asalto en su casa, él es un hombre de principios liberales y no parece transmitir una situación de inseguridad personal significativa. La situación de inseguridad, no obstante, no va vinculada, solamente, a la alteración de la autopercepción del ciudadano por la comisión de delitos graves. De hecho, algunos delitos leves como hurtos al descuido, pequeños robos con fuerza de objetos sin excesivo valor o la sustracción de uso de vehículos a motor generan una gran sensación de inseguridad, pero, sin embargo, no revisten un serio peligro contra la integridad física de las personas. Otra cosa es la sensación de vulnerabilidad que provoca entre quienes los sufren y que es, humanamente, comprensible.
- 5.- Perpetuar el “statu quo” y llevar al sistema a un punto de no retorno, al no abordar la delincuencia

desde una perspectiva global y no luchar efectivamente contra las causas reales que la provocan manteniendo un nivel de criminalidad lo suficientemente elevado, pero soportable, como para seguir utilizando el miedo al delito como arma política. Los profesores Jeffrey Reiman y Paul Leighton, expertos en sociología jurídica, son contundentes al respecto:

“En su aspecto global, la mayoría de las políticas del sistema cobran mayor sentido si las contemplamos como ingredientes de una apuesta para mantener, más que para reducir, la criminalidad.”⁹⁰

Un factor relevante, y muy vinculado al anterior, es el tratamiento informativo que se haga de un determinado delito, o delitos y que puede contribuir tanto a un mayor grado de alarma social respecto al mismo como a una sobrevaloración de su importancia en el conjunto de actividades delictivas perpetradas en una comunidad determinada en un período de tiempo muy concreto. En *“Death Wish”* el tratamiento informativo que hacen los medios es doble. Por un lado, retratan un panorama delictivo desolador, una “guerra” en la cual la policía va perdiendo, detallando cada asesinato o reyerta grave que se produce en la ciudad. Las ideas de inoperancia policial, impunidad de los delincuentes e indefensión de los ciudadanos afloran en todas las portadas. De otro, presentan al justiciero Kersey como un héroe del pueblo, reflejo de la crispación de los ciudadanos hastiados.

Tienen una doble motivación: cuanta más fama obtenga el justiciero más gente se interesará por él y más ejemplares venderán los periódicos (es un interés claramente crematístico) y, también, realizando reportajes superficiales sobre su figura pueden, incluso, conseguir que otros ciudadanos sigan su estela lo que generará, a su vez, más noticias y, por consiguiente, más ingresos para los periódicos.

Los medios alaban, además, a los ciudadanos que se enfrentan a los delincuentes y logran ponerlos en fuga (es el caso de la mujer mayor afroamericana que se defiende de un atracador con un alfiler de sombrero en el minuto 64 de la película). El tratamiento informativo tiene que ver con la forma en que se reflejan los delitos. Viendo la película, parece que la desgracia que le ocurre al protagonista es lo más normal del mundo y que los robos con agresiones mortales y violaciones están a la orden del día.

Por desgracia para los guionistas, las estadísticas dibujan un cuadro totalmente distinto: la mayoría de los delitos contra la propiedad, robos en viviendas incluidos, se cometen cuando los propietarios están ausentes. Y, aunque existen robos violentos, en la mayoría de los casos, la violencia de los asaltantes tiene por objeto conseguir información sobre la situación de los objetos de valor. Salvo contados casos de carácter patológico, o exceso de violencia sobrevenido, rara vez se producen muertes.

⁹⁰ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*, 4.

Veamos, a continuación, la estadística de delitos, de Estados Unidos de 1974⁹¹, año de producción de la película, de la que, más adelante, extraeremos una serie de conclusiones:

Delitos violentos	Nº de denuncias	Porcentaje
Asesinatos/Homicidios	20.710	2,13%
Agresiones violentas	456.210	46,80%
Violaciones	55.400	5,68%
Atracos	442.400	45,39%
Total delitos violentos	974.720	100%

Tabla 2

Contra la propiedad	Nº de denuncias	Porcentaje
Hurtos	5.262.500	56,72%
Robos con fuerza en viviendas	3.039.200	32,75%
Sustracción de vehículos a motor	977.100	10,53%
Total delitos contra la propiedad	9.278.800	100%

Tabla 3

En ese año, fueron denunciados en los Estados Unidos 974.720 delitos violentos (contra las personas). El más numeroso, fue el de agresión con violencia, 456.210 casos denunciados, el 46,80% de la cifra global. 20.710, fueron asesinatos y homicidios, que supondrían un 2,13% del total. A su vez, se

⁹¹ Gobierno de los Estados Unidos de América, “U.S. Crime Statistics”. <http://www.disastercenter.com/crime/uscrime.htm> [Consultadas el 5 de agosto de 2018]. Tablas elaboradas por el autor. En las tablas originales, del Gobierno de los Estados Unidos, hemos advertido un error de suma en el cómputo de los delitos contra la propiedad. En el epígrafe total figura la cifra de 9.278.700 delitos, pero si sumamos los hurtos (5.262.500), las sustracciones de vehículos (977.100) y los robos con fuerza (3.039.200) obtenemos un total de 9.278.800 delitos (100 más). La cantidad no es significativa (0,001 % del total) pero creemos conveniente realizar la observación.

comunicaron a la policía 55.400 violaciones, un 5,68% del total de delitos con violencia. Se produjeron, también, 442.400 atracos objeto de denuncia, un 45,39% del total. Por lo que respecta a los delitos contra la propiedad, se presentaron un total de 9.278.800 denuncias, que se desglosarían de la siguiente manera: Allanamiento con fines delictivos (robos con fuerza en domicilios): 3.039.200 (32,75%); Hurto: 5.262.500 casos (56,72% del total); Robo de vehículos (sustracción de vehículos a motor) 977.100 (10,53% del total)

Vistas las anteriores cifras, parece claro que las agresiones y los atracos son los tipos de delitos violentos más comunes y que los asesinatos y homicidios no son tan comunes, siendo las violaciones un tipo delictivo bastante más frecuente que estos últimos, aunque sin llegar al porcentaje que suponen atracos y agresiones físicas. En lo que respecta a los delitos contra la propiedad, la mayoría son hurtos y robos con fuerza en las cosas (prácticamente el 90% del total). El número de delitos contra la propiedad (por tanto, sin daño directo para los individuos) es más de nueve veces y media mayor que el de los delitos contra las personas. Y, de estos últimos, los más graves (asesinatos y homicidios) suponen tan sólo el 2,13% del cómputo global.

Así pues, el robo que sufre el protagonista en su domicilio, acompañado del asesinato de su esposa y de la violación de su hija es, a la luz de las referidas estadísticas, técnicamente posible pero altamente improbable en toda su extensión. Lejos, entonces, de la pretendida habitualidad para ese tipo de delitos que quiere transmitirnos la cinta.

Lo anteriormente expuesto implica que, en nuestra opinión, los índices reales de criminalidad no se corresponden con lo reflejado en la película. Sin negar que las cifras de delitos son importantes, cuantitativamente hablando, esto no nos puede llevar a extraer las conclusiones erróneas que refleja el filme. Y ello, no porque los delincuentes sean bellísimas personas amantes de la vida humana sino porque, como resulta obvio, no es lo mismo enfrentarse a una pena por robo que a otra por asesinato y a una tercera por violación y más en un país en el cual, en gran número de sus Estados, está todavía en vigor la pena de muerte. Como señala Nicole Rafter, criminóloga y profesora de la Northeastern University de Massachusetts:

*“Las películas de “vigilantes” inciden en la fuerza y propósito de la ley. La mayoría de ellas con el argumento de que necesitamos más leyes, en vez de controlar a esos “vigilantes”, o maquillando las debilidades de nuestra sociedad, que son, en última instancia, las que engendran el fenómeno del “Vigilantismo”.*⁹²

⁹² Nicole Rafter., *Shots in the Mirror*, (Nueva York: Oxford University Press, 2006), 156.

El tratamiento informativo de los delitos y el miedo a la delincuencia son, a nuestro modo de ver, algunas de esas debilidades a las que alude certeramente Rafter.

IV. 2. C.- El control de armas

Las armas tienen un protagonismo esencial en la película: Paul Kersey se convierte en *El Vigilante* cuando un amigo de Tucson (Arizona), el constructor Jainchill, le regala un revólver del calibre 32. Desde este momento, es como si hubiese sido investido caballero: se agravan sus enfrentamientos con los delincuentes y su existencia pasa a tener un nuevo, y casi único, sentido: mantener el orden en unas calles que él considera infestadas de indeseables. Porque Jainchill no le regala sólo la pistola le regala su ideología, su filosofía de vida:

“Jainchill. Se habla mucho del control de armas, sabe... A la mitad de la nación le asusta coger un arma como si fuese una serpiente que le mordiese a uno o algo así... Un arma no es más que una herramienta, como un martillo, un hacha...”⁹³

Lo que ocurre, es que los “indeseables” (los “no privilegiados”) también portan armas. Por ello, la práctica inexistencia de diálogos entre *El Vigilante* y los asaltantes, (a la que hacíamos referencia cuando estudiábamos la deshumanización de la figura de los delincuentes en la cinta), se suple, en el plano narrativo, con el intercambio de disparos. Esto supone, entendemos, un salto atrás en la escala evolutiva, un canto a la idealizada autotutela que tanto satisface a los adalides del vigilantismo. Y que nos llega, en forma de voz en off, cuando Jainchill lleva a Kersey a visitar un espectáculo que recrea una ciudad del Lejano Oeste:

“(Voz en off) La vida de los forajidos no era sino robar para comprar licor, mujeres y unas horas en una mesa de juego. Pero había otros... Soñadores que plantaron las raíces de las que creció esta gran nación”.⁹⁴

Y supone, a su vez, algo más grave: constatar, con hechos, el fracaso definitivo del complejo jurídico penal estadounidense. El fracaso, en definitiva, del correccionalismo como modelo regenerador del delincuente y el triunfo de los que abogan por la vuelta de la respuesta punitiva (que veremos en el subepígrafe siguiente) y por la necesidad de defender el derecho a llevar armas como única forma de garantizar la integridad física de los ciudadanos. En este orden de cosas, a nadie puede extrañar la

⁹³ Michael Winner, *Opus cit.*

⁹⁴ *Ibidem.*

defensa acérrima que se hace en la cinta del uso de la violencia y del empleo de las armas para mantener el orden público. El marco legal de la tenencia de armas en los Estados Unidos ha experimentado muy pocas variaciones. Así por ejemplo, cuando el Distrito de Columbia promulgó, en 1975, la Ley de Control y Reglamentación de Armas de Fuego (*Firearms Control Regulation Act*) que establecía la prohibición a los residentes de poseer pistolas, armas automáticas, armas de guerra y armas no registradas y el deber de mantener en los domicilios las armas descargadas, desmontadas, o con un mecanismo de bloqueo del gatillo, el Sr. Heller, un agente de policía del Distrito, presentó un recurso que llegó hasta el Tribunal Supremo de los EE.UU. cuyos magistrados (por cuatro votos a favor y tres en contra) dictaminaron que la Ley era inconstitucional, puesto que vulneraba la Segunda Enmienda:

“La prohibición de las armas cortas y la obligación del bloqueo del gatillo de éstas (en lo relativo a la legítima defensa) viola la Segunda Enmienda. La prohibición absoluta de posesión de armas cortas en el Distrito de Columbia, en el ámbito doméstico, afecta a la totalidad de un tipo de armas que los estadounidenses eligen abrumadoramente para el ejercicio legal de la legítima defensa. Bajo todos los parámetros de escrutinio, que el Tribunal ha venido aplicando para configurar los derechos constitucionales, esta prohibición, aplicada al lugar dónde la importancia de una completa protección legal de sí mismo, de la propiedad y de la familia es más acusada, podría implicar una vulneración de éstos. Del mismo modo, la obligación de que cualquier arma de fuego, legalmente autorizada, deba permanecer en el hogar desmontada, o con el gatillo bloqueado, hace imposible, en la práctica, a los ciudadanos, el uso de armas cortas con el propósito de legítima defensa y es, por lo tanto, inconstitucional.”⁹⁵

IV. 2. D.- La respuesta punitiva

Lo que el vigilantismo obvia, o parece obviar, es que una respuesta puramente represiva y que no incida en las causas reales del delito está condenada a elevar los niveles de población encarcelada hasta extremos comprometidos para el sistema. Si los pobres y desfavorecidos se ven abocados a delinquir porque carecen de medios de subsistencia y no se pone remedio a esas situaciones de pobreza y necesidad extrema acabaremos encarcelando a una parte muy significativa de los pobres de la nación, a una parte significativa que, por sexo y edad, debería constituir el sostén económico de sus respectivas familias. Esto, además provoca un efecto económico indeseable, digno de un estudio más pormenorizado: al Estado le acaba costando muchísimo más dinero mantener a una gran parte de la

⁹⁵ Tribunal Supremo de los Estados Unidos., *Sentencia No 07-290*. (Distrito de Columbia contra Heller, 26 de junio de 2008) <https://www.law.cornell.edu/supct/html/07-290.ZS.html> [Consultada el 28 de mayo de 2017].

población encarcelada de lo que le costaría ayudarla a subsistir en su entorno familiar implementando programas de asistencia social, educación y sanidad. Bien es verdad que el dinero destinado a esos programas de orden represivo acaba engrosando los beneficios de grandes corporaciones privadas a las que se otorgan concesiones de establecimientos penitenciarios (cárceles privadas y centros de menores), vigilancia de edificios, instalaciones e infraestructuras de titularidad pública, etc.

Y qué decir del principio de resocialización del delincuente... Para el vigilantismo la Justicia es punitiva nunca resocializadora y tampoco reparadora con respecto a las víctimas porque, más allá de la venganza y la Ley del Tali3n, ¿qué restauración se ofrece a una víctima cuando se ejecuta a su agresor? Los delincuentes deben ir a la cárcel y allí deben permanecer para que no vuelvan a causar da3o a la sociedad. El principio de prevención específica del Derecho Penal se lleva hasta sus últimas consecuencias. Quienes cometen delitos contra la vida humana son ejecutados y la mayoría de los delitos graves llevan aparejada la cadena perpetua. La posibilidad de recuperar al delincuente para que vuelva a vivir en sociedad no es una prioridad. En el fondo se trata de una cuesti3n muy simple: la asignaci3n de recursos económicos en los presupuestos del Estado. Y esta asignaci3n est3 sujeta, como es l3gico, a criterios pol3ticos. Esto nos lleva a otra consideraci3n m3s dolorosa. El vigilantismo es una doctrina destinada a convencer a los ciudadanos mediante la difusi3n de ideas falsas, pero cre3bles por no expertos, de la inutilidad de los principios sociales del estado liberal. Y esa doctrina est3 íntimamente vinculada al neoliberalismo que aboga por la disminuci3n del tama3o y de las competencias del Estado.

Ignoramos si Paul Kersey lo sabe o no, pero tom3ndose la Justicia por su mano est3 retrocediendo m3s de dos siglos en el tiempo, volviendo al Lejano Oeste, convirtiendo a los peque3os delincuentes en los indios contempor3neos, muertos por una buena causa: la justicia entendida como represi3n de los que est3n fuera del sistema. No creemos que ese sea un ideal sostenible y tampoco creemos que fuese el ideal de los Washington, Jefferson y Lincoln, quienes, incluso desde una perspectiva elitista y burguesa, recog3an el ideario de la Ilustraci3n. El vigilantismo no es una doctrina jur3dica ni pol3ticamente asumible: es la venganza primitiva sin alharacas, disfrazada de justicia.

IV. 2. E.- La organizaci3n del espacio urbano

Una cuesti3n que la pel3cula refleja con verosimilitud es la relaci3n entre marginalidad, pobreza y deterioro del espacio urbano. El deterioro del espacio urbano y sus consecuencias, no solamente crimin3genas, comenz3 a ser estudiado por Park y Burgess, dos grandes cient3ficos sociales de la Universidad de Chicago que, en los a3os 20, desarrollaron la que se llam3 *Teor3a Ecol3gica*.⁹⁶

⁹⁶ Vid. Nicole Rafter, Michelle Brown, *Criminology Goes to the Movies* (Nueva York: NYU Press, 2011), 68-69.

Considerando a las ciudades como si fuesen seres vivos (de hecho, en cierto modo, lo son y actúan como tales) llegaron a la conclusión de que la subida del precio del suelo, en algunas zonas céntricas de éstas, lleva al progresivo éxodo de sus vecinos y a la ocupación del espacio libre por viviendas de lujo y oficinas de grandes empresas. Fábricas e infraviviendas se distribuyen por las zonas menos cotizadas, con el consiguiente deterioro y abandono del entorno. Las ciudades comienzan a desarrollarse en anillos concéntricos y las clases más acomodadas se van mudando hacia urbanizaciones de la periferia, donde viven en casas unifamiliares con jardín. Desde allí, se desplazan a sus trabajos en sus vehículos privados a través de enormes autopistas o de los sistemas de transporte público. Si bien, este último suele ser utilizado por los ciudadanos con un menor nivel de renta, que viven en los suburbios (situados en el último anillo concéntrico de la ciudad). Entonces, si el desarrollo urbanístico se deja en manos sólo de los actores privados, y sin intervención de la Administración Pública, se acaban produciendo “ghettos” en zonas de infraviviendas sobre las que, por motivos económicos, no se interviene y que quedan aisladas de vías de comunicación, y de infraestructuras comunitarias como escuelas y hospitales. Esas bolsas de pobreza y marginación se convierten, por su propia naturaleza, en focos de criminalidad. Criminalidad que se irradia a las zonas y barrios limítrofes.

En esa década, surgen alternativas de diseño urbanístico para luchar contra la delincuencia. Arquitectos como Oscar Newman (arquitecto municipal de Nueva York) que en su obra “Defensible Space: Crime Prevention through Urban Design” (1972) aborda la implementación de estrategias C.P.T.E.D (*Crime Prevention Through Environmental Design; (Estrategias de prevención del delito a través del diseño el entorno)*) para disminuir la incidencia del crimen en los grandes bloques de viviendas de promoción pública en los barrios y mejorar la integración social de sus habitantes.

IV. 2. F.- Las drogas

Las drogas tienen en el filme un papel (aparentemente) tangencial. No se mencionan de forma directa, aunque fuesen uno de los factores más relacionados con el incremento de las tasas de criminalidad en los EE.UU. a partir de los años 60, y provocasen un elevado número de muertes entre quienes eran adictos a ellas: Como señalan Reiman y Leighton:

“La mayoría de la violencia relacionada con el tráfico de drogas tiene que ver con el hecho de que las drogas sean ilegales. Esto hace que su comercialización esté en manos de bandas y del crimen organizado (...)”⁹⁷

⁹⁷ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*, 38.

A mayor abundamiento, Wilson:

“En 1961 se produjo un repentino, y sostenido, incremento, (en el número de fallecidos por consumo de drogas en la ciudad de Nueva York) hasta las 300 personas, pero el año siguiente la cifra volvió a disminuir de nuevo. En 1963, el número volvió a incrementarse, continuamente, y, para 1967, había alcanzado la cifra de 700 personas al año y estaba todavía aumentando. Hacia el final de la década, sobre 1.200 neoyorquinos fallecidos cada año lo habían sido por sobredosis de drogas o causas directamente relacionadas con el consumo habitual de dichas sustancias. Además, la proporción de muertes por sobredosis se incrementó mucho porcentualmente: suponía el 50% de las muertes desde 1961 pero más del 80% a partir de 1971”⁹⁸ (3 años antes de la fecha en que se desarrolla la película: 1974).

La mayoría de los delitos cometidos en la cinta parecen tener una relación directa con el consumo de drogas:

1.- El robo en el domicilio del protagonista, el asesinato de su esposa y la violación de su hija los cometen tres individuos con el único ánimo de conseguir dinero en efectivo (eso es lo que piden a las dos mujeres asaltadas, no mostrando el más mínimo interés por otros objetos de valor existentes en la vivienda). Esto nos hace presuponer que el destino último del dinero es la adquisición de estupefacientes. A refrendar esta opinión, contribuye también la actitud mostrada por los delincuentes mientras se desarrollan los hechos: están muy alterados, se comportan de forma soez y desinhibida (uno de ellos pinta las paredes con un spray que lleva encima y acaba agrediendo a las mujeres con él), actúan con escasa sangre fría, perdiendo los nervios y pegando a madre e hija. Parece obvio que comenten los delitos bajo el efecto de sustancias psicotrópicas. El resultado: un asesinato y una violación. El altísimo grado de violencia empleado, el carácter improvisado del mismo (se les ocurre sobre la marcha cuando ven a las mujeres haciendo la compra en el supermercado y sustraen su dirección del mostrador de pedidos) y el pobre botín conseguido (siete dólares con cinco centavos) ponen de manifiesto el carácter poco profesional de los asaltantes. Por todo ello, es lógico pensar que se trata de delincuentes habituales enganchados al consumo de drogas.

2.- La primera víctima de *El Vigilante* es un recluso, en libertad condicional, adicto a las drogas. Nos enteramos de ello, en el minuto 45 de la película, por la portada del periódico que anuncia su muerte: “EX CON KILLED-REASON UNKNOWN” (EX RECLUSO ASESINADO POR MOTIVOS DESCONOCIDOS) y los informes de la policía: “Thomas Leroy Manson, en libertad condicional, había

⁹⁸ James Q. Wilson, *Opus cit.*, 6.

cumplido 42 meses de condena por robo, adicto a las drogas, presenta huellas de pinchazos en ambos brazos”⁹⁹. El titular del periódico, a pesar de su brevedad y concisión, encierra una clara justificación para la actuación de *El Vigilante*, desde el punto de vista del vigilantismo: El sistema correccionalista no funciona en absoluto; los reclusos en libertad condicional siguen cometiendo delitos y, además, se relacionan con el mundo de las drogas.

3.- *El Vigilante* actúa, por segunda vez, para salvar a un ciudadano que está siendo agredido en un callejón oscuro. Sin excesivos prolegómenos, el protagonista liquida a los tres individuos que asaltaban al hombre indefenso. El presunto móvil de los hechos, deducible por el contexto, la obtención de dinero para comprar droga.

4.- *El Vigilante* vuelve a actuar cuando está a punto de ser atracado en un vagón de metro por dos individuos. Cabe inferir que el móvil del robo es el mismo que en casos anteriores. *El Vigilante* dispara y mata a ambos.

5.- La penúltima intervención del *Vigilante* se produce ya bajo un estrecho seguimiento policial y, también, en el metro. La diferencia es que en esta ocasión sufre una herida de arma blanca. El motivo de la agresión parece el mismo que en los casos anteriores: conseguir efectivo para comprar droga.

6.- La última acción del *Vigilante* se produce en un parque. Allí se enfrenta a tres delincuentes, matando a dos de ellos y sufriendo un desmayo (ya que se encuentra herido) mientras persigue al tercero.

Observamos, pues, que casi la totalidad de los delitos cometidos en la película parecen guardar relación, siquiera indirecta, con el consumo de drogas, pero ningún responsable policial o medio de comunicación se refiere, de forma crítica, a ello.

IV. 3- La evolución del perfil psicológico del protagonista

Si bien a lo largo de los diversos apartados de este artículo hemos bosquejado someramente el carácter de Paul Kersey, nos parece oportuno profundizar en los rasgos de su personalidad y ver cómo esta se va matizando a medida que avanza la cinta. Debemos para ello hacer hincapié en una serie de consideraciones:

1.- Paul Kersey se ha convertido, a sí mismo, en un asesino. Un asesino con la coartada moral que le da invocar su necesidad de defenderse a sí mismo, como hicieron los pioneros. Aquellos que, para él, hicieron grande a su país, que portaban armas para defenderse y que no tenían que hacer frente a un montón de subterfugios legales para el ejercicio de sus derechos.

2.- Kersey no es un demente, cree que su forma de actuar tiene una base jurídico-filosófica: está en la

⁹⁹ Michael Winner, *Opus cit.*

segunda enmienda de la Constitución, está en el ADN de su nación: mata o muere, es sencillo. Todo lo demás es favorecer al delincuente.

3.- El personaje protagonista tampoco parece atravesar la fase de duelo. Ha sufrido un durísimo golpe y, tras una breve y natural depresión, lo único que elabora es la venganza. Lo cual es humanamente comprensible, pero se hace enfermiza en el sentido de que la venganza por un asesinato debería agotarse en la muerte de los culpables de éste. Sin embargo, el justiciero Kersey da un paso, patológico, más allá, y pretende vengarse de todos los delincuentes potenciales que con él se crucen arrogándose, motu proprio, el papel de justiciero vengador universal: *El Vigilante*.

4.- Frente a la posición “dura”, que defiende el protagonista, encontramos la posición “tibia”, que representaría el personaje de su yerno, Jack, quien se nos muestra como un hombre apocado, incapaz de reaccionar ante el sufrimiento provocado por los delincuentes a su esposa, con una personalidad excesivamente “almibarada” y que llama “papá” a su suegro. Encarna a una persona sobrepasada por las circunstancias, que no reacciona ni hace frente a la adversidad. Es la caricatura de un “liberal”. El contrapunto entre ambos es evidente. En la piel de Jack, Kersey aparece caracterizado, por simple contraste, como su “alter ego”: la esencia del vigilantismo; un hombre fuerte y decidido que toma la iniciativa. Así se ve, con claridad, en esta conversación entre ambos al salir de visitar a Karol, hija de Kersey y esposa de Jack, en el sanatorio de Long Island donde recibe tratamiento:

“Jack. De haber sido inteligentes para vivir en el campo...

Kersey. ¿Y qué hay de la vieja costumbre americana de la defensa propia? Si la policía ya no nos defiende ¿por qué no nos defendemos nosotros?

Jack. Ya no somos pioneros, papá.

Kersey. ¿Y qué somos Jack? ¿Qué llamas tú a aquellos que enfrentados a una situación que los asusta tratan solo de no pensar?

Jack. ¿Civilizados?”¹⁰⁰

5.- El mensaje, y su carga de profundidad ideológica, resultan obvios: los hombres blandos e incapaces de defender a sus familias sucumben fácilmente ante los criminales que campan a sus anchas por las calles, mientras las autoridades no hacen nada al respecto. El protagonista denuncia ante un agente lo que le ha ocurrido (han asesinado a su mujer y violado a su hija: dos delitos muy graves) y el policía que lo atiende no le da demasiadas esperanzas, está acostumbrado a un altísimo número de delitos e

¹⁰⁰ *Ibidem.*

insensibilizado por ello: “En esta ciudad las cosas son así...” La policía los detiene, pero salen inmediatamente en libertad (“entran por una puerta y salen inmediatamente por la otra”).

6.- Tras este cúmulo de desgracias, el protagonista sufre un primer atraco, defendiéndose del asaltante con un calcetín que había relleno de monedas de veinticinco centavos. Sale victorioso del envite y eso le provoca cierta euforia. Se ha defendido a sí mismo y el delincuente ha huido. Tan sólo le ha propinado un buen golpe. Nadie ha resultado herido.

7.- Kersey se convierte en *El Vigilante*, al volver de Tucson, y sufrir un segundo atraco mientras paseaba por el parque. Mata a un exrecluso, drogadicto y en libertad condicional. La prensa se hace eco de la noticia. Tras unos primeros momentos de sobresalto e incredulidad, va asumiendo su papel como “justiciero del pueblo”. No dejan de repetirse los enfrentamientos armados con otros delincuentes y la prensa encuentra en el vengador anónimo un filón propagandístico (no sólo aumenta la venta de ejemplares de periódicos, sino que el sensacionalismo mediático permite añadir más confusión al debate que se plantea en la ciudad), *El Vigilante* se ve cómodo en su papel y acepta su nueva “responsabilidad” como garante de la ley y el orden en el barrio.

8.- Se suceden las actuaciones del *Vigilante*, los delitos parecen disminuir milagrosamente lo que, unido a la popularidad que la prensa le está otorgando, pone a la policía en una situación muy incómoda, dado que su incompetencia para detener al *Vigilante* va pareja con la demostrada, antes de la aparición de éste, para perseguir los delitos y detener a los delincuentes. Ante esta difícil tesitura, que pone en peligro su puesto y su prestigio profesional, el jefe de la policía ordena a sus mejores hombres abrir una investigación a fondo. Dar con paradero del *Vigilante*, pasa a ser la prioridad de todos los policías de la ciudad. Entretanto, *el Vigilante* se ha convertido en un héroe popular, que atrae la simpatía de la gente al haber conseguido que los delincuentes se encuentren amenazados y ya no actúen con impunidad.

9.- Después de numerosas y complicadas indagaciones la policía descubre la identidad del misterioso justiciero, se trata de Paul Kersey, el arquitecto que había denunciado el asesinato de su esposa y la violación de su hija. El inspector de policía Frank Ochoa va a visitarle al Hospital, dado que ha resultado herido en uno de sus enfrentamientos armados con delincuentes. Después de una tensa conversación entre ambos, y como “penitencia”, al reconocer entre líneas su propia incompetencia, el inspector de policía ofrece a Kersey no detenerle si se va de la ciudad y deja de actuar. No es un ofrecimiento gratuito, el jefe de policía sabe que el supuesto éxito profesional que supondría conseguir detener al justiciero se vería más que empañado cuando gran parte de los ciudadanos, que lo ven como un héroe, lo criticasen: “resulta que la policía es incapaz de poner orden en la ciudad, pero, por lo visto, si logran detener al único hombre que les hacía el trabajo”.

10.- Así pues, el policía renuncia con su conducta a aplicar cualquier atisbo de ética profesional: es capaz de dejar libre a un asesino con tal de no ver mermado su prestigio. El personaje demuestra elevadas dosis de ambivalencia puesto que, en el fondo, comparte objetivos con *el Vigilante*.

Se supone que el inspector debe hacer su trabajo conforme a la ley, pero como esa ley es, precisamente, la que le impide hacerlo bien (en su opinión), no ve impedimento alguno en saltársela para liberar a un asesino que, en el fondo, ha hecho, saltándose también la ley, ese mismo trabajo. La diferencia es que el vigilante Paul Kersey hace su trabajo sembrando la ciudad de cadáveres. Y el inspector de policía Ochoa entiende, o parece entender, que todo eso nos son más que daños colaterales, perfectamente asumibles en la cotidianeidad de la gran urbe moderna.

11.- Si aquellos que presumen de ser garantes del sistema y pilar de la democracia se convierten en voceros sensacionalistas, entonces... ¿qué garantías puede tener un ciudadano de una minoría étnica que viva en un barrio marginal y sea detenido injustamente o por error si no puede acudir a una prensa independiente para denunciar su situación? Aún hoy, y por desgracia, son muy frecuentes los casos de malos tratos y detenciones arbitrarias de la policía estadounidense y gravísimos los disturbios que provocan estas formas de actuar en las ciudades. (Son tristemente célebres el caso de Rodney King¹⁰¹ en la ciudad de Los Ángeles y el más reciente de George Floyd en la ciudad de Minneapolis).

IV. 4.- El misterio de los personajes ausentes

1.- Una figura que se obvia en la película es la de los jueces. No creemos que se trate de un olvido inconsciente, sino que refleja una dura crítica a los principios básicos del Estado de Derecho. Los jueces no están presentes porque la película es una andanada directa a los principios de la justicia liberal y el Vigilantismo entiende el proceso judicial no como una garantía de las libertades de los ciudadanos, sino como un trámite prescindible: quién delinque merece un castigo y ese castigo debe serle aplicado de forma inmediata, sin dilaciones, sin posibilidad de que se defienda, de que se explique. Si has cometido un delito eres culpable y punto. Las circunstancias atenuantes o eximentes, el que se haya podido delinquir bajo el efecto de las drogas o el alcohol, por ejemplo, o el hurto famélico no son consideradas en modo alguno. La única aparición de un personaje vinculado al mundo jurídico es la del Sr. Peters, Fiscal del Distrito, al que visitan el Inspector Jefe Dryer y el Comisario Ochoa, para mostrarle la sangre de Kersey en la navaja con la que ha sido herido. Fiscal, Inspector Jefe y Comisario se compinchan para no detener a Kersey. Las agresiones callejeras han bajado, de 950 a 470, en una semana lo que supone que el trabajo del *Vigilante* ha sido efectivo y ha conseguido disminuir la delincuencia. Reconocer su

¹⁰¹ Vid. Renée Goldsmith Kasinsky, "Patrolling the Facts: Media, Cops and Crime. The Rodney King Beating", en *Media, Process and the Social Construction of Crime*, coord. Gregg Barak, (Nueva York: Routledge, 1995), 221-226.

éxito podría entrañar que se multiplicasen los seguidores del vigilante en las calles.

2.- Otro personaje ausente de la película es el que encarnaría a los políticos, quienes, a fin de cuentas, y elegidos por el pueblo, son los responsables de articular las políticas que lleven al bien común y al bienestar de los ciudadanos. No aparece ninguno en el filme. Esta omisión, una suerte de “damnatio memoriae”, tiene que ver con el elevado grado de desconfianza que suscitan a los ciudadanos sus representantes, a quienes identifican con los ricos y poderosos. Carl Boggs y Tom Pollard, profesores de la National University, en San Diego (California), lo expresan así:

“La sociedad americana contemporánea está inundada por una gran variedad de símbolos, imágenes, códigos y eventos que, tarde o temprano, vienen a dominar el paisaje político, distorsionando temas y discursos de una manera que puede beneficiar sólo a una ya bien arraigada cadena de intereses privilegiados. El avance de la colonización empresarial de la política queda así sólo débilmente cuestionado, en el mejor de los casos, en un entorno donde grandes homenajes a estas ideas turbias, tales como populismo, diversidad, identidad política y multiculturalismo, resultan ser tan sólo otra excusa para una posmodernidad amorfa y para el localismo”¹⁰²

3.- Tampoco se menciona ningún centro penitenciario ni aparece recluso alguno cumpliendo con su pena de privación de libertad. El mensaje inconsciente de la película es intencionadamente demoledor: el complejo político-jurídico-penal simplemente no existe. Los pobres ciudadanos honrados son víctimas inocentes y tienen que defenderse solos si no quieren perecer. Volvemos otra vez a la imagen del Lejano Oeste en el que los primeros colonos estaban a merced de los “malvadísimos” nativos norteamericanos. Rara vez, el Séptimo de caballería les sacaba las castañas del fuego. En la película, el Séptimo de caballería es la policía que nunca está cuando debe y cuando está es para detener al justiciero Kersey, ante la incomprensión de parte de sus ciudadanos. Así pues, en una película en que no aparecen políticos, ni jueces ni abogados ni cárceles y donde los delincuentes vienen a representar un personaje “coral” puesto que son todos iguales, como los indios en los westerns clásicos, la atención se centra exclusivamente en su protagonista: Paul Kersey, un arquitecto de ideas liberales que lleva una vida acomodada y que sólo toma consciencia, de repente, de los graves problemas de la sociedad cuando la desgracia se ceba con él y con su familia. Ese es su *Camino de Damasco* y ahí es dónde “San” Paul Kersey se cae del caballo y ve la luz del vigilantismo.

IV. 5.- Conclusiones que podemos extraer de la película

1.- La película plantea muy bien la fractura en la transición desde el sistema penal del correccionalismo,

¹⁰² Carl Boggs, Tom Pollard, *A World in Chaos* (Lanham: The Rowman & Littlefield Publishing, 2003), 246.

inspirado en principios resocializadores (Garland) al sistema penal neoliberal centrado en el incremento de la fuerza de la respuesta punitiva. Y esta transición ha sido oscura y brutal como los escenarios de los barrios degradados que presenta la película. El retrato que se hace del papel del Estado en la lucha contra la delincuencia también es demoledor. Comisarías destartaladas, con pocos policías que, saturados de trabajo, se ven incapaces de atender al ciudadano. Innumerables delincuentes que desfilan por ellas con una familiaridad inusitada (rateros y prostitutas). Si los propios agentes del sistema penal no creen en él ¿cómo puede siquiera plantearse su continuidad en los mismos términos?

2.- Otra de las ideas-fuerza de la película: la política criminal liberal favorece al delincuente y perjudica a los ciudadanos honrados. Este axioma, además de enormemente reaccionario, es radicalmente falso. Sabemos que no es así y que la mayoría de la población penitenciaria está compuesta por individuos afroamericanos o hispanos jóvenes y de clase trabajadora.

3.- La cinta, además de retratar el fenómeno delincencial desde una óptica sesgada, no ofrece soluciones plausibles a la crítica situación que expone. Más allá de un canto a la respuesta punitiva como único remedio, no se detiene en analizar ni en proponer alternativas.

4.- El filme refleja muy bien la esencia y los valores del vigilantismo:

a) La exaltación del derecho a la legítima defensa, mediante el empleo de armas de fuego, principalmente, cuando los individuos entiendan que el Estado no les protege (a ellos o a sus familias) adecuadamente. Esta cuestión entraña un elevado grado de subjetividad y, con ello, grandes posibilidades de que se produzcan extralimitaciones graves en el ejercicio de ese derecho.

b) La respuesta punitiva como elemento clave de la lucha contra el delito, obviando todo tipo de alternativas y políticas resocializadoras del delincuente que son consideradas ineficaces y gravosas para la comunidad. El castigo se convierte en un fin en sí mismo, una suerte de venganza institucionalizada.

c) El análisis simplista de la realidad social y del entorno criminal, sin profundizar en las causas últimas del hecho delictivo tales como la pobreza, la adicción a las drogas, la falta de oportunidades o la discriminación racial y étnica.

d) La visión neoliberal del sistema jurídico penal, que pasa a convertirse en un conglomerado de instituciones público-privadas gestoras de elevados presupuestos que acaban empleándose en costosos programas de lucha contra la delincuencia cuyos resultados no consiguen disminuir los niveles de criminalidad. Esos presupuestos acaban engordando los beneficios de numerosas empresas privadas.

CAPÍTULO V

“Doce hombres sin piedad”: la Justicia como ideal, en peligro, que debe ser defendido

V. 1.- Introducción

La Justicia, uno de los pilares fundamentales del Estado de Derecho, no está exenta de “tensiones estructurales”. A finales de los años 50, se atisban en el sistema jurídico penal de los Estados Unidos indicios de cambio: el modelo del correccionalismo “*welfarista*” da signos de agotamiento e intuimos un nuevo modelo, de corte neoliberal, en el horizonte. La película “Doce hombres sin piedad” nos permite analizar el período de transición entre ambos modelos y reivindicar la Justicia como un ideal democrático innegociable.

Pocas películas de tema jurídico han sido tan estudiadas como “Doce hombres sin piedad” (“Doce hombres en pugna”, en Iberoamérica). La magistral obra de teatro de Reginald Rose, basada en su experiencia personal como miembro de un jurado, y luego llevada a la pantalla por Sidney Lumet, reúne todos los ingredientes para despertar el interés del público y de los expertos. Y no solamente de los juristas. Lo acertado, y verídico, de la situación dramática planteada (un juicio con jurado por asesinato), la construcción de los personajes y su complejidad psicológica dotan al filme de unas características peculiares que lo hacen objeto de estudio de pedagogos, psicólogos, sociólogos, politólogos, filósofos... Nosotros nos centraremos en analizar los aspectos que, desde un punto de vista eminentemente jurídico, pueden resultar más interesantes a la hora de relacionar el argumento de la cinta con la criminalidad, el orden y el control social.

“Doce hombres sin piedad” es un filme con un claro mensaje: nos previene de las graves consecuencias que puede acarrear tomarse a la ligera la Administración de Justicia. No sólo como institución sino, esencialmente, como proceso. Un proceso en el que interviene un entramado enormemente burocratizado que los estudiosos anglosajones han dado en llamar el “complejo jurídico penal”. Pero ¿cómo surge ese “complejo”?

Tras la grave crisis económica y financiera que supuso el “crack” de 1929, los Estados Unidos desarrollaron una serie de políticas públicas, de la mano del presidente Franklin D. Roosevelt, conocidas como “*New Deal*”. Se trataba de políticas de corte esencialmente económico, estimuladoras del gasto y de la inversión pública como motores del crecimiento. Fueron inspiradas por el premio Nobel John Maynard Keynes y no agotaban su ámbito de aplicación en el campo de las finanzas. El “*New Deal*” llevó aparejadas potentes políticas sociales, de corte socialdemócrata, que sirvieron para paliar entre la

población los efectos devastadores de la crisis así como para evitar la proliferación de elementos políticos extremistas al calor de las dificultades sociales del momento. Dos ejemplos concretos de esa legislación, socialmente avanzada, serían la Ley de Seguridad Social (Social Security Act) de 1935 y la, muy posterior, Ley de Oportunidad Económica (Economic Opportunity Act) de 1964.

En este contexto sociopolítico se produce una reformulación del aparato burocrático del Estado y se consagra, en el ámbito penal, el modelo resocializador del delincuente. Así nos lo explica, el sociólogo jurídico, David Garland:

“Al igual que el moderno Estado de bienestar del que formaba parte, el welfarismo penal se desarrolló como una solución estratégica para un problema de orden, específico en términos históricos, y estaba apoyado en un tipo particular de experiencia y memoria colectivas. (...) el welfarismo penal abordaba problemas de inadaptación individual que estaban fuertemente concentrados en los sectores más pobres de la población y que consideraba consecuencia de la pobreza, la mala socialización y la privación social. Los problemas a los que prestaba atención eran, en otras palabras, las patologías clásicas de una sociedad industrializada, clasista y desigual. Eran precisamente estos problemas de pobreza e inseguridad y los problemas políticos que engendraban (los declarados conflictos de clase, el malestar obrero y los temores a una población descontenta, “el deterioro racial”, el declive de la eficiencia nacional, etcétera) los que produjeron el desarrollo del “Estado Social” en los primeros años del siglo XX. Y fueron temores similares, amplificadas por la memoria colectiva del desempleo masivo, el colapso económico y la caída en el fascismo o comunismo, que podían ser sus consecuencias, los que promovieron el New Deal, el Plan Beveridge y la expansión durante la posguerra de programas del Estado de bienestar en Estados Unidos y Gran Bretaña.”¹⁰³

Pero ese modelo resocializador precisa, para su adecuada implementación, de un gran número de funcionarios (funcionarios de prisiones, agentes de libertad condicional, trabajadores sociales, psicólogos, juristas) y el apoyo tanto de las élites profesionales (en él involucradas) como del Gobierno y, en última instancia, de la población que es la que lo sufraga a través de los impuestos:

“El sistema moderno de aprehensión, enjuiciamiento y castigo de quienes violan la ley penal llegó así a ser especializado y diferenciado, constituyéndose en una parte fundamental del aparato estatal moderno. Con el tiempo ha llegado a ser administrado por burocracias profesionales, utilizando instituciones, leyes y sanciones diseñadas especialmente para este propósito. Estos preceptos históricos de diferenciación, estatización, burocratización y profesionalización son las características clave de lo que podríamos llamar la

¹⁰³ David Garland, *Opus cit.*, 97.

“modernización” del control del delito y la justicia penal.”¹⁰⁴

Ese aparato burocrático (el complejo jurídico penal) fue concebido con un doble objetivo: garantizar los derechos del acusado en el proceso y, en caso de que éste resultase condenado, llevar a cabo su resocialización para, una vez concluida la misma, ser devuelto a la sociedad con garantías de no volver a delinquir en el futuro.

Debemos ser conscientes de que esas políticas están ligadas a momentos históricos muy concretos y, lo que es más importante, a grandes dotaciones presupuestarias en un contexto de fuerte expansión económica.

Hacia finales de los años 50 (momento en el que se rueda la película) y durante la década de los años 60 comienzan a atisbarse, aunque sea levemente, una serie de factores que provocarán una honda crisis del sistema penal correccionalista (*welfare*) en los años 70: el progresivo aumento de los índices de criminalidad, la disminución del apoyo popular a las políticas sociales de integración de los más pobres, nuevas corrientes teóricas en el campo de la criminología y el cuestionamiento de la eficacia, y el elevado coste de las medidas resocializadoras, por parte de las fuerzas ideológicas más conservadoras. A pesar de algunos intentos de seguir apostando por las políticas de corte social, como las del presidente Johnson, en los años 60, el modelo tocaba a su fin. Nos lo cuentan los profesores Reiman y Leighton, expertos en cuestiones de sociología criminal:

“Como respuesta al incremento de los índices de delincuencia, durante los años 60, el presidente Johnson propuso una serie de medidas para afrontar las causas de los delitos. Entre estas medidas, se incluían programas antipobreza y de ayuda económica con el fin de extender los beneficios de la bonanza económica estadounidense a un mayor número de ciudadanos. Los programas que abordaban la falta de igualdad social fueron considerados programas “anti-delito” porque atacaban de raíz las causas de la delincuencia. El presidente Johnson declaró (refiriéndose a su oponente en la carrera presidencial Richard Nixon): “Hay algo que funciona rematadamente mal cuando un candidato a la más alta responsabilidad lamenta la violencia en las calles pero vota en contra de la guerra contra la pobreza, vota contra la Ley de Derechos Civiles y vota contra un incremento de los presupuestos en educación que se aprobarán antes de su elección””¹⁰⁵

Johnson se refiere al futuro presidente Richard Nixon que acabaría suprimiendo estos programas

¹⁰⁴ *Ibidem*, 75.

¹⁰⁵ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*, 12.

mientras aprobaba otros en lo que denominó “*law and order campaign*” (*Campaña para la ley y el orden*). Él mismo lo explicaba así, durante su mensaje sobre el Estado de la Unión del año 1970:

*“Tenemos que declarar y ganar la guerra contra los elementos criminales que amenazan exponencialmente nuestras ciudades, nuestros hogares y nuestras vidas”*¹⁰⁶

Por tanto, con un Nixon más preocupado de la guerra de Vietnam (y del enorme gasto que suponía) que de las políticas para reducir la pobreza y la desigualdad; dos factores altamente criminogénicos, y dando un nuevo enfoque a la lucha contra el crimen, que denomina, gráficamente, como “guerra”; el cambio de paradigma estaba servido.

Lo que nos proponemos, a continuación, y en las presentes líneas, es estudiar las primeras señales de cambio, de transición, entre el modelo correccionalista o welfarista (resocializador) y el modelo neoliberal (punitivo). Y como instrumento de análisis contamos con la película “Doce hombres sin piedad”, una obra maestra del cine en la que se reflejan de forma brillante esas señales.

Sin olvidar que “Doce hombres sin piedad” también es un manifiesto de contenido político. Su principal protagonista, Henry Fonda, es además su coproductor junto al guionista Reginald Rose. Fonda es un hombre muy vinculado al Partido Demócrata de los Estados Unidos. Gran admirador del presidente Roosevelt fue, también, uno de los mentores de John Fitzgerald Kennedy en su carrera a la Casa Blanca. Como hombre comprometido con sus ideas demócratas se involucra en el proyecto no sólo personalmente sino también financieramente.

Y es una película política porque habla de cuestiones que constituyen parte del núcleo esencial de ésta: la participación de los ciudadanos en la Administración de Justicia, el derecho a un juicio justo y a la presunción de inocencia:

*“Hay una vertiente política de la vida de cada ciudadano; realmente, político es cuanto excede de la vida personal, familiar y profesional. Votar es un acto político, pero lo es también cualquier forma de participación en lo común, aunque no pase por el filtro de los partidos. Y este es precisamente el caso de la participación en el tribunal del jurado.”*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Richard Nixon, “*State of the Union Address*” (1970) en <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=2921>. [Consultado el 15 de junio de 2017].

¹⁰⁷ José-Luis Muñoz de Baena, “Twelve Angry Men como cine político”, en *Doce Hombres en pugna*, coord. Eddy Chávez Huanca (Lima: Grijley, 2015), 154-155.

Sentadas algunas bases teóricas, procedemos al análisis crítico del filme.

V. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador

A través del seguimiento minucioso de las deliberaciones de un Jurado, en un juicio por asesinato, la película nos irá planteando una serie de cuestiones clave en el desarrollo del proceso penal y, en un sentido más amplio, en la construcción del sistema jurídico penal estadounidense.

Cabe destacar, entre ellas:

- 1.-El papel del Jurado en el sistema penal.
- 2.-La duda razonable como mecanismo de garantía para el acusado.
- 3.-El grado de implicación de los ciudadanos en la administración de justicia.
- 4.-Las disfunciones y carencias que presenta el Jurado dentro del sistema penal.
- 5.-La transición del sistema correccionalista *welfare* al sistema punitivo neoliberal.
- 6.-La actitud ética del jurado nº8 y el imperativo categórico kantiano.

V. 2. A.- El papel del Jurado en el sistema penal

Siguiendo al principal protagonista, (el Jurado nº8, interpretado por Henry Fonda), que encarna la figura del ciudadano “creyente” en el sistema, se va desarrollando el hilo argumental del filme. Este comienza, tras una breve introducción y los títulos de crédito, en la sala de deliberación del Jurado. La primera votación de sus integrantes arroja un resultado casi unánime (11 votos de culpabilidad y 1 voto de no culpabilidad) pero insuficiente para la condena del acusado. El requisito de unanimidad es insoslayable según la ley, tanto para la condena como para la absolución del procesado. Ello, conlleva la apertura de un largo y controvertido debate en el que se van planteando cada una de las cuestiones fundamentales abordadas en el juicio por las diversas partes (fiscal, abogado defensor) así como las declaraciones de los testigos.

El jurado nº8 está en minoría y va contracorriente. Sus compañeros parecen completamente convencidos de la culpabilidad del acusado y, de no ser por él, lo habrían condenado de manera casi automática. No se plantean duda alguna en lo referente a la tramitación del proceso ni a las pruebas practicadas en éste. Tampoco respecto a los testimonios de los testigos. Lo expresa, contundentemente, el Jurado nº7, deseoso de acabar la deliberación cuanto antes para acudir a un partido de béisbol:

“-Ese chico es culpable” (...) “¡Menudo historial!” (...) “No es precisamente un chico modelo.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Sidney Lumet, *Doce hombres sin piedad* (Los Ángeles: United Artist, 1957), DVD (2006).

En este punto ya se nos deja ver un atisbo de crítica al sistema del jurado: puede darse un jurado “con prisas” que condene al acusado sin profundizar en todo lo acontecido en el juicio. Aquí el mecanismo de la “duda razonable” no funciona porque por “comodidad” o “dejadez” del Jurado tal duda no llega, siquiera, a plantearse. De ahí el empecinamiento del Jurado nº8. Él no dice que el acusado no sea culpable, tan sólo dice que hay ciertos extremos del proceso que le hacen dudar y la existencia de esa “duda razonable” es una razón más que suficiente para absolver al acusado:

“-No resulta fácil enviar un chico a la muerte sin haber hablado antes. (...)

-Ese chico parece culpable y, tal vez, lo sea. (...)

-Tenemos una duda razonable (...) Eso es algo muy valioso en nuestro sistema”¹⁰⁹

El papel del jurado en el sistema penal estadounidense es uno de los temas nucleares del filme. La institución popular del jurado se considera un logro de la democracia y supone dejar la aplicación de la justicia en manos de los ciudadanos. Esa es la visión “ideal” que comparte el jurado nº8. Sin embargo, la práctica difiere bastante del ideal y en la película se hace una crítica constructiva de esa realidad, así lo expresa la profesora, y criminóloga, Nicole Rafter:

“Doce hombres sin piedad (1957) relata la sesión, a puerta cerrada, de un Jurado en la cual la culpabilidad de un joven de origen hispano es asumida por todos. Poco a poco, con gran esfuerzo, un jurado solitario (Henry Fonda) convence de lo contrario a sus compañeros, simples y dados a prejuizar. En el proceso se revelan fallos en los argumentos del Fiscal y un sutil racismo entre el Jurado. “Doce hombres sin piedad” retrata esta victoria como un triunfo del sistema judicial estadounidense, a la par que condena la irresponsabilidad, el racismo y el egoísmo de los otros once miembros del Jurado”¹¹⁰

El jurado es una parte esencial del sistema de justicia pero sólo parte, al fin y al cabo. Esa piedra angular requiere del apoyo de otras para que el conjunto sea armónico. Y ahí comienzan los “problemas”. Si el nivel de renta del justiciable es el único factor que determina la posibilidad de acceso a un buen abogado el veredicto del jurado puede verse comprometido por ello. Puesto que, como resulta obvio, no tendrá las mismas posibilidades de defensa un acusado defendido por un abogado debidamente preparado y

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ Nicole Rafter. *Opus cit.*, 39.

comprometido con su cliente que aquél que es defendido por un abogado de oficio inexperto, torpe, incapaz o que ha debido aceptar la defensa de forma obligatoria:

“¡Era un abogado de oficio. No quería el caso. Lo acepto a su pesar!”¹¹¹

La composición del jurado puede ser otro de los factores que condiciona el veredicto. La heterogeneidad de ese grupo de doce ciudadanos suele tener mucho que ver con la decisión que adopten al final del proceso. Así pues, la raza, el sexo, la edad y la posición social de los miembros de un jurado son elementos relevantes tanto a título individual de los miembros componentes como a título colectivo, una vez determinada la composición final.

Y es que el jurado está formado por ciudadanos legos en materia jurídica, que no saben de derecho penal ni de derecho procesal pero que sí pueden llegar a discernir si las pruebas presentadas por el Fiscal son concluyentes o si los testimonios prestados por los testigos son verdaderos o falsos. Como señala el profesor Muñoz de Baena, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia:

“Precisamente esa condición de personas no versadas en derecho pesa como una losa en este caso, pues las pruebas acumuladas contra el joven hispano acusado de homicidio en primer grado contra su padre parecen abrumadoras. Ciertamente, puede que no lo hiciera, pero es imposible saberlo y no parece descabellado sostener que realmente lo hizo, máxime con dos testimonios que lo avalan. Por otra parte, resulta fácil resistir a once jurados cuando se es Henry Fonda, y se está en una situación dramática, pero muy difícil en eso que llamamos la vida real.”¹¹²

En esa tesitura se ve envuelto el jurado nº8, que en una titánica tarea de argumentación va haciendo desfilar ante los ojos del resto del jurado la endeblez de las pruebas practicadas y la falta de fiabilidad de los testigos. Tarea que va desarrollando de forma minuciosa pero progresiva, sumando poco a poco a su “bando” a aquellos jurados de mente más abierta y más susceptibles de compartir sus inquietudes. En otro orden de cosas, cada uno de los integrantes del Jurado encarna una forma de pensar concreta, determinada por su extracción social, profesión u oficio, raza, edad y experiencias vitales. Por eso mismo, es un filme que va más allá de lo jurídico y que profundiza en la naturaleza humana. La interrelación entre los personajes nos muestra la angustia vital ante la toma de decisiones trascendentales,

¹¹¹ Sidney Lumet, *Opus cit.*

¹¹² José-Luis Muñoz de Baena, *Opus cit.* 141-142.

las dinámicas de poder y el funcionamiento de los grupos, cualidades positivas como el liderazgo y la honestidad y cualidades negativas como el racismo o el egoísmo. Por todo esto, la película es también una colección de arquetipos.

A continuación realizaremos una breve descripción de cada uno de ellos, a modo de presentación para su correcta identificación en el posterior análisis crítico del filme.

Jurado nº1, unos 40 años, actúa como presidente del Jurado, proactivo con matices. Susceptible a la crítica. Razonable.

Jurado nº2, unos 35 años, empleado de banca, tímido, le cuesta exponer sus opiniones.

Jurado nº3, unos 50 años, empresario hecho a sí mismo, carácter iracundo, tiene prejuicios hacia el acusado porque es de la misma edad que su hijo con el que no se habla.

Jurado nº4, entre 35 y 40 años, corredor de bolsa, extremadamente serio, objetivo, no manipulable.

Jurado nº5, unos 25 años, desempleado, del mismo barrio que el acusado, de extracción humilde y más comprensivo con las circunstancias de éste.

Jurado nº6, unos 40 años, pintor en una empresa de reformas, poco dado a pensar pero de espíritu noble.

Jurado nº7, unos 50 años, representante comercial de una firma de mermeladas, egoísta y manipulador.

Jurado nº8, unos 50 años, arquitecto, de hondos principios éticos, es el líder del grupo y protagonista de la película.

Jurado nº9, unos 75 años, jubilado, sensato, reflexivo, educado.

Jurado nº10, unos 55 años, propietario de varios garajes, iracundo e irreflexivo.

Jurado nº11, unos 55 años, relojero, inmigrante, educado, observador y asertivo.

Jurado nº12, unos 30 años, publicista, dinámico, hablador, impaciente, voluble.

En definitiva, un grupo heterogéneo obligado por las circunstancias a administrar justicia. Y esas circunstancias ponen de manifiesto que una cuestión que parece esencialmente jurídica está sometida a un complejo conjunto de variables que pueden determinar su resultado: prejuicios del Jurado, relaciones de afinidad, simpatía, animadversión o poder entre los integrantes de éste... Un resultado tan importante como decidir si un hombre debe morir o sigue con vida.

V. 2. B.- La duda razonable como mecanismo de garantía para el acusado

La “duda razonable” no es más que un mecanismo legal para evitar una condena sin pruebas suficientes, una forma de obligar a cada uno de los implicados en el proceso penal (policías, abogados, fiscales, jueces, testigos, jurados...) a hacer bien su trabajo. Así, cuando la culpabilidad no queda convenientemente demostrada, a lo largo del juicio, entra en funcionamiento esa “válvula de seguridad” (la duda razonable) para evitar una condena sin fundamentos jurídicos sólidos.

Pero ese mecanismo no es automático. Si ningún miembro del jurado llega a invocarla y a demostrar su pertinencia con argumentos fehacientes la duda razonable nunca será tal y, como vemos en el filme, el acusado será despachado sin más miramientos. Y eso, a pesar de que el juez-presidente el Tribunal les recuerda a los miembros del Jurado, antes de entrar a deliberar, que deben de tener, obligatoriamente, en cuenta ese mecanismo. Esa es la forma de pensar de algunos integrantes del Jurado:

“-Ofrece pocas dudas (...) –Hay que ir “al grano”.”¹¹³

Uno de los rasgos que sirve para otorgar una mayor carga dramática al filme es la necesaria unanimidad en el veredicto que establece la ley. Esa unanimidad está íntimamente ligada al concepto de “duda razonable” que hemos expuesto antes. Ambos conceptos vendrían a ser complementarios, algo así como las dos caras de la misma moneda. En el bien entendido, de que la existencia de unanimidad en la decisión emitida por los miembros del jurado supone el que todos ellos no albergan duda razonable respecto a la posible inocencia del acusado o de que hayan podido conculcarse principios esenciales del proceso penal.

Y viceversa. Si a lo largo del desarrollo del proceso de deliberación del jurado, éste concluye que ciertos extremos del juicio tales como testimonios prestados por testigos o pruebas aportadas por el fiscal o las partes adolecen de serios defectos de fiabilidad, o falibilidad, entrará en funcionamiento el mecanismo de la “duda razonable” no debiéndose emitir un veredicto de culpabilidad por no estar debidamente

¹¹³ Sidney Lumet, *Opus. cit.*

fundamentado. Con el principio procesal de la “duda razonable” el Estado asume que es preferible dejar en libertad a una persona culpable por falta de pruebas incriminatorias suficientes antes que condenar a una persona inocente sin pruebas concluyentes. Como subraya el profesor Chávez Huanca, de la Pontificia Universidad Católica del Perú:

“Debemos señalar que la necesidad de que el veredicto se alcance por unanimidad obliga a que los demás miembros del jurado escuchen al miembro que considera que el acusado es inocente, pues tiene una duda razonable. Con esto se inicia el debate, a través del cual podemos ver la importancia que reviste la argumentación oral. A lo largo de la película se argumenta, en buena cuenta de lo que se trata es de debatir, de discutir hasta llegar a un veredicto, para lo cual tendrán que confrontar sus opiniones y tratar de convencer con argumentos a los otros miembros del jurado. El hecho de que haya sido necesario que la decisión se adopte por unanimidad, y que algunos han considerado un tecnicismo del sistema, fue sin lugar a dudas trascendental y positivo en este caso, ya que sin ello no se hubiera generado el debate. Con los once votos a favor de la culpabilidad se hubiera condenado al joven a morir en la silla eléctrica. ¿Se trata de hacer lo correcto? O ¿el resultado de una decisión lo determina quién persuade mejor?”¹¹⁴

Y esa búsqueda de la unanimidad, ya sea en la culpabilidad o en la no culpabilidad, es la que constituye el principal hilo argumental de la cinta. Al comienzo de la narración se produce la primera votación del Jurado, con un contundente resultado de 11 votos de culpabilidad frente a solo 1 voto de “no culpabilidad” (“*not guilty*”). Lo que supone un mayor garantismo para el “reo”, puesto que no se exige la “inocencia” para su absolución. A partir de ahí, la concienzuda labor del jurado n°8 pondrá de manifiesto las contradicciones y fallos cometidos en el juicio. Y no sólo eso sino que, además irá convenciendo paulatinamente al resto de miembros del jurado de lo atinado de sus objeciones. Tarea, por otra parte, nada fácil puesto que las posturas de algunos miembros del jurado con respecto a los hechos, y a las pruebas aportadas en la vista, son diametralmente opuestos a los suyos.

V. 2. C.- El grado de implicación de los ciudadanos en la administración de justicia

Otro punto clave, y directamente relacionado con el anterior, lo constituye el grado de implicación de los ciudadanos en la administración de justicia y que irá en función del grado de responsabilidad y sensibilización de éstos. El jurado n°8 valora su participación en el Jurado como un gran logro de la

¹¹⁴ Eddy Chávez Huanca, “Apología, perspectiva y aplicación del cine y derecho...”, en *Doce Hombres en pugna*, coord. Eddy Chávez Huanca (Lima: Grijley 2015), 131-132.

democracia, está convencido de su utilidad y es consciente de su responsabilidad. Sin embargo, el resto de los integrantes del Jurado son un grupo de hombres muy heterogéneo. Su grado de implicación varía desde la proactividad del jurado nº1, el presidente, hasta la despreocupación y desidia del jurado nº7, el representante de comercio, vendedor de mermelada, que sólo piensa que se va a perder un partido para el que tiene entradas y que quiere acabar con la deliberación cuanto antes:

“Tengo entradas para el partido de esta noche”¹¹⁵.

Resulta muy significativo que los personajes con mayor grado de desidia sean los más proclives a condenar al acusado descargando la responsabilidad que su decisión implica en otras personas, ya sea en el resto de los componentes del jurado, el juez, el fiscal o el propio acusado. Desidia, que lleva a condenar en vez de a absolver:

“Está claro que es culpable.”¹¹⁶

No obstante, la mayoría de los miembros del Jurado parecen tomarse su labor con seriedad y, a medida que el jurado nº8 va exponiendo sus dudas y razonando los argumentos que las sustentan, van cambiando su comportamiento, dándose cuenta de lo discutible de los testimonios de los testigos así como de la endeblez de alguna de las pruebas consideradas como decisivas por el fiscal y por los otros miembros del jurado. La película constituye una clase magistral de técnicas de negociación y de argumentación por parte del jurado nº8.

Esencial, también, es el grado de compromiso que los miembros del jurado demuestren para con la función que tienen asignada. Esto está “dibujado” de forma brillante en el filme. Los jurados más comprometidos constituyen una garantía de la correcta aplicación de la justicia y, a su vez, los jurados más indolentes, o poco implicados, suponen un serio factor de riesgo para el procesado que puede sufrir una condena injusta tan sólo por la falta de diligencia de quienes deberían tomarse más en serio la aplicación de la justicia, puesto que se les delega esa función como muestra de la soberanía popular en ese ámbito. Así lo expresa el Jurado nº11:

“Siempre pensé que este (el Jurado) era un logro muy valioso de la democracia (...) No lo convirtamos en lago

¹¹⁵ Sidney Lumet, *Opus cit.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

*personal. Gracias.*¹¹⁷

V. 2. D.- Las disfunciones y carencias que presenta el Jurado dentro del sistema penal

Sin ánimo de exhaustividad, destacaríamos como las principales:

1.- Los prejuicios. También es una cuestión relevante el que los miembros del Jurado estén mediatizados por sus propios prejuicios y por su experiencia y trayectoria vitales. Así ocurre, por ejemplo, con el jurado nº3 (ejecutivo agresivo) al que los problemas y enfrentamientos sufridos con su hijo, de la misma edad que el acusado, le llevan a manifestar una exagerada animadversión hacia este último. El carácter de marginado del acusado también juega en su contra frente al Jurado dado que los prejuicios de algunos integrantes hacia estos colectivos ya presuponen su condena automática, tal y como señalábamos unos párrafos más arriba:

*“Todos son de la misma calaña”*¹¹⁸.

2.- El sexo, el grupo étnico y la edad. Cabe destacar que todos los miembros del jurado son hombres y que todos son blancos: ¿no resulta esto extraño a un espectador de hoy?

A este respecto, nos gustaría señalar la Sentencia, del año 1965 (8 años después del estreno de la película), del Tribunal Supremo de los Estados Unidos “*Swain contra el Estado de Alabama* [Swain v. Alabama, 380 U.S. 202 (1965)]”. El Sr Swain, afroamericano, fue condenado, tras la presunta violación de una mujer blanca, por un Jurado en el que no había ningún integrante de raza negra. Esta cuestión motivó el recurso de su letrado ante el Tribunal Supremo dado que en el Condado de Talladega, dónde se juzgaron los hechos, el 26% de la población que, teóricamente, podía formar parte de un Jurado era afroamericana.

Pues bien, en este caso concreto, sólo fueron seleccionados para formar parte del jurado 8 afroamericanos, de un total de 100 hombres llamados inicialmente; siendo todos ellos recusados por el Fiscal sin que existiese causa objetiva para ello (el Fiscal aplicó las llamadas recusaciones “perentorias”, que permitían la recusación de cualquier candidato al Jurado, sin más explicación, y que estuvieron protegidas por la Constitución de los Estados Unidos hasta 1986). El Tribunal Supremo concluyó, sobre el particular, que:

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

*“El porcentaje de disparidad (racial) (del Jurado) había sido pequeño y no refleja ningún intento intencionado de incluir o excluir (del Jurado) un determinado número de negros (sic)”.*¹¹⁹

No sería tan normal lo argumentado por el máximo Tribunal, cuando un Manual de estadística llegó a incluir un ejercicio práctico, tomando el caso como ejemplo, para calcular las posibilidades reales de conseguir que los preseleccionados de raza negra para formar parte de un Jurado fueran tan sólo el 8%, sabiendo que, en la localidad de Talladega, como hemos dicho más arriba, suponían el 26% de la población susceptible de ser llamada a ello (el censo total era de 16.000 varones mayores de 21 años). En Alabama, en 1965, sólo los hombres mayores de 21 años podían formar parte de un Jurado.¹²⁰ Este complejo asunto de las recusaciones y, más concretamente, de la recusación sin causa (o recusación perentoria) nos lo explica, con mayor detalle, G. Thomas Mustermann, director del Centro de Estudios del Jurado de los Estados Unidos con sede en Williamsburg, Virginia:

*“En la selección del Jurado, los miembros potenciales del Jurado pueden solicitar ser excusados por razones personales o las partes pueden solicitar que sean excluidos por causa. Una recusación con causa se basa en la creencia de las partes de que el miembro del posible Jurado no puede ser justo e imparcial debido a una experiencia o debido a una creencia indicada. El Juez, después de oír la razón de la recusación, puede hacer otras preguntas al miembro del Jurado, y determinará si excluye del Jurado a la persona. En la mayoría de los casos, suelen darse pocas recusaciones con causa y la mayoría de los abogados no pierden mucho tiempo en esto. Cada parte también tiene un número limitado de recusaciones perentorias por las que se puede excusar a un miembro del Jurado (ver tabla). En estas no se exige ninguna razón para su utilización. Sin embargo, en 1986, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos estableció que una recusación perentoria no se podía utilizar por el Estado para excluir a una persona, si la razón se basa en la raza (Sentencia del Tribunal Supremo Batson v. Kentucky, 1986). Decisiones posteriores del Tribunal han ampliado esto y también se incluye el sexo y las restricciones se aplican a todos los casos civiles y criminales. Muchos creían que la Sentencia Batson suponía el final de la recusación perentoria y muchos abogados, jueces y comisiones de estudio han defendido la reducción o la eliminación de las reducciones (CCE, 1998). Sin embargo, esta modificación será lento porque existe una fuerte resistencia a este cambio.”*¹²¹

¹¹⁹ Tribunal Supremo de los EE. UU. *Sentencia Swain versus Alabama* 380 U.S. 202 (1965). <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/380/202/case.html> [Consultada el 15 de septiembre de 2017].

¹²⁰ David Freedman, Robert Pisani et al. *Estadística* (Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1993), 421.

¹²¹ G. Thomas, “La realidad del Jurado en Estados Unidos”, *Psicología Política*, vol.20, (2000): 90.

<i>Tabla. Innovaciones. Número de recusaciones en el Tribunal Estatal.</i>			
<i>Recusaciones perentorias permitidas</i>			
	<i>Máx.</i>	<i>Mín.</i>	<i>Moda</i>
Delitos graves	20	3	6
Delitos leves	10	2	3
Jurisdicción civil	8	2	3
Nota: La moda es el valor más ampliamente utilizado.			

Tabla 4

Sentadas estas cuestiones, volvemos con “nuestro” acusado. De él, sabemos relativamente poco: que es un joven de 18 años, hispano, con antecedentes penales desde muy joven y que proviene de un barrio marginal de los suburbios. Fue defendido por un abogado de oficio que, inicialmente, había rechazado el caso y que parece que no quiso, o no supo, prestarle la mejor defensa.

3.- La extracción social. Aquí radica otra crítica de la película al sistema jurídico penal: los más pobres no pueden pagarse buenos abogados y esto les supone estar en desventaja frente al Jurado pudiendo llegar a ser condenados no por ser culpables sino por no haber tenido la posibilidad de gozar de una buena defensa en juicio.

A través de la refutación de las pruebas y de los testimonios de los testigos en el juicio, el jurado nº8 pone de manifiesto la indefensión del acusado. De hecho, sus sucesivas argumentaciones para convencer al resto de los miembros del jurado de la existencia de una duda razonable, respecto a los hechos de los que se acusa al procesado, ponen de manifiesto la pésima labor profesional llevada a cabo por su letrado de oficio que, según manifiesta, el propio jurado nº8, aceptó la defensa de su cliente de forma obligada.

La condena del joven acusado se basa esencialmente en la prueba de la supuesta arma homicida (una navaja automática) encontrada en el lugar del crimen y en los testimonios de dos testigos que afirmaron haberle oído discutir y pelear con su padre, el primero, y haberle visto apuñalarlo, la segunda. Frente a las objeciones del jurado nº8 el resto de los miembros del jurado manifiesta la firme convicción de que el acusado es culpable. Cada uno de los miembros del jurado tiene sus propias ideas al respecto y, algunos de ellos, más que fijarse lisa y llanamente en los hechos y testimonios vertidos en el juicio,

condenan al acusado únicamente por su extracción social y por su carrera delictiva anterior, dejándose llevar por los prejuicios. En este sentido, el profesor Enríquez Sánchez, de la Universidad de Valladolid, concluye que:

*“Y es que la función principal del jurado consiste en proteger al ciudadano contra la ejecución arbitraria de la ley, así como frente a la corrupción o el exceso de celo por parte de los fiscales y jueces, pero también la institución del jurado pretende ser una salvaguarda de la imparcialidad, en tanto en cuanto –al menos teórica y formalmente- el jurado supone una muestra significativa de la sociedad, pues allí se haya representada. Por eso, un comportamiento que se aleje de dicho propósito abre la posibilidad de concretar el riesgo de indefensión. Temor que se instala en el propio espectador atento al juego discursivo de estos dramas cuando advierte que, salvo los excepcionados jurados (nº4, nº8 y nº11), ningún otro es capaz de representar una sociedad sino justa, al menos sí bienintencionada”.*¹²²

El jurado nº8 no dice, de entrada, que el acusado sea inocente sino que encuentra puntos oscuros en el proceso que pueden implicar que la decisión que tome el jurado no sea la más idónea si no se aclaran convenientemente antes de la decisión final.

V. 2. E.- La transición del sistema correccionalista “welfare” al sistema punitivo neoliberal

En la película se intuye, de manera subyacente, un importante cambio de paradigma: la transición entre el sistema correccionalista y el sistema neoliberal. Y esa “intuición” se percibe en varios aspectos concretos del filme:

1.- La falta de compromiso de los integrantes del complejo jurídico penal en la administración de justicia: abogados de oficio que no se implican en la defensa de su cliente, testigos que prestan testimonios falsos o tergiversados, fiscales que basan su acusación en pruebas circunstanciales y no estrictamente determinantes de la culpabilidad del acusado, jurados más preocupados en terminar pronto sus deliberaciones que en adoptar un veredicto justo...

2.- Menor apoyo de la población a las medidas de reinserción y de ayuda a los colectivos más desfavorecidos. Esto, se aprecia, de forma indirecta pero patente, en las actitudes prejuiciosas de gran parte de los miembros del jurado hacia el acusado. Su extracción social y su carrera delictiva vendrían

¹²² José-María Enríquez Sánchez, “La construcción jurisdiccional de la verdad”, en *Doce Hombres en pugna*, coord. Eddy Chávez Huanca (Lima: Grijley, 2015), 283.

a delimitar de manera, casi mecánica, y sin miramiento alguno, su posterior condena. Los más desfavorecidos no son un colectivo digno de consideración, son un problema.

3.- No obstante lo anterior, y dado que nos encontraríamos en el comienzo de un período de transición desde las políticas resocializadoras de los delincuentes, de inspiración socialdemócrata, y las políticas punitivas neoliberales, de marcado carácter conservador, no se aprecian todavía algunos factores determinantes de ese proceso y que se encontraban en una fase larvaria, o latente, a finales de los años 50. Entre ellos, el aumento exponencial de los niveles de delincuencia, debido al tráfico y el consumo de drogas.

Por el contrario, sí se aprecian con nitidez, otros factores tales como el aumento de la pobreza, la desigualdad, el deterioro del entorno urbano y el progresivo, pero constante, incremento de los índices de criminalidad (es el caso del acusado, de origen social humilde y vecino de un suburbio).

V. 2. F.- La actitud ética del jurado nº8 y el imperativo categórico kantiano

El personaje del jurado nº8, Davis, se rige por hondos principios éticos. Su actuación, a lo largo de la deliberación del Jurado, no está enfocada a la consecución de un fin material en sí mismo (la absolución o condena del acusado), sino a la búsqueda de la verdad que, a fin de cuentas, es, o debería ser, la esencia de la Justicia. Y para ello, no escatima esfuerzos en que las cosas se hagan como es debido. Consigue que el Jurado reflexione sobre todo lo acontecido en el juicio; ya se trate del carácter concluyente o circunstancial de las pruebas, aportadas por el Fiscal, o de la fiabilidad de los testigos. Dirige los debates aplicando criterios objetivos para el discernimiento de los hechos, procurando superar los prejuicios, aunque esto le cause enfrentamientos, más o menos bruscos, con otros integrantes del Jurado. Esta forma de conducirse en la vida es un auténtico “calco” del imperativo categórico kantiano:

*“Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne en ley universal”.*¹²³

La conducta de Davis es la que cualquiera de nosotros desearíamos que mostrasen todos los miembros de un Jurado que, hipotéticamente, tuviese que juzgarnos. El jurado nº8 cree en la Justicia, no sólo como un ideal supremo que debe ser defendido, sino también como un ideal que debe ser aplicado en el día a día del sistema jurídico penal. Y esa es la grandeza del sistema, como lo entiende Davis: llevar los grandes principios jurídicos a los casos concretos para que los justiciables sean tratados con equidad.

¹²³ Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, (Madrid: Espasa Calpe, 196), 72.

Davis cree, por tanto, en el ideal de Justicia como deber. Y ahí, nuestro personaje, vuelve a encontrarse, de nuevo, con Kant para quien el deber es

“la necesidad de una acción por respeto a la ley.”¹²⁴

Deber (“ser justo”) que consta de un elemento esencialmente volitivo (el querer llevar a cabo la acción de serlo) por encima del elemento finalista que supone el objeto último de la acción (determinar si el acusado es culpable o inocente):

“Una acción hecha por deber tiene su valor moral, no en el propósito que por ella se quiere alcanzar, sino en la máxima por la que ha sido resuelta; no depende, pues, de la realidad del objeto de la acción, sino meramente del principio del querer.”¹²⁵

El jurado nº8 quiere ser justo y quiere serlo desde el principio. Y lo demuestra con su implicación a lo largo de todo el proceso de deliberación e incluso, por lo que podemos deducir de lo expuesto en los debates del Jurado, antes de que éste dé comienzo. Así por ejemplo, se preocupa de buscar y comprar una navaja idéntica a la aportada como prueba de la acusación, por el Fiscal, en el juicio, demostrando con ello que se trata de un arma blanca muy común y fácil de adquirir. Con ello, echa por tierra la tesis acusatoria del carácter original y peculiar del arma supuestamente empleada por el procesado. Desarrolla, pues, una actitud proactiva y, también, de liderazgo, haciendo partícipes al resto de los miembros del Jurado tanto de sus descubrimientos como de sus dudas y objeciones.

Frente a la postura del jurado nº8, otros integrantes se muestran muy condicionados, no por cuestiones que pueden ser entendidas como puramente fácticas, tales como la interpretación de las pruebas o la fiabilidad, y la falibilidad, de los testigos, sino por sus prejuicios. Son un claro ejemplo de ello los jurados nº3 y nº10, quienes han tenido malas experiencias personales con jóvenes y, por tanto, tienden a automatizar la culpabilidad del acusado, que también es un hombre joven.

Los prejuicios tienen un marcado carácter irracional y carecen, por tanto, de validez absoluta, pero se conforman como un elemento potencialmente perturbador del veredicto del jurado. Frente a los prejuicios, el jurado nº8 opta por dar el protagonismo a los hechos y a las pruebas. Se trata, en suma, de

¹²⁴ *Ibidem*, 38.

¹²⁵ *Ibidem*, 39.

generar argumentos incontrovertibles, la mejor forma de garantizar que se procede de forma objetiva e imparcial.

De nuevo, esta forma de actuar nos resulta “familiar”:

*“Obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca meramente como un medio”.*¹²⁶

La humanidad de Davis aspira a descubrir la verdad que afecta a la persona del acusado como un fin en sí misma (la Justicia) y no como un medio (la condena o la absolución de éste).

¿Por qué identificar al protagonista o, mejor dicho, a su conducta con el imperativo categórico kantiano?

Por varias razones, Davis es un liberal convencido, y militante, no sólo cree en lo que dice, sino que dice lo que cree. Transmite convicción porque no es un idealista “de boquilla” que se queda, con sus disquisiciones teóricas, en un plano abstracto. Aplica lo que predica. Se conduce con sujeción a firmes principios éticos y actúa, de forma consciente o no (eso no podemos saberlo), con pautas que podrían tener un marcado carácter de aplicabilidad universal. Por tanto, podemos concluir que su forma de proceder se atiene al imperativo categórico formulado por Immanuel Kant. Y esa forma de actuar de un individuo concreto se refleja, a través de sus acciones, en la sociedad:

*“Las personas caracterizadas como agentes libres, racionales y autónomos establecen relaciones sociales y políticas que algunas veces suelen ser conflictivas, por eso se requiere de una resolución que sea universal y aquí surge la necesidad del orden legal. Mientras que las decisiones legales son “externas” y pueden ser forzadas, las decisiones morales son internas y no pueden ser forzadas ni reguladas. Kant formula el principio universal del derecho de la siguiente manera: “Es justa toda acción que por sí o por su máxima no es un obstáculo a la conformidad de la libertad del arbitrio de todos con la libertad de cada uno según leyes universales”.*¹²⁷

El principio kantiano del imperativo categórico tiene una enorme trascendencia durante la Ilustración y hasta nuestros días. Pensemos que es uno de los principios filosóficos de mayor importancia e informa diversas corrientes ideológicas, entre ellas, el liberalismo democrático del protagonista. A este respecto,

¹²⁶ *Ibidem*, 84.

¹²⁷ Immanuel Kant, *Principios metafísicos de la doctrina del Derecho* (Méjico D.F.: UNAM, 1978), 32-33.

el profesor de filosofía jurídica, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Juan-Antonio Gómez García manifiesta que:

*“En el marco de un Estado liberal democrático, la actitud y conducta del Jurado nº8 se nos antoja de una coherencia ejemplar. Su liberalismo democrático se demuestra cuando, tras la primera votación, decide someterse a la decisión de la mayoría en una segunda votación, aun siendo ésta, a priori, totalmente favorable a la condena del reo. Este es el momento en que adquiere plena fuerza su actitud ética inicial, basada en una postura de rebeldía individual frente al resto de miembros del jurado, pero no que aspira a imponerse unívocamente sobre los demás, en tanto expresión de los principios de respeto moral y tolerancia política. Es ahora cuando su actitud y sus argumentos suscitan la adhesión del Jurado nº9 y, a partir de aquí, van provocando el cambio de actitudes y decisiones de los demás, en un ejercicio de virtud cívica ejemplar, pleno de rigor ético ecuanimidad, templanza, sentido común y responsabilidad. Su talante crítico y constructivo se muestra como el elemento que permite al resto tomar conciencia de su condición y responsabilidad cívica particulares, frente a sus propios prejuicios y los de los demás, despertando su potencial virtuoso y explicitando la necesidad de que su condición personal, esencialmente virtuosa, se actualice ante la trascendental tesitura que están viviendo.”*¹²⁸

Gómez García sitúa los valores éticos y morales del personaje en el ámbito del Estado liberal, heredero de la Ilustración y, por tanto, y de forma indirecta, de los principios filosóficos kantianos. Principios que nos parece que encarna el personaje del Jurado nº8 y que pueden ser entendidos como una buena “brújula” a la hora de proceder como integrante de un jurado.

No obstante, esta apreciación no es compartida por otros teóricos. Así, por ejemplo, el profesor, de la Universidad de Valladolid, José-María Enríquez Sánchez señala:

*“Como hemos intentado demostrar, similar desenlace (...), (la absolución del acusado en la película), (...) radicado en la adopción de principios éticos de carácter universal (pero no por ello necesariamente kantiano), podríamos haberlo mostrado a partir de otros tantos ejemplos cinematográficos en los que sus protagonistas se hubieran visto obligados a interactuar en una misma estancia forzados a permanecer y desentrañarse en la liza por el motivo que allí se les reúne. En esas producciones veríamos de modo similar análogas parcialidades, y lo que es peor, las reconoceríamos como ordinarias.”*¹²⁹

V. 2. G.- Análisis visual y sonoro. Análisis simbólico

Entrando en el análisis visual y sonoro de la película debemos realizar una serie de observaciones que

¹²⁸ Juan-Antonio Gómez García, “El Jurado nº8 en doce Hombres en Pugna” en *Doce hombres en pugna*, coord. Eddy Chávez Huanca (Lima: Grijley, 2015), 246.

¹²⁹ José-María Enríquez Sánchez, *Opus. cit.* 284.

nos parecen pertinentes:

1.-El hecho de haber sido rodada en blanco y negro refuerza su carácter dramático. A su vez, la ausencia de color puede tener otra serie de implicaciones inconscientes, tales como evitar la distracción del espectador con elementos cromáticos que desvíen su concentración del objeto central del filme (determinar el destino del acusado) y resaltar la lucha que se está produciendo en la sala entre las fuerzas del bien y del mal. No en vano, el principal protagonista, el Sr. Davis, el Jurado n°8, va vestido con un traje blanco immaculado mientras que los personajes, más renuentes a absolver al acusado, visten en tonos oscuros. Piezas blancas y negras, como en el tablero de ajedrez jurídico de la sala de deliberación del jurado.

Otros elementos significativos de la película son el elevado calor que sufre la ciudad de Nueva York mientras el Jurado medita su decisión, como identificando la elevada presión que sufren los jurados, por la decisión que deben tomar, con el calor que padecen. Hasta que llega la lluvia. Una suerte de diluvio que parece lavar, a la vez, los pecados del acusado y los del jurado, sobre todo en el momento final, en el que las lágrimas del jurado n°3 se funden en el plano con la lluvia que golpea la ventana con fuerza, en un instante catártico de arrepentimiento e iluminación.

2.- En lo que respecta a la música, señalar que sólo se emplea en dos ocasiones: al comienzo y al final de la película.

La banda sonora de Kenyon Hopkins es triste y melancólica al entrar en el Palacio de Justicia, como presentándonos un horizonte argumental complicado para los protagonistas. Esto, cambia por completo al terminar el filme cuando la música es alegre y casi de triunfo. Un leitmotiv que parece reflejar el final de un mal sueño, final que coincide con la más que simbólica salida del sol, después de una fuerte tormenta.

3.- Por lo que se refiere a los símbolos en la película, algunos estudiosos, como el investigador Jorge Yzaga Contreras¹³⁰, han hecho hincapié en la cantidad de símbolos iusfilosóficos, incluso de contenido masónico, presentes en el filme. Sin llegar a su nivel de profundización y detalle (que excede el alcance de este capítulo) está claro que esos símbolos existen. El protagonista es arquitecto (profesión fuertemente relacionada con la masonería simbólica). Su apellido, Davis, es casi idéntico a David, el nombre del gran rey de Israel, y padre, a su vez del rey Salomón, que mandó construir el templo de Jerusalén y es tenido por uno de los jueces más justos de la historia. El Palacio de Justicia está soportado por firmes y enormes columnas (otro elemento arquitectónico estrechamente relacionado con la

¹³⁰ Jorge Yzaga Contreras, “Simbología iusfilosófica: las alegorías clásicas del derecho natural” en *Doce hombres en pugna*, coord. Eddy Chávez Huanca (Lima: Grijley, 2015), 161-228.

masonería). Y en su frontispicio, de forma triangular (alegoría masónica y religiosa), la inscripción: “La correcta administración de la Justicia es el más firme pilar del buen gobierno”. De nuevo, el templo como lugar simbólico de impartición de justicia y, otra vez, la arquitectura como alegoría.

Además el Sr. Davis, el Jurado nº8, va vestido enteramente de blanco, totalmente inmaculado, como una suerte de “ángel” y en la escena en que deja caer la navaja sobre la mesa de la sala de deliberación trasluce en él un aura divina, como de enviado: un ángel con espada (navaja), una suerte de San Miguel para hacer frente al dragón de la injusticia.

V. 2. H.- Análisis estructural del filme

Otra cuestión, para analizar, serían las ideas dramáticas principales, en cada una de las partes de la película, y los que consideraríamos los puntos de inflexión (*plot points*) que marcan la división entre las diversas partes-actos de ésta.

Atendiendo a una distribución acorde a la duración total del filme (91 minutos y 30 segundos), el primer punto de inflexión (*plot point*) lo constituiría la segunda votación del jurado (minuto 30) y el segundo punto de inflexión estaría marcado por la quinta votación del jurado, en la que se produce el empate a votos, (6 de inocencia y 6 de culpabilidad), entre los miembros del jurado, (minuto 60), dándose por concluida la parte central de la película y enfocando ya el desenlace (minutos 60 a 91 y medio).

En el metraje del filme, y a modo de esquema, podemos señalar los siguientes hechos dramáticos principales, en resumen:

Primera parte (minutos 1 a 30). Presentación y caracterización dramática del entorno y de los personajes principales.

1.- “*The True Administration of Justice is the Firmest Pillar of Good Government*”¹³¹ (La correcta administración de la Justicia es el más firme pilar del buen gobierno) (inscripción en el frontispicio del Palacio de Justicia. (Minuto 1). Firme declaración de intenciones en cuanto comienza la proyección. Entramos en el recinto judicial.

2.- El Juez se dirige a los miembros del Jurado y les conmina a desarrollar su labor con rigor aclarándoles que: “*si existe una duda razonable deberán exponer un veredicto de inocencia*” (1’18’’).

3.- Vemos el rostro desesperado del joven acusado (2’40’’).

4.- Dentro de la sala de deliberación comienzan los comentarios informales entre los componentes del

¹³¹ La inscripción está basada en una carta que George Washington escribió al Fiscal General Edmund Randolph, el 28 de septiembre de 1789, aunque su tenor literal real sería este: “The Due Administration of Justice is the Firmest Pillar of Good Government” (La tarea de administrar Justicia es el más firme pilar del buen gobierno). La mala transcripción parece que se debió a un error del arquitecto Guy Lowell. El error fue descubierto por el diario New York Post en el año 2009. <http://nypost.com/2009/02/16/george-denied-his-due/> [Consultado el 17 de mayo de 2017].

jurado, manifestando lo claro que está el asunto y su convicción de la culpabilidad del acusado: *“Deberían darle una paliza a esos chicos antes de que causasen problemas”* (Jurado nº3) (6’18’’), *“Ofrece pocas dudas”* (Jurado nº12) (6’53’’), *“Hay que ir al grano...”* (Jurado nº10) (7’17’’), *“Tengo entradas para el partido de esta noche: Yankees contra Cleveland”* (Jurado nº7) (8’17’’).

5.- El presidente ordena a los jurados. Primera votación preliminar (11 votos de “culpable”, 1 de “inocente”) (10’55’’)

6.- Desazón de los jurados que imaginaban un juicio rápido: *“Hay que fastidiarse, siempre tiene que haber uno”* (Jurado nº10) (11’21’’).

7.- El Jurado nº8 planta cara y defiende su postura: *“No resulta fácil enviar a un chico a la muerte sin haber hablado antes... Tenemos que hablar”* (12’11’’).

8.-El resto de los miembros del jurado contraargumentan y pretenden convencer al Jurado nº8: *“Nadie ha demostrado lo contrario”*. *“Las pruebas son las que cuentan”* (Jurado nº2) (15’17’’); *“El viejo que vivía debajo, a las doce y diez oyó ruidos”* (Jurado nº3) (15’46’’); *“Es pura fantasía que no recordara el título de la película”* (Jurado nº4) (16’30’’); *“Todo encaja”* (17’04’’), *“Los tipos como Vd. me dan náuseas”* (17’43’’) (Jurado nº10); *“Debe existir un móvil”* (Jurado nº6) (18’10’’); *“Ese chico es culpable”* (19’24’’), *“Menudo historial”* (19’28’’), *“No es precisamente un chico modelo”* (19’46’’) (Jurado nº7). *“Esos niños son una amenaza para la sociedad”* (21’23’’) (Jurado nº4).

9.- El jurado nº8 contraataca: *“Ese chico parece culpable y tal vez lo sea”* (23’06’’), *“He tratado de ponerme en el lugar del chico”* (23’48’’), *“Quiero que mi abogado haga pedazos a los testigos de la acusación”* (24’)

10.-La clave pasa a ser el arma homicida: la navaja (Jurado nº3) (24’47’’). *“Es una prueba sólida”*, *“No se trata de una navaja corriente”* (Jurado nº4) (25’42’’).

11.- El Jurado nº8 saca del bolsillo de su chaqueta una navaja igual a la del acusado y la clava sobre la mesa, en idéntica posición a la original: *“La compré en una tienda de empeños cerca de la casa del chico. Me costó seis dólares.”* (27’38’’). La duda comienza a cundir: *“Ese detalle fue muy importante para el Fiscal. Le dedicó un día entero”* (Jurado nº11) (29’26’’).

12.- El Jurado nº8 pide una nueva votación. Él se abstendrá. Si todos votan de nuevo “culpable” él también lo hará (minuto 30, primer *plot point* o punto de inflexión). Con esta hábil actitud se reviste de humildad y deja la decisión final en manos de sus colegas, a la vez que sondea posibles apoyos sin exponerse en exceso. (10 votos “culpable”, 1 voto “inocente” (no culpable).

Segunda parte (minutos 31 a 60):

1.- La contradicción está servida... El plan funciona. El Jurado nº9 se suma al Jurado nº8. (32’24’’).

- 2.-El Jurado hace un receso por indicación del presidente (33'17').
- Los personajes hablan, entre ellos, de sus ocupaciones. El Jurado nº7 habla con el Jurado nº8: *“Todos los bondadosos son iguales... Supongamos que nos convence de que es inocente y resulta que sí mató al padre”* (37'28').
- 3.- Ahora el jurado discute acerca del tiempo que tarda el tren elevado en atravesar un punto concreto (10 segundos) y la atención pasa a centrarse en la declaración en el juicio del testigo anciano (39'20'). Resulta imposible que pudiese oír caer el cuerpo del asesinado, ni los gritos que dio a su hijo, con el ruido del tren. El Jurado nº9 desmonta su testimonio: *“Había llegado a convencerse a sí mismo de que oyó esas palabras”* (43'34').
- 4.- El Jurado nº5 (que ha crecido en los suburbios) cambia el sentido de su voto a “inocente” (45'). Tercera votación: Inocente, 3 votos; Culpable, 9 votos.
- 5.- Cuando algunos jurados increpan al Jurado nº8, acusándole de querer ser el abogado del acusado, éste incide en la responsabilidad del abogado de oficio: *“Era un abogado de oficio, no quería el caso, lo aceptó a su pesar”* (45'50').
- 6.- El debate del jurado pasa a centrarse en el motivo por el cual el chico volvió al lugar del crimen después de haber cometido el asesinato: *“¿Por qué razón volvió a casa tres horas más tarde”, “Son simples preguntas”* (Jurado nº11) (47'52'). *“Están perdiendo el tiempo con pequeños detalles”* (Jurado nº10) (49'29').
- 7.- Se produce la cuarta votación. El jurado nº11 cambia su voto a “inocente”. Inocente=4 votos; Culpable=8 votos. (49'39'). El jurado nº3 monta en cólera: *“¿Esto qué es?, ¿una asociación de desvalidos?”* (50'24').
- 8.- El Jurado nº8 solicita un plano del edificio donde vive el testigo anciano (51'39'). El Jurado nº3 vuelve a meter la pata: *“Un viejo no puede tener ninguna convicción...”* (52'15').
- 9.- El Jurado nº8 se empeña en reconstruir el recorrido que debió realizar el testigo anciano, dentro de su vivienda, hasta la puerta para haber visto escapar al chico tras cometer el asesinato. Demuestra que debió de tardar unos 41 segundos y que, por tanto, no pudo ver huir al chico (55'32'). El Jurado nº3 está fuera de sí y estalla colérico: *“A mí no me la da con queso”* (55'32'), *“Tiene que freírse en la silla y lo dejamos escapar”* (56'19'). El jurado nº8 descubre sus prejuicios: *“Quiere verle morir como algo personal”* (56'37'). El Jurado nº3 casi llega a las manos con el Jurado nº8: *“Le mataré...”* (56'44') y el resto de los integrantes del jurado los separan: *“¿Qué están mirando?”* (Jurado nº3) (57'14').
- 10.- El Jurado nº11 serena el debate con una defensa de los valores democráticos del jurado: *“Siempre pensé que este era un logro muy valioso de la democracia (...) No lo convirtamos en algo personal.*

Gracias. (58'27'').

11.- El segundo punto de inflexión (*plot point*) se produce en el minuto 59 (59'08'') con la quinta votación en la que se produce un empate, al cambiar su sentido de voto a “inocente” los jurados nº2 y nº6. Inocente=6; Culpable=6.

Tercera parte (minutos 61 a 92):

1.- El Jurado nº10 echa chispas cuando se menciona en la deliberación la importancia de los hechos por encima de las suposiciones: “*No me fío de los hechos, se pueden tergiversar...*” (60'58'').

2.- Comienza a llover copiosamente. Cierran las ventanas (62'03''). “*El diluvio debió de ser algo parecido*” (Jurado nº1). El Jurado nº1 comenta, al Jurado nº8, que es ayudante del entrenador de un equipo de béisbol y le cuenta una anécdota ocurrida en un partido con lluvia: “*nos ayudó a nivelar el partido*” (63'20''). Este instante nos parece clave en la película. La anécdota deportiva habla de nivelar el partido y justo tres minutos antes se había producido el empate en la votación del jurado. Además, tenemos la referencia bíblica: la lluvia comienza justo en ese momento y no parará de llover hasta la votación final de absolución del acusado. La lluvia llega para “lavar los pecados del jurado” y no cesará hasta que esos doce hombres se comporten con Justicia y el acusado, que es inocente, sea absuelto.

3.- Se enciende el ventilador de la sala y parece amainar el calor. El Jurado nº7 se pone a jugar con el ventilador al que lanza unas bolas de papel. (64'30''). El Jurado nº10 amenaza con hablar con el juez y anular el juicio (65'37'').

4.- El Jurado nº8 y el Jurado nº4 debaten ahora acerca de que el acusado no recordase la película que proyectaban en el cine el día de los hechos, a pesar de que era su única coartada. El Jurado nº8, en un hábil ejercicio de argumentación, logra desarmar al Jurado nº4 (66'34'').

5.- El Jurado nº2 pide la navaja y comenta la herida causada a la víctima (69'32''). Los Jurados nº3 y nº8 reconstruyen la agresión y el primero hace un amago de apuñalar al segundo (70'41'').

6.- El Jurado nº5, criado en un suburbio y que ha visto muchas peleas con navaja, les explica la forma correcta de apuñalar en una pelea (71'11''). El acusado no pudo haberlo hecho de esa forma. El Jurado nº8 pregunta su opinión al Jurado nº12: “*¿Usted qué cree?*”, “*Yo que sé...*” (72'22''). Las dudas cada vez son más evidentes.

7.- El Jurado nº7 cambia su voto a inocente. La deliberación se prolonga y se acerca la hora del partido de béisbol para el que tiene entradas (72'40''). El jurado nº11, muy ofendido, le afea su conducta, por la falta de responsabilidad que supone: “*¿Es qué no tiene agallas para hacer lo que es justo?*” (73'32'').

8.- Séptima votación, a mano alzada, 9 votos de inocencia frente a 3 votos de culpabilidad (Jurados nº3, nº4 y nº10) (74, 08'').

9.- El jurado nº10 estalla: “*Son borrachos*”, “*Ellos son así por naturaleza*”, “*La mayoría no tiene sentimientos*”, “*¡Qué diablos les pasa!*”, “*No tienen remedio*”, “*Ni uno solo merece la pena*”, “*¡Todos los de su calaña son un peligro!* Los demás miembros del jurado le dan la espalda ostensiblemente y permanecen en silencio, haciéndole el vacío, (76’09’’). El Jurado nº4 pide silencio (76’24’’).

10.- El Jurado nº8 interviene: “No es fácil desprenderse de los prejuicios personales”, “Los prejuicios ofuscan la verdad”, “Tenemos una duda razonable y eso es algo muy valioso en nuestro sistema” (77’42’’).

11.- El Jurado nº4 comenta la importancia del testimonio de la testigo de mediana edad: “*Este testimonio es inamovible*” (79’). El Jurado nº12 cambia el sentido de su voto a “culpable”, convencido por el argumento, (8 inocente y 4 culpable). Sigue lloviendo. No se ponen de acuerdo. Se dan tiempo hasta las siete para alcanzar un veredicto.

12.- El Jurado nº9 pregunta al Jurado nº4 por qué se frota la nariz. Lo hace porque le molestan las gafas. Entonces caen en la cuenta de que la testigo tenía esas mismas marcas en su nariz: “*La mujer que declaró haber visto el asesinato tenía las mismas marcas a los lados de la nariz*” (81’42’’). Se percatan de que es imposible que la testigo llevase las gafas en la cama y, por tanto, no pudo ver como se cometió el crimen: “*¿Lleva las gafas en la cama?*”, “*Nunca*” (Jurado nº8 pregunta al Jurado nº4) (83’53’’). Jurado nº8 “da la puntilla”: “*Sólo estoy tratando de establecer una duda razonable*”. (84’31’’)

13.- Novena votación: 11 votos de inocencia y 1 de culpabilidad (el jurado nº3) (85’06’’). El Jurado nº3 se revuelve: “*Todo lo que se ha dicho aquí ha sido tergiversado y manipulado*” (87’18’’). La lluvia arrecia. “*Maldigo a todos los hijos por los que das la vida...*” (88’14’’). Llora amargamente. Las lágrimas parecen confundirse con la lluvia (88’30’’). Plano general de la sala. No hace falta votar de nuevo. Se entiende que el jurado nº3 actuaba de manera prejuiciosa y, tras haberse desahogado, todos comparten la idea de la inocencia del acusado. Comienza a oírse una música tenue (88’44’’). El Jurado nº8 concluye: “*Hemos terminado*” (88’56’’) y se acerca a consolar al jurado nº3, mientras le acerca el abrigo (un abrigo negro) mientras que Davis va vestido de un blanco immaculado. El jurado nº8 mira a la sala de deliberación (90’15’’). Planos generales de la mesa (90’21’’) y del Palacio de Justicia (90’40’’). El jurado nº8 y el nº9 salen a la calle, se ven las columnas del edificio (los pilares simbólicos del buen gobierno), se dicen sus nombres: Davis y Mc Kenna y se despiden. Ha dejado de llover. (THE END) (91’30’’).

V. 3.- Conclusiones

1.- La película “Doce hombres sin piedad” retrata, de forma brillante, el comienzo de la transición del sistema penal correccionalista (*welfare*) al sistema penal neoliberal. Esa transición, que comienza a

finales de los años 50 y concluye a comienzos de los 70, puede apreciarse por los diversos indicios que el filme nos va mostrando y que son, principalmente, los siguientes:

- a)-La crisis del papel del Jurado, en el sistema penal, provocada por sus disfunciones y carencias.
- b)-El déficit de garantías jurídicas, en general, y procesales, en particular, para los integrantes de colectivos sociales desfavorecidos y/o minorías étnicas.
- c)-La falta de implicación de los ciudadanos en la Administración de Justicia.
- d)-La actitud favorable, de una gran mayoría de éstos, al progresivo abandono de las políticas de redistribución de la riqueza y de integración social. Ello, implica ignorar dos factores criminogénicos de primer orden como son la pobreza y la desigualdad.
- e)-El progresivo incremento de los niveles de delincuencia.
- f)-La degradación del espacio urbano.

2.- Esa crisis del sistema penal correccionalista no era inevitable y, frente a las fuerzas sociales y políticas más conservadoras, que fueron las que propiciaron su caída, existían otras corrientes, de pensamiento liberal democrático, que fueron incapaces de hacerles frente porque, esencialmente, no intuyeron el colapso del sistema.

3.- Esa ignorancia, por parte de las corrientes liberales y progresistas, de la profunda crisis que se avecinaba podemos intuirlo en la propia figura del protagonista, del Jurado nº8. El Sr. Davis desarrolla una hercúlea tarea de defensa y reivindicación de los grandes principios democráticos del sistema jurídico penal: el jurado, la duda razonable, el derecho a un juicio justo, el derecho a una buena asistencia letrada, el compromiso ético de los ciudadanos en la Administración de Justicia... Pero no advierte que todo eso se está desmoronando a su alrededor.

Y eso que las señales son bastante inequívocas. Pensemos que si no fuese por su intervención, el joven hispano acusado de parricidio habría sido condenado a la pena de muerte en menos de un cuarto de hora. Condenado por una concatenación de fallos desoladora: un pésimo abogado de oficio que no defiende a su cliente, un argumento equivocado del Fiscal, que califica de prueba trascendental una navaja barata que puede comprarse en cualquier tienda, dos testigos que prestan testimonios erróneos y un jurado con prisas que no formula reservas ni objeciones.

Resulta evidente que, a pesar del final feliz de la película y de la alegría del jurado nº8 al salir del Palacio de Justicia, el cambio de paradigma se estaba gestando.

4.- Lo más llamativo es que la nueva corriente que se impondría tras el correccionalismo: la corriente punitiva neoliberal estaba condenada al más estrepitoso fracaso y, aún hoy, se muestra incapaz de reducir los elevados índices de criminalidad en los Estados Unidos ¿Por qué? Muy sencillo: porque el

sistema fue diseñado para fracasar:

“Es entonces, cuando a la luz de las tasas de criminalidad experimentadas en los años 70, la delincuencia comienza a ser vista como un grave problema social. Las políticas centradas en las fuentes del delito (desigualdad social, armas, encarcelamiento, política de drogas), y otras políticas, basadas en la evidencia de lo que disminuía la criminalidad, no fueron tenidas en cuenta seriamente. Actualmente, el sistema jurídico penal estadounidense cobra mayor sentido si lo consideramos como un elemento mantenedor de altas tasas delictivas; ya que hay grupos de presión para los cuales “el delito renta” y para los que el fallo del sistema es todo un éxito”¹³²

5.-En síntesis, un conjunto de factores complejos e interrelacionados provocó la crisis progresiva del sistema jurídico penal correccionalista (*welfare*) y fue sentando las bases de la transición a un sistema jurídico penal, de corte neoliberal, centrado en el aspecto punitivo del derecho. Casi 50 años después de ese cambio paradigmático, podemos afirmar, con rotundidad, que este “nuevo” sistema se ha revelado incapaz de hacer frente a los altos niveles de criminalidad e inseguridad ciudadanas. Más bien, se ha convertido en un instrumento meramente represor de las clases sociales y de las minorías étnicas más desfavorecidas. La estrategia de mano dura contra el crimen (ley y orden) han atacado los síntomas pero no las causas de los hechos delictivos. Si el Jurado nº8 pudiese ver el panorama actual del sistema jurídico penal de los Estados Unidos entraría, sin duda, en una honda depresión. El orden y el control social priman sobre la libertad y la justicia.

6.- Hoy más que nunca, en estos tiempos inciertos, de gobernantes poco ilustrados y mendaces resulta obligado reivindicar la justicia como un ideal democrático innegociable. Proponemos un sistema jurídico penal centrado en las estrategias de prevención de la desigualdad y la pobreza. En la igualdad de oportunidades para todos. En socializar para no tener que resocializar. Con un jurado reformado, de tipo mixto, en el que jueces profesionales puedan evitar posibles disfunciones en el proceso. Con abogados y fiscales debidamente preparados, retribuidos y comprometidos. Un sistema con ciudadanos firmemente implicados en la Administración de Justicia. Como nos dice Nancy Gertner, Juez de Distrito del Estado de Massachussets y Profesora de la Universidad de Yale:

“Debemos realizar mayores, y considerables, esfuerzos para incrementar la participación de los ciudadanos de

¹³² Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*, 11.

todas las etnias y grupos raciales. Tenemos que emplear todas las herramientas de las que disponemos: internet, por ejemplo, para llegar a todos los jurados potenciales, hacer la participación en el Jurado más atractiva, incrementar la retribución de los miembros del Jurado, así como disminuir las cargas para los ciudadanos más desfavorecidos. Y tenemos, fundamentalmente, que repensar la “federalización” (conocimiento por parte de los Tribunales federales de determinados delitos) de la delincuencia callejera que hace que la infrarrepresentación de las minorías étnicas (en los Jurados) sea más problemática.

En resumen, no podemos contar con Henry Fonda para que nos “enmiende la papeleta” de nuevo. Hoy, las deliberaciones de un Jurado compuesto enteramente por hombres de raza blanca, como en “Doce hombres sin piedad”, y su veredicto, serían manifiestamente mejorables”¹³³

Un sistema con estas correcciones y mejoras sería el sistema del que el Jurado nº8 hubiese estado orgulloso: aquél que todos querríamos para nosotros si tuviésemos que sentarnos en el banquillo de los acusados frente a un jurado formado por doce hombres sin piedad.

¹³³ N. Gertner, “12 Angry Men (and Women) in Federal Court”, *Chicago-Kent Law Review*, vol. 82, 6 (2007): 625. <http://scholarship.kentlaw.iit.edu/cklawreview/vol82/iss2/6> [Consultado el 11 de octubre de 2017].

CAPÍTULO VI

“Juez Dredd”: Las oscuras perspectivas de la justicia en el futuro; totalitarismo y punición extrema

VI. 1.- Introducción. El futuro como reflejo de la decadencia de la sociedad contemporánea

En la mayoría de las películas de ciencia ficción, y sus escenarios futuristas, las perspectivas de la Justicia suelen ser extremadamente sombrías. Los problemas que padecemos en la sociedad contemporánea, lejos de haberse solucionado, se nos muestran agravados. La criminalidad no sólo no ha desaparecido sino que se convierte en el azote de los pobres y en la justificación de los más reaccionarios para abanderar una nueva ola de totalitarismo y punición extrema. “Juez Dredd” es un buen ejemplo de ello.

Casi todos los filmes del género: *El planeta de los simios* (1968), *Alien* (1979), *Mad Max* (1979), *Blade Runner* (1982), *Waterworld* (1995), entre otras, suelen presentarnos el futuro de la Humanidad siempre de forma aciaga. La integridad y supervivencia de la raza humana se ven comprometidas por motivos diversos: desastres apocalípticos, guerras fratricidas entre supervivientes, lucha por recursos naturales escasos, amenazas extraterrestres...

El hecho de que intuyamos tan negro nuestro futuro no deja de ser una muestra evidente de los miedos que conforman, y definen, el inconsciente colectivo de la sociedad actual. ¿Cuál es el origen de estos miedos? El sociólogo estadounidense Barry Glassner, nos da una certera pista al respecto:

“Samuel Taylor Coleridge (un famoso poeta romántico inglés) tenía razón cuando decía que: “En política lo que empieza con miedo acaba en locura”. Sin embargo, los dirigentes políticos son más proclives a poner en práctica una aseveración de Richard Nixon: “La gente reacciona al miedo, no al amor. No lo enseñan en la catequesis dominical pero es cierto”. Este principio, que guio la estrategia política del presidente a lo largo de su carrera es el abecé de la ingeniería política contemporánea. Especialistas en márketing de productos y servicios, que van desde las alarmas de coches hasta los programas de televisión, se lo toman pero que muy en serio. La respuesta sencilla a por qué los estadounidenses albergan tantos miedos nefastos es el poder inmenso y el dinero que aguardan a aquellos que sepan aprovechar nuestras inseguridades morales y nos proporcionen sustitutos simbólicos.”¹³⁴

¹³⁴ Barry Glassner, *The Culture of Fear. Why Americans are Afraid of the Wrong Things* (Nueva York: Basic Books, 2009), XXXVI.

Por tanto y dado que, a nuestro pesar, vivimos en una sociedad “enferma” en la cual la pobreza, el hambre y la desigualdad afectan a un número muy significativo de la población mundial, el miedo se ha convertido en un arma política que sirve como una eficaz herramienta de manipulación de masas. Es verdad que hemos alcanzado un elevado grado de desarrollo tecnológico y científico pero esto no se ha traducido en un aumento del bienestar del conjunto de la Humanidad como tal.

Los conflictos bélicos, el terrorismo, la delincuencia, la corrupción, el deterioro del medio ambiente, los movimientos migratorios masivos, la sobreexplotación de los recursos naturales, el incremento desmesurado de la población, la explotación y alienación de los más pobres, el poder casi absoluto de los grandes grupos de presión, que dominan los medios de comunicación, son parte de los factores conformadores de la nueva realidad global. Realidad que, como nos dice el escritor y economista José-Luis Sampedro, es inapelable:

“(...) los grupos dominantes de la actual globalización no solo mantienen y extienden su red captora de beneficio, encastillándose en su posición de fuerza, sino que, además, quieren erigirse en orientadores y dirigentes de toda la economía mundial hacia un futuro mejor. Pretenden legitimar esa pretensión descalificando a sus oponentes como una minoría heterogénea y abigarrada, sin ideas sólidas, presentándolos como gentes que se perjudican a sí mismos al enfrentarse a lo que el liberalismo considera la única solución contra la pobreza. Lucha además inútil -concluyen los dominantes- porque la globalización es imparable: la impone el irrenunciable avance de la técnica.”¹³⁵

Este diagnóstico pesimista, que compromete nuestra continuidad, no es una mera apreciación subjetiva. Según algunos científicos, como el profesor de la Universidad de Oxford Nick Bostrom, podríamos hallarnos al borde de la extinción como especie.¹³⁶ Para estos expertos resultarían especialmente peligrosas, por ser susceptibles de escapar a nuestro control, las implicaciones futuras de la biotecnología y la inteligencia artificial. Ambas cuestiones no han escapado al universo de la ciencia ficción, pensemos en películas como “2001, una odisea del espacio” (1968) o “Terminator” (1984), en lo que se refiere a la inteligencia artificial y robótica, o títulos como “Blade Runner” (1982) en lo que respecta a la biotecnología.

¹³⁵ José-Luis Sampedro, *El mercado y la globalización* (Barcelona: Destino, 2002), 72-73.

¹³⁶http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/04/130425_amenazas_humanidad_extincion_finde [Consultado el 7 de agosto de 2017].

Así pues, y visto todo lo anterior, a nadie puede extrañar que las películas de ciencia-ficción se vean imbuidas de un fuerte pesimismo en lo que concierne al futuro del planeta. Obedece a la proyección en el futuro de los miedos e incertidumbres del presente.

En “Juez Dredd” (1995), la película objeto de nuestro estudio, basada en un comic clásico, este pesimismo se hace evidente desde el primer minuto en el que una voz en off nos presenta el escenario en el que va a desarrollarse la acción: el año 2139.

“En el Tercer Milenio el mundo cambió. El clima, las naciones, todo sufrió una convulsión. La tierra se transformó en un desierto venenoso conocido como “la tierra maldita”. Millones de personas se hacinaron en unas pocas megaciudades, donde salvajes bandas callejeras provocaron tal violencia que el sistema judicial fue incapaz de controlarla. La ley, como la conocemos, se desmoronó. De la decadencia surgió un nuevo orden, una sociedad gobernada por una nueva fuerza de élite. Una fuerza con el poder para dispensar tanto la justicia como el castigo. Ellos eran la policía, el jurado y el verdugo. Ellos eran los jueces.”¹³⁷

El panorama no puede resultar más desolador y, a la vez, más ilustrativo. Se nos detallan una serie de factores que conforman la nueva realidad planetaria: cambio climático seguido de desastre ecológico, enfrentamientos entre naciones, hacinamiento urbano, violencia callejera, caos del sistema legal, reacción conservadora y respuesta punitiva.

Y se trata de un conjunto de circunstancias que nos parecen sumamente familiares porque son totalmente contemporáneas y lo son desde hace varias décadas. Pensemos en el hacinamiento urbano y fenómenos a él asociados como la gentrificación. Estas cuestiones ya fueron planteadas, mediados los años 10 del siglo pasado, por varios científicos de la Universidad de Chicago, muy especialmente Park y Burgess, que desarrollaron la Teoría Ecológica, concibiendo la ciudad como una suerte de laboratorio en el que pueden observarse, entre otras cosas, las diversas interacciones que se producen entre los individuos, y los grupos de éstos, a la hora de configurar el espacio urbano. La estructura de la ciudad y la distribución de las diversas capas de la población en diversas zonas (entendidas como círculos concéntricos imaginarios desde el centro de la ciudad) ayudan a explicar fenómenos tales como la pobreza o la delincuencia.¹³⁸ Y lo mismo podemos decir de la violencia urbana, la crisis del sistema jurídico penal, la reacción conservadora ante el incremento de los niveles de delincuencia y la defensa de la respuesta punitiva del Estado como único instrumento eficaz para hacer frente a ese incremento. Estas interesantes

¹³⁷Danny Cannon, *Juez Dredd* (Los Ángeles: Hollywood Pictures, 2012), DVD.

¹³⁸ R. Park, “The City: Suggestions for the Investigation of Behavior in the City Environment”, *American Journal of Sociology*, vol. 20 (1915): 579.

cuestiones han sido objeto de estudio por la sociología jurídica desde la segunda mitad del siglo pasado y serán abordadas en el epígrafe siguiente de este texto.

En lo que respecta al cambio climático, el desastre ecológico que implica, y su reflejo en el filme, señalar que la destrucción de la naturaleza y la supervivencia de la Humanidad, en un planeta envenenado y hostil, son otra constante en la ciencia ficción. En “Juez Dredd” las megaciudades se convierten en el único refugio de la población, dado que el resto del planeta (la “tierra maldita”) resulta inhabitable por la contaminación. La ciudad, considerada desde la Edad Media como entorno de libertad y desarrollo humanos, se ve convertida en la peor de las cárceles.

La alusión en el “manifiesto” de presentación a la convulsión sufrida por las naciones entendemos se refiere a guerras entre ellas. Esta es, sin duda alguna, la menos novedosa de las circunstancias que nos depara el oscuro futuro reflejado en la cinta. La guerra nos ha acompañado desde el principio de los tiempos. A fin de cuentas, y como decía el general prusiano Karl von Clausewitz:

*“La guerra, en sí misma, es un acto de violencia para obligar al otro a cumplir nuestra voluntad”.*¹³⁹

Es significativo que la película se centre en el caos y no se haga el más leve análisis de cuáles pueden haber sido las circunstancias previas que llevaron a la Humanidad a esa situación casi apocalíptica. Tampoco vemos ningún ejercicio de autocrítica acerca de la responsabilidad de los seres humanos, como especie, en el triste resultado. Si acaso un tibio reconocimiento del Juez Supremo Fargo, poco antes de morir:

*“(El Juez Fargo confiesa a Dredd): Solucionamos muchos problemas pero creamos muchos más”*¹⁴⁰.

Es más, el mensaje pesimista de la cinta se ve reforzado porque al ser el futuro, reflejado en el guion, peor que el presente esto significa que no hemos aprendido nada del pasado.

La falta de autocrítica de la Humanidad puede explicarse, en parte, por el tipo de película de que se trata: una producción de entretenimiento de masas con argumento simple que, supuestamente, no pretende ahondar en disquisiciones filosóficas. Sin embargo, encierra una carga ideológica más que considerable que iremos diseccionando a medida que avance nuestra disertación.

¹³⁹ Karl von Clausewitz, *On War* (Londres: Nicholas Trübner, 1873), <http://www.clausewitz.com/readings/OnWar1873/TOC.htm> [Consultada el 18 de agosto de 2017].

¹⁴⁰ Danny Cannon, *Opus cit.*

VI. 2.- Las grandes cuestiones que se plantean al espectador

VI. 2. A.- La crisis del gobierno y la justicia

Esta es, quizás, la más importante de las cuestiones planteadas al espectador y se refleja en varios aspectos que se interrelacionan:

a) La violencia callejera

En las calles de Megacity la violencia es constante y se pone de manifiesto desde el comienzo de la cinta cuando Hermann Ferguson, alias “Fergie” (Rob Schneider), un estafador de poca monta es puesto en libertad tras haber cumplido condena en la prisión colonial de Aspen. Al recién excarcelado le es asignada una vivienda en el Bloque A, Sector 12, (un barrio marginal irónicamente llamado “Refugio celestial”), pero en cuanto se baja del aerotaxi, con el fin de instalarse, se da cuenta de que su casa ha sido ocupada por una banda callejera y, en cuestión de segundos, se ve envuelto en un tiroteo. Tras el enfrentamiento armado, entre los integrantes de dos bandas rivales y varios jueces, que habían acudido a sofocar la refriega, un juez novato, el Juez Bristol, es alcanzado por un disparo y muere. El Juez Dredd (Sylvester Stallone) interviene y logra hacer frente a la situación a base de disparos y de delincuentes muertos (dispara y abate a cinco). Poco después, y sin haber cometido delito alguno, el estafador Fergie (que se había ocultado bajo un robot publicitario para evitar ser herido) es detenido por Dredd y sentenciado, en el acto, a ¡5 años de cárcel!, ¡por reincidente!:

“Código Penal de Megacity 5.9.2. Sabotaje de un androide público. Seis meses. Reincidente. Condena de cinco años.”¹⁴¹

Parece obvio que si la “resocialización” resulta imposible para un pequeño estafador sin delitos violentos, y que es devuelto a la cárcel, el mismo día de su puesta en libertad, sin cometer ilícito alguno (dado que no había saboteado el androide), no cabe siquiera plantearse seriamente como política penal en Megacity. Eso sí, en pocos minutos del filme hemos visto dos cosas esenciales: violencia e injusticia. Pero ¿cuáles son las raíces de la violencia que arrasa Megacity? Sabemos, desde el inicio de la película, que existe “una guerra entre bloques (barrios o distritos)” porque así se lo explica a Ferguson (el pequeño estafador) uno de los integrantes de la banda que ha ocupado su piso. Sabemos, también, que las bandas se enfrentan entre ellas y con las fuerzas del orden (los jueces) haciendo uso de armas de grueso calibre.

¹⁴¹ *Ibidem.*

(Armas de las que desconocemos su origen, que intuimos ilícito y muy posiblemente relacionado con una guerra que tuvo lugar cincuenta años antes, y que se menciona, tangencialmente, en la escena del filme en la que el Juez Rico (Armand Assante) sustrae y activa un viejo Robot ABC gigante del Giegea's Bazaar).

En una de las reuniones del Consejo de Jueces (el órgano de gobierno supremo de Megacity) el Juez Supremo Fargo (Max von Sydow) nos aporta una pista sobre las posibles razones de la violencia en la mega urbe:

“La ciudad está creciendo constantemente. Eso provoca los disturbios. 65 millones de personas viven en un área diseñada para un máximo de 20. Nos resulta imposible proporcionar a todos comida, ropa, agua.”¹⁴²

La explicación del Juez Supremo Fargo introduce, subrepticamente, una “carga de profundidad” ideológica en la película: la criminalización de los pobres. Megacity no puede proporcionarles lo básico y por eso hay disturbios, por eso hay violencia...

Aquí no podemos dejar de hacernos una pregunta clave: si la gente no tiene ropa, comida ni agua, ¿de dónde va a sacar las armas y con qué dinero va a pagarlas? Los delincuentes van armados, los pobres no.

El razonamiento del Juez Supremo es simplista y obvia la relación entre violencia y armas. No existe control de armas en Megacity y ese es, muy probablemente, uno de los factores causantes de tan alto grado de violencia. Nos lo explican dos expertos en sociología jurídica, los profesores Jeffrey Reiman y Paul Leighton:

“La Comisión Presidencial contra el Crimen informó, en 1965, que en más de la mitad de los homicidios intencionados y robos con violencia, y casi en el veinticinco por ciento de las agresiones, se utilizaron armas de fuego. En tanto en cuanto no exista un efectivo control legal de la tenencia de armas, será muy difícil reducir los crímenes violentos y sus efectos.”¹⁴³

El Juez Fargo obvia también el deber del Estado de procurar el bien de sus ciudadanos. El guion refleja una enorme violencia social en las calles pero no explica, en absoluto, sus raíces, más allá del hacinamiento poblacional de Megacity. Esa explicación es insuficiente, sesgada e interesada.

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*, 36.

Insistimos en la importancia de la ausencia de control de armas como factor generador de violencia. Son las armas las que la causan. El sociólogo Barry Glassner (al que ya hemos citado antes) es tajante, al respecto:

“El número de armas en circulación en los Estados Unidos, que han sido robadas a sus dueños (unas 300.000 al año), es mayor que el total de armas en propiedad de sus legítimos dueños en muchos países. En Gran Bretaña, Australia y Japón, lugares dónde la tenencia de armas está estrictamente regulada, no más de media docena de personas son asesinadas por armas de fuego robadas cada año. En los Estados Unidos, donde los ciudadanos tienen en su poder 250 millones de armas de fuego, alrededor de 15.000 personas son asesinadas, 18.000 se suicidan utilizándolas y otros 1.500 mueren, accidentalmente, por su uso.”¹⁴⁴

Y las bandas pelean por el control de un territorio con un objetivo determinado: hacerse con las actividades delictivas que allí se desarrollan para aumentar el volumen de negocio, e indirectamente de poder, de su organización. Los primeros perjudicados por la actividad de esas bandas son los ciudadanos más pobres que se ven obligados a vivir en un entorno hostil que agrava aún más su situación de indigencia.

La violencia se acaba convirtiendo en un arma política, utilizada por el sector más conservador del Consejo de Jueces, encarnado por el Juez Griffin (Jürgen Prochnow), para liquidar a la prensa crítica, eliminar al Consejo de Jueces, obtener el poder absoluto y perpetuarse en él a través de Jano (proyecto secreto, abandonado años atrás, consistente en la creación, por manipulación genética, de una estirpe de jueces perfectos que gobernarán Megacity para siempre):

“(El Juez Griffin al Juez Rico)

La guerra entre bloques es sólo el principio. Ahora quiero que el miedo y la violencia recorran las calles. Para que el Consejo tenga que recurrir a mí y a Jano.

(Rico a Griffin)

¿Quieres miedo? Soy el miedo, ¿quieres caos? Soy el caos. Un buen comienzo. Soy el nuevo comienzo.”¹⁴⁵

b) La crisis del sistema jurídico penal

¹⁴⁴ Barry Glassner, *Opus cit.*, xxvii.

¹⁴⁵ Danny Cannon, *Opus cit.*

En la película, y tal y como reconoce el Juez Supremo Fargo, el Estado no sólo no puede proporcionar a sus ciudadanos lo más básico para su subsistencia como personas sino que, además, es incapaz de mantener el orden de manera eficaz a pesar de que destina a ello un gran volumen de recursos y de que emplea un alto grado de violencia. El único aparato del Estado que se observa en la película es el de orden público; más concretamente fuerzas de tipo policial (jueces y algunos policías) y de custodia de presos (los vigilantes de la prisión de Aspen y de los traslados de detenidos). No existe el aparato judicial, dado que los jueces imparten justicia en el acto, sin posibilidad de asistencia de abogado ni de recurso de apelación alguno. Esto supone una auténtica aberración jurídica.

Sólo se celebra un juicio en la película, con unas mínimas garantías jurídicas y procesales (principio de audiencia, principio de contradicción procesal, derecho a la defensa letrada...), y es el que tiene por protagonista al propio Juez Dredd, acusado, falsamente, del asesinato del Sr. Brisco (periodista de investigación que indaga las conexiones entre violencia y poder en Megacity).

Incluso en este juicio observamos varios hechos jurídicamente controvertibles, que reflejan, de forma cristalina, la crisis del sistema jurídico penal de Megacity.

Los analizamos, a continuación:

1.-Dredd es juzgado por el propio Consejo de Jueces en pleno. Lo que puede parecer una suerte de privilegio (lo es en comparación con los ciudadanos de a pie, que carecen de la posibilidad de ser llevados a juicio) en realidad supone una violación del principio de imparcialidad porque, al ser juzgado por sus propios compañeros (que, además, le conocen personalmente), las decisiones que estos tomen en el proceso pueden verse “contaminadas” por motivos extrajurídicos tales como relaciones de amistad íntima o de enemistad manifiesta. El Consejo de Jueces, órgano de gobierno supremo de Megacity se comporta, de facto, como una suerte de Tribunal de Honor, con marcado carácter corporativista y sancionador.

2.-El órgano instructor del proceso penal (en el modelo judicial norteamericano el Ministerio Fiscal) es, en realidad, el propio Consejo de Jueces, a través de la Juez McGruder (Joanna Miles) que actúa como fiscal pero que pertenece al Consejo.

Tanto en el sistema penal de los Estados Unidos como en el nuestro, y en aras al principio de imparcialidad, el órgano instructor del proceso no deber ser el mismo que dicte sentencia. Así ocurre, por ejemplo, en el Condado de Nueva York:

“La Oficina del Fiscal representa al pueblo del Estado de Nueva York en la presentación de cargos contra un sospechoso en un tribunal. La Oficina del Fiscal del Condado de Nueva York tiene la responsabilidad y autoridad de investigar los delitos en el distrito municipal de Manhattan.”¹⁴⁶

Entendemos esto, en nuestra opinión, como una vulneración del principio de contradicción procesal.

3.-El Consejo de Jueces actúa como Jurado. Puede parecer una cuestión baladí pero no lo es en absoluto. La justicia ya no está en manos del pueblo, siquiera simbólicamente, lo que supone la liquidación de todo el ideario jurídico liberal y de la propia Constitución de los Estados Unidos (lógico antecedente histórico del sistema jurídico penal de Megacity).

4.-La abogada defensora también es una Juez, la Juez Hershey (Diane Lane). Ha sido designada, por el propio acusado, por sus conocimientos:

“(El Juez Dredd al Juez Supremo Fargo)

(...) En la Academia era la mejor en interpretación de la ley. Confío en ella.¹⁴⁷

Aquí no encontramos, en principio, reparo jurídico alguno pero todo el proceso contra Dredd nos recuerda más a jurisdicciones específicas, como la militar, que a la jurisdicción ordinaria, que sería la aplicable a un caso de asesinato, por muy juez que fuese el presunto asesino.

5.-La prueba principal de la acusación, y que acaba provocando la condena del procesado (la huella genética incorporada a cada bala disparada por la pistola reglamentaria de Dredd) es secreta y se oculta a la defensa, hasta que es presentada en el mismo acto del juicio, y sólo sale a la luz cuando la defensa ha invalidado con su alegato el resto de las pruebas incriminatorias. La conducta de la Fiscal provoca una clara indefensión al encausado y coarta su derecho a un juicio justo. ¿Cómo puede defenderse uno de una acusación que ni siquiera conoce en toda su extensión?

6.-El derecho de gracia es una prerrogativa exclusiva del Juez Supremo, que tiene la potestad de conmutar al acusado la pena de muerte por la cadena perpetua, siempre que renuncie a su cargo en el momento de ejercer ese derecho. Así configurado, este derecho se presta a su ejercicio arbitrario y a posibles componendas entre los jueces del Consejo (como así ocurre en la película, tras una hábil

¹⁴⁶ Fiscalía de Nueva York, *Justicia Penal en el Condado de Nueva York*. http://manhattanda.org/sites/default/files/Arrest_to_Sentence-Spanish.pdf [Consultada el 20 de agosto de 2017].

¹⁴⁷ Danny Cannon, *Opus cit.*

maniobra del malvado Juez Griffin para quitar de en medio al Juez Supremo Fargo y pasar él a ostentar el cargo).

7.-La separación de poderes no existe en Megacity, dado que los poderes ejecutivo, legislativo y judicial recaen en el Consejo de Jueces como colectivo y la aplicación ordinaria de la ley en el Juez que conoce la comisión de la infracción o delito de que se trate.

8.-La ley se aplica de modo mecánico, sin tener en cuenta la existencia de posibles circunstancias modificativas de la responsabilidad penal (atenuantes y agravantes), de forma inmediata (derecho penal instantáneo), sin la presencia de abogados y sin posibilidad de recurso alguno.

Una vez analizados los apartados anteriores podemos concluir que, en nuestra opinión, en Megacity el sistema jurídico penal, considerado como tal según nuestros parámetros legales, no existe. No hay imperio de la ley y tampoco un entramado estatal encargado de detener, juzgar y resocializar al delincuente; sólo una fuerza represora (los jueces), incapaz de controlar la violencia y centrada en la respuesta punitiva ante el crimen. La justicia en Megacity no es sino un mal simulacro de sí misma.

VI. 2. B.- La reacción ultraconservadora ante el incremento de los niveles de delincuencia

Las fuerzas más conservadoras de Megacity, encarnadas especialmente por el Juez Griffin, son conscientes de su derrota en la lucha contra el crimen. Pero, lejos de realizar un análisis sereno de las causas últimas de la pobreza, el delito y la violencia, y de los motivos del fracaso de sus políticas, entran en una espiral de refuerzo de la represión:

“(El Juez Griffin dirigiéndose al Consejo de Jueces)

-Compañeros jueces: ¿han olvidado las lecciones de historia? No importa lo rápido que contengamos esas guerras entre bloques, se están convirtiendo en una epidemia, una epidemia que debería ser erradicada inmediatamente. La única opción es imponer un código severo.

(El Juez Esposito dirigiéndose al Consejo)

-La situación empeora día a día. Se han producido 73 disturbios en 16 sectores en tres meses.

(La Juez McGruder dirigiéndose al Consejo)

-La violencia criminal está aumentando un 15% cada trimestre. Si no potenciamos nuestros recursos, resultarán insuficientes en menos de tres años.

(El Juez Silver dirigiéndose a la Juez McGruder)

*-En tres años... Nuestros recursos son insuficientes ¡ahora!*¹⁴⁸

Percibimos un alto grado de consenso entre los jueces respecto a la necesidad de aumentar los recursos y el grado de intensidad de la respuesta punitiva en la lucha contra el delito en Megacity pero nos preguntamos: ¿en qué se ha convertido la ciudad?

Megacity es, en realidad, una dictadura totalitaria, en el más amplio sentido del término. No nos consta la celebración de elecciones democráticas ni la existencia de partidos políticos. En la cinta no asistimos a ninguna escena cotidiana protagonizada por ciudadanos normales, (salvo la del periodista Brisco cuando confiesa a su mujer haber descubierto la relación entre la violencia salvaje que sufre Megacity y los oscuros manejos conspiratorios del Juez Griffin y la de un incidente de tráfico entre un conductor infractor y la Juez Hershey). Como apuntábamos antes, tampoco existe la separación de poderes y el sistema jurídico penal es una completa farsa. El Consejo de Jueces sólo responde ante sí mismo. Todo es oscuro, triste y violento.

La reivindicación del refuerzo de la violencia del Estado, ante el fracaso del control del crimen, nos lleva a realizar otra consideración crítica. El autoritarismo del Consejo de Jueces y las ideas que se ponen de manifiesto en sus reuniones llegan incluso a reflejar, más o menos subrepticamente, ideas propias del nazismo. Y lo hacen en un doble aspecto: en el léxico empleado y en las ideas expresadas por algunos personajes.

En lo que respecta al lenguaje, en el filme se menciona, al comienzo de la narración, que después del “caos” se implantó en Megacity un “nuevo orden”:

*“De la decadencia surgió un nuevo orden, una sociedad gobernada por una nueva fuerza de élite.”*¹⁴⁹

La expresión “nuevo orden” (“*Neuordnung*”) fue acuñada por Adolf Hitler, el 30 de enero de 1941, en un discurso en el Palacio de Deportes de Berlín:

*“El año 1941 será, estoy convencido, el año histórico del gran Nuevo Orden europeo”*¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ Biblioteca virtual judía. <https://www.jewishvirtuallibrary.org/hitler-speech-at-the-berlin-sports-palace-january-30-1941> [Consultado el 12 de agosto de 2017].

Tiene connotaciones claramente totalitarias y surge, en la Alemania nazi, como concepto que engloba las aberrantes ideas de Adolf Hitler, expresadas en su libro *Mi Lucha (Mein Kampf)*, tales como el “espacio vital” (*Lebensraum*), la limpieza étnica o la superioridad de la raza aria.

Además de en la terminología, parte significativa del ideario nazi puede apreciarse en aspectos concretos de la película. Un ejemplo: encontramos una alusión indirecta al “espacio vital”, en el sentido del “Lebensraum” hitleriano, en la justificación que el Juez Supremo Fargo hace de las raíces de la violencia en Megacity: (Ya habíamos comentado este párrafo antes pero desde otra óptica)

“65 millones de personas viven en un área diseñada para un máximo de 20. Nos resulta imposible proporcionar a todos comida, ropa, agua.”¹⁵¹

Los habitantes de Megacity viven, según Fargo, constreñidos en muy poco espacio. Para él esto explicaría la violencia. *Ergo*, “a contrario”, si los habitantes de Megacity dispusiesen de mayor espacio vital (“*Lebensraum*”) la pobreza y la violencia disminuirían porque se presupone que tendrían acceso a más recursos naturales y económicos y el hacinamiento de la población sería menor. Ahora bien, si la tierra, más allá de las megaciudades, está contaminada (la “tierra maldita”), el espacio, en sí, no es un factor que pueda contribuir a la disminución de la pobreza porque no es susceptible de aprovechamiento económico alguno.

Lo anterior, invalida la tesis del Juez Supremo. Esa simplificación entre hacinamiento poblacional y delincuencia nos llevaría a sostener, por ejemplo, que los mayores índices de criminalidad serían patrimonio de lugares como Hong Kong. Sabemos que no es así. Hong Kong tuvo, en 2013, una tasa de 0,4 homicidios por cada 100.000 habitantes y los Estados Unidos en el mismo año, de 4,7 homicidios por cada 100.000 habitantes.¹⁵² Los datos hablan por sí solos.

La idea de “limpieza étnica” también se deja entrever en la cinta, aunque de manera más soterrada. Un momento clave es cuando el Juez Griffin, sin inmutarse lo más mínimo, propone la aplicación inmediata de la pena de muerte para aquellos que cometan infracciones penales leves. El desprecio por la vida

¹⁵¹ Danny Cannon, *Opus cit.*

¹⁵² Organización de las Naciones Unidas, *Informe Global de Homicidios (2013)* http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/04/140408_onu_informe_homicidios_mundo_jgc [Consultado el 21 de agosto de 2017].

humana que supone es evidente y pone de manifiesto su personalidad de tipo psicopático, propia del dictador totalitario en quien aspira a convertirse:

“(El Juez Griffin dirigiéndose al Consejo de Jueces)

¡Juez Supremo! ¡La ciudad es un caos! Para imponer el orden social hay que apretar las riendas. La encarcelación¹⁵³ no ha funcionado como esperábamos. Yo propongo que apliquemos la ejecución incluso en los crímenes menores.”¹⁵⁴

Aquí el exterminio del prójimo no tiene un fundamento étnico o religioso, como en el nazismo, sino material (la pobreza, la delincuencia) y funcional (disminuir la población, ahorrar recursos al Estado) y es planteado con una ligereza impropia del órgano que la debate. Se trata, nada menos, que del Consejo de Jueces, compuesto, en teoría, por los más eximios juristas de Megacity. Bien es verdad que el Juez Supremo Fargo descarta inmediatamente la aplicación de la medida pero sus palabras suenan falsas e impostadas:

“(El Juez Supremo Fargo da la réplica al Juez Griffin)

-Compañeros jueces: yo era apenas un adolescente cuando me dieron mi placa. Cuando llegue el momento y deba retirarme permítanme hacerlo, por favor, sabiendo que sigo representando la libertad, no la represión.”¹⁵⁵

Llamar “represión” a la aplicación generalizada de la pena de muerte, en el acto y sin juicio previo, por la comisión de delitos menores es pervertir el lenguaje. Quien así habla no puede considerarse, muy a su pesar, representante de la libertad. La libertad, entendida como tal, no existe en Megacity.

El aspecto que mejor refleja la influencia indirecta del ideario nazi en el argumento de la película es el “Proyecto Jano” (ya explicado antes, y que detallamos a continuación). Se trata de un proyecto secreto, abandonado cinco años atrás del momento en que transcurre la acción, mediante el cual el Consejo de Jueces pretendía la creación de una nueva estirpe de éstos, cuyos genes, tomados de los propios integrantes del Consejo (más concretamente del Juez Supremo Fargo), y manipulados genéticamente, les convertirían en seres perfectos para administrar justicia y gobernar Megacity:

¹⁵³ Se trata de un error de traducción del inglés (“incarceration”). En español emplearíamos, con mayor propiedad, los términos “encarcelamiento”, “reclusión” o “prisión”.

¹⁵⁴ Danny Cannon, *Opus cit.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*

“Una sociedad gobernada por una nueva fuerza de élite. Una fuerza con el poder para dispensar tanto la justicia como el castigo”¹⁵⁶.

La expresión “nueva fuerza de élite” nos retrotrae al mito del superhombre de Nietzsche y a la idea hitleriana de la “superioridad de la raza aria”. Esos nuevos seres “superiores”, “creados” por los científicos de Megacity, en una suerte de incubadoras especiales, se transformarían directamente en personas adultas y capaces una vez concluido el proceso. Sus genes serían modificados para “ensalzar” determinadas cualidades del carácter de los futuros jueces, en detrimento de otras que pudiesen mermar sus “capacidades jurídicas”. Así fue como nacieron los jueces Dredd y Rico quienes, en realidad, son hermanos puesto que comparten el mismo código genético. Mientras Dredd cumplió sobradamente todas las expectativas del Consejo, tras su paso por la Academia de Jueces, Rico sufrió algún tipo de mutación en sus genes que le llevó a comportarse como un psicópata, matando a personas inocentes. El Consejo ordenó entonces paralizar el proyecto y ejecutar (sí, ejecutar) a Rico. El encargado de llevar la orden a cabo fue el Juez Griffin quien, en previsión de sus futuros manejos para conquistar el poder, no la cumplió. Con la connivencia del Alcaide Miller, mantuvo al Juez Rico ingresado en la prisión colonial de Aspen hasta que éste escapó de la cárcel, a su dictado, con intención de asesinar al periodista Brisco, haciéndose pasar por Dredd y para imputar a este último el crimen.

Es verdad que el Consejo de Jueces, cuando es consciente de las verdaderas intenciones del Juez Griffin, intenta paralizar el Proyecto Jano pero ya es demasiado tarde:

“(La Juez McGruder dirigiéndose al Juez Griffin)

-Es inhumano. No podemos otorgarnos el poder de Dios.”¹⁵⁷

Lo que más nos llama la atención es que un proyecto con tan profundas implicaciones de tipo ético y moral (manipulación genética, “gestación” robotizada, anulación del libre albedrío y de la capacidad de decisión del nuevo ser, supresión de su infancia y adolescencia...) fuese aprobado en su día sin reservas

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ *Ibidem.*

por el Consejo. La afirmación de la Juez McGruder no excluye, por tanto, un punto de cinismo: el Consejo recoge lo que ha sembrado.

Esa identificación ideológica con el fascismo es señalada por otros estudiosos, como Mike Nellis, profesor de sociología jurídica de la Universidad de Birmingham:

“Los jueces son una casta de guerreros, vestidos con armaduras, criados desde la infancia para mantener el orden -la Ley- en Megacity Uno (la antigua franja litoral de la costa este de los Estados Unidos). En un postapocalíptico, antidemocrático y militarizado siglo XXII, casi todos los ciudadanos son indigentes y la mayoría se organiza en bandas de forajidos. Los ricos viven en enclaves protegidos y todo es inseguro y aterrador. Pequeñas infracciones de la ley conllevan penas draconianas y los Jueces mantienen el orden mediante el asesinato rutinario. El Juez Dredd, el más duro de todos, juega su doble papel de opresor-protector de lo más pobres. En el comic original, el satírico punto de vista del autor servía para mostrar que este “modus operandi”, indudablemente fascista, sería inevitable en el futuro tras la quiebra del Estado del bienestar que comenzó en los años 70.”¹⁵⁸

A continuación, y engarzando con la crítica de Mike Nellis, veremos como la ley es la principal herramienta de opresión en Megacity.

VI. 2. C.- La base de la respuesta punitiva del Consejo de Jueces: el Código Penal de Megacity. Breve análisis de derecho comparado

La principal herramienta de la que disponen los jueces de Megacity para realizar su trabajo es el Código Penal de la ciudad. Como vemos en varias escenas de la película, se lo saben de memoria y lo aplican, con todo rigor, en el momento, mismo en que tienen constancia de la comisión de un delito.

Las particularidades del sistema jurídico penal de Megacity ya han sido estudiadas en un sub-epígrafe anterior. Ahora nos ocuparemos de realizar un breve análisis de derecho comparado de su único texto legal conocido. A lo largo del filme somos testigos de la comisión de seis tipos de delitos, y una circunstancia agravante, regulados en el Código. Los delitos, los epígrafes en que se tipifican y las penas que llevan aparejadas son los siguientes:

-Sabotaje de un androide público (5.9.2.). 6 meses.

-Destrucción de la propiedad (2.13.). 2 años.

¹⁵⁸ Mike Nellis, “Future Punishment in American Science Fiction Films” en *Captured by the Media*, (Nueva York: Routledge, 2013), 221.

-Posesión ilegal de armas de asalto (3.10.). 5 años.

-Resistencia de la detención (4.50.). 20 años.

-Asesinato de un Juez (36.13). Pena de muerte.

-Uso ilegal de energía eléctrica (47.22). (Irónico). Electrocuci3n.

-Reincidencia, circunstancia modificativa de la responsabilidad criminal (agravante) que aparece relacionada con el delito recogido en el parágrafo 5.9.2. y que eleva la pena a 5 años. Se deduce, pues, que la reincidencia multiplica ¡por doce! la pena original de 6 meses, asociada al delito base (sabotaje de un androide público). En el cuadro sinóptico de la página siguiente hemos hecho una comparación entre las penas que asignan, a los delitos que se cometen en la película, los códigos penales de Megacity, el del Estado de California (tomado como ejemplo por corresponder al lugar donde se rueda la producción) y el del Reino de España. Las penas han sido ajustadas, según nuestro criterio, procurando acercar en la medida de lo posible los supuestos contemplados en los códigos y los hechos narrados en el filme. Para la comparación hemos utilizado el Código Penal Español actualizado, disponible en la página web del Boletín Oficial del Estado (BOE)¹⁵⁹ y el Código Penal de California, disponible en la página web de dicho Estado.¹⁶⁰ Con diferencia, el Código Penal de Megacity es el más duro de los tres. Las penas son más elevadas para todos los tipos de delitos y la pena de muerte no admite conmutación, aplicándose en el acto. También, es más contundente en lo referente a la circunstancia modificativa de la responsabilidad penal que supone la reincidencia (multiplica por doce la pena). Si bien en California la legislación se endureció con la “*Three Strikes Act*” (La ley “de los tres golpes”), que puede llegar a agravar la pena hasta los 25 años de cárcel en el segundo supuesto de reincidencia, en la práctica su aplicación no ha sido generalizada¹⁶¹.

¹⁵⁹ Boletín Oficial del Estado, *Código Penal*. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-25444> [Consultado el 23 de agosto de 2017].

¹⁶⁰ Gobierno del Estado de California, *Código Penal de California*. <https://leginfo.legislature.ca.gov/faces/codesTOCSelected.xhtml?tocCode=PEN&tocTitle=+Penal+Code+-+PEN> [Consultado el 23 de agosto de 2017].

¹⁶¹ Condado de San Diego, *Ley de Reincidencia de California. Resumen general de la ley de los tres golpes*. http://www.sandiegocounty.gov/content/sdc/public_defender/tresFAQ.html [Consultado el 22 de agosto de 2017].

Tabla 5

Tipo delictivo	Código Penal de Megacity	Código Penal de California	Código Penal Español
Sabotaje de un androide público.	(5.9.2.) 6 meses de cárcel.	NO TIPIFICADO	NO TIPIFICADO
Destrucción de la propiedad.	(2.13.) 2 años de cárcel.	594 b) 1 1 año de cárcel y multa de hasta 50.000 \$.	Art. 263.1 Multa de 6 a 24 meses.
Posesión ilegal de armas de asalto.	(3.10.) 5 años de cárcel.	30605 a) 1 año de cárcel.	Art. 563 De 1 a 3 años de cárcel.
Resistencia a la detención.	(4.50.) 20 años de cárcel.	148 a) 1 1.000 \$ de multa o 1 año de cárcel o ambas.	Art. 550. 3 De 1 a 6 años de cárcel y multa de 6 a 12 meses.
Asesinato de un Juez.	(36.13.) Pena de muerte.	189 y 190 a) Pena de muerte o Cadena perpetua o 25 años de cárcel.	Art. 139.1.4 De 15 a 25 años de cárcel.
Uso ilegal de energía eléctrica	(47.22.) (Irónico) (Electrocución)	593 Multa de 1.000 dólares a 1 año de cárcel.	Art. 255. 1 Multa de 2 a 6 meses.
Reincidencia	Multiplica la pena original por doce.	Three Strikes Act 7.03.1994 2ºdelito: pena x 2 Sucesivos= 25 años.	Art. 22.8. (Delito del mismo tipo). Agrava la pena.

Nuestro Código Penal siempre es, en general, más “benévolo” que el de Megacity y que el de California. Bien es verdad, que en dos tipos delictivos concretos: resistencia a la detención (resistencia a la autoridad) y tenencia de armas de asalto (tenencia ilícita de armas) las penas son superiores a las que contempla el Código Penal de California. Otro factor que explica el carácter draconiano del Código Penal de Megacity es que no permite la graduación de la pena a imponer, en función de las circunstancias de la comisión del delito tipificado. La aplicación es esencialmente mecánica y el derecho no es algo automático sino interpretable y graduable. Eso forma parte de su naturaleza. Ese deber ser “el espíritu de la ley”, que los antiguos griegos llamaron “ἐπιείκεια” (epiqueya) y que los juristas contemporáneos conceptuamos como “equidad”.

VI. 2. D. -Análisis visual y sonoro. Análisis simbólico

A continuación abordaremos el análisis visual y sonoro del filme. Nos parecen dignas de señalar las siguientes cuestiones:

1.-La película recibe influencias visuales evidentes de producciones de ciencia-ficción anteriores. En lo que se refiere al diseño y el ambiente urbanos de Megacity (edificios, rótulos publicitarios luminosos, calles atestadas de gente, locales sombríos) y a los vehículos que transitan por ella (aerotaxis, aeronaves de patrulla) parece clara la influencia de “Blade Runner” (1982).

Otras escenas del filme nos recuerdan a “La guerra de las galaxias” (1977): por ejemplo, la del regreso del Juez Dredd y Fergie a Megacity atravesando la incineradora de basuras para acabar cayendo entre detritus (muy similar a la escena del triturador de basuras de la estrella de la muerte); y también la del derribo de la nave, en la que Dredd y Fergie son conducidos a la prisión colonial de Aspen, por parte de la Familia Ángel, delincuentes habituales, que nos recuerdan, en su forma de proceder, a los “moradores de las arenas”, (nómadas violentos y saqueadores, que habitan en el planeta Tatooine, en el filme de George Lucas).

A su vez, las imágenes de la prisión colonial de Aspen, el gigantesco robot ABC y la aridez del desierto nos retrotraen a “Mad Max” (1979).

Siguiendo con el análisis visual, Megacity se nos muestra como una ciudad oscura frente a la luminosidad cegadora que representa el exterior, la “tierra maldita” inhabitable, donde moran “los sin ley”. Es una ciudad “en vertical”. La “lucha de clases” se refleja en la distribución de la población en los bloques: los ricos viven arriba, los pobres abajo. Megacity es claustrofóbica. Sus habitantes hacen

poca vida fuera de los gigantescos edificios. La gente pelea pero no socializa: no hay actos de expansión colectiva, ya sean de tipo deportivo o de otro carácter social.

2.-En lo que respecta al análisis sonoro, la música de Alan Silvestri puede calificarse de “contundente”. Su leitmotiv sencillo y recurrente, unido a la potencia instrumental de las familias de viento y percusión de la orquesta, nos recuerda, en varios momentos de la cinta, a las composiciones de las películas de romanos. La banda sonora realza momentos críticos tales como: el principio de la proyección y la presentación de la difícil coyuntura que atraviesa la ciudad, el desenlace de la pelea entre Rico y Dredd en la Estatua de la Libertad o, ya concluyendo el filme, el ofrecimiento que el resto de los jueces le hacen a Dredd para que sea el Juez Supremo. Su carga expresiva tiende a resaltar la situación de violencia que vive Megacity así como el protagonismo de los Jueces en la administración de la Justicia.

3.-Los símbolos en la película tienen mucho que ver con el ideal de la Justicia traicionada. Así, por ejemplo: la Estatua de la Libertad, icono de la democracia y la libertad, sirve para ocultar en su interior el Proyecto Jano, esencia del totalitarismo.

Otro ejemplo es la imagen de la estatua semiderruida de la Justicia ciega en la cueva donde muere el Juez Supremo Fargo, alusión clara a la caverna de Platón y a su libro “La República”.

También apreciamos símbolos de carácter “irónico” como el arma reglamentaria de los jueces, que se denomina “Legislador-2”, y otros de carácter “totalitario”, como los uniformes y los vehículos de los guardianes de la ley, claramente “excesivos”, y que contribuyen a reforzar su perfil avasallador. A los jueces no se les ve la cara, yendo de uniforme, ni a los policías ni a los carceleros. La profusión de capas, hombreras y máscaras refuerza la robotización y deshumanización de la persona y de la justicia.

No aparecen afroamericanos en el filme, sí una científica de rasgos asiáticos (la doctora Ilsa, que nos recuerda a la replicante de Blade Runner) y al Juez en prácticas Bristol, que parece de rasgos hispanos o mestizos. El racismo subliminal es evidente. Tampoco se ven animales, siquiera domésticos, ni plantas.

En lo que respecta a símbolos que podríamos denominar “religiosos”. Rico y Dredd son hermanos y no han sido engendrados sino creados. Uno acaba matando al otro. Son como Caín y Abel, al revés. Los dos son hijos del Juez Supremo Fargo (una suerte de trasunto del Rey-Juez Salomón). Otra alusión bíblica es la que se refiere al nombre clave del Juez Rico cuando de escapa de la cárcel: “Lázaro”. Éste no puede ser más apropiado puesto que se le consideraba muerto y vuelve a la vida, como el personaje de la Biblia.

Rico y Dredd son, también, dos personajes diametralmente opuestos. Rico es el exceso, lo irracional, la fuerza desatada. Encarna “lo dionisiaco”. Dredd, por el contrario es frío y racional, controlado. Encarna “lo apolíneo”. Ese “guiño” a la cultura clásica se refleja también en el nombre del proyecto de clonación: Jano, el dios romano de los comienzos.

VI. 2. E.- Análisis estructural del filme

Seguidamente, analizaremos las ideas dramáticas principales reflejadas a lo largo de la película y los que consideraríamos sus “puntos de inflexión” (*plot points*), que marcarían la división entre las diversas partes-actos de ésta.

Tomando en cuenta la duración real de la película (85 minutos), el primer punto de inflexión (*plot point*) lo constituiría el Juicio sumarísimo a Dredd (minuto 30) y el segundo punto de inflexión sería la muerte del Juez Supremo Fargo en la cueva donde encuentra a Dredd (minuto 57). A partir de este minuto la parte central de la película se da por concluida y se enfila ya el desenlace (minutos 61 a 85).

En el metraje del filme, y a modo de esquema, podemos señalar los siguientes hechos dramáticos principales, en resumen:

Primera Parte (minutos 1 a 30):

Presentación y caracterización dramática del entorno y de los personajes principales.

“En el tercer milenio el mundo cambió. El clima, las naciones, todo sufrió una convulsión. La tierra se transformó en un ponzoñoso desierto venenoso, conocido como la “tierra maldita”. Millones de personas se hacinaron en unas pocas megaciudades, dónde salvajes bandas callejeras provocaron tal violencia que el sistema judicial fue incapaz de controlar. La ley, como la conocemos, se desmoronó. De la decadencia surgió un nuevo orden, una sociedad gobernada por una nueva fuerza de élite... Una fuerza con el poder para dispensar tanto la justicia como el castigo. Ellos eran la policía, el jurado y el verdugo eran... los jueces” (1’23’’).

Presentación del panorama desolador que se le ofrece a la Humanidad en el año en que se desarrolla la acción: 2139.

Una nave traslada a Megacity, desde la prisión colonial de Aspen, a varios individuos que acaban de ser puestos en libertad tras cumplir su condena. Al pequeño estafador Hermann Ferguson (alias “Fergi”) se le asigna una vivienda en el sector 12 del Bloque Amarillo, un barrio conflictivo irónicamente llamado “Refugio Celestial”. Un Aerotaxi le deja allí mientras la radio advierte: *“se han declarado algunos disturbios en el sector” (4’26’’).*

Al ir a entrar a su vivienda, Fergi, descubre que ha sido ocupada por una banda de delincuentes armados que, en ese mismo momento, se enfrentan a tiros con otra banda rival. *“Hay una guerra entre bloques”* (5’53’’). Fergi huye y se esconde en un androide publicitario para evitar males mayores.

Dos jueces acuden al lugar a poner orden (la Juez Hershey y el Juez novato Bristol) y son recibidos a balazos. Llega un nuevo Juez al lugar de los hechos. Deja clara su autoridad desde el principio: *“Yo soy la Ley. ¡Deponed las armas! Los rebeldes tienen que ser detenidos. ¡Es mi último aviso!”* (7’30’’).

Dredd asume el mando bajo una lluvia de balas (se sabe a salvo del alcance de éstas) y, en pocos minutos, hace una completa demostración de las prestaciones de su arma reglamentaria, una suerte de pistola multifunción, de largo calibre, llamada “Legislador-2”: *“Granada”* (8’42’’), *“Fuego rápido”* (9’53’’), *“Perforante”* (10’02’’), *“Doble disparo”* (10’10’’). A pesar de tamaño despliegue el Juez novato Bristol es abatido y muere (9’30’’).

Una vez controlada la situación Dredd procede a aplicar el Código Penal de Megacity, al detenido que tiene en su presencia, sin más dilación: *“Código Penal de Megacity 2.13. Destrucción de la propiedad, 2 años. Código 3.10. Posesión ilegal de armas de asalto, 5 años. Código 4.50. Resistirse a la detención, 20 años y Código 36.13. Asesinato de un Juez (el delincuente quiere atacarle por la espalda y le pregunta, para distraerle: ¿cadena perpetua?). Dredd le responde: “muerte” y dispara. “Caso cerrado”*” (10’55’’).

La televisión da cuenta de las últimas noticias de la guerra entre bloques: *“53 hospitalizados y 19 muertos”* (11’02’’).

Dredd descubre a Fergi oculto bajo el androide y le detiene: *“Código Penal de Megacity 5.9.12. Sabotaje de un androide público, 6 meses. Reincidente, 5 años.”* (12’11’’). Hershey le indica la conveniencia de ponderar, en este caso, la existencia de circunstancias atenuantes: *“¿No has oído hablar de circunstancias atenuantes? (Dredd a Hershey) -Lo he oído todo, Hershey”* (12’54’’).

Imagen exterior de un enorme y oscuro edificio. En su interior se reúne el Consejo de Jueces. La situación de Megacity es comprometida:

“(El Juez Griffin se dirige al Consejo): (13’’).

Compañeros jueces. ¿Han olvidado las lecciones de historia? No importa lo rápido que contengamos esas guerras entre bloques. Se están convirtiendo en una epidemia. Una epidemia que debería ser erradicada inmediatamente. La única opción es imponer un código severo...

(El Juez Esposito dirigiéndose al Consejo):

La situación empeora día a día.

(El Juez Silver dirigiéndose al Consejo):

Se han producido 73 disturbios en 16 sectores en 3 meses.

(La Juez McGruder dirigiéndose al Consejo):

La violencia criminal está aumentando un 15% cada trimestre. Si no potenciamos nuestros recursos resultarán insuficientes en menos de 3 años.

(El Juez Esposito a McGruder):

Nuestros recursos son insuficientes ¡ahora!

(El Juez Supremo Fargo dirigiéndose al Consejo):

La ciudad está creciendo constantemente. Eso provoca los disturbios. 65 millones de personas viven en un área diseñada para un máximo de 20. Nos resulta imposible proporcionar a todos comida ropa y agua. (13'48'').

(El Juez Griffin replica al Juez Supremo Fargo):

¡Juez Supremo! La ciudad ¡es un caos! Para imponer el orden social hay que apretar las riendas. La encarcelación no ha funcionado como esperábamos. Yo propongo que apliquemos la ejecución incluso en los crímenes menores. (14'01'').

(Fargo al Consejo):

-Compañeros jueces, yo era apenas un adolescente cuando me dieron mi placa. Cuando llegue el momento y deba retirarme, por favor, permítanme hacerlo sabiendo que sigo representando la libertad, no la represión. (14'17'').

Mientras las noticias de televisión informan del enfrentamiento armado en el que intervino el Juez Dredd, el periodista Brisco quiere investigar el origen último de los disturbios, convencido de que hay alguien detrás de su planificación (14'17'').

Dredd va a ver a su despacho al Juez Supremo Fargo, que le pregunta si las cinco muertes causadas en el último tiroteo (“cinco ejecuciones”) (15'19'') eran inevitables. Dredd le asegura que sí y le reprocha que esté siempre dando clase en la Academia de Jueces. Fargo propone a Dredd que dé clase en la Academia: (Dredd) ¿Puntería o combate cuerpo a cuerpo? (Fargo) Ética. (16'12'').

Imagen de la prisión colonial de Aspen. El Alcaide Miller acude a ver al Juez Rico. Este último no comparte los ideales resocializadores de la prisión: *“El deber... alimentar a los parásitos que tenéis aquí derrochando los fondos públicos.”* (17’29’’). El Alcaide Miller le recuerda que, de todos los presos, él es el peor. *“Cuando empezaste a matar a personas inocentes sobrepasaste los límites”.* (17’42’’). El Alcaide entrega a Rico, de parte del misterioso benefactor que le mantiene entre rejas, un dispositivo cuadrangular negro (18’03’’). Resulta ser la placa del Juez Rico, una foto del periodista Brisco y una especie de “rompecabezas” que se transforma en pistola. Miller pregunta a Rico. *“¿Qué daría sentido a tu vida?”* (18’42’’) Él le responde: *“Tu muerte”* (18’45’’) y le dispara a la laringe. Al no reconocer su voz, los androides de la celda matan al Alcaide y Rico ataca a los guardias y escapa (19’20’’).

Vemos a Dredd impartiendo clase en la Academia de Jueces. Comienza mostrando a sus jóvenes alumnos el manejo del arma reglamentaria: *“Legislador-2: 25 balas de munición mutable, programada para la voz del Juez (dispara). Será vuestra si os licenciáis.”* (19’46’’). A continuación, les enseña el funcionamiento de la aeronave de patrulla “Leivmaestra” con una autonomía de 500 kilómetros. Terminadas las cuestiones técnicas, Dredd, comenta con los futuros jueces lo duro de su profesión:

“Cuando llegue el día y estéis solos en la oscuridad lo único que contará será esto... la ley. Y os encontraréis solos cuando juréis defender estos ideales. A la mayoría os espera la muerte en las calles. A los pocos que sobrevivan hasta la vejez, la orgullosa soledad del “largo paseo”. Un viaje que todo Juez debe emprender fuera de estos muros, hacia la desconocida “tierra maldita” para pasar allí los últimos días de su vida, llevando la ley a “los sin ley”. Ese es el compromiso que espero de vosotros. La clase ha terminado.” (21’31’’).

En el vestuario, Hershey reprocha a Dredd su frialdad y falta de sentimientos: *“Nadie debe pasar toda su vida solo”;* *“Dime, ¿es eso lo que te ha pasado a ti?; ¿nunca has tenido un amigo?”* (22’15’’). Dredd le responde: *“Sí. Uno”;* *“Y, ¿qué pasó?; ¡Le juzgué!”* (22’32’’).

Rico escapa de la prisión colonial de Aspen, tras subir a una nave, oculto en uno de los sacos en los que evacúan los cadáveres, después de asesinar a un preso de confianza. (23’03’’).

Una vez libre, Rico recorre las calles de Megacity hasta llegar al Giegea’s Bazaar, dónde recogerá un paquete con el nombre clave de “Lázaro”. El paquete resulta ser su arma de Juez, con la que asesina al encargado de la tienda. Además, sustrae y activa un gigantesco robot ABC que le ayudará a conseguir sus malvados fines:

“¿Estatus? Guardaespaldas. ¿comandante? Rico ¿Misión? Vamos a la guerra. ¡Guerra!” (26’10’’).

El periodista Barbys Brisco habla con su mujer acerca de los oscuros manejos del Consejo de Jueces. Ha descubierto que la corrupción ha arraigado en su cúpula:

“¿Pretendes decir eso por televisión? –Es la verdad; -Barbys, estás loco; -Soy un reportero; -No permitirán que esto salga a la luz, Barbys. Una cosa así acabaría con el Consejo. –Será lo mejor. Lo que falla es el mismo sistema” (26’40’’).

Rico entra en casa del periodista Barbys Brisco, vestido con el uniforme del Juez Dredd, y lo asesina junto con su mujer. (26’47’’). Una cámara lo graba todo. Rico huye.

La Juez Hershey acude a un altercado de tráfico. El conductor adopta una actitud “chulesca”. Dredd llega al lugar y entra en acción: pide una grúa para que retire el coche y lo vuela de un disparo (28’04’’). Poco después, unos policías detienen a Dredd, acusándolo de asesinato. (28’17’’).

El Juez Supremo Fargo acude a la prisión de máxima seguridad a visitar a Dredd, quién le asegura que es inocente. Fargo confía en que todo se aclare durante el juicio y Dredd escoge a la Juez Hershey como su abogada defensora:

“(Fargo.)-Todo saldrá a la luz en el juicio. Me aseguraré de que así sea.

(Dredd). Señor, siento lo que ha ocurrido”. (29’50’’).

Primer punto de inflexión (*plot point*). El juicio de Dredd. Este momento supone el final de la primera parte de la película (la presentación de los personajes y el inicio de la historia dramática) y el comienzo de la segunda: el nudo argumental.

Segunda parte (minutos 30 a 57):

Se celebra el juicio contra Dredd y se presentan las pruebas en su contra. El Consejo de Jueces ve, varias veces, la grabación de las cámaras de seguridad de la casa del periodista Brisco. La Juez McGruder, que actúa de Fiscal, entiende que dicha prueba (Prueba del pueblo A), es concluyente y acredita la culpabilidad de Dredd (30’19’’).

La Juez Hershey, que actúa como Abogada de Dredd desmonta, con la ayuda del cadete Olmeyer (experto en efectos audiovisuales), la validez de la prueba dada la escasa definición de las imágenes y que no es incontrovertible que otra persona haya podido suplantar a Dredd (30’47’’). El Juez Supremo Fargo, que preside el Tribunal acepta las objeciones de Hershey:

“Se acepta la protesta. El vídeo es inadmisibile” (31’24’’).

La Fiscal McGruder aduce ante el Tribunal que debe facilitar una información reservada de naturaleza crítica para el proceso. Con ayuda del sistema informático central de Megacity demuestra que la munición empleada por las armas de los jueces se halla codificada genéticamente y que el código genético de Dredd es el mismo que el que figura en las balas que mataron a Brisco y a su mujer. (33’16’’). Dredd protesta, dice que es inocente y que las pruebas se han alterado:

“Mentira... Las pruebas han sido falseadas... No quebranté la ley... Yo soy la ley... (a Hershey) Tienes que creerme” (33’04’’)

El Juez Supremo Fargo está muy apenado porque cree que Dredd es culpable y piensa que le ha sucedido lo mismo que le ocurrió, años antes, a su hermano, el Juez Rico:

“¿Qué he hecho?, ¿Cómo he podido volver a equivocarme? Esta vez será imposible encubrirlo”. (33’43’’).

El Juez Griffin trata de manipular a Fargo con el fin de que se jubile y le ceda el puesto de Juez Supremo. Su retiro le permitiría conmutar a Dredd la pena de muerte por la de cadena perpetua. Dredd es finalmente condenado, tal y como quería Griffin:

“La sentencia será cadena perpetua en la prisión de Aspen y se cumplirá inmediatamente como estipula la ley” (36’20’’).

Hershey protesta y manifiesta que todo el juicio ha sido una farsa. Griffin ordena que Dredd sea privado de su armadura, de sus emblemas judiciales y que su nombre sea borrado para siempre. (37’09’’).

El Juez Supremo Fargo se retira y abandona Megacity rumbo a la “tierra maldita” (38’26’’).

La Juez Hershey encuentra una fotografía en la taquilla de Dredd. La foto es de éste cuando era un bebé.

El ya Juez Supremo Griffin se encuentra con Rico en su despacho. Se descubre que actuaron de consuno para asesinar a Brisco y para imputarle, falsamente, los hechos a Dredd. También manipularon al Juez Fargo para conseguir su dimisión. Rico exige a Griffin ver el Proyecto Jano. Y Griffin exige a Rico que provoque el caos para que así el Consejo de Jueces se vea obligado a recuperar el Proyecto Jano.

“¿Quieres miedo? Soy el miedo ¿Quieres caos? Soy el caos. Un nuevo comienzo, Soy el nuevo comienzo” (41’22’’).

Una nave-transbordador traslada a Dredd a prisión. En la nave coincide con Fergie, que le reconoce. Uno de los presos de la expedición consigue librarse del cerrojo de su asiento y ataca a Dredd mientras la nave está siendo derribada por unos forajidos. La nave se estrella en el desierto (43'54'').

Hershey intenta descubrir algo en la foto de Dredd que ha encontrado en su taquilla. Su autorización de acceso al sistema informático central ha sido revocada (44'54'').

El equipo de rescate encuentra el transbordador estrellado en el desierto. Dredd no está. Griffin da orden de acabar con el piloto superviviente (45'10'').

Dredd y Fergie son capturados por la Familia Ángel, una familia de delincuentes ultra-religiosos (46'):

“(Dredd) La legendaria familia Ángel: locos, piratas, asesinos, carroñeros y todo tipo de desechos humanos” (47'46'').

Fergie finge un arrebato de fe con el fin de que los forajidos lo liberen. Estos lo hacen encantados puesto que son antropófagos y quieren comérselo (hecho que Fergie ignoraba hasta que se lo dice Dredd):

“(Dredd) Tus nuevos amigos son caníbales”. (48'55'').

Con la ayuda de Fergie, Dredd logra liberarse y acabar con los forajidos. En ese momento la patrulla de rescate los descubre y abre fuego contra ellos. Dredd los liquida a todos. (50'24'').

“(Fergie) ¡Lo hemos conseguido!, ¡No queda ni uno!” (50'44'').

El Juez Fargo aparece de improvviso y abate a un policía que pretendía disparar a Dredd. El hijo biónico de la Familia Ángel, que no estaba muerto, apuñala por la espalda al Juez Fargo. Dredd lucha con él. (51'20'').

La Juez Hershey y el cadete Olmeyer estudian la foto de Dredd con el fin de encontrar alguna pista sobre él. (52'31'').

Antes de morir, debido al estado de sus heridas, el Juez Fargo confiesa a Dredd la existencia del Proyecto Jano y que Rico es su hermano. Dredd se muestra incrédulo y dolido porque el Juez Fargo se lo hubiese ocultado. No entiende cómo le permitió juzgarlo y condenarlo a muerte. (55').

“(Dredd) Mi vida es una mentira”. (55'31'').

Dredd se da cuenta de que Rico está vivo y de que fue él quien mató al periodista. Entonces, el Juez Fargo comprende, por fin, que todo ha sido una maniobra de Griffin:

“Nos han engañado a ambos, Joseph. Lo siento. He provocado mi muerte y destrozado tu vida. ¡Encuéntrales, Joseph!” (56’12’’).

Fargo muere y Dredd mira de reojo a la estatua de la justicia ciega, empuña el arma y luego la mira fijamente:

“(Fergie) ¿Qué vamos a hacer? (Dredd) Buscar a Rico” (57’09’’).

(Se oyen truenos y el leitmotiv de la banda sonora de la película)

Segundo punto de inflexión (*plot point*). La muerte de Fargo. Este momento supone el final de la segunda parte de la película (el nudo argumental) y el comienzo de la tercera: el desenlace.

Tercera parte (minutos 57 a 85):

Griffin muestra el Proyecto Jano a Rico. La Doctora Ilsa Heyden colabora con ellos. Los tres persiguen un mismo objetivo: una sociedad en orden (58’32’’).

Imágenes callejeras de enfrentamientos violentos y atentados contra los jueces en el sector 12. (58’42’’). El robot gigante ABC ataca a los jueces. Una voz en off dice, casi de manera imperceptible:

“Extremen las precauciones en el Bloque Indira Gandhi”.

Esta frase nos llama poderosamente la atención porque los bloques, y los sectores, en Megacity se identifican con números y colores. ¿A qué viene bautizar un bloque marginal, y conflictivo, con el nombre de la mandataria india? Podría interpretarse como una muestra de racismo subliminal.

Dredd y Fergie vuelven a Megacity atravesando la incineradora de basuras.

Atentan contra la Juez Hershey. 96 jueces han sido asesinados (60’54’’).

El Juez Griffin aprovecha la situación de caos que él mismo ha creado para reunir al Consejo de Jueces y pedirles que recuperen el Proyecto Jano. El resto de los jueces se muestran escépticos (61’14’’). Griffin amenaza con dimitir si no secundan su propuesta.

Dredd y Fergie llegan, al fin, a Megacity tras su periplo en el incinerador de basuras (63’43’’).

El Consejo de Jueces acepta finalmente la propuesta de Griffin y “libera” el Proyecto Jano, aunque muy pronto se arrepienten:

“(McGruder) Es inhumano. No podemos otorgarnos el poder de Dios”. (65’33’’).

Griffin usa a Rico para liquidar al Consejo. Dredd entra en la sala y se enfrenta a Rico. Griffin se interpone y acusa a Dredd de haber matado al Consejo (66’49’’).

Dredd y Fergie huyen en motonave y sufren una larga persecución policial, logran despistar a sus perseguidores y llegan a casa de la Juez Hershey. 108 jueces muertos en 48 horas. Hershey le pregunta por Rico. Dredd le habla de Jano (71’43’’)

Jano activa la muestra de ADN de Rico (72’10’’). Gigantescas “incubadoras” albergan cuerpos humanos formándose lentamente. Son los “clones”. Griffin se escandaliza cuando se da cuenta de lo ocurrido y el robot gigante ABC acaba con él, arrancándole los brazos (74’51’’).

Dredd, Hershey y Fergie se enfrentan a Rico y al robot (75’40’’).

Rico y Dredd contemplan los clones. Rico quiere que Dredd sea el Juez Supremo:

“(Dredd a Rico) Traicionaste la ley” (78’40’’).

“(Rico a Dredd) Quería acabar con esta farsa” (78’44’’).

Fergie ataca al robot, Dredd persigue a Rico, los clones eclosionan al 60%. Dredd lucha con Rico y Hershey con la doctora Ilsa. Un disparo de Rico alcanza la máquina de clonar y ésta explota (81’36’’). Dredd alcanza a Rico (un plano medio de la escena nos hace ver que están dentro de la Estatua de la Libertad). Rico está a punto de matar a Dredd pero éste logra deshacerse de él, que acaba cayendo al vacío y muere.

“(Dredd) Caso cerrado” (83’08’’). Comienza a llover. Hershey mata a la doctora Ilsa (83’26’’).

-De repente, ya es de día. Varios jueces acuden al lugar de los hechos. Quieren nombrar a Dredd Juez Supremo. Éste rechaza el ofrecimiento:

“Soy un juez de patrulla y llego tarde al trabajo” (84’20’’).

Hershey besa a Dredd (84’54’’). Retiran a Fergie en camilla. Todos aplauden a Dredd. (Suena una melodía con reminiscencias imperiales romanas) (85’12’’).

“(Dredd a Hershey) “Es agradable sentirse humano”. (Hershey a Dredd) “Sabía que dirías eso.”

Imágenes panorámicas de Megacity.

THE END

(Créditos) (86’).

VI. 3.- Conclusiones

1.- Consciente o no, y tal y como hemos visto, existe una identificación clara entre algunas de las ideas totalitarias del nazismo y las que se reflejan en el guion ultraconservador de la película. Más grave nos parece, en nuestra opinión, la aparente naturalidad con la que estas se trasladan a la pantalla y la ausencia de cualquier tipo de crítica al respecto.

2.- En la cinta, se emplea el futuro como excusa para plantear, más o menos abiertamente, cuestiones políticamente incorrectas en el presente tales como: la aplicación generalizada de la pena de muerte, la clonación sin regulación jurídica rigurosa, la criminalización de la pobreza o la justificación del encarcelamiento masivo como forma de combatir el crimen. Como hemos señalado antes, los protagonistas encuentran perfectamente normal todo ello.

3.- Creemos que el filme es una proyección futurista de las tesis más reaccionarias del vigilantismo, que centran el papel del sistema jurídico penal en el incremento de la respuesta punitiva del Estado, obviando toda posibilidad de resocialización del delincuente y pasando por alto los factores criminogénicos esenciales en la sociedad contemporánea, y, de modo más específico, en la estadounidense: la pobreza, la desigualdad, el tráfico y consumo de drogas, y la ausencia de control de armas, principalmente.

4.- Entendemos que no puede obviarse la influencia de los medios de comunicación de masas (en este caso, el cine) en la construcción de estereotipos y sus implicaciones distorsionadoras a la hora de percibir como auténtico, o real, lo que no deja de ser una fantasía, una historia contada en la pantalla. La película, bajo la excusa del entretenimiento a través de la adaptación a la pantalla de un comic clásico de ciencia ficción, pretende la difusión y la validación de pautas de comportamiento claramente antidemocráticas e inasumibles, tanto jurídica como humanamente. Un filme sin aparentes pretensiones de ningún tipo, más allá del pasatiempo de fin de semana de aficionados al cine de acción y ciencia ficción, encierra una auténtica “bomba ideológica” de efectos potencialmente devastadores en espectadores sin sentido crítico.

Albert Bandura, profesor de psicología de la Universidad de Stanford y autor de la “Teoría social cognitiva de los medios de comunicación de masas”, lo expresa así:

“Las representaciones televisivas de la realidad reflejan tendencias ideológicas en su retrato de la naturaleza humana, las relaciones sociales y las normas y estructura de la sociedad (Adoni & Mane, 1984; Gerbner, 1972.) La exposición prolongada a este mundo simbólico puede provocar que, eventualmente, las imágenes televisadas se perciban como correspondientes a la realidad (...). Estudios más pormenorizados de los efectos de la exposición televisiva excesiva muestran que, un uso intensivo de este medio acaba provocando que las creencias, y la concepción de la realidad, del espectador se confundan con las reflejadas en la pantalla (Hawkins & Pingree, 1982).”¹⁶²

Compartimos plenamente la opinión de Bandura que, aunque referida en concreto a la televisión, nos parece perfectamente extrapolable al cine.

Esta capacidad de construcción de la realidad social de la que gozan los medios de comunicación de masas los convierte en potentes armas de adoctrinamiento ideológico, “disfrazadas” de meros instrumentos de entretenimiento.

Pensemos, además, que ese adoctrinamiento del público no se produce, lógicamente, con un solo filme pero sí con un conjunto de ellos con argumentos prácticamente idénticos, protagonizados incluso por los mismos actores, que se repiten a lo largo de los años. La “exposición excesiva al medio” de la que habla Bandura se manifiesta, en el caso del cine, de manera menos intensa en comparación con la televisión pero no menos efectiva en la práctica. Podríamos hablar, entonces, de una segunda vertiente del concepto “control social”: el control social “indirecto”. Los medios de comunicación de masas, propiedad de las élites, moldean el inconsciente colectivo hasta hacerlo permeable a las aspiraciones de éstas. Esta modalidad, por su carácter subrepticio, es más peligrosa y menos susceptible de ser “contrapesada” democráticamente.

¹⁶² Albert Bandura, *Opus cit.*, 281.

CAPÍTULO VII

“Taxi Driver”: la alienación urbana como factor criminogénico

VII. 1.- Introducción

Las condiciones de vida en la gran ciudad, sobre todo entre las capas más desfavorecidas, pueden provocar graves trastornos en los seres humanos. Circunstancias como la pobreza, la soledad, la deshumanización, las drogas, el deficiente acceso a la salud, la mala alimentación y la falta de un horizonte vital, conducen al proceso de alienación del individuo. Este implica, muchas veces, la caída en el mundo de la delincuencia. La película “Taxi Driver” (1976) es una brillante descripción de ese proceso como factor criminogénico.

Dirigida por Martin Scorsese, y con un soberbio guion de Paul Schrader, retrata, con inusual maestría y precisión, el proceso de alienación que sufren los seres humanos que viven en la gran urbe. A través de las experiencias vitales de Travis Bickle (Robert de Niro), un joven taxista, veterano de la guerra de Vietnam, que trabaja en Nueva York, somos testigos de cómo ese proceso arrastra al protagonista hacia la violencia, primero, y, a consecuencia de ello, al delito, después. De ahí, concluimos nuestra hipótesis de que las circunstancias que rodean a las personas en su vida cotidiana, en la gran ciudad, constituyen un conjunto de variables que conforman, en su conjunto, un poderoso factor criminogénico: la alienación urbana.

A lo largo del presente texto, nos detendremos en exponer los aspectos, que entendemos, más destacados del filme:

La descripción de la gran ciudad moderna como entorno favorecedor de la delincuencia, por los factores arriba apuntados.

El análisis de la personalidad del protagonista y la evolución, y evaluación, de su proceso de alienación y frustración que le conducen a la violencia y al delito.

El papel de los políticos en la sociedad contemporánea y su responsabilidad en el mantenimiento de un “statu quo” que perjudica a la gran mayoría de la población.

La estética y el lenguaje simbólico que encierra la cinta, los “otros” personajes, la música, las influencias de otras artes visuales y su técnica cinematográfica.

Como toda obra maestra, la película resulta muy compleja de “extraer” en unos cuantos folios. Esperamos, no obstante, realizar un relato lo más certero posible de todos los apartados mentados.

VII. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador

VII. 2. A.- La ciudad moderna como entorno alienante

La ciudad ha sido considerada, desde la Edad Media, como un espacio de libertad y desarrollo humanos. Fueron las ciudades medievales europeas las que vieron despegar la artesanía, el comercio y el arte hasta cotas antes nunca alcanzadas. A ellas se aplicaron, también, los primeros instrumentos jurídicos reguladores de sus privilegios y de su autonomía; en el caso de España, los Fueros. Con el advenimiento de la Revolución Industrial, y las transformaciones socioeconómicas que trajo consigo, el entorno urbano se volvió mucho más complejo, también en los aspectos relativos a la delincuencia.

Ciudad y delito han estado siempre intrínsecamente unidos por varios motivos: la concentración de un elevado número de personas implica mayor facilidad para pasar desapercibido a la hora de cometer una infracción penal; cosa imposible en comunidades pequeñas y cerradas donde todos se conocen; la ciudad supone, también, actividad económica y movimiento de dinero y mercancías que son elementos susceptibles de ser sustraídos. Además, algunos barrios y suburbios de las ciudades están poblados por gente que acude a ellas en búsqueda de trabajo desde zonas más deprimidas, especialmente de tipo rural, lo que provoca la existencia de focos de pobreza y desigualdad donde la delincuencia, a pequeña escala, se convierte para muchos en la única forma posible de supervivencia.

Para la criminóloga, y profesora de la Universidad de Copenhague, Keith Hayward:

“La ciudad, como objeto de estudio, es el resultado del conjunto físico de ladrillos y cemento y de las amplias fuerzas macroculturales y estructurales que determinan nuestras relaciones y nuestro papel dentro de ella y, lo que es más importante (y, demasiado a menudo, pasado por alto, en lo referente a los aspectos criminológicos urbanos), la rutina de la vida diaria; los aspectos prácticos, las ansiedades y los cambiantes estados de ánimo que condicionan nuestra existencia y sirven para moldear nuestras experiencias biográficas dentro de la ciudad. El primer axioma que debemos tener en cuenta es que, en cada una de estas esferas interrelacionadas, la cultura consumista de la sociedad postmoderna está experimentando un cambio significativo y que, por otra parte, esas transformaciones, ya sean subrepticias o evidentes, pueden ser consideradas como concurrentes al desarrollo de la problemática de la delincuencia urbana (...). Todo, sin embargo, independientemente de la ideología política o de las particularidades nacionales o culturales, tiene al menos una cosa en común: como resultado del

choque cultural provocado por una concentración significativa de población, industria y capital, emerge un cúmulo de sentimientos, impresiones y emociones que colectivamente constituyen la experiencia urbana."¹⁶³

Vemos, pues, como la gran ciudad se convierte, en sí misma, en un entorno criminogénico. Y lo es, en tanto en cuanto desencadena mecanismos de alienación entre sus habitantes. Se trata de un proceso enormemente complicado favorecido por la existencia de un elevado número de factores coadyuvantes entre los que podríamos destacar, como antes apuntábamos en la introducción: la pobreza, la desigualdad, el deficiente acceso a la salud, la mala alimentación, las drogas, la facilidad de acceso a las armas, el deterioro del entorno, la deshumanización, la soledad, la falta de un horizonte vital, la debilidad de las redes de apoyo social y la desinhibición de los responsables políticos.

Este enfoque es relativamente reciente y surgió, a comienzos del siglo XX, en la Universidad de Chicago, donde un grupo de sociólogos fueron conscientes del enorme calado de las transformaciones sociales que se estaban operando en los entornos urbanos. Además, pronto cayeron en la cuenta de que esas transformaciones incidían muy directamente en el ámbito de la delincuencia.

Como señalan las criminólogas Nicole Rafter y Michelle Brown:

*"Mientras las ciudades estadounidenses experimentaban un crecimiento sin precedentes, estos sociólogos quedaron fascinados por los cambios sociales que emergieron como resultado del vasto incremento poblacional. Cómo el país, se transformó de un medio rural, homogéneo, de pequeñas ciudades, a uno complejo, heterogéneo, de metrópolis industriales y nuevos tipos de problemas sociales vinculados a la pobreza, la inmigración y el subsiguiente cambio de valores, que resultó inevitable. Los primeros teóricos de la Escuela de Chicago establecieron los fundamentos básicos de la sociología urbana y del estudio de los problemas sociales, incluida la delincuencia. Para estos científicos sociales, el estudio de la criminalidad está basado en la Teoría Ecológica Humana, de acuerdo con la cual las condiciones de la dinámica social de la ciudad, influida por los dramáticos cambios de población y las olas de inmigración, son la fuente de la delincuencia"*¹⁶⁴.

Pensamos que los factores criminogénicos más decisivos y, posiblemente, más injustos y antidemocráticos, son la pobreza y la desigualdad. Desigualdad y pobreza que convierten el lugar de nacimiento de una persona, y su nivel de renta, en aquello que puede llegar a determinar tanto su destino como su lugar en la sociedad.

¹⁶³ Keith Hayward, *City Limits: Crime Consumerism and the Urban Experience* (Portland: Cavendish, 2004), 1.

¹⁶⁴ Michelle Brown, Nicole Rafter, *Criminology Goes to the Movies* (Nueva York: NYU Press, 2011), 67.

Así lo explica Robert K. Merton, destacado sociólogo y profesor de la Universidad de Columbia:

“Las demandas culturales que se hacen a estas personas (en situación de exclusión) son incompatibles. Por un lado, son compelidos a orientar sus conductas hacia el propósito de acumular riquezas y, por otro, les son negadas sistemáticamente todas las oportunidades para poder hacerlo a través de los cauces institucionalmente establecidos. Las consecuencias de esta inconsistencia estructural implican el desarrollo de personalidades psicopatológicas, y/o conductas antisociales y/o actividades revolucionarias. El equilibrio entre los medios legítimamente tolerados y los fines (para la progresión social) se convierte en altamente contradictorio con la progresiva justificación del alcanzar el éxito a cualquier precio. En este contexto, Capone representa el triunfo de la inteligencia amoral, frente al “fracaso” de lo moral, cuando todos los canales verticales de movilidad social se estrechan o se cierran (para los más desfavorecidos) en una sociedad que otorga un alto valor a la capacidad económica y a la posición social de todos sus miembros”¹⁶⁵.

Parece claro, entonces, que la pobreza y la desigualdad, en una sociedad sin mecanismos justos de progresión social y sin herramientas para una lucha efectiva contra ellas, se convierten en el caldo de cultivo ideal para conductas asociales y delictivas. Lo más significativo, desde el punto de vista de la sociología jurídica, es que esa pobreza y desigualdad resultan extremadamente caras para la sociedad en su conjunto. Todo el dinero que un Estado no invierte en luchar contra estas lacras debe emplearlo luego para crear costosísimos entramados policiales y penales que jamás logran acabar con el problema sino sólo enmascararlo. Eso sí, ese sistema de represión del delito supone un gran negocio para algunos.

En este sentido, los profesores Jeffrey Reiman y Paul Leighton concluyen:

“Que la pobreza es una fuente de delincuencia no tiene que ver con el hecho, que documentamos más adelante, de la gran trascendencia y el elevado incremento que han alcanzado los delitos de “cuello blanco”. De hecho, la pobreza contribuye al crimen creando necesidades mientras, al otro lado de la balanza, la riqueza contribuye a la delincuencia desatando la codicia. El criminólogo John Braithwaite defiende que la desigualdad económica, en sí misma, agrava los delitos de los pobres con respecto a los cometidos por los más pudientes. E incrementa, a su vez, la posibilidad de que los más ricos no acaben siendo condenados cuando cometan delitos. Al mismo tiempo, la desigualdad incrementa la humillación de los pobres que se hallan “rodeados” por imágenes de la “buena vida” y se sienten responsables de su fracaso por no haber llegado a alcanzarla. Y la desigualdad ha empeorado en los últimos años.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ R. Merton, “Social Structure and Anomie”, *American Sociological Review*, vol. 3, (1938): 41.

¹⁶⁶ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*, 31.

Pensemos en la gran urbe como un organismo complejo, un ser con vida propia cuyas células vienen a ser sus propios habitantes. Lo que en el pasado había sido un espacio para la libertad y el desarrollo del conocimiento se convierte en una suerte de moderna prisión sin barrotes cuando, ya en el siglo XX, surgen las megalópolis, grandes aglomeraciones urbanas superpobladas. En esas enormes ciudades, de dimensiones inabarcables para las personas, se agudizan fenómenos como la deshumanización y la soledad. La gran ciudad como una suerte de cárcel invisible, un lugar que te atrapa con su insustancialidad, como una mala pesadilla. Y esto es lo que le ocurre a Travis Bickle (Robert de Niro), nuestro protagonista.

A mayor abundamiento, los mecanismos de control social operables en estos entornos urbanos se ven afectados por los cambios sociales acaecidos. Los tradicionales sistemas de control social informal: la familia, el vecindario, la escuela, la iglesia, se presentan, por tanto, desdibujados o desestructurados. La familia, por ejemplo, ha experimentado transformaciones muy notables en la actualidad, entre otros aspectos, en lo que respecta a su configuración: familias monoparentales, familias de progenitores del mismo sexo... Lo mismo ha ocurrido, en lo que atañe a la capacidad de influencia en la comunidad, con los vecinos, la escuela y las confesiones religiosas. Esas pérdidas de poder de las diversas instituciones del tejido social, en suma, contribuyen a agravar el desarraigo y el desamparo de los más desfavorecidos.

En otro orden de cosas, y a la hora de seguir analizando el fenómeno de la delincuencia urbana, no podemos pasar por alto un aspecto tan importante como el planeamiento urbanístico. Constituye un elemento decisivo a la hora de defender un nuevo enfoque para las grandes ciudades, en tanto en cuanto las decisiones políticas que se toman al respecto influyen enormemente en el modelo urbano que se está imponiendo en la sociedad.

Por ello, nos gustaría reivindicar la aplicabilidad de las denominadas políticas C.P.T.E.D. (*Crime Prevention Trough Environmental Design, Estrategias de Prevención del Delito a través del Diseño Urbanístico*). A nuestro parecer, su eficacia ha sido debidamente contrastada desde sus inicios, en los primeros años setenta, cuando, el arquitecto municipal neoyorquino, Oscar Newman, en su obra *Defensible Space (Espacio defendible, 1972)*, sentó las bases de esta corriente que es, a la vez, arquitectónica, y criminológica.

Newman denomina “espacio defendible” a aquel entorno residencial “*cuyas características físicas, diseño de los edificios y planeamiento global tienen la función de permitir a sus propios habitantes convertirse en*

*actores clave para garantizar su propia seguridad*¹⁶⁷. Sin embargo, este concepto no se agota tan sólo en un buen diseño urbanístico dado que Newman lo entiende como un fenómeno “socio-físico”. En el plano social, los residentes desarrollan un doble sentimiento: de propiedad, y de responsabilidad sobre su entorno. Con ello, el delincuente se ve aislado porque su campo de acción “ideal” (entorno urbano descuidado, sin vigilancia y con escasa presencia de vecinos) es sustituido por un espacio cuidado, habitado y “vigilado” por los propios ciudadanos.

La regeneración del espacio urbano en las zonas de mayor exclusión social y la lucha contra la pobreza y la desigualdad son dos herramientas de primer nivel en la prevención del delito y constituyen un desafío político, casi titánico, que precisa de un gran consenso institucional y de un elevado volumen de inversiones. Entendemos estas políticas como de alto nivel estratégico, por la evidente rentabilidad social que entrañan y por el ahorro futuro que podrían suponer en otros capítulos presupuestarios tales como la lucha contra la delincuencia, el sistema penitenciario y el sistema judicial (en esencia, el núcleo del complejo jurídico penal.)

Si nos centramos en la visión que da la película del entorno urbano como factor criminogénico, en la persona de su principal protagonista, podemos extraer una serie de conclusiones relevantes, que serían, a modo de resumen:

La ciudad es el entorno ideal para el crimen. En sus calles los maleantes parecen campar a sus anchas. La presencia policial es casi insignificante y sólo se percibe cuando los delitos ya se han cometido.

Noche y crimen forman otro binomio interesante. La oscuridad del hecho delictivo; del mal, en suma, se identifica con la oscuridad nocturna.

La ciudad es un lugar sucio y hostil. La suciedad física de las calles se corresponde con la suciedad moral y espiritual de los habitantes (el pecado).

La gente no se relaciona ni se conoce, más allá del trato superficial. La soledad es como una moderna epidemia. Soledad agravada, si cabe, porque se padece en “compañía” de millones de personas.

El protagonista es un testigo incómodo de lo que ocurre. Sus ojos nos trasladan aquello que no queremos ver en la ciudad pero que efectivamente, y a nuestro pesar, sucede.

¹⁶⁷ Sridevi Rao, *A Measure of Community: Public Open Space and Sustainable Development Goal 11.7*. (Chennai: Notion Press., 2016), 176.

Más allá de la certera crítica del modelo vigente, no se plantea ninguna posible solución, ni siquiera de tipo constructivo.

La película constituye una obra maestra, sobre todo a la hora de plasmar la soledad en la gran urbe del hombre contemporáneo y el vacío existencial que conlleva.

VII. 2. B.- Análisis de la personalidad del protagonista: La violencia como reflejo, y consecuencia, de su frustración vital

La esencia de la película es el periplo vital de su protagonista, el taxista Travis Bickle (Robert de Niro). Pero esa “singladura” tiene lugar en un lugar muy determinado: la ciudad de Nueva York. Y, más concretamente, en sus barrios más duros. El “yo soy yo y mi circunstancia”, que decía Ortega y Gasset, encuentra plena vigencia en la vida del personaje.

En el caso de la película objeto de nuestro análisis es necesario señalar una característica definitoria del devenir de Travis Bickle: se trata de un veterano de la guerra de Vietnam. Alguien que sirvió a su país y que vivió para contarlo pero que, lejos de los fastos y homenajes que se dispensan a los héroes victoriosos, se ve obligado a trabajar como taxista la práctica totalidad del día para poder vivir.

En la cinta somos conscientes del trauma que supuso para los Estados Unidos perder la guerra. Pero lo somos indirectamente puesto que se omiten las referencias a ésta, que se producen de manera muy tangencial, por referencias del propio Travis en el momento en que va a solicitar un puesto de conductor a la compañía de taxis y, posteriormente, en un discurso electoral del Senador Palantine (Leonard Harris).

Ese trauma, no asumido por la sociedad, viene a condicionar, también, como más adelante se verá, la vida del personaje.

Travis es, en realidad, un arquetipo de antihéroe. Un hombre en apariencia sencillo, pero no simple, cuya soledad e insomnio patológico le llevan a ocupar todo su tiempo con el trabajo. Compensa la ausencia de compañía y calor humanos solazándose con películas pornográficas en cines destartalados. Pero no lo hace con un ánimo de perversión. Para él se trata de algo cotidiano y normal, desprovisto de cualquier connotación lúbrica u obscena.

Como todo antihéroe, tiene su código ético personal. Algunos teóricos, como García García y Gil Ruiz, han analizado el comportamiento del protagonista de acuerdo con los parámetros aristotélicos de

“virtud” presentes en una de las obras cumbre del filósofo griego: la *Ética a Nicómaco*. Su diagnóstico es concluyente: Travis no es un hombre virtuoso.

“Travis vive estímulos totalmente cotidianos, pero responde egoístamente a los mismos, queriendo hacer el mundo a su medida antes de pararse a comprenderlo. No atiende a las virtudes que pueden hacerle entender su lugar en el mundo, de ahí que resulte un personaje interesante, ejemplo de antihéroe cinematográfico: cuenta una historia por sí mismo, a través de su propia y voluntaria destrucción. A nivel narrativo, de hecho, puede justificarse con otra idea de Aristóteles referente a la tragedia: un hombre malo no debe pasar del infortunio a la dicha.”¹⁶⁸

Otros estudiosos, como Arboccó de los Heros, prefieren explicar el comportamiento del personaje, ateniéndose a sus circunstancias vitales inmediatas: la de mayor trascendencia; su condición de excombatiente, con un más que probable *Trastorno de Estrés Postraumático (T.E.P.)* que le causa insomnio crónico. Ese insomnio no sólo agrava la patología de base, sino que lleva aparejadas otras consecuencias accesorias:

“Este personaje presenta algunos síntomas neuróticos: no puede dormir por las noches, tiene algunos problemas con la memoria y dolor de cabeza. Surge la pregunta ¿por qué ocurre esto?, ¿qué teme que le ocurra al dejar la vigilia?, ¿qué miedos o terrores nocturnos le impiden cerrar un ojo? Son varios los psicólogos que tienen la idea que cualquier síntoma aparece por alguna razón, muchas veces es útil su manifestación, cumple un propósito, aunque neurótico. Además, Travis es visto tomando en más de una oportunidad ciertas pastillas, sin conocer si son debidamente recetadas o es producto de una peligrosa automedicación. Ante ese insomnio recurrente decide trabajar por las noches, lo cual puede ser una buena forma de mantenerse ocupado, trabaja de 6 pm a 6 am a veces hasta las 8 am; esto significa que debe invertir su horario, invertir su ciclo circadiano (...) La falta de sueño está asociado al aumento de la irritabilidad, el cansancio, la falta de concentración y disminución de la creatividad, entre otros efectos (Feldman, 1995)”¹⁶⁹

“Estamos frente a un tipo con estrés postraumático (dificultades para conciliar o mantener el sueño, irritabilidad, dificultades para concentrarse, según el DSM, American Psychiatric Association, 2003) en el apogeo de manifestaciones paranoides (susplicia y la desconfianza hacia quienes le rodean) y mucha violencia desplegada a los demás; “aquí tienen a un hombre que no pudo soportarlo más”, dice el protagonista. Nos

¹⁶⁸ F. García, F. Gil, “El antihéroe cinematográfico como un modelo ético a través de las virtudes aristotélicas en *Taxi Driver*”, *Ética net, Revista científica electrónica de educación y comunicación en la sociedad del conocimiento*, vol. 1, 16 (2016): 123.

¹⁶⁹ M. Arboccó, “Reflexiones Psicológicas a partir del cine: Análisis psicológico de la película *Taxi Driver (Taxista)* de Martin Scorsese”, *Revista Peruana de Psicología y Trabajo Social*, vol. 2, 2 (2013): 124.

preguntamos si de haberlo aceptado Betsy, ¿Diría él esto mismo? ¿O estaría de acuerdo en la respuesta dada por el personaje de Mickey en aquella otra gran película Asesinos por Naturaleza (Stone, 1994) que “lo que vence a un asesino es el amor”?’’¹⁷⁰

En nuestra humilde opinión, ambos análisis nos parecen acertados, en parte, pero, en su esencia, sumamente superficiales. En primer lugar, y en lo que respecta a la supuesta ausencia de virtudes aristotélicas en el personaje principal no podemos dejar de plantear dos cuestiones clave:

¿Hasta qué punto podemos “exigir” a un antihéroe que se comporte de forma virtuosa, según unos parámetros socialmente asumidos y “estandarizados” (en este caso, la filosofía aristotélica), si esa alambicada técnica de control social sólo la aplicamos a los individuos que se desvían de esos cánones y no exigimos esos mismos valores, también, a aquellos que están en la cúspide del sistema (políticos)?

¿Pueden aplicarse esos principios filosóficos a un personaje, de forma meramente “mecánica” sin empatizar con todas y cada una de sus circunstancias vitales, en el sentido orteguiano del término?

En respuesta a la primera pregunta nos gustaría señalar que no deja de resultar, en nuestra opinión, un tanto “cínico” pretender que Travis se conduzca en su vida siguiendo los principios de la filosofía aristotélica y, acto seguido, explicaremos brevemente porqué. En lo que concierne a la segunda pregunta nuestra respuesta es rotunda: no se puede.

Travis es un excombatiente, un hombre que ha sido entrenado para obedecer órdenes sin discutir y matar a sus enemigos. Alguien que, en su momento, eligió esa opción porque entendió que era la mejor manera de defender a su patria y porque es lo que le habían enseñado. Había sido socializado para ello.

Pero cuando su país pierde la contienda, él se transforma en un perdedor, forzado a asumir las consecuencias de la derrota y con secuelas en su vida diaria (trastorno de estrés postraumático). El soldado se convierte en un juguete roto y el mismo sistema que le envió a luchar a miles de kilómetros de su casa se desentiende de su suerte. Tiene que ganarse la vida y lo hace, aprovechando su insomnio crónico (posible síntoma del trastorno antes citado), trabajando por la noche conduciendo un taxi. Así es como se nos presenta el personaje, al inicio de la película.

“(Travis entra en una empresa de taxis a pedir trabajo)

¹⁷⁰ *Ibidem*, 126.

Encargado de personal. (Inquisitivo) ¿Y usted qué quiere, amigo?

Travis. No puedo dormir por las noches.

Encargado. Ahí (fuera, en la calle) tienes porno para distraerte.

Travis. Sí. Ya lo he intentado.

Encargado. ¿Y qué hace entonces?

Travis. Ir zascandileando de un lado a otro y he pensado que ya que no puedo dormir. Lo mejor será hacer algo de provecho.

Encargado. ¿Quiere hacer el turno de noche en el Bronx o en Harlem?

Travis. A la hora que sea y donde sea.

Encargado. ¿Incluso en los días de fiesta?

Travis. Cuando sea y donde sea.

Encargado. ¿Enséñeme su carné de conducir!, ¿Qué tal su hoja de servicio?

Travis. Limpia. Muy limpia. Como mi conciencia.

Encargado. (Dubitativo) ¿No me hará una faena, supongo...? Porque lo malo de ustedes es que siempre acaban jugándosela a uno. Si trae esas intenciones más vale que se largue ¿entiende?

Travis. (Convincente) Dispense. Yo no soy de esos.

Encargado. ¿Estado físico?

Travis. Bueno,

Encargado. ¿Edad?

Travis. 26

Encargado. ¿Preparación?

Travis. Hombre, algo sé... Un poco de cada cosa...

Encargado. ¿Servicio militar?

Travis. Ya estoy licenciado. Desde mayo del 73.

Encargado. ¿En qué cuerpo sirvió?

Travis. En Marina.¹⁷¹

Encargado. (Conciliador) Yo también serví en la Marina. Y ¿qué quiere? ¿Necesita un trabajo extra o es ambicioso?

Travis. No, sólo quiero tener el tiempo ocupado. No soy ambicioso.

Encargado. Bueno, mire, rellene estos papeles (le entrega varios formularios) y pásese mañana por aquí, al cambio de turno.

(Travis atraviesa el garaje, enorme y oscuro, y sale, al exterior).¹⁷²

Enseguida comienza a trabajar como taxista y cuando empieza a enfrentar la realidad de la ciudad ésta le supera porque, entre otras cosas, no es capaz de interpretarla adecuadamente. Y no puede hacerlo porque carece de herramientas de análisis en el plano intelectual: no ha sido educado para pensar.

“(Observamos una vieja y pequeña habitación desordenada, excepto la zona destinada a cocina, que está limpia y colocada, de lo que se deduce que Travis cocina poco o come fuera. Le vemos escribiendo en su diario. Nos narra el texto a través de su monólogo interior).

Travis. 10 de mayo. Gracias Señor por la lluvia que ha limpiado de basura las calles. Ahora trabajo muchas horas, 6 por la mañana y 6 por la tarde. A veces, incluso 8 por la mañana, 6 días a la semana. Y hay semanas que trabajo 7 días. Es agotador, pero no tengo tiempo para aburrirme. Llego a ganar hasta 300 o 350 semanales, y más aún cuando no bajo la bandera.¹⁷³

Seguimos conociendo a Travis y vemos que trabaja demasiado. Es un auténtico “adicto al trabajo” o “workholic”. Un hombre que no puede dormir y que no quiere, no puede, pensar. La fase de alienación acaba de comenzar. También vemos que es creyente y cultiva, a través de la escritura en un diario, su dimensión espiritual. Añora la lluvia porque limpia las calles como un moderno diluvio que purifica los pecados de la gran ciudad. Pero para conocerle de verdad tenemos que montar con él en su taxi, el 3.596:

¹⁷¹ Error de traducción. En la versión original el protagonista dice: “Marines” (Infantería de Marina). Si hubiese servido en la Marina hubiese dicho: “Navy” (Marina). Haber servido en Infantería de Marina (primera línea) ayuda a entender el trauma del personaje y su habilidad con las armas. (Nota del autor).

¹⁷² Martin Scorsese. *Taxi Driver* (Los Ángeles: Columbia Pictures, 1976).

¹⁷³ *Ibidem*.

(El taxi recorre la ciudad de noche, escuchamos la banda sonora de la película. [Leitmotiv 2: música inquietante], llueve y destellan las luces de neón).

Travis. (Monólogo interior) Por la noche salen bichos de todas clases: furcias (varias prostitutas están apostadas en la calle), macarras, maleantes, maricas, lesbianas, drogadictos, traficantes de drogas, ¡tipos raros! Algún día llegará una verdadera lluvia que limpiará las calles de esta escoria. (Vemos una perspectiva del asfalto cubierto de charcos, la melodía de la cinta refuerza la desazón de la escena) Yo recorro la ciudad. Llevo gente al Bronx o a Harlem sin importarme quienes sean. Para mí todos son iguales. Hay quien ni siquiera admite a los portorriqueños. Yo no hago distinciones”¹⁷⁴

Travis no sólo trabaja en los barrios más pobres y conflictivos de la ciudad, sino que lo hace de noche cuando tienen lugar la mayoría de las actividades delictivas y, por tanto, la inseguridad es mayor. No es un cobarde y ha estado en la guerra pero todo lo que ve le supera y le satura. Y en gran parte esto es así porque es incapaz de desconectar. A su insomnio patológico (que le impide recuperarse debidamente de los sobreesfuerzos que realiza) se suma el hecho de no tener ninguna afición o actividad de ocio que no sean las películas pornográficas que ve sin ningún ánimo obsceno. No tiene amigos más allá de sus compañeros de profesión y su familia vive fuera de la ciudad. Travis está completamente solo en una de las ciudades más pobladas del planeta.

Esa soledad le lleva a intentar entablar conversación con cualquier mujer que se cruce en su camino (como la taquillera de uno de los cines que frecuenta). Su actitud abierta, y un tanto ingenua, propia del habitante de un pueblo pequeño de la América profunda, suscita la desconfianza de sus semejantes en la gran urbe.

(Travis entra en un cine “porno”).

Dependiente. ¿Desea usted algo?

Travis. Sí ¿cómo se llama usted? Yo me llamo Travis.

Dependiente. Me alegro ¿en qué puedo servirle?

Travis. (Insistente) Me gustaría saber cómo se llama usted.

Dependiente. (Molesta) ¡Déjeme en paz!

¹⁷⁴ *Ibidem.*

Travis. (Azorado) Puede decirme su nombre. No voy a hacerle nada. Es que yo...

Dependiente. ¿Quiere que llame al encargado?

Travis. (Contrariado) No. No tiene que llamar a nadie... Sólo le preguntaba...

Dependiente. ¡Troy!

Travis. Está bien. No grite. Ande, deme unas chocolatinas. ¿No tiene almendras? Las prefiero. Durán más.

Dependiente. Sólo tenemos lo que ve ahí.

Travis. Bien. Me llevaré una tableta Clark, un paquete de esto y Coca-Cola.

Dependiente. No tenemos. Royal and Cola, es lo que hay. Un dólar ochenta y cinco.

(Imagen del rollo de película del proyector. Travis entra en una sala pequeña y sucia y se sienta en una butaca)

Travis. (Monólogo interior) Doce horas de trabajo y sigo sin poder dormir ¡maldita sea! Los días pasan uno tras otro. Parece que no tienen fin.¹⁷⁵

Falta de sueño, exceso de trabajo, incapacidad para desconectar, carencia de relaciones sociales, soledad, entorno hostil... Las circunstancias vitales de Travis desestabilizarían a cualquiera.

La vida de nuestro protagonista transcurre en un lugar donde la virtud está completamente ausente. Él mismo sufre por ello y ese sufrimiento, unido a las secuelas que arrastra de la guerra, hacen que vuelva a manifestarse su trastorno de estrés postraumático. Es una víctima del sistema y está enfermo. Por tanto, ¿podemos pretender que una persona enferma, enormemente sola en un ambiente hostil se comporte de forma totalmente virtuosa? Creemos, honestamente, que no. Pero eso no implica que Travis no lleve a cabo actos loables. De hecho, sus ideales son nobles. El protagonista se replantea su vida y parece encontrarle un sentido: dedicarla en parte a los demás:

(Vemos a Travis tumbado sobre la cama, en su apartamento):

Travis. (Monólogo interior) En realidad lo que he necesitado siempre es una meta que alcanzar. No creo que uno deba consagrar su vida sólo al cuidado de sí mismo. Pienso que también debe darse uno un poco a los demás.¹⁷⁶

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

Después de esta “declaración de principios” a Travis le sucede algo imprevisto y que le supone un auténtico torbellino emocional: se enamora.

“(Una calle de Nueva York por la mañana, escenas callejeras de parejas abrazadas paseando, música romántica).

Travis. (Monólogo interior) La vi por primera vez, cerca de la oficina electoral de Palantine, calle 63, esquina Broadway. Llevaba un vestido blanco. Era como un ángel aparecido en medio de aquel sucio marmágnum (se ve a una etérea Betsy (Cybyll Sepherd) entrando en un edificio). Iba sola. La suciedad no podía alcanzarla a ella... a ella. (En la pantalla la palabra “her” (ella), Travis escribiendo en su diario y un cartel electoral de Charles Palantine).

La clara idealización que Travis manifiesta con respecto a su amada nos recuerda a la de Don Quijote con Dulcinea. La compara con un ángel. Va vestida de blanco (pureza) y la suciedad (el pecado) no puede alcanzarla. Las connotaciones religiosas son evidentes: el amor como redención. Por fin, el protagonista ha encontrado un motivo para llevar una vida con ilusión. Pero la cosa no resulta tan fácil. Primero tiene que “conquistar” a Betsy. Y Travis es un tipo tímido que antes de decidirse a abordarla actúa de la forma que ha aprendido en la Infantería de Marina: reconociendo el terreno.

(Betsy y su compañero Tom están trabajando en la oficina electoral del candidato Palantine cuando ella advierte que un taxista la está observando):

Betsy. (A Tom) ¡Mira ahí enfrente!

Tom. ¡Te quiero!

Betsy. ¿No adviertes nada?

Tom. No.

Betsy. ¡Pues cámbiate de gafas!

Tom. Está bien. Ahora miro. ¿Qué hay?

Betsy. Ese taxista no nos quita ojo. (Travis mira la oficina de campaña desde el taxi mientras bebe una Coca-Cola. Lluve).

Tom. ¿Qué taxista dices?

Betsy. Ese que ha aparcado ahí delante.

Tom. ¿Cuánto tiempo lleva parado ahí?

Betsy. No lo sé, pero mucho, desde luego.

Tom. ¿Te molesta?

Betsy. No.

Tom. ¡Claro que sí! Lo que pasa es que lo disimulas.

Betsy. ¡Qué listo eres! ¡Qué rápido de reflejos!

Tom. Al menos procuro ser rápido. Y como el hombre soy yo voy a salir a decirle que...

Betsy. ¡Buena suerte!

Tom... A decirle que se marche... Y para eso no necesito que me desees suerte.

Betsy. La necesitas, aunque no lo creas.

(Tom sale de la oficina a encararse con Travis. Lleva un paraguas para no mojarse el traje)

Tom. (dirigiéndose a Travis) ¡Oiga, nos está bloqueando la puerta! ¿Quiere quitar el taxi de ahí?

(Travis acelera bruscamente y se va. Por el retrovisor vemos a Tom, a lo lejos, sosteniendo el paraguas).

Este primer acercamiento, y la reacción de Tom, confunden a Travis que no sabe si Tom es sólo un compañero de trabajo de Betsy o algo más.

¿Qué sabe Travis de las mujeres? Su timidez y la tendencia a la idealización de éstas, a sus 26 años, nos parecen indicar que no tiene demasiada experiencia al respecto. El entorno en que se mueve es únicamente masculino y no le resulta útil, en absoluto, como modelo de aprendizaje, porque sus compañeros (“Mago”, “Pasta” y “Charly”), son extremadamente machistas:

“(Travis llega a un bar donde están descansando, y tomando algo, varios compañeros):

“Mago”. (Teatral) ¡Y va la tía, se pinta y se maquilla los labios, se pinta los ojos, se pone “rouge”!

“Pasta”. No se dice “rouge”. Es “rubor”.

“Mago”. Eso que se pone con una especie de brocha.

“Pasta”. Sí. Eso se llama rubor.

“Mago”. ¡Travis!

Travis. Hola, “Mago”.

“Pasta”. Es rubor. Mi mujer lo usa.

“Mago”. ¡Pregúntale a Travis! Él sabe de mujeres.

“Pasta”. Sí...

Travis. (Al camarero) ¡Tráigame un café!

“Mago”. Se llame como se llame se puso todas esas cosas y después perfume en spray. Se echó una buena rociada en la pechuga. Era una señora estupenda. Hasta se cambió de bragas.

“Pasta”. No lo creo.

“Mago”. Sí, sí.

“Pasta”. ¿Y qué hiciste tú?

“Mago”. Paré y salté al asiento de atrás. La abracé a lo bestia y le dije: “¿quieres que pasemos un buen rato, chata?” Contestó: “claro que sí” y le pegué un revolcón que se volvió loca de gusto. Me dijo que era la mejor experiencia que había tenido en su vida (Travis le mira y sonríe). Me dio 200 dólares de propina y su número de teléfono en Acapulco.”¹⁷⁷

El relato que hace “Mago” de sus andanzas sexuales, zafio y machista, no incomoda a Travis, pero tampoco le aporta información valiosa para suplir su ignorancia sobre la materia. Él, hasta ese momento, cree en el amor ideal y ahí no hay lugar para relaciones como las que describe “Mago”.

Después del primer reconocimiento del terreno, Travis decide pasar a la acción y acude a la oficina electoral de Palantine para conocer y hablar directamente con Betsy:

(Travis baja del taxi y se dirige a la oficina electoral de Palantine. Lleva puesta una americana color rojo oscuro. Una vez en la oficina va directamente a la mesa donde trabajan Betsy y Tom).

Travis. (Jovial) Buenas. Me gustaría colaborar.

Tom. Estupendo. Le atiendo ahora mismo.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

Travis. *(Cortés)* Prefiero que me atienda la señorita.

Betsy. *(Le mira como sondeándolo)* ¿Y por qué tiene interés en que le atienda yo?

Travis. *Porque creo que es usted la mujer más bonita que he visto en mi vida.*

Betsy. *(El cumplido la halaga)* Gracias. ¿Qué opina de Palantine?

Travis. *(Dubitativo)* Bueno... Yo...

Betsy. *Charles Palantine, el hombre al que quiere ayudar para ser presidente.*

Travis. *Estoy seguro de que será un buen presidente. No entiendo de política, pero sin duda lo hará bien.*

Betsy. ¿Quiere participar en la campaña del Senador?

Travis. *Claro que sí.*

Betsy. ¿Qué le parece su programa de bienestar social?

Travis. *(Incómodo)* Es que, la verdad, no sé cuál es ese programa del senador, pero no dudo que estará bien.

Betsy. ¿Está seguro?

Travis. *Sí.*

Betsy. *Bien. Aquí trabajamos a todas horas, día y noche. Preséntese a ese señor (señala a Tom) que seguramente le encargará un cometido.*

Travis. *Oiga, yo conduzco un taxi de noche y sé que me resultará difícil trabajar de día. Así que...*

Betsy. *(Sorprendida)* Entonces... ¿Qué es lo que desea?

Travis. ¿Querría venir conmigo a tomar un café?

Betsy. ¿Por qué?

Travis. ¿Por qué?

Betsy. *Sí.*

Travis. *Le diré por qué. Creo que está muy sola. Paso a menudo por esta calle y siempre la veo ahí y aunque está rodeada de gente, de teléfonos y de papeles todo eso no significa nada para usted. Y ahora que he entrado aquí, y la he conocido, he visto en sus ojos, y en su manera de conducirse, que no es una mujer feliz. Creo que le hace falta algo. Algo no es más que un amigo verdadero.*

Betsy. (Juega con el lápiz y sonrío) ¿Y ese amigo va a ser usted?

Travis. Sí. ¿Qué contesta? Este no es un buen sitio para hablar de eso. Será cuestión de 5 minutos, salgamos (insistente). Es ahí, muy cerca. Yo la protegeré.

Betsy. (Sonríe. Se le escapan pequeñas carcajadas).

Travis. ¡Vamos! Tómese un pequeño respiro.

Betsy. (Condescendiente) Tengo un descanso a las 4. Si usted está por aquí.

Travis. (Incrédulo) ¿A las 4 de hoy?

Betsy. Sí.

Travis. Estaré aquí.

Betsy. De eso estoy segura.

Travis. A las 4...

Betsy. (Divertida) ¡Qué sí! A las 4.

Travis. ¿En la puerta?

Betsy. Sí.

Travis. Me llamo Travis, Betsy.

Betsy. Travis...

Travis. Muy agradecido, Betsy. (Va hacia la puerta. Tom le mira contrariado. Sale a la calle y vuelve la vista atrás hacia la oficina de Palantine. Banda sonora de la película. [Leitmotiv I: música romántica]).

Travis ha conseguido su primer objetivo: tiene una cita con Betsy y parece que ella se siente atraída por él. Como siempre, expresa sus sentimientos en su diario:

Travis. (Monólogo interior) 27 de mayo. A las 4 de la tarde he llevado a Betsy a una cafetería de Columbus Circle. He tomado café con tarta de manzana y una loncha de queso fundido. Creo que he sabido elegir bien (Se ve como recoge a Betsy en la oficina) (Ya están en la cafetería).

Betsy. 15.000 voluntarios en Nueva York no está mal. Claro que problemas de organización...

Travis. Sé lo que es eso. También tengo esos problemas. Tengo que organizarme en casa las pequeñas cosas: el piso, mis trastos... Me compraré un letrerito de esos que dicen: Tengo que “organicionarme”.

Betsy. (Sorprendida) Será “organizarme”.

Travis. “Organicionarme”. Eso suena más importante, aunque sólo sea porque tiene más letras.

Betsy. Figurará usted en las enciclopedias, y, además, como inventor de una nueva palabra.

Travis. ¿Está a gusto en esa oficina?

Betsy. Sí. Hay una gente estupenda y creo que Palantine triunfará.

Travis. Tiene usted unos ojos preciosos. ¿Le gusta su compañero?

Betsy. Es un buen chico.

Travis. Sí, tal vez, pero ¿le gusta?

Betsy. Es simpático y eficaz en su trabajo. No está mal, pero tiene algunos defectos.

Travis. (Inquisitivo) Yo diría que tiene muchos defectos.

Betsy. (Sonríe) Eeeeh.

Travis. Me parece que es un hombre que sirve para poco. Cuando entré en su oficina y les vi a ustedes allí, comprobé, por su comportamiento, que no había entre ustedes nada especial. En cambio, me dio la impresión de que algo había entre nosotros. Un impulso que ambos seguíamos. Eso me dio fuerza para acercarme a hablarle. Si no, nunca me hubiera creído con derecho a decirle ni una sola palabra. No hubiera tenido valor para hacerlo. Y vi que con él no había nada. Lo presentía y enseguida comprendí que estaba en lo cierto. ¿Sintió usted lo mismo?

Betsy. Si no, no estaría aquí.

Travis. ¿De dónde es usted?

Betsy. Del norte.

Travis. Ese que trabaja con usted no me gusta. No sé por qué, pero no me gusta. Me parece que es idiota y que no la respeta.

Betsy. (Sorprendida) En toda mi vida he conocido un hombre como usted...

(Se miran, continúan con sus consumiciones)

Travis. *¿Quiere que vayamos... al cine?*

Betsy. *He de volver al trabajo*

Travis. *No digo ahora sino en otra ocasión.*

Betsy. *Sí. ¿Sabe que me recuerda usted?*

Travis. *¿Qué?*

Betsy. *Una canción. Una de Kris Kristofersson.*

Travis. *¿Quién es ese?*

Betsy. *El autor de la canción. Es profeta e impostor. En parte verdad y en parte ficción. Es pura contradicción.*

Travis. *¿Piensa eso de mí?*

Betsy. *¿De quién si no estoy hablando?*

Travis. *(Firme) No soy un impostor. No engaño nunca.*

Betsy. *Sólo me refiero a lo de pura contradicción. Usted lo es.*¹⁷⁸

Travis ha dedicado gran parte de su primera cita a desacreditar a Tom, al que intuía como un posible adversario en la lucha por el amor de Betsy. Le tranquiliza saber que no está interesada en él y que sólo le aprecia como compañero de trabajo. Por su parte, ella está muy sorprendida con Travis. Le parece que su personalidad es contradictoria y le compara con el protagonista de una canción de Kris Kristofersson (profeta e impostor). En realidad, la canción se titula: “The Pilgrim Chapter 33” (El Peregrino, capítulo 33) La letra original dice, en su estribillo:

“Es un poeta, un inmigrante. Es un profeta y un traficante.

Un peregrino y un predicador. Un problema cuando pierde el control.

*Andante contradicción, parte verdad y parte ficción.*¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ Kris Kristofersson. *The Silver-Tongued Devil and I* (Washington D.C.: Monument Records, 1971).

Esta dualidad advertida por la perspicaz Betsy nos lleva a realizar una reflexión sobre la personalidad de Travis. Ciertos expertos, como Arboccó de los Heros, creen que el personaje padece algún tipo de analfabetismo emocional:

“Quizá presenta el denominado analfabetismo emocional (Steiner, 2003) o falta de neuronas espejo (Iacoboni, 2009)”¹⁸⁰

Nos inclinamos, sin ser expertos en la materia, a creer que Travis padece un trastorno de personalidad. Más concretamente, Síndrome de Asperger. Hoy considerado un Trastorno del Espectro Autista (T.E.A.), y como tal, aparece recogido en el Manual DSM-5 (utilizado para la categorización de enfermedades y trastornos mentales), que señala los siguientes criterios diagnósticos para su identificación:

“A. Déficits persistentes en comunicación e interacción social.

B. Patrones repetitivos y restringidos de conducta, actividades e intereses.

C. Los síntomas deben estar presentes en la infancia temprana.

D. El conjunto de los síntomas limitan y deben alterar el funcionamiento diario. Debiéndose cumplir los criterios A, B, C, y D”¹⁸¹.

Salvo el apartado C, que no podemos confirmar, por razones obvias, parece que los criterios señalados por el Manual se ajustan, en buena medida, al comportamiento de nuestro protagonista. Se harán evidentes en la escena que comentaremos a continuación:

“(Vemos a Betsy y a Travis a la entrada de un cine “porno”. Los rótulos de la entrada anuncian un programa doble. La película elegida por Travis se titula “Guía de un matrimonio sueco”).

Betsy. (Contrariada) ¿Está Vd. bromeando?

Travis. (Ausente) ¿Qué?

Betsy. (Enfadada) ¡Este es un cine “porno”!

¹⁸⁰ M. Arboccó, *Opus. cit.*, 125.

¹⁸¹ American Psychiatric Association, *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5* (Washington D.C.: American Psychiatric Publishing, 2014), 28-30.

Travis. (Sorprendido) No. Este es un cine al que vienen muchas parejas. Aquí viene gente de todas clases.

Betsy. (Inquisitiva) ¿Está seguro?

Travis. Sí. Yo vengo muchas veces (entran en el cine).

Es una película sueca subtitulada que parece, más bien, un documental científico. Las escenas de sexo incomodan a Betsy. Se ven escenas de sexo en grupo. Betsy se levanta del asiento y se va.

Travis. (Azorado) ¡Betsy!, ¡Betsy, por favor!, ¿Qué le ocurre? (Sale corriendo tras ella) ¿A dónde va?

Betsy. (Cortante) ¡Tengo que irme!

Travis. (Sorprendido) ¿Por qué?

Betsy. No sé porque he entrado aquí. No me gustan estas películas.

Travis. Por favor, es que yo no... no sabía que le disgustaran. No entiendo de cine, pero si hubiese sabido...

Betsy. (Enfadada) ¿Son esas las películas que Vd. ve?

Travis- Pues sí. Yo vengo aquí y no es que me gusten demasiado, pero...

Betsy. Llevarme a este sitio es tan indecente como decirme: “vamos a acostarnos.”

Travis. (Sobrepasado) Mmhh. Hay otros sitios a los que puedo llevarla. Otras películas que podemos ver. En fin, no sé... Puedo llevarla donde quiera.

Betsy. ¡Somos muy distintos! (se va).

Travis. Espere un momento... Espere un momento ¿quiere? (la agarra por el brazo)

Betsy. (Nerviosa) ¡Tengo que irme!... Tengo que irme, ¡ahora mismo!

Travis. Espere, por favor. Quiero hablar con Vd. Es sólo...

Betsy. (Forcejea con él e intenta soltarse) Le he dicho que... (Se suelta) tengo que irme.

Travis. Sólo un segundo.

Betsy. ¡Taxi!

Travis. ¿No puedo hablar con Vd. por lo menos?, ¿no quiere hablar conmigo? (Betsy sube a un taxi) Oiga, ¿no quiere llevarse el disco?

Betsy. Ya lo tengo.

Travis. ¡Lo he comprado para Vd.! (Betsy lo coge).

Betsy. Muy bien. Ahora tendré dos.

Travis. ¿Puedo telefonarla? (El taxi arranca y Betsy se va) ¡Y se va en taxi teniendo yo aquí el mío! (Travis se marcha).

El amor, en su sentido más “convencional” no logra redimir a Travis. Cuando invita a desayunar a Betsy podemos atisbar el inicio de una relación afectiva supuestamente normal. Sin embargo, tras la cita en el cine somos conscientes de que ambos personajes no son compatibles y de que Travis está trastornado.

Betsy se muestra muy ofendida con su elección del filme, pero él simplemente ha elegido una película más de las que acostumbra a ver habitualmente. A pesar de la impresión que ella sufre, Travis no tenía ninguna intención sexual específica, en la elección de la proyección. En esta situación quedan patentes las escasas habilidades sociales del protagonista respecto a las mujeres y que son resultado de la disfunción que sufre. Vuelve a intentar quedar con Betsy, pero ella se niega. Despechado, acude a la oficina electoral de Palantine y le monta un escándalo. Se va antes de que le echen. Es incapaz de gestionar el rechazo y la frustración. Su misoginia estalla:

“Ahora me doy cuenta de que ella es, ni más ni menos, como las demás. Fría y distante. (Se ve a una mujer afroamericana andando en sentido contrario) Mujeres en su mayoría. Forman como un gremio”¹⁸².

La frustración de Travis se ve agravada por otro incidente. Una carrera en la que un marido engañado le pide que le lleve al lugar donde su esposa le es infiel. El alegato del individuo, visiblemente alterado, no hace sino aumentar la misoginia del protagonista:

“Pasajero (Martin Scorsese). ¿Sabe quién vive ahí?, ¿Eh? Ahí vive un negro. ¿Qué le parece? Y yo voy a matarla (risa nerviosa). Eso es. Tan sólo eso. Voy a matarla. ¿Qué le parece? Hum. Le he preguntado que qué le parece. ¿No contesta? ¿No tiene nada que decir? Voy a matarla con una pistola Magnum 44. Sí señor. La mataré con una Magnum 44. ¿Ha visto alguna vez lo que puede hacer una Magnum 44 con la cara de una mujer? Destruirla... por completo. Convertirla en puré. Y eso es lo que voy a hacer yo con su cara. Y ¿tampoco ha visto lo hace una Magnum 44 con el vientre de una mujer? (Travis coloca el retrovisor, y mira al desconocido) (Hace un ruido).

¹⁸² Martin Scorsese, *Opus cit.*

¿Qué es eso? Ya sé lo que estará pensando de mí. Está pensando... sí... que estoy un poco chiflado. ¿Verdad que piensa que estoy un poco chiflado? (Travis arquea las cejas) (Se ríe). ¿Verdad que sí? Apostaría cualquier cosa a que cree que estoy chiflado. ¿Estoy chiflado? (Ríe). ¿Cree que estoy chiflado? (Risa nerviosa). No tiene por qué contestar. Le pago por el viaje, pero no para que conteste. (Travis mira a la ventana. Se ve la silueta de la mujer, fumando).¹⁸³

Lo ocurrido afecta profundamente a Travis quien, después de tomar un café con sus compañeros Pasta, Charly y Mago (Peter Boyle), acaba sincerándose con este último:

“(La calle está muy oscura y los rótulos de neón rojo destacan vivamente en la noche como señalando un peligro inminente. Travis tiene la mirada perdida, mira fijamente a los tipos que pasan. Mago se acerca. Unas prostitutas se pelean entre ellas por un lugar en la acera)

Mago. ¡Tú dirás!...

Travis. (Tímido) Verás. Ya sé que tú y yo no hablamos demasiado...

Mago. Así es.

Travis. Pero he pensado que como tú has corrido mucho, podrías...

Mago. Sí. Por eso me llaman El Mago.

Travis. Es que... Resulta que me siento...

Mago. Te sientes asqueado, ¿no es eso?

Travis. Sí.

Mago. Eso les pasa incluso a los mejores.

Travis. Sí, me siento muy asqueado. Quiero dejar todo esto, ¿comprendes? Quiero dejarlo. Quiero hacer algo.

Mago. ¿Hablas de la vida de taxista?

Travis. Sí, bueno, no es que... ¡Qué sé yo!... Quiero salir de esto, sí. No es lo... No es lo que quiero. Tengo unas ideas negras en la cabeza.

Mago. Bueno, mira. Escucha lo que voy a decirte. Un hombre elige un oficio y ese oficio (por ejemplo, el nuestro) lo convierte a uno en lo que es. Quiero decir que uno hace una cosa y ya no sale de ahí. (El rojo de la escena es

¹⁸³ *Ibidem.*

muy intenso, “colorea” a los personajes, los coches... Es el color del peligro, del infierno interior que está viviendo Travis) Yo mismo llevo 17 años de taxista. 10 en el turno de noche y aún no tengo taxi propio. ¿Sabes por qué? Porque no quiero. Y es que uno debe hacer lo que uno quiere y yo quiero hacer el turno de noche en el taxi de otro, ¿comprendes? Quiero decir que cuando uno toma un oficio, el oficio se apodera de uno. Hay quien vive en Brooklyn y quien vive en Shutton Place. Hay quien es abogado y quien es médico. Hay quien muere y hay quien se pone bueno y cada día nacen otros. Yo también he tenido tus años, me he acostado con muchas tías y me he emborrachado hasta caerme de culo. Pero, a veces, pienso que hay que hacer algo más, ser algo en la vida. ¡Quizá sea eso lo bueno!

Travis. (Sonríe) ¡Pues no sé, es el mayor galimatías que he oído en mi vida!

Mago. Yo no soy Bertrand Russell sino un simple taxista, ¿qué puedo saber? En realidad, ni siquiera sé de qué puñeta hablas.

Travis. Es que me parece que ni yo lo sé.

Mago. No te preocupes demasiado. Tranquilo, que todo se arreglará, lo sé. He visto a muchos así.

Travis. Ya...

Mago. Luego se arreglaron.

Travis. (Le estrecha la mano) Gracias, yo creo que... Gracias.

Mago. Todo se arreglará. Puedes estar seguro. (Mago se monta en su coche y se va. Travis lo ve alejarse y se dirige al suyo. El rótulo de neón de la cafetería ha cambiado a un tono ámbar y la iluminación de la calle y de los coches a un tono verde, como en un juego de semáforos. La música arranca con el Leitmotiv 2 (Tono inquietante).¹⁸⁴

La fase de alienación del personaje ha concluido y se está preparando una explosión de violencia. La charla con *Mago* no le ha servido para nada. Las ideas negras que tiene en su cabeza van tomando cuerpo. Acude a un traficante de armas y le compra todo un arsenal. Ha tramado su venganza. Se pone en forma, practica en una galería de tiro e idea y construye diversos artilugios que le permitirán disparar, a la vez, varias armas. Se acerca a un mitin del Senador Palantine para indagar sus debilidades, dado que lo ha elegido como su presa, y acaba tomándole el pelo a un agente del servicio secreto antes de desaparecer sin dejar rastro.

¹⁸⁴ *Ibidem.*

Entonces, el objetivo de su vida pasa a ser el asesinato del candidato presidencial Palantine. ¿Qué implica, en sí, esta decisión? Por un lado, cabría inferir que el rechazo sufrido por Betsy lleva a Travis a vengarse de ésta planeando la muerte de su “jefe”. Sin embargo, nos parece más plausible encontrar en la figura del candidato Palantine un claro valor icónico. El candidato representa todos los valores del “establishment”: todas las promesas rotas que los políticos hacen al americano medio y que luego rara vez cumplen.

La reacción de Travis implica volverse contra aquellos que, en su momento, le enviaron a Vietnam “para nada”. Los mismos que le han conducido a una vida vacía, sin alicientes, sin un sentido profundo o trascendente. Y por ello está dispuesto a acabar con ella, a “auto inmolarse”.

La violencia es el resultado último, la consecuencia, de su alienación:

“(Travis juega con un revólver frente al espejo. Esta escena no figuraba en el guion original y es una magistral improvisación de Robert de Niro)

Travis. (Hablando solo frente al espejo) No está mal ¿eh?, ¿eh?, ¿eh? Más rápido que tú, hijo de perra. Te he visto venir, ¡borde!, ¡cagón! Bueno. Aquí estoy. ¡Atrévete! Empieza tú. Atácame. (Juega con la pistola y apunta al espejo) ¡Ni lo intentes, cabronazo! ¿Hablas conmigo? ¿Me lo dices a mí? Dime, ¿es a mí? Entonces, ¿A quién demonios le hablas si no es a mí? Aquí no hay nadie más que yo... (Se oye el “tic-tac” de un reloj), (alegoría del tiempo) ¿Con quién puñeta crees que estás hablando? ¿Ah sí? ¡Ah! Muy bien, ¡ah! (Travis se queda mirando, de brazos cruzados, el cartel electoral de Palantine pegado en la pared de su apartamento) ¡Escuchad, imbéciles de mierda! Aquí hay un hombre que va a cortar por lo sano, que no va a permitir... ¡Escuchad, imbéciles de mierda! (echado sobre su cama) Aquí hay un hombre que va a cortar por lo sano... un hombre que va a hacer frente a la chusma, a la prostitución, a las drogas, a la podredumbre, a la basura... que acabará con todo esto. Aquí hay... (Sigue apuntando contra el espejo) ¡Estás muerto!”¹⁸⁵

En este momento del filme parece obvio que Travis ha perdido el control. Su alienación es el resultado final de un conjunto de factores muy poderosos: algunos son internos; tales como los trastornos patológicos de base que ya hemos citado (probables Síndrome de Asperger/Trastorno del Espectro Autista y Trastorno de Estrés Postraumático), el insomnio, el desengaño amoroso, los malos hábitos alimenticios, la vida sedentaria, la soledad y el exceso de horas de trabajo. Y otros son externos; una vivienda insalubre, un elevado grado de exposición al riesgo psico-social en su trabajo (con posibilidad

¹⁸⁵ *Ibidem.*

de sufrir robos y agresiones), y un entorno social desestructurado con elevados índices de desigualdad, pobreza y delincuencia.

Pero todavía falta un último detonante para que se produzca su comportamiento violento, el hecho concreto que prenda la mecha. Esto ocurre cuando Travis es testigo de un robo y dispara, a bocajarro, contra el delincuente, matándolo:

(Es de noche. Un chaval juega con una boca de riego. El agua limpia las calles. Fondo de luz en tonos verdes y Leitmotiv-2 de la banda sonora de la película [música inquietante]. Pasa un coche de policía con las luces encendidas. Travis baja del taxi y entra a comprar algo en una tienda 24 horas).

Dependiente. Hola Travis, ¿qué tal?, ¿cómo va la vida?

Travis. Bien... Cómo a ti... (Mientras Travis coge varias cosas, un atracador entra en la tienda y amenaza al dependiente).

Dependiente. ¿Qué desea?

Atracador. (Muy alterado) ¡Cierra esa boca asquerosa y dame todo el dinero que tengas en la caja! ¡Vamos, aprisa!

Dependiente. (Tranquilizándole) Está bien, no dispare. Voy a dárselo.

Atracador. Dámelo todo, ¡hasta el último céntimo! No te hagas el remolón. Entrégamelo todo. Ponlo ahí. Dame toda la pasta. ¿Es todo lo que tienes? Busca en el cajetín y dame lo que hay.

Dependiente. (Poniéndose nervioso) ¡Qué no tengo más dinero, hombre!

(Travis se percata de lo que ocurre y observa la escena desde un rincón seguro mientras piensa cómo actuar).

Atracador. Dame toda la pasta. He dicho...

Dependiente. Es todo lo que...

Atracador. Dámelo. Busca en el cajetín.

(Travis se acerca, sigilosamente, y saca su arma, que llevaba oculta en la trasera del pantalón).

Dependiente. (Nervioso) Se lo juro, no tengo más.

Atracador. (Desquiciado y gritando) ¡Busca en el cajetín! ¿Dónde lo escondes? ¡Dame todo el dinero que llevas encima!

Travis. ¡Eh! (Le dispara, casi a bocajarro y le mata).

Dependiente. (Sorprendido) ¿Te lo has cargado?

Travis. Creo que sí... (Dirigiéndose al muerto) ¡Tú te lo has buscado!...

Dependiente. ¿Está muerto?

Travis. No lo sé. Mueve los ojos.

Dependiente. Es un maldito “mau-mau”.

Travis. Oye, no tengo licencia para usar armas. No sé lo que voy a hacer.

Dependiente. (Recoloca al muerto delante del mostrador) Voy a ponerlo aquí, así. No te preocupes. Yo me encargo de todo.

Travis. ¿Quieres dinero?

Dependiente. Lo mejor será que te largues.

Travis. ¿No quieres dinero ni nada?

Dependiente. No... Vete. Yo me encargaré de todo (Travis se va). ¡Menudo lío me ha buscado este negro del demonio! Es el quinto hijo de perra que ha intentado atracarme (lo golpea con una barra de hierro) ¡Toma, por si no estás muerto!, Toma... Canalla.

(Vemos el taxi de Travis, al fondo de la escena, abandonando el lugar de los hechos).¹⁸⁶

Travis ha cruzado la línea. Se ha tomado la justicia por su mano. Ha caído en la violencia y, con ella, en el delito. Su vida es un caos. Todas las promesas se han roto: las mujeres y los políticos no son de fiar. Él va a limpiar las calles y está dispuesto a llegar hasta el final.

En la siguiente escena de la cinta Travis está viendo la televisión en su apartamento. En un fondo de pantalla azul, dos jóvenes (un afroamericano y una oriental) bailan mientras escuchan una balada romántica. En el centro de la escena unas botas abandonadas (posible imagen onírica). El protagonista, está “ido” y mira la tele a la vez que sostiene una Magnum 44 con su mano derecha. El título de la

¹⁸⁶ *Ibidem.*

melodía, de Jackson Browne, no puede ser más profético “*Late for the Sky*” (*Tarde para el cielo*). Aparentemente, Travis está condenado.

Tras ser rechazado, Travis entabla una relación de amistad con Iris (Jodie Foster), una joven prostituta que un día había subido a su taxi. El protagonista encuentra una razón de ser en la misma: liberar a la joven del ejercicio de su profesión y conseguir que vuelva con sus padres.

Su relación con la joven prostituta es atípica. Paga a su proxeneta por estar con ella, pero sólo quiere hablar y conocer su historia. Le parece increíble que una joven de su edad esté haciendo la calle. En su mente construye su propia justificación para liberarla: está siendo explotada contra su voluntad y maltratada. Sin embargo, ella misma le confiesa que esto no es así, que Sport (Harvey Keitel), su “chulo”, no la maltrata y que se dedica a ejercer la prostitución porque así lo ha decidido libremente.

Travis queda a desayunar con Iris e intenta convencerla de que vuelva con sus padres, pero no lo consigue. A partir de ahora centrará todos sus esfuerzos en acabar con el Senador Palantine:

“(Dentro de su apartamento, Travis está quemando varios tipos de betún para limpiar sus botas. Quema, también, las flores de Betsy, ya secas. Afila su cuchillo y corta su camisa. Esconde un cuchillo, con cinta adhesiva, en su bota. Banda sonora de la película [Leitmotiv-2, música inquietante]).

Travis. (Monólogo interior) (Deja una nota para Iris con una cantidad de dinero)

Con este dinero tendrás suficiente para el viaje (cuenta varios billetes de 100 dólares hasta completar 500). Cuando leas esta nota yo habré muerto. Envuelve el dinero con la nota (Banda sonora de la película [Leitmotiv-1, música romántica]). Ahora veo claramente que toda mi vida está encauzada en una dirección. Sí, ahora lo veo. Jamás hasta hoy he podido elegir.”¹⁸⁷

Sus actos son los que redimen a nuestro antihéroe. Travis tiene claros sus principios. Son los que ha aprendido. No está bien que una niña que debería estar en el instituto y viviendo con sus padres sea explotada por un proxeneta. En este punto se produce, de nuevo, la típica identificación entre gran urbe y lugar de pecado y entre localidad pequeña y vida tranquila. Travis, guiado por nobles ideales, pretende devolver las cosas al “statu quo” que entiende se corresponde con sus principios morales. Resulta significativo que el taxista sea un exsoldado, un hombre que dejó las armas al volver a la vida civil pero

¹⁸⁷ *Ibidem.*

que, en cierta medida, conserva los teóricos códigos éticos adquiridos durante su formación militar: la defensa del más débil, la lucha por la libertad...

Existe un obvio y fuerte contraste entre las dos figuras femeninas de la película en las que se fija el protagonista. De un lado, la figura de Betsy, la voluntaria de la campaña electoral del Senador Palantine, de la que podemos inferir que se trata de una mujer con estudios, nivel de renta alto, y aspiraciones vitales relacionadas con la política. De otra, Iris, la joven prostituta, una menor atrapada en los bajos fondos de la ciudad con una vida sórdida y con un futuro incierto en su horizonte vital.

Travis es un personaje de implicaciones quijotescas. Actúa por impulsos nobles, pero parece no calibrar el mundo en el que se desenvuelve, como sin darse cuenta de su crudeza. Es un personaje fuera de su escenario. Sus coordenadas vitales no se corresponden con las del ambiente en que se desenvuelve. Ese encontrarse fuera de lugar es uno de los factores que determina su evolución hacia posturas radicales que podríamos calificar como de “autotutela”, en el sentido de “tomarse la justicia por su mano”.

También cambia de aspecto físico (se corta el pelo al estilo de los indios mohawk) antes de atentar contra Palantine, una forma patente de dejar traslucir su cambio a nivel emocional.

Sin embargo, cuando está a punto de atentar contra el Senador, uno de los guardaespaldas se percata de sus intenciones y todo se frustra. De haber tenido éxito en su intento, muy probablemente hubiese sido acribillado a balazos, en el acto, por los escoltas del servicio secreto del candidato. Por tanto, puede entenderse que el fallo en la comisión del atentado es un guiño del destino para que Travis encuentre un sentido a su existencia.

Y lo encontrará intentando salvar a Iris:

“(Vemos a Travis conduciendo su taxi. Parece desquiciado. Un transeúnte le hace una seña, demandando sus servicios, pero pasa de largo. Tras un trecho, aparca el taxi, se baja y va directo hacia Sport (Harvey Keitel), el proxeneta de Iris)

Travis. Hola Sport, ¿cómo te va?

Sport- Muy bien. Muy bien. Oye, macho ¿de qué te conozco yo?

Travis. No lo sé. ¿Cómo va el negocio de macarra?

Sport. (Mosqueado) ¿Te conozco?

Travis. No. ¿Y yo a ti?

Sport. Lárgate, anda. Vete, desaparece.

Travis. Di, ¿Te conozco?

Sport. Psche.

Travis. ¿Cómo está Iris? Tú conoces a Iris.

Sport. ¿Iris? No, no conozco a nadie que se llame Iris. Anda, ¡lárgate de aquí!

Travis. ¿No conoces a nadie que se llame Iris?

Sport. No. No conozco a nadie que se llame Iris.

Travis. ¿No?

Sport. Oye, vuélvete a tu tribu antes de que te parta la calva. No quiero follones, eh. ¿Entendido?

Travis. ¿Llevas una pistola?

Sport. (Le tira una colilla) ¡Lárgate de una puñetera vez! ¡Fuera de aquí! (Le da una patada).

Travis. ¡Trágate esto! (Saca un revólver y le dispara a quemarropa a la altura del estómago. Sport cae y grita)

Sport- ¡Aaaaaah! (Se desploma).

Voz de una vecina. ¿Has oído eso?

Vecino. ¿Qué?

Vecina. Parecía un tiro.

Vecino. No. Yo creo que eran cristales rotos.

Vecina. Bueno, no hay que preocuparse.

(Travis se dirige al portal de la habitación donde Iris recibe a sus clientes. Se encuentra con un hombre bigotudo que hace de portero y le dispara en la mano derecha. Le vuelve a disparar. Entretanto, Sport ha conseguido reincorporarse y dispara a Travis. Él le devuelve el disparo y Sport cae. Se oyen dos disparos más. Travis vuelve a disparar contra el hombre del bigote que le persigue, gateando).

Portero. Maldito loco. ¡Hijo de perra! La puñetera madre que te echó al mundo. Voy a matarte. Voy a matarte. ¡Te mataré! (Gime). Voy a matarte, te mataré grandísimo hijo de zorra.

(En otro plano de cámara vemos a Iris sobresaltada. Un hombre de traje estampado, cliente de Iris, sale de la habitación y dispara a Travis, por la espalda, en el brazo derecho. Travis pierde el revólver del 38, saca la pistola automática y acribilla al trajeado que, a su vez, dispara varias veces y cae desplomado, hacia atrás, en la habitación de Iris, que grita)

Iris. ¡Aaaaaaaaaaaaaah!

Portero. ¡Hijo de zorra! Voy a matarte como a un perro rabioso. Voy a matarte, voy a matarte (Se abalanza sobre Travis). Voy a matarte, cabrito, voy a matarte (Travis acuchilla al portero en una mano, recoge el revólver del trajeado y dispara al portero en la mejilla y le atraviesa el cráneo).

Iris. (Gritando, asustada) ¡No lo mates! (Sale corriendo a un rincón y solloza).

(Travis intenta suicidarse llevándose el revólver al gástrico y apretando el gatillo, varias veces, pero se ha quedado sin balas. Tira el revólver y coge la automática, para intentar repetir la operación, pero también se ha quedado sin munición. Se deja caer en el sofá. Aparece un policía por la puerta y le apunta con su arma [banda sonora de la película, Leitmotiv-2, música inquietante]. Travis se lleva su mano ensangrentada a la sien, simulando una pistola, y hace que dispara.)

Travis. ¡Puuuuug! (3 veces). (Mira al techo).

(Magistral plano panorámico desde el techo de la habitación. Vemos a tres policías. El tiempo está detenido. Sigue la música inquietante. Contemplamos la escalera encharcada de sangre, el 38 nacarado ensangrentado sobre el piso, las paredes manchadas, el Magnum 44 también. En el suelo, al lado de gotas de sangre, Sport muerto. Policías en el portal hablando con periodistas y curiosos. Coches de policía en la calle. Llegan dos sanitarios a la carrera. La imagen se aleja.¹⁸⁸

Puede que Travis no sea un dechado de virtudes aristotélicas, pero ha crecido en una sociedad judeocristiana y se sacrifica por Iris estando dispuesto, incluso, a morir por salvarla. La connotación cristológica de esta conducta es evidente. Su vida ha servido para algo. Ha salvado a una persona. ¿Es un reflejo inconsciente de esa frase del Talmud que nos dice que quién salva a una persona salva al mundo entero? Creemos que sí (Travis salva a Iris). Y la doble redención de Travis se produce al ser considerado un héroe por la prensa y cuando recibe la carta de agradecimiento de los padres de Iris, por haberles devuelto a su hija (Iris salva a Travis).

¹⁸⁸ *Ibidem.*

Hasta Betsy se acerca a felicitarle a la parada de taxis. Él la lleva a su casa y ella parece dispuesta a invitarle a subir, pero Travis se marcha y no le cobra la carrera. Ese gesto parece mostrarnos que el protagonista ha recuperado su autoestima y el control de su vida: no guarda rencor alguno a Betsy y sigue su camino.

Puede que seamos demasiado optimistas, pero nos gustaría creer que existe una oportunidad para el protagonista. Hay quien no comparte nuestro punto de vista. Así, por ejemplo, el director danés de cortometrajes Martin Weinreich cree que:

“Tras el clímax de la película, Travis es aparentemente rehabilitado y proclamado como héroe, pero esto sólo puede ser entendido como una muestra de ironía narrativa por parte de Scorsese y Schrader. Travis volverá a estallar una vez más, y la película termina como empezó: con un paranoico Travis “pegado” a la ciudad que odia.”¹⁸⁹

Creemos que si Scorsese y Schrader quisiesen haber expresado realmente esa ironía Travis se habría suicidado en el asalto final al prostíbulo. La carga dramática y el mensaje existencial hubiesen sido mucho más potentes. Negar la posibilidad de que Travis se rehabilite significaría que su destino estaba determinado desde el comienzo. Al negar su libertad negamos también su responsabilidad. Y eso es tanto como negarle su humanidad. Y Travis Bickle es humano, fieramente humano, como diría Blas de Otero.

VII. 2. C.- El papel de los políticos en la sociedad. La responsabilidad de los líderes más allá de las buenas palabras y de las promesas electorales

La película encierra, en su conjunto, una buena dosis de crítica política y de crítica a los políticos. La figura del político la encarna el personaje del Senador Charles Palantine (Leonard Harris), que se postula para la Presidencia de los EE.UU., y quien acude a Nueva York como uno de los candidatos en liza en las elecciones primarias que celebra su partido. Por su línea discursiva, y por el lema de campaña (“Nosotros somos el pueblo”), intuimos que Palantine pertenece al Partido Demócrata pero esta cuestión no se aclara, en absoluto, en el filme. Entendemos que, esto mismo, ya implica un matiz crítico subliminal: “El partido no importa. Todos los políticos son iguales”.

¹⁸⁹ M. Weinreich, “The urban inferno. On the aesthetics of Martin Scorsese’s Taxi Driver”, *A Danish Journal of Film Studies*, 6 (1998): 106.

No es casualidad que la primera escena de la cinta en la que entramos en contacto con el mundo de la política se desarrolle en la oficina electoral de Palantine en Nueva York. La conversación telefónica que Tom (Albert Brooks), uno de los encargados de la campaña, mantiene con un proveedor de material propagandístico no tiene desperdicio:

“Tom (al teléfono). Sí. Bien, ustedes nos han entregado dos cajas con 5.000 botones (sic) (se refiere a chapas metálicas de solapa, posible error de traducción) para la campaña electoral. Ahora bien, en los de las remesas anteriores en nuestro eslogan “Nosotros somos el pueblo” se subraya la palabra “somos” y en estas han subrayado la palabra “nosotros”. Dice: “Nosotros somos el pueblo”.

Interlocutor. (Inaudible).

Tom. Pues yo creo que es muy diferente. No es lo mismo “somos” el pueblo que, “nosotros” somos el pueblo... No hay porqué discutir. Verá la solución es muy fácil. (Con actitud “chulesca”) “Nosotros” no les pagamos los botones. “Nosotros” vamos a tirarlos. ¿Está claro? Adiós. (Cuelga el teléfono).”¹⁹⁰

El eslogan de la campaña de Palantine está basado en la primera frase del preámbulo de la Constitución de los Estados Unidos:

*“**Nosotros, el pueblo** de los Estados Unidos con el fin de crear una unión más perfecta, establecer la justicia, asegurar la paz doméstica, velar por la defensa común, promover el bienestar general y asegurar las bendiciones de la libertad a nosotros mismos y a nuestra descendencia, ordenamos y establecemos esta Constitución para los Estados Unidos de América.”¹⁹¹*

En su redacción original la frase figura en el texto legal en negrita. Parece clara, por tanto, la intención de sus redactores (la Convención de Filadelfia) de resaltar, a través del subrayado del pronombre personal de la primera persona del plural: “nosotros”, que es el pueblo (al menos en el plano teórico) el que se dota a sí mismo de una Constitución y, por tanto, el depositario último de la soberanía.

Así pues, una cuestión aparentemente baladí para el encargado de la campaña, quien prefiere hacer énfasis en la primera persona del plural del presente de indicativo del verbo ser: “somos” es, en realidad, una cuestión muy relevante. Para Tom el “somos” parece ser más importante que el “nosotros”. Pero en la Constitución el verbo se sobreentiende, mediante su elipsis y la del consiguiente pronombre relativo

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ Universidad de Cornell, Instituto de Información Legal. *Constitución de los Estados Unidos. Preámbulo* <https://www.law.cornell.edu/constitution/preamble> [Consultada el 20 de noviembre de 2017].

“que”, y todo el protagonismo y la fuerza expresiva recaen en el pronombre. La ignorancia que manifiesta Tom acerca de la procedencia y sentido del eslogan de su propia campaña no deja de ser una aguda y, a la vez, mordaz crítica del sistema político estadounidense: los jóvenes valores de nuestros partidos desconocen el origen y los fundamentos de la soberanía popular.

La crítica continúa, igual de ácida, en el siguiente cuadro de la misma escena. En ella, Betsy (Cybyll Shepherd), otra voluntaria electoral de Palantine, pero de mayor rango que Tom, llama a éste para comentarle ciertas cuestiones de la campaña:

“Betsy. ¡Tom! Ven un momento.

Tom. (Se acerca a la mesa de Betsy) ¿qué hay?

Betsy. Este programa electoral está listo. Repásalo con Andy y si da el visto bueno envía copia a cada contacto.

Tom. Muy bien. Hay que hacer fotocopias del artículo del “Times” y que lo aprueben.

Betsy. No te olvides de las nuevas fotos.

Tom. No me olvido. ¡Escucha!, tenemos que hacer resaltar el programa de bienestar social. Es el punto que hay que promover más.

Betsy. Primero hay que lanzar al hombre y luego su programa. El Senador Palantine es un hombre dinámico, inteligente, interesante, fresco, fascinante...

Tom. Y, además “sexy”.

Betsy. ¡Exactamente! Y además muy “sexy”.

Tom. ¿Te das cuenta? ¡Parece que vendas un dentífrico!

Betsy. (Divertida) Es que lo estamos vendiendo.

Tom. (Irónico) ¿Y tenemos permiso para eso?

Betsy. (Sonriendo) ¡Muy gracioso!

Tom. No se pueden vender cosas de tocador en una campaña electoral. Mi tío está en la cárcel por algo parecido, aunque allí está a gusto. Estaba peor en casa con su mujer...”¹⁹²

¹⁹² Martin Scorsese, *Opus cit.*

El ambiente desenfadado y superficial en que los voluntarios desarrollan su actividad no puede ocultar el trasfondo que la conversación implica y las ideas-fuerza que en ella subyacen:

El programa electoral es lo de menos. Lo que importa es el candidato.

El factor más importante que se debe resaltar del candidato es su atractivo personal. Es un producto que hay que vender a los electores.

La política es una forma más de márketing. No se trata de cambiar la sociedad ni de mejorar la vida de los ciudadanos. Se trata de ganar las elecciones.

Esto enlaza con lo descrito en la primera escena de la oficina electoral: Los políticos SON el pueblo cuando les interesa ser elegidos y NOSOTROS (el pueblo) estamos a merced de sus promesas y discursos más allá de las intenciones reales que los candidatos alberguen detrás de ellos.

Esta manera de entender la política entraña otra connotación relevante: se dice a los electores lo que quieren oír. La función de liderazgo que la actividad política implica, y que constituye parte importante de su grandeza, pasa a un segundo plano. Se trata a los ciudadanos como menores de edad. No se les plantean los problemas con toda su crudeza y, muchas veces, se les ocultan las soluciones traumáticas que puede implicar su resolución. ¡Cómo si la gente corriente no fuese consciente de las cosas! Cuando Palantine sube al coche de Travis recibe una lección de política que le costará olvidar:

“Dos personas suben al taxi. Travis, los mira por el espejo retrovisor.

Asesor. No creo que debamos preocuparnos hasta que veamos cómo van las cosas en California. (Dirigiéndose a Palantine, en voz baja: Esto me pone nervioso. Teníamos que haber esperado a su coche oficial).

Palantine. No me importa tomar un taxi. Lo malo es ir a California sin la debida preparación.

Asesor. Bueno, en mi opinión... (Travis ha reconocido a Palantine y se emociona).

Travis. (Sorprendido) ¿Es usted Charles Palantine, el candidato?

Palantine. Sí. Soy yo.

Travis. (Emocionado). Pues yo soy uno de sus más grandes defensores. A todos los que suben a este taxi les digo que voten por usted.

Palantine. Gracias... (Palantine busca en el salpicadero del taxi la identificación del taxista para poder ver su nombre) (Travis).

Travis. Estoy seguro de que ganará. Todos los que conozco votarán por usted. Iba a pegar propaganda de usted en el taxi, pero la compañía nos ha prohibido que hagamos política. Y es que no entienden nada. Son unos mulos (posible error de traducción “mulos” por “burros” (donkeys)).

Palantine. (Convincente) Le diré una cosa. He aprendido más, respecto a Norteamérica, en los taxis que en todos los coches oficiales del país.

Travis. (Ingenuo) ¿De veras?

Palantine. Desde luego. ¿Puedo hacerle una pregunta, Travis?

Travis. Claro

Palantine. ¿Cuál es, de todos los problemas del país, el que más le preocupa?

Travis. (Meditativo) Pues... Creo que deberían limpiar un poco la ciudad porque, la verdad, está hecha una cloaca. Toda llena de basura y de genyuza. Hay veces que se me revuelven las tripas. El presidente que se elija deberá sanearlo todo ¿me comprende? Cuando salgo me da dolor de cabeza por toda esta basura. Quiero decir que la porquería está por todas partes. En fin, yo creo que el presidente, debe limpiar bien este retrete y tirar de la cadena para que se vaya la mierda...

Palantine. (Sorprendido por la sinceridad de Travis) Bien... Creo que he comprendido, Travis. Pero no va a ser fácil. Tendremos que hacer cambios radicales.

Travis. ¿Y pegar fuerte? (Llegan a su destino, Palantine saca varios billetes de su cartera y se los da a Travis).

Palantine. Tenga. Quédese con el cambio. (Baja del taxi y le estrecha la mano a Travis por la ventanilla) Ha sido un placer hablar con usted.

Travis. Gracias. Lo mismo digo señor. Es usted un buen hombre. Sé que ganará. (Palantine entra en el hotel, seguido por su asesor y escoltado por varios agentes del servicio secreto que han salido a recibirle).¹⁹³

Para situar el análisis en su contexto correcto debemos señalar que cuando Palantine sube al taxi de Travis, este último acaba de conseguir una cita con Betsy, voluntaria en la campaña del Senador, y está muy emocionado por ello. Esto puede influir en la simpatía que manifiesta hacia Palantine pero no afecta en absoluto a la crudeza de sus manifestaciones.

¹⁹³ *Ibidem.*

La visión que Travis tiene de los problemas es simple pero no simplista. Es simple porque el personaje, por diversos motivos (procedencia geográfica, perfil profesional, educación, personalidad, carácter y valores que le han sido inculcados), carece de las herramientas que le permitan comprender las raíces últimas de los problemas con los que se enfrenta, diariamente, pero conoce estos de primera mano. Él no es un político ni un intelectual. Es un trabajador, un veterano de guerra, que sufre la alienación de la gran urbe y que reacciona contra los inconvenientes y la violencia que percibe en ella de forma humana y primaria: hay que limpiar las calles. Lo más preocupante es que aquellos que tienen en su mano cambiar el “statu quo”, los políticos, no sólo se muestran incapaces de hacerlo, sino que se esconden tras discursos vacíos. Discursos que parecen pensados para justificar su existencia más que para liderar transformaciones sociales o cambiar estados de ánimo, y estilos de vida, de la población.

Un ejemplo palmario es la entrevista a Palantine en una cadena de televisión. Travis la ve, por la noche, en su apartamento:

“Periodista. (Dirigiéndose al Senador) ¿Qué posibilidades cree que tiene Goodwin, su contrincante, en las elecciones primarias?”

Palantine. Bueno, el Sr. Goodwin es un gran hombre. En fin, (Travis mira la televisión mientras se prepara la cena: un bol con leche, miel y algo que parece helado) francamente, puestos a elegir, lo preferiría a nuestro oponente del otro partido, pero creo que mi programa es más definido que el suyo, más estructurado y más completo, por lo que tengo más posibilidades de ganar. Aunque él está preparado no ganará las elecciones primarias. Yo sí (contundente). (Travis está sentado en el sillón con la camisa abierta, recreándose en su cena de “comida-basura”).

Periodista. Bien, ahora permítame preguntarle sobre su campaña electoral: ¿cómo marcha?, ¿cómo cree usted que marcha? (Travis mira fijamente a la pantalla, pero su expresión facial es completamente ausente) (Banda sonora de la película. Leitmotiv 2: música inquietante.)

Palantine. Cuando irrumpimos con nuestro eslogan “nosotros somos el pueblo”, al que añadí “dejad que el pueblo gobierne”, creí que me dejaba llevar por un exceso de optimismo. Pero debo decirle que ahora me siento mucho más optimista que entonces. El pueblo se ha puesto en acción respondiendo al requerimiento que le hice. El pueblo ya está comenzando a gobernar y presiento que su entusiasmo irá en aumento a medida que transcurran las primarias. Sé que continuará en Miami y que acabará en un estallido sin precedentes cuando alcancemos el triunfo en noviembre”¹⁹⁴.

¹⁹⁴ *Ibidem.*

Palantine no ha dicho algo mínimamente trascendente: ¿qué va a hacer si gana, finalmente, las elecciones?, ¿cuáles son sus grandes ejes programáticos?, ¿cómo va a enfrentar los graves problemas que asolan al país: la pobreza, el desempleo, la delincuencia? Sólo aporta eslóganes “bonitos” y frases sin contenido. Una victoria de Palantine no va a cambiar absolutamente nada y Travis acaba de percatarse de ello. La carga metafórica de esta escena es muy potente: Travis está cenando basura (está alimentando su cuerpo con bazofia) y viendo más basura en la televisión (su espíritu también está contrito por lo que ve). La fase de alienación del personaje sigue a buen ritmo...

El “no-discurso” de Palantine continúa a lo largo de toda la cinta:

“(Mitin delante del Cuartel General de Campaña. Rascacielos. Oímos la voz del senador Palantine).

Palantine. Walt Withman, el gran poeta norteamericano habló por todos nosotros cuando dijo: Yo soy el hombre, he sufrido. Yo estaba allí (vemos un altavoz junto a los edificios y el taxi de Travis que lleva encendida la luz de “fuera de servicio”). Yo os digo: nosotros somos el pueblo, nosotros hemos sufrido. Estábamos allí... (Travis está dentro de su taxi. Lleva gafas de sol de tipo aviador.) Nosotros, el pueblo, sufrimos en Vietnam... Nosotros, el pueblo, sufrimos, y seguimos sufriendo, el desempleo, la inflación, la corrupción y el crimen (aplausos) (monólogo interior de Travis) (...) Por la ambición de unos pocos... No participaremos en más guerras por los intereses de una minoría que nos perjudica a todos (aplausos y silbidos)”¹⁹⁵

En este mitin, Palantine se explaya algo más en el diagnóstico situacional de los problemas cotidianos pero su alocución, más allá del empleo de bellas imágenes poéticas, y de la utilización interesada del gran poeta Walt Withman, sigue la tónica de no decir qué va a hacer cuando gane. Su alegato pacifista aspira a capitalizar la fuerte contestación a la guerra de Vietnam que se estaba produciendo en ese momento. Lo que no dice es que, muy posiblemente, sus principales contribuyentes de campaña pertenezcan a esa “minoría que nos perjudica a todos”.

En nuestra opinión el ejemplo más revelador del “no-discurso” de Palantine lo constituye una “cuña” publicitaria que Travis oye en la radio del taxi cuando ya está casi a punto de atentar contra Palantine:

“Radio. Confiamos en los electores porque sabemos que la verdad está de nuestra parte y, por lo tanto, el pueblo otorgará sus votos a nuestro candidato, cuyo programa, rebotante de sensatez, es el máximo exponente de las honradas intenciones que le animan, que pronto se trocarán en venturosas realidades.”¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁹⁶ *Ibidem.*

Esta cuña es un auténtico paradigma de un “no-discurso”. Con la agravante de que resulta sumamente cursi y engolada. Un reflejo más de la distancia que existe entre políticos y electores (ciudadanos). En este caso, la distancia que se percibe entre los responsables del márketing de la campaña y los ciudadanos (electores) es abismal. Mal está que la política se convierta en un puro asunto de márketing” pero todavía resulta más criticable que ese márketing sea pésimo, técnicamente hablando. ¿Crean los creativos publicitarios que los ciudadanos somos completamente idiotas? Por desgracia parece ser que sí.

Otro ejemplo de vacuidad es el eslogan de campaña de Goodwin (el rival de Palantine en las primarias): “*A Return to Greatness*” (*Retorno a la grandeza*) que es muy similar al de la campaña presidencial de Donald Trump “*We Will Make America Great Again*” (Haremos grande a América de nuevo). Frases vacías para políticos huecos...:

“(Mitin de cierre de campaña de Palantine en Columbus Circle. El Senador Palantine aparece rodeado de gente mientras se dirige a la tribuna principal).

Tom. ¡Señoras y caballeros, el futuro presidente de los Estados Unidos, Charles Palantine! (Aplausos).

Palantine. Gracias, Tom. Señoras y caballeros, nos hemos reunido hoy en este cruce de caminos que es Columbus Circle (Travis sale del taxi. Lleva el pelo cortado como los indios mohawk). Este no es un sitio cualquiera. Es un lugar donde muchos caminos, y muchas vidas, convergen. Por eso, es el punto apropiado para nuestra reunión de hoy. Porque no vivimos tiempos normales. Nos encontramos en una encrucijada que pasará a la historia (Travis escucha el discurso de Palantine frente a la tribuna). Durante demasiado tiempo hemos andado por caminos equivocados y estos caminos equivocados nos han llevado a la guerra, a la pobreza, al desempleo y a la inflación. Pero yo os digo: hemos llegado al punto crucial (gritos, silbidos y aplausos). En adelante no seguiremos sufriendo los desatinos de unos pocos (Travis aplaude). Os mentiría si os dijera que nuestros nuevos caminos van a ser fáciles porque no lo serán. Jamás ha sido fácil lo que es justo y bueno. Nosotros, el pueblo, lo sabemos. Sabemos cuáles son los caminos que nos llevará a una vida mejor. Hoy os digo: ¡Somos el pueblo! Vosotros y yo. Y ha llegado, por fin, la hora de que el pueblo gobierne. ¡Gracias! (Aplausos y gritos).”¹⁹⁷

Otra característica de la campaña de las primarias que se desarrolla en la película es que los dos candidatos son hombres maduros. ¿Qué pasó con el modelo de político joven al estilo Kennedy? Parece que el “establishment” desconfiase de todo aquello que implicase juventud y novedad.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

A modo de conclusión de este apartado destacar que la visión que se da de los políticos en la película nos parece sumamente crítica:

Se les presenta como productos de márketing electoral carentes de programa.

No aspiran, realmente, a cambiar la sociedad y a mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos sino sólo a ganar las elecciones.

Sus discursos son huecos y carecen de propuestas ilusionantes.

Son los responsables últimos del mantenimiento de un “statu quo” que perjudica a una gran mayoría de la población, al “rebaño desconcertado”, que decía Walter Lippmann.

No podemos por menos que recordar a Chomsky:

“Los ‘hombres responsables’ son los que toman las decisiones, prosiguió Lippmann, deben vivir ‘libres de la avalancha y del rugido desconcertado del rebaño’. Estos ‘intrusos entrometidos e ignorantes’ deben ser ‘espectadores’, no ‘participantes’. El rebaño cumple una función: intervenir periódicamente en las elecciones para apoyar a uno u otro elemento de la clase dirigente. Ni que decir tiene que los hombres responsables alcanzan dicho estatus no por virtud de ningún talento o sabiduría especiales, sino por la subordinación voluntaria a sistemas de poder fáctico y por lealtad a sus principios operativos.”¹⁹⁸

VII. 2. D.- Los “otros personajes”: la ciudad de Nueva York, el Taxi 3.596. Los elementos simbólicos en la película: Música. Influencias artísticas y símbolos

No todos los personajes del filme son “de carne y hueso”. Un personaje fundamental es la propia ciudad de Nueva York. Somos conscientes de su protagonismo a lo largo de toda la proyección. La ciudad nos habla a través de las luces de neón, de sus avenidas, de sus carteles y semáforos. La ciudad está viva, respira. El vapor de agua que asoma por las rejillas de las calles en varias escenas nos sugiere esa respiración de la ciudad. Igual que la lluvia que parece querer arrastrar todos los pecados de sus habitantes como una suerte de diluvio contemporáneo. Lo mismo ocurre con las bocas de riego que atraviesa el taxi en varias escenas de la película: parecen querer limpiar los pecados de su conductor y de sus pasajeros.

¹⁹⁸ Noam Chomsky, *Hegemonía o supervivencia. La estrategia imperialista de los Estados Unidos*, (Barcelona: Ediciones B, 2014), 14.

El taxi 3.596, el propio vehículo, es otro personaje. Frío y metálico es una suerte de testigo mudo por el que desfilan seres noctámbulos y descreídos. Es el fiel corcel que lleva al protagonista a todas partes: su caballo de acero. Con él se gana Travis la vida y en él pasa la mayor parte de su tiempo. Es parte de su ser. Cuando el protagonista se reúne con sus compañeros en las pausas de su trabajo vemos la curiosa hermandad que se forja entre ellos. Son los miembros de una peculiar cofradía, la de los aurigas de la gran urbe.



Foto 1. Charly, Mago, Pasta y Travis en una pausa nocturna en la Cafetería Belmore.

La escena de la cafetería recuerda vivamente a los cuadros de Edward Hopper, especialmente al llamado “Nighthawks” (Noctámbulos).¹⁹⁹ Los taxistas encarnan una suerte de soledad acompañada. Están juntos, pero no parecen compartir realmente su vida con el resto. Como las figuras del cuadro.

¹⁹⁹ (Creemos haber advertido un “guiño” del guionista al respecto. Cuando Travis da un nombre falso al agente del servicio secreto, en el mitin de Palantine, su dirección falsa es Avenida Hopper, 154. Esa avenida existe, realmente, en Nueva Jersey, pero su código postal real es el 07463 no el 61045, que es el que facilita Travis al agente.)



Foto 2. Edward Hopper, “Nighthawks” (*Noctámbulos*) (1942) Art Institute of Chicago.



Foto 3. Exterior de la Cafetería Belmore, con su rótulo de neón en rojo, y el taxi 3.596.

La música es otro elemento clave en la cinta. La banda sonora compuesta por Bernard Herrmann tiene dos leitmotivos o melodías-base fundamentales: la que podríamos denominar “nostálgica” con un fondo de saxofón romántico y jazz nocturno (que hemos denominado Leitmotiv 1) y la que podríamos calificar como “angustiosa” que refleja de forma palmaria las inquietudes vitales del taxista: su tempo es como contener la respiración y expulsar el aire violentamente (Leitmotiv 2).

Un elemento simbólico sumamente interesante son los nombres de los protagonistas: Travis parece provenir de la contracción, repetida, del título de la película:

Taxi Driver Taxi Driver Taxi

Los personajes de Travis e Iris comparten la terminación “is” (tercera persona del singular del presente del verbo “ser” en inglés). Betsy, es el diminutivo de Elisabeth pero el verbo “to bet” significa apostar (Bet), que es lo que hace Travis por ella. Los dos políticos se llaman Palantine (paladino, palaciego: que es el que vence) y Goodwin (El bueno gana: que es el que pierde). La carga irónica es evidente y nos recuerda a Dickens que solía hacer estos juegos de palabras con los nombres de sus personajes.

VII. 3.- Conclusiones

1.- Los representantes políticos no han hecho un abordaje serio e integral de la regeneración de las grandes conurbaciones. Eso hace que subsistan la pobreza, la desigualdad y unos niveles elevados de delincuencia, apuntalados por la ausencia del control de armas y por el elevado grado de expansión geográfica alcanzado por el tráfico y el consumo de drogas. Esa suma de factores es la que atribuye a la gran ciudad su carácter de gran generador criminogénico. Y sólo realizando un análisis crítico de cada uno de estos factores y adoptando las medidas adecuadas para su abordaje y tratamiento podremos aspirar a la recuperación del espacio urbano para sus habitantes. Lo contrario, esto es, el abandono de las ciudades “a su suerte” y la continuación de un sistema jurídico penal meramente represivo no ofrecen perspectivas viables de éxito ni a medio ni a largo plazo. Es más, sólo perpetuarán la situación actual y la subsistencia de esos grandes niveles de pobreza y desigualdad. No se puede acabar con el delito sin luchar, de raíz, contra sus verdaderas causas. Y no es una cuestión de presupuesto, que también, es, en esencia, una cuestión de voluntad política.

2.- No es una proyección amable. Ponerse en el papel de Travis implica sentir el vacío existencial que este sufre. Su vida consiste en un cuentakilómetros que no le lleva a ningún sitio. Trabajando para no pensar, ganando más dinero del que puede gastar, viviendo en un lúgubre apartamento impersonal y ocupando su escaso tiempo libre en sórdidas proyecciones cinematográficas. Sin ocio saludable, sin familia, sin amigos... es un moderno Sísifo que, en vez de una enorme roca a lo alto de una montaña, conduce un taxi en un trayecto vital sin fin.

3.- El final salva al protagonista, pero hubiese sido, infinitamente, más demoledor, concluir la película en el momento en que disparan a Travis en el edificio donde se prostituye la chica ¿Pensaron Scorsese y Schrader en esta posibilidad? No lo sabemos. Con la excepción de la redención de Travis, cuando salva a Iris, la película es, como hemos apuntado, esencialmente triste, gris y pesimista. Un mazazo existencialista. Insistimos en la lectura cristológica del sacrificio de Travis. Él, como individuo socializado en una sociedad judeocristiana, asume, siquiera inconscientemente, las pautas de

comportamiento socialmente consideradas como dignas de recompensa, en este mundo o en el otro. Travis, como ser humano, “trasciende”. Aquí podemos apreciar las inquietudes espirituales de Scorsese:

*“cuando la mente se pone a considerar el gran misterio, estremecedor, de nuestro mero existir, del vivir y el morir, la misma idea de que todo se pueda comprender por medio de la ciencia parece inconsistente”.*²⁰⁰

4.- El final es abierto. No sabemos qué será de la vida de Travis en adelante. Intuimos que ha encontrado un sentido a su vida, pero no podemos dejar de compadecernos de su destino: una inmensa soledad en una ciudad abarrotada de gente. Un reflejo de la potente alienación que supone la gran urbe para el ser humano. Ese “animal político”, que dijo Aristóteles, y que no puede entenderse como tal sin interactuar con sus semejantes. Si la ciudad deja de ser un lugar de libertad y de expresión de opiniones, si se convierte en un desierto de hormigón poblado por seres casi inanimados, arrastrados por sus peores pasiones tendremos una especie de infierno en la tierra. El grito, de Edvard Munch sería el cuadro ideal para retratar ese drama.

²⁰⁰ La Civiltà Cattolica. *Entrevista a Martin Scorsese*.

<http://www.laciviltacattolica.it/articolo/silence-intervista-a-martin-scorsese/> [Consultada el 4 de noviembre de 2017].

CAPÍTULO VIII

“L. A. Confidential”: Corrupción policial, delincuencia y medios de comunicación

VIII. 1.- Introducción

La honestidad y la integridad profesional de los miembros de las fuerzas policiales de un Estado son una de las mejores garantías para un adecuado funcionamiento de su sistema jurídico penal. No obstante, es inevitable que en todo colectivo humano se produzcan conductas contrarias a las leyes. Por ello, resulta fundamental implementar los sistemas adecuados para detectar y perseguir este tipo de comportamientos. Debemos tener muy presente que la buena imagen pública de las fuerzas de seguridad implica un mayor grado de confianza y respeto por parte de los ciudadanos y genera, a su vez, efectos muy positivos para éstas, tales como el aumento de la colaboración ciudadana en las tareas de investigación y resolución de delitos.

Además, en una sociedad de las tecnologías de la información y las comunicaciones, como la nuestra, resulta imprescindible una política informativa adecuada que sitúe a las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad de Estado (FF.CC.S.E., como las denominamos en España) como actor determinante en la lucha contra el crimen. Esto, implica por un lado, definir las adecuadas relaciones con los medios de comunicación y, por otro, los criterios idóneos de presencia en las redes sociales de mayor seguimiento y repercusión (Facebook, Twitter, Instagram, WhatsApp, Telegram). Esa comunicación es bidireccional y permite a las FF.CC.S.E., disponer, de primera mano, de información relevante facilitada por los propios ciudadanos que trasladan por medio de las redes, también, sus inquietudes y preocupaciones. Como señala el profesor de sociología, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Julio Bordas, experto en delincuencia:

“La opinión pública, su distribución espacial y su evolución en el tiempo nos permite identificar los problemas de seguridad ciudadana más urgentes, los más graves y, también, aquellos otros aspectos no estrictamente policiales, que están directamente relacionados, como contexto más que como causa, con determinadas conductas que pudieran estar consideradas penalmente como delictivas y que tiene que ver con las drogas, la inmigración, el tráfico, el turismo, el urbanismo, el desempleo, etc.”²⁰¹

²⁰¹ Julio Bordas, *El terrorismo yihadista en la sociedad calidoscópica* (Madrid: Edisofer, 2006), 115.

En toda democracia avanzada los medios de comunicación constituyen un importante mecanismo extraparlamentario de control del Gobierno y de la Administración. Y, por consiguiente, también de las FF.CC.S.E. En tanto en cuanto esos medios sean más independientes y más profesionales, mayor y mejor será el control que se efectúe a los organismos e instituciones del Estado. Y viceversa, si los medios están vinculados a grupos de presión y entramados empresariales y/o políticos determinados menor y peor (más interesado) será ese control. No podemos obviar, como es lógico, que toda información entraña un componente subjetivo. Como subjetiva es, en esencia, la demanda ciudadana de protección policial.

De nuevo, el profesor Bordas, nos ayuda a centrar la discusión:

*“En este sentido, lo que determina la evaluación de la seguridad no es la calidad del servicio, sino las expectativas de la gente en el contexto de los hechos realmente acaecidos y en el marco de su proyección por los medios de comunicación social. De este modo, la necesidad de seguridad que estimula la demanda de protección policial es una auténtica construcción social cargada de problemas reales mezclados con problemas imaginarios, problemas distorsionados mediante exageraciones o minusvaloraciones y coloreados por las diferentes ideologías.”*²⁰²

Vemos, por tanto, un doble e importante protagonismo de los medios de comunicación: de un lado, constituyen un mecanismo de control democrático de los posibles excesos del poder político; de otro, un cauce de expresión de los miedos e inquietudes colectivas en aspectos tan delicados como la delincuencia y la seguridad. En el contexto de la realidad digital en la que vivimos, el acceso de la población a las diversas fuentes de información se ha facilitado enormemente. Por el contrario, el gran volumen de datos con el que debemos trabajar implica la necesidad de una concienzuda labor de cribado y análisis de éstos. Esta tarea es inabordable para el ciudadano de a pie, que no dispone de tiempo ni de medios para determinar si una noticia es falsa o verdadera. Esto aumenta exponencialmente las posibilidades de que todos podamos ser manipulados.

A este respecto, destacar la reciente, y pionera, iniciativa del Centro de Investigación en Tecnologías de la Información y Comunicaciones (CITIC) de la Universidad de A Coruña para la detección de noticias falsas en internet²⁰³. Se trata de un programa basado en plataformas y algoritmos de análisis masivo de datos que es capaz de establecer la veracidad o falsedad de noticias, perfiles en redes sociales, tweets,

²⁰² *Ibidem*, 113.

²⁰³ http://www.antena3.com/noticias/tecnologia/disenan-un-programa-informatico-para-detectar-noticiasfalsas_201712045a25ae220cf2b410ea968c92.html [Consultada el 10 de diciembre de 2017].

etc. Este tipo de herramientas llevan camino de convertirse en instrumentos imprescindibles en el día a día.

La difusión de informaciones falsas y/o tendenciosas ha sido una constante a lo largo de la historia pero hoy, y por los factores antes apuntados, se ha convertido en una potente arma de desestabilización, susceptible de ser empleada por servicios de inteligencia de potencias extranjeras, tal y como hemos visto recientemente en diversos procesos electorales a lo largo del mundo (elecciones en Estados Unidos, Alemania y Francia; “referenda” en Gran Bretaña y Colombia; y la crisis secesionista en Cataluña), y también por las grandes organizaciones del crimen transnacional.

No hablamos de un peligro abstracto sino de una amenaza real, y que, como tal, está contemplada en la nueva Estrategia de Seguridad Nacional, aprobada en diciembre de 2017:

“En lo relativo a las ciberamenazas, es creciente la actividad tanto por parte de Estados, que persiguen la expansión de sus intereses geopolíticos a través de acciones de carácter ofensivo y subversivo, como de organizaciones terroristas, grupos de crimen organizado y actores individuales. Estos grupos aprovechan el carácter anónimo que el ciberespacio ofrece para conseguir sus fines a un mínimo coste y asumiendo un riesgo menor dada la dificultad de atribución. El robo de datos e información, los ataques ransomware y de denegación de servicios, el hackeo de dispositivos móviles y sistemas industriales y los ciberataques contra las infraestructuras críticas son ejemplos de ciberamenazas. La utilización del ciberespacio como medio para la realización de actividades ilícitas, acciones de desinformación, propaganda o financiación terrorista y actividades de crimen organizado, entre otras, impacta en la Seguridad Nacional, amplificando la complejidad y la incertidumbre, y también pone en riesgo la propia privacidad de los ciudadanos.”²⁰⁴

Debemos ser conscientes de que existe este factor de riesgo de manipulación de la información por parte de las organizaciones delictivas. Además, el crimen organizado puede influir en cuestiones políticas, para la defensa de sus intereses, a través de otros cauces: la compra de medios de comunicación (o el soborno de sus profesionales); la violencia sobre los encargados de defender el sistema jurídico penal (políticos y funcionarios); y mediante la corrupción (cohecho, el chantaje, y otras figuras delictivas), de esos políticos y funcionarios. Las tres modalidades de intervención se aprecian con nitidez en la producción que vamos a analizar a continuación. Lógicamente, en los años 50, en los que se desarrolla

²⁰⁴ Presidencia del Gobierno, *Estrategia de Seguridad Nacional* (Madrid: Ministerio de la Presidencia, 2017), 65.

la acción de la cinta, las amenazas cibernéticas eran inexistentes. Sin embargo, los fundamentos y los móviles de esas amenazas aparecen brillantemente retratados en el filme y revisten plena actualidad.

Así pues, y tomando la película “*L.A. Confidential*” (1997) como objeto de nuestro estudio, procederemos a diseccionar, en los epígrafes siguientes, las relaciones entre la corrupción policial, la delincuencia y los medios de comunicación para profundizar en el análisis de estas interesantes, y controvertidas, cuestiones.

VIII. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador

Como hemos apuntado antes, la acción de la película se desarrolla en la ciudad de Los Ángeles durante los años 50. La glamurosa *Meca del cine* esconde muchos secretos y algunos de ellos nos serán desvelados a lo largo del relato. Entre las cuestiones principales que se plantean al espectador nos gustaría destacar las siguientes:

VIII. 2. A.- La corrupción policial y sus implicaciones para el sistema jurídico penal

El nudo gordiano de la película lo constituye la narración de las prácticas corruptas en el Departamento de Policía de la ciudad de Los Ángeles. Tras la detención, y posterior encarcelamiento, de Michael Cohen, el líder del hampa local, sus “negocios” pasan a manos del Jefe de Policía, Dudley Smith (James Cromwell). Éste, es un hombre sumamente astuto que sabe vender su éxito en la desarticulación de las bandas criminales urbanas para promocionarse en el Cuerpo y construirse una imagen de funcionario honrado y eficiente.

Nada más lejos de la realidad. El jefe Smith, rodeado de un grupo de agentes de su confianza, y en connivencia con un hombre de negocios sin escrúpulos, Pierce Patchett (David Strathairn), crea un complejo entramado delictivo que incluye, entre otros delitos graves: el chantaje, el tráfico de drogas, el asesinato, la tortura, el proxenetismo, el cohecho y la prevaricación.

Dudley Smith posee un elevado conocimiento del mundo criminal y esto le permite implementar un mecanismo de corrupción policial sistémica casi perfecto. De un lado, y como hemos apuntado antes, se ha granjeado una imagen pública impecable. De otro, al convertirse en el máximo responsable del crimen angelino, utiliza el trabajo policial, interesadamente, para evitar que nuevas bandas lleguen a establecerse en la ciudad, lo que, a su vez, refuerza su imagen de buen gestor ante unas autoridades y convecinos que ignoran sus turbios manejos. Su plan es, sencillamente, magistral.

Al comienzo de la narración se nos plantean importantes dilemas éticos relacionados con la ley y la justicia. Como botón de muestra, analizamos la ilustrativa conversación entre el Jefe de Policía Dudley Smith y el prometedor oficial Edmund Exley (Guy Pierce):

“(El Jefe Smith habla con el Sargento Exley, a solas, en un pasillo de la Comisaría):

Smith.- He visto los resultados de su examen para teniente. El primero de veintitrés ¿Qué se pide: patrullas, asuntos internos o qué?

Exley.- Pensaba en la Oficina de Detectives...

Smith.- (Meditabundo) Edmund, es usted un animal político. Tiene buena vista para la debilidad humana pero no es todo...

Exley.- (Asertivo) Se equivoca, señor.

Smith.- (Astuto) Dígame, ¿estaría dispuesto a aportar pruebas falsas contra un sospechoso que sabe que es culpable para conseguir una condena?

Exley.- (Evasivo) Dudley, ya hemos hablado de eso...

Smith.- (Contundente) ¿Sí o no, Edmund?

Exley.- No.

Smith.- ¿Y a sacarle a golpes una confesión a un sospechoso que sabe que es culpable?

Exley.- No.

Smith.- ¿Estaría dispuesto a disparar a un criminal por la espalda para evitar que algún abogado...?

Exley (Le interrumpe).- ¡No!

Smith.- (Conciliador) Entonces, ¡por el amor de Dios! No se haga detective. Dedíquese a algo en lo que no tenga que tomar esas decisiones.

Exley.- Dudley, sé que su intención es buena. No tengo que hacer las cosas como usted o como mi padre (su padre fue el teniente-detective Preston Exley, un laureado agente fallecido en acto de servicio²⁰⁵).

²⁰⁵ Nota del autor.

*Smith.- (Despectivo) ¡Al menos, quítese las gafas! No hay un solo hombre en todo el Departamento que las lleve.*²⁰⁶

El mensaje que encierra la conversación es claro y, a la vez, perturbador: todo vale para luchar contra el crimen. El Departamento de Policía de Los Ángeles, y más concretamente su Oficina de Detectives, no es el lugar idóneo para “remilgados” seguidores de los procedimientos legales. Un joven y brillante oficial como Edmund Exley (el número 1 de su promoción) es despreciado por respetar la ley, por cumplir las normas. El mismísimo Jefe de Policía de la ciudad encuentra “normal” la fabricación de pruebas falsas, los malos tratos a los detenidos y la ejecución de un presunto sospechoso dándole un tiro por la espalda. Basta con la suposición de que esas personas puedan ser culpables.

Y esa “normalidad” se ve reforzada por la naturalidad con la que el jefe Dudley Smith plantea sus preguntas a Exley. No hay un asomo de duda o titubeo en sus palabras. Con esos “principios morales” ¿a quién puede extrañar que acabe convirtiéndose en un policía corrupto y cabecilla de una poderosa organización criminal?

La película dibuja un cuadro de corrupción sistémica de alta intensidad (dado que afecta al jefe de la policía, al fiscal del distrito, algún importante concejal, periodistas) pero de baja percepción social (todos los anteriores son considerados miembros “íntegros” de la comunidad y referentes en su área de actuación profesional). En definitiva, modelos a seguir. El sistema funciona tan sólo en apariencia pero la sociedad no percibe sus graves y comprometedoras disfunciones: ¿por qué? La respuesta no es sencilla. Podríamos señalar varios factores explicativos que entendemos concurrentes:

1.- Quienes más sufren los efectos de la corrupción y la brutalidad policiales son, en definitiva, los colectivos socialmente más desfavorecidos: pobres, minorías étnicas, inmigrantes irregulares y reclusos, entre otros. Ello, se debe a que no cuentan con medios para hacer frente a los abusos: no acostumbran a ejercer sus derechos y muchos no saben siquiera cómo empadronarse para votar en las elecciones²⁰⁷ (afroamericanos e hispanos con nacionalidad estadounidense); carecen de derechos civiles (inmigrantes irregulares) o no pueden ejercerlos (reclusos). En definitiva, no son un “sujeto político”. Están fuera del sistema y, por tanto, no pueden hacer nada para cambiarlo.

²⁰⁶ Curtis Hanson, *L.A. Confidential* (Hollywood; Warner Bros Pictures, 1997).

²⁰⁷ Recordemos que hasta el año 1965, con la promulgación, por el presidente Lyndon B. Johnson, de la *Voting Rights Act* (*Ley de Derecho al Voto*) los afroamericanos no podían votar en gran parte de los estados del sur de EE.UU.

2.- Paradójicamente, otro grupo afectado por la corrupción policial, tal y como aparece retratado en el filme, es el de los grupos del crimen organizado. En Los Ángeles no son perseguidos como resultado de acciones policiales preventivas o correctivas del delito, sino como una forma de aniquilar salvajemente a aquellos que pueden establecerse como competencia de la red criminal en la sombra que dirige el jefe de policía Dudley Smith.

Ambos grupos ven como sus derechos son violados sistemáticamente por las fuerzas de la ley: palizas, torturas, fabricación de pruebas falsas, asesinato, extorsión, interrogatorios sin asistencia letrada...

Cuando un sistema jurídico-penal obvia las garantías procesales y legales para la defensa de los derechos humanos, el primer afectado es el propio sistema: pierde su legitimidad. Y esa es la antesala de la corrupción. Si no existe un control real y efectivo, desde las esferas: judicial, política y social, de la actividad de las fuerzas de seguridad, se da pábulo a que posibles elementos corruptos encuentren en la arbitrariedad el caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de conductas ilícitas susceptibles de ser “disfrazadas” de prácticas policiales legítimas. Eso es lo que ocurre con el jefe de policía Dudley Smith.

3.- Los ciudadanos de clase media y media-alta que viven en barrios “burbuja”, rodeados de fuertes medidas de seguridad, son muy sensibles a todo tipo de delitos contra la propiedad y la integridad física, por leves que estos sean (pequeños hurtos, por ejemplo). Delitos de escasa entidad llegan a generar gran preocupación social y una respuesta humana, primaria y comprensible: la criminalización del delincuente pobre. La utilización interesada de ese miedo al delito puede servir, al poder político, de “justificación” para la adopción de medidas policiales y judiciales que comprometen los derechos de colectivos determinados (aumento de las penas en casos de reincidencia en la comisión de delitos menores, deportación de inmigrantes irregulares que no han cometido infracción alguna...) Esas medidas encuentran el respaldo de las capas sociales con mayores ingresos y educación (que son las que más participan en las elecciones) pero no son eficaces para disminuir los niveles de delincuencia. Por el contrario, este tipo de apoyos legitiman un sistema ineficaz que perpetúa el delito y que no refleja de forma veraz la relación entre la realidad criminal y los peligros ciertos que acechan a la sociedad. Los profesores Jeffrey Reiman y Paul Leighton, expertos en sociología criminal, son muy claros, al respecto:

“Para comprender el modo en que establecemos la relación entre la realidad criminal y los peligros reales “ahí fuera”, en la sociedad, debemos entender el sistema jurídico-penal como un espejo. Aquellos, y aquello, que vemos en ese espejo está en función de quién y qué decidimos que es “delincuente” y “delito”. Nuestros jóvenes urbanos, afroamericanos y pobres, bien representados como colectivo entre la población reclusa y en las estadísticas de detenidos, lo están no solamente por la amenaza que puedan suponer para el resto de la sociedad.

Por peligrosos que puedan llegar a ser, no se reflejarían en el espejo del sistema jurídico-penal si éste no hubiese establecido que los actos cometidos por ellos fuesen considerados como “delitos”, si éste no hubiese acordado su detención por la comisión de esos delitos, si éste no hubiese decidido darles acceso a un abogado capaz de convencer a un jurado de su absolución y a un juez con potestad para cancelar sus antecedentes penales, y si, finalmente, éste no hubiese regulado la clase de delitos que llevan aparejada, para quienes los cometan, la pena de prisión. La forma en que vemos reflejada la realidad en el espejo del sistema jurídico-penal es el resultado de ese cúmulo de decisiones. (...) Esta realidad no se crea de la nada. El ladrón, el violador, el asesino, todos ellos suponen un serio peligro para nuestra integridad que debe ser reducida al mínimo nivel posible (sin convertir el sistema jurídico-penal, en sí mismo, en una amenaza para nuestras vidas y libertades). Sin embargo, es de capital importancia señalar que la amenaza que suponen los delincuentes habituales no es la más grave ni la más peligrosa a la que estamos expuestos.

(...) Tenemos una elevada posibilidad, a veces enorme, de morir o quedar incapacitados por un accidente o enfermedad laborales, tras una operación quirúrgica innecesaria o debido a una atención médica deficiente. Mayor que la de sufrir una agresión grave o, incluso, ¡un homicidio! A pesar de que la gravedad que suponen estas amenazas para nuestra integridad es muy superior, a la que representan nuestros jóvenes y pobres delincuentes habituales, el F.B.I. no las considera en sus estadísticas como delitos graves (de hecho no lo son)²⁰⁸. Aquellos que los cometen (...) nunca formarán parte de la realidad reflejada en el espejo del sistema jurídico-penal, a pesar de que el peligro que suponen es al menos tan grave, y muy a menudo mayor, que aquel que representan los que sí aparecen.

Del mismo modo, la mayoría de las personas, como integrantes de la sociedad, perdemos, de lejos, más dinero (...) por fraude y evasión fiscales, engaño al consumidor y malversación de fondos que el que supone la comisión de todos los delitos contra la propiedad registrados por el F.B.I. Esos actos más gravosos para la sociedad no son considerados, técnicamente, delitos. Y si lo son, no son perseguidos. Si son perseguidos no son castigados y, si son castigados, lo son, tan sólo, levemente. En todo caso (...), quienes los cometen rara vez figuran en las estadísticas de detenciones y casi nunca llegan a formar parte de la población reclusa.”²⁰⁹

La “teoría del espejo”, de Reiman y Leighton, nos lleva a pensar en un “efecto-señuelo” del sistema jurídico-penal: se persigue al pequeño delincuente habitual y se magnifican los delitos menos graves (generadores de inseguridad ciudadana) para que los sujetos económicamente poderosos, y bien asesorados, puedan seguir “robando” a la sociedad sin llamar la atención de los ciudadanos: paraísos

²⁰⁹Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*,71.

fiscales (escándalos recientes como los “Papeles de Panamá” y los “Papeles del Paraíso”)²¹⁰, ingeniería financiera, discriminación impositiva (pensemos en las rebajas fiscales a las rentas altas aprobadas por el presidente Trump a lo largo de su mandato)...²¹¹ Como modernos vampiros, estos grandes delincuentes no se reflejan siquiera en el espejo del sistema. No generan sensación de inseguridad porque cometen sus fechorías sin disparar un solo tiro y eso es lo que los hace tan sumamente peligrosos. Esto ocurre en la realidad y también en la película.

Ésta, basada en la novela homónima de James Ellroy, encierra una acerada crítica contra el sistema jurídico penal: policías, fiscales, políticos. Todos se ven inmersos en una tupida red de relaciones clientelares. Lo menos importante parece ser la lucha contra la delincuencia desde su origen. Cada colectivo profesional, y muy especialmente sus cabezas visibles, se ocupan primordialmente de justificar su existencia.

VIII. 2. B.- Las prácticas de brutalidad y extralimitación policiales

En lo que respecta a la brutalidad y a la extralimitación policial, nos gustaría señalar que ambas son constantes a lo largo de la cinta.

Uno de los episodios más llamativos es el de la detención y traslado a comisaría de unos inmigrantes chicanos, por la supuesta agresión a dos policías, que culmina con una tremenda paliza que propinan varios agentes a algunos de ellos. La analizamos a continuación:

“(Interior Noche. Comisaría del distrito de Hollywood).

El sargento Jack Vincennes (Kevin Spacey), asesor de la serie policiaca televisiva “Placa de Honor” trata de sobornar a Edmund Exley, jefe de guardia de la Comisaría, ofreciéndole un billete de 10 dólares, por cuenta de la revista de cotilleos “Secretitos”, de su amigo el periodista Sid Hudgens (Dany De Vito),

Exley.- (A Vincennes, contundente) ¡Quédate con tu soborno!, no me interesa.

(De repente, llegan unos inmigrantes chicanos, que han sido detenidos y conducidos a golpes a Comisaría)

Vincennes.- (Sorprendido) ¿Qué demonios es esto?

Oficial al mando.- Seis hispanos. Mejicanos, Señor. Los que atacaron a Brown y Helenowsky.

²¹⁰ <http://www.eleconomista.es/internacional-eleconomista/noticias/8723885/11/17/Los-Papeles-del-Paraíso-nuevo-escandalo-de-famosos-de-todo-el-mundo-con-dinero-en-paraisos-fiscales.html> [Consultada el 11 de enero de 2018].

²¹¹ https://elpais.com/internacional/2017/12/20/actualidad/1513749408_053320.html [Consultada el 11 de enero de 2018].

Vincennes.- Creo que Helenowsky perdió un montón de sangre y Brown está en coma...

Exley.- (Quitando hierro al asunto) ¡Están en casa con moratones y contracturas!

Oficial al mando.- ¡Con algo más que eso!

Exley.- (Cortante) ¡Fichadles y metedlos en la celda!

Entretanto, Dick Stensland (Graham Beckel), un policía corrupto que ayuda al jefe Dudley Smith en sus fechorías está preparando un ponche, en otra dependencia de la Comisaría, con las bebidas alcohólicas que él y su compañero, el Detective Bud White (Russell Crowe), han comprado un rato antes en una licorería. Un compañero le dice que acaban de llegar los presuntos agresores de los agentes Helenowsky y Brown. Comenta que Helenowsky ha perdido un ojo y que Brown ha recibido la Extremaunción. Otro compañero entra en la sala y corrobora que han detenido a los mejicanos y que están abajo. Los presentes salen en tropel hacia las celdas con intención de darles una buena paliza. Exley, que es el jefe de guardia esa noche, les corta el paso:

Exley.- ¡Eh, Stensland! La fiesta es arriba. (Dirigiéndose al resto) Esto no os concierne, ¡vamos, chicos!, ¿no tenéis nada que hacer?, ¡volved a la fiesta! (Pide ayuda a otros compañeros para intentar controlar la situación) ¡Vamos, es Navidad, echadme una mano!).(Entretanto, varios periodistas que habían acudido a la Comisaría a realizar un reportaje navideño se percatan de lo que está ocurriendo y bajan a los calabozos, cámara en ristre, tras los agentes).

Vincennes avisa a White para que controle a Stensland. Éste último comienza a dar una paliza a un mejicano que está esposado delante de la celda. Lo estampa contra los barrotes y le llama “Poncho”. Sus compañeros le jalean mientras los otros mejicanos gritan diciendo que él no ha hecho nada. Exley trata, en vano, de llegar a poner paz. Stensland la toma con otro mejicano, al que agrede salvajemente. Cuando parece que White está a punto de lograr controlar la situación, un mejicano se “caga en su madre” y White la emprende a cabezazos contra él. Exley intenta impedirlo, nuevamente, y amenaza con informar de todo pero sus compañeros le encierran en una celda para que no moleste. Otro mejicano mancha de sangre, por accidente, la camisa blanca de Vincennes y éste acaba uniéndose a la pelea. Los periodistas allí presentes son testigos de lo que ocurre y, uno de ellos, fotografía la escena: el escándalo está servido.”²¹²

Viendo esas imágenes no podemos por menos que recordar que, por desgracia, este tipo de conductas no pertenecen tan sólo al campo de la ficción y han venido repitiéndose, desde entonces, en la realidad, creando enormes tensiones sociales entre las minorías étnicas y las fuerzas de seguridad.

²¹² Curtis Hanson, *Ibidem*

Pensemos en el tristemente famoso caso de Rodney King, un taxista afroamericano, en libertad condicional, que, el 3 de marzo de 1991, fue brutalmente agredido por cuatro agentes de policía en la misma ciudad de Los Ángeles²¹³. Los policías fueron acusados de agresión con arma mortal y empleo de violencia excesiva. Tres de ellos resultaron absueltos de todos los cargos. El Jurado absolvió al cuarto agente de la acusación de asalto con un arma mortal y no fue capaz de dictar un veredicto en lo referente al empleo de violencia excesiva. Pocas horas después de producirse las absoluciones, comenzaron los graves disturbios del año 1992. Los enfrentamientos callejeros duraron seis días, durante los cuales fallecieron 63 personas y más de 2.000 resultaron heridas. La situación sólo pudo ser controlada cuando el Gobernador del Estado de California ordenó la intervención de la Guardia Nacional. Abrumado por los hechos, el Gobierno Federal instó la incoación, contra los cuatro agentes implicados, de un procedimiento, por la violación de los derechos civiles de King, ante un Tribunal Federal. El juicio concluyó el 16 de abril de 1993 con la condena a penas de prisión de dos de los agentes y con la absolución de los otros dos.²¹⁴ Disturbios de esta índole suelen repetirse, con preocupante periodicidad, a lo largo de los EE.UU. Incidentes muy similares se produjeron en la ciudad de San Luis, en el Estado de Missouri, durante septiembre de 2017. El motivo fue la absolución del policía, de raza blanca, Jason Stockley quien había tiroteado, y causado la muerte, en diciembre de 2011, a Anthony Lamar Smith, un afroamericano del que el agente sospechaba que era un narcotraficante²¹⁵. El reciente caso de George Floyd, fallecido mientras era inmovilizado por un policía, tras ser detenido, en la ciudad de Minneápolis ha vuelto a poner de manifiesto la existencia de un problema muy grave no resuelto desde hace décadas: los comportamientos racistas recurrentes por parte de las fuerzas de seguridad de los Estados Unidos.

Volviendo al análisis de la película, y sin quitar importancia al episodio de la paliza a los detenidos en los calabozos, el caso más claro de extralimitación policial que se pone de manifiesto en todo el filme es, en nuestra opinión, el interrogatorio que el (recién ascendido) teniente-detective Edmund Exley realiza a los dos afroamericanos que son detenidos como sospechosos de la “Matanza del Búho”. Se trata de un asesinato múltiple, con fuerte repercusión en la prensa, que se produce en la cafetería del mismo nombre y que esconde, en realidad, un ajuste de cuentas entre los integrantes de la banda del jefe Smith. Con ánimo de ocultar lo realmente ocurrido, distraer la atención de los periodistas y apuntarse un tanto a su favor, Smith ordena a sus hombres fabricar las pruebas para incriminar a varios

²¹³ <http://abcnews.go.com/Archives/video/march-1991-rodney-king-videotape-9758031> [Consultado el 8 de enero de 2018].

²¹⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Rodney_King [Consultada el 8 de enero de 2018].

²¹⁵ https://elpais.com/internacional/2017/09/16/estados_unidos/1505519540_775329.html [Consultado el 8 de enero de 2018].

afroamericanos, delincuentes habituales de poca monta, como autores del delito. Una vez detenidos, son conducidos a Comisaría e interrogados por Exley:

“(Uno de los afroamericanos aparece esposado y sentado en la sala de interrogatorios. El otro espera fuera, esposado también. Rodeado de policías, Exley repasa el atestado mientras Vincennes lee el periódico. El jefe Smith le comenta que las marcas de los casquillos encontrados en el garaje de los sospechosos son idénticas a las encontradas en el lugar del crimen).

Smith.- (Inquisitivo) ¡Quiero confesiones, Edmund! Una noche aquí les hará ablandarse.

Exley.- Se lo sacaré, señor. (Exley entra en la sala de interrogatorios y le quita las esposas al detenido). (Fuera de la sala Vincennes habla con Smith).

Vincennes.- (A Smith, irónico) ¿Cree que su “niño bonito” está preparado para esto “Capi”?

Smith.- Se sorprendería Vd. de lo que es capaz este chico.

(Exley comienza el interrogatorio. Deja un paquete de cigarrillos al alcance del sospechoso)

Exley.- ¿Tienes 22 años, no, Ray? ¿Se ha pasado algún agente contigo? (Ray, con un ojo hinchado, y lleno de magulladuras, sonríe con sorna). Entonces... ¿Tienes 22, no?

Ray.- (Desconcertado) ¿Por qué se empeña en preguntarme eso?

Exley.- Con 22 años puedes ir a la cámara de gas. Deberías haber dado este golpe hace un par de años. Cadena perpetua... Unos cuantos años en el Reformatorio, te pasan a Folsom (la cárcel de la ciudad)²¹⁶ hecho un hombre... Te buscas un mariquita...

Ray.- (Ofendido) Oiga, yo no trato con mariquitas.

Exley.- Louis.

Ray.- ¿Qué?

Exley.- Estuviste en el Campamento Casitas (un Reformatorio)²¹⁷ con Louis ¿verdad?

Ray.- ¿Por qué me pregunta usted por Louis? Allá él con sus asuntos.

Exley.- Louis me dijo que te hiciste mariquita en Casitas. No lo soportabas más y te buscaste un blanco grandullón que te cuidara (coloca su mano junto a una palanca bajo la mesa que activa el altavoz de la sala

²¹⁶ Nota del autor.

²¹⁷ Nota del autor.

contigua, para que el otro detenido escuche la parte de la declaración que a él le interesa). Dijo que te llamabas “Sugar” porque eras un amante muy dulce (mueve el interruptor).

Ray.- (Enfadado) Louis era el que ponía el culo y yo era el puto amo de mi barracón del campamento (Louis lo está oyendo todo). Él era el mariquita. Se lo hacía a cambio de una puta chocolatina. Tiene menos cerebro que un puto perro (Exley apaga el interruptor).

Exley.- Creo que te gusta matar perros...

Ray.- Los perros no deberían vivir.

Exley.- ¿Y opinas lo mismo de la gente?

Ray.- ¿Qué intenta usted decirme?

Exley.- Tenemos las escopetas, Ray.

Ray.- Yo no tengo ninguna escopeta.

Exley.- ¿Por qué estabas echando ropa al incinerador del jardín de atrás?

Ray.- ¿Cómo dice?

Exley.- Una vecina ha dicho que te vio tirando ropa al incinerador de atrás ¿no te resulta sospechoso?

Ray.- (Desafiante) No pienso decir una mierda hasta que vea al Juez.

Exley.- (Provocador) ¿Estabas colocado? Estabais todos muy pasados cuando os detuvimos.

Ray.- Tay y Louis juegan con esa mierda, no yo.

Exley.- ¿De dónde sacan la droga?

Ray.- (Dubitativo) ¡Tío!...

Exley.- ¡Vamos! Dame algo para el fiscal... Así yo quedo bien y le diré que “Sugar” Ray Collins no es un cabrón como los nenes de sus amigos.

Ray.- Bien... (Exley abre el altavoz).

Exley.- (Complacido) Bien. Dime algo más de Jones y Fontaine. ¿De dónde sacan la droga?

Ray.- Roland Navarrete... Tiene un garito en Bunker Hill y vende “diablos rojos”. (En la sala adyacente Louis, el otro sospechoso, se desespera. Fuera de la sala Vincennes habla con Smith).

Vincennes.- *¡Es bueno! Lo reconozco.*

(Dentro de la sala Exley se levanta).

Exley.- *(Pausado) Voy a descansar un poco... Sugar Ray, te estoy hablando de la cámara de gas y ni siquiera me has preguntado de qué se te acusa. Llevas la palabra “culpable” escrita en la frente (sale de la sala).*

Smith.- *(Eufórico) ¡Una obra maestra, Edmund! Está a punto de “cantar” (señala a Louis, el otro detenido, que acaba de orinarse encima)*

Exley.- *Dele a Collins (Ray) el periódico ¡qué esté informado!*

Smith.- *(A otro agente) Quítele las esposas para que pueda leerlo.*

(Exley entra en la salita donde está Louis Fontaine y comienza a interrogarle.

Exley.- *Ray Collins te ha delatado. Dice que lo del Búho fue idea tuya. Yo creo que fue idea de Ray. Si hablas podrás salvar la vida.*

Louis.- *(Solloza).*

Exley.- *Han muerto seis personas y alguien tiene que pagar por ello. Puedes ser tú o puede ser Ray, Louis. Te ha llamado marica. Dice que en Casitas ponías el culo.*

Louis.- *(Gritando desesperado) ¡Yo no he matado a nadie! (rompe a llorar).*

Exley.- *Hijo, ya sabes lo que te va a pasar si no hablas. Irás a la cámara de gas. Así que, ¡por el amor de Dios!, confiesa que lo hiciste.*

Louis.- *Yo no quería hacerle daño. A lo mejor está bien...*

Exley.- *(Algo desconcertado) ¿Bien? Están todos en el depósito. Cuando te fuiste ya estaban muertos.*

Louis.- *(Sollozando) Yo sólo quería perder la virginidad. Si ella no muere yo tampoco. Si ella no muere yo tampoco...*

Exley.- *(Intrigado) ¿Quién era la chica?, ¿Cómo se llamaba?, ¿De quién estás hablando?, ¿Estaba en el Búho? (Fuera de la sala el resto de los policías están oyéndolo todo. El Detective Bud White se “sube por las paredes”)*
 Louis, escúchame, ¿Estaba en el Búho?

Louis.- *(Llorando) ¡Si ella no muere, yo tampoco!...*

(Exley abandona la sala de interrogatorios. Fuera, el Detective Bud White parece completamente desencajado. Exley entra en la sala contigua donde se encuentra el sospechoso Ray Collins).

Ray.- (Alterado) ¡Lo del periódico es una puta mentira!

Exley.- (Inquisitivo) ¿Dónde está la chica de la que habla Fontaine (Louis)? ¿La mataste tú? (Ray cambia de expresión, asombrado).

Exley.- Querías que Louis se desvirgara pero con eso no te bastó. La cosa se te fue de las manos y la hiciste sangrar. Manchó tu ropa y por eso la quemaste.

Ray.- (Irritado).- ¿Quién le ha dicho eso?

Exley.- Si esa chica aún está viva... Es la única oportunidad que tenéis.

Ray.- Yo creo que sí está viva.

Exley.- ¿Lo crees?, ¿Y dónde está?, ¿La dejaste en alguna parte? Dime dónde está. (Fuera de la sala el Detective White, comido por los nervios, rompe el respaldo de una silla. Estalla y entra en la sala de interrogatorios, agarra a Ray y lo empuja contra la pared).

Ray.- (Tembloroso) ¡Pero qué haces! ¡No, no dispaes! (White desenfunda su arma).

Exley.- ¡White!

White.- (A Ray) ¡Una de seis! (se refiere a la bala que ha introducido en su revólver, cuyo tambor puede albergar un total de seis. Ha dejado caer al suelo las otras cinco balas) ¿Dónde está la chica?

Exley.- (Gritando) ¡White! Lo tengo controlado. Aparta esa pistola.

White.- (Totalmente fuera de sí, chillando) ¿Dónde está la chica? (Le mete el revólver en la boca a Ray y dispara. La pistola hace “click” pero no había bala en ese orificio del tambor. White vuelve a cargar el arma y dispara de nuevo).

Ray.- (Muerto de miedo).- Sylvester...

White.- (Gritando, desahogado) ¿Queeeeeee?

Ray.- Sylvester Fitch, 109 de Avalon. La casa marrón de la esquina, arriba. (Ray se derrumba. White se va. El resto de los policías salen en “estampida” hacia Sylvester Fitch).²¹⁸

²¹⁸ Curtis Hanson, *Opus cit.*

Como ya habíamos apuntado antes de proceder a su análisis este es, en nuestra opinión, uno de los momentos de mayor intensidad dramática de la película y de más trascendencia de todo el guion. De esta escena podemos extraer varias, y contundentes, conclusiones:

1.- El interrogatorio que realiza el teniente-detective Exley es sumamente brillante desde el plano de la técnica policial pero totalmente irregular desde el punto de vista jurídico. En ningún fotograma de la película se leen sus derechos a los sospechosos detenidos. Tampoco cuentan con asistencia letrada durante su permanencia en la Comisaría, a pesar de la gravedad de los delitos que se les imputan: nada menos que el asesinato de seis personas (una de ellas, agente de policía). Más sorprendente resulta, todavía, que en la comisaría del distrito de Hollywood no veamos un solo abogado en todo el metraje del filme.

Bien es verdad que la lectura de derechos a los detenidos no se institucionalizó hasta el año 1966. Fue a partir de esa fecha, y por decisión del Tribunal Supremo de los EE.UU. tras la Sentencia “Miranda contra Arizona” (384 U.S 436 1966) cuando entró en vigor la llamada “Advertencia Miranda” (*Miranda Warning*). Ernesto Arturo Miranda fue un ciudadano detenido, por secuestro y violación, en 1963 en Arizona y condenado con su confesión como única prueba del fiscal. Dicha confesión fue obtenida sin que hubiese sido advertido de su derecho a no declarar contra sí mismo, tal y como se establece en la Quinta Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos:

*“Ninguna persona será obligada a responder de un delito grave, a menos que exista una acusación formal en su contra por parte de un Gran Jurado, excepto en los casos en que se halle prestando servicio activo en el Ejército o en la Marina en tiempo de guerra, o en caso de grave calamidad pública (...) ni será obligada a declarar en cualquier diligencia penal contra sí misma”.*²¹⁹

Debido a ello, el Tribunal Supremo anuló su condena y estableció, a nivel jurisprudencial, una serie de requisitos (las antes citadas normas Miranda) que debe reunir la lectura policial de derechos a todo detenido. No existe un formulario policial estándar pero el más difundido es el siguiente:

“Tiene usted derecho a guardar silencio. Cualquier cosa que diga podría ser usada contra usted ante un Tribunal de Justicia. Tiene usted derecho a consultar con un abogado y a que el mismo esté presente en cualquier

²¹⁹ Universidad de Cornell, Instituto de Información Legal. *Constitución de los Estados Unidos. 5º Enmienda* https://www.law.cornell.edu/constitution/fifth_amendment [Consultada el 9 de enero de 2018].

*interrogatorio que se le practique. Si no dispone usted de ingresos le será facilitado uno de oficio pagado por el Gobierno*²²⁰

2.- De la apariencia física de los detenidos cabe deducir, por las heridas, moratones y magulladuras que presentan, que han sufrido malos tratos. No nos consta que hayan sido atendidos por médico forense alguno. Inferimos, por ello, que la brutalidad policial está institucionalizada. Corrobora este hecho, de forma palmaria, la actuación del detective White, al final del interrogatorio, cuando arranca su confesión a uno de los sospechosos tras amenazarle con pegarle un tiro, con su arma, allí mismo. Esto viola, flagrantemente, la Quinta Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos que hemos citado unas líneas más arriba.

En ese momento, el teniente-detective Exley es el único que interviene e intenta controlarle. El resto de los agentes presentes asisten impasibles al “espectáculo”. Por tanto, consideran perfectamente “normal” o justificable lo que está sucediendo.

3.- La acción y los diálogos transcurren en un ambiente de honda tensión y violencia contenida. Las emociones suplantan a lo racional en una fase crucial de la investigación policial como es el interrogatorio de los sospechosos. Podemos percibir una suerte de “exaltación de la testosterona”, en el sentido de que a mayor grado de violencia aplicada a los sospechosos mejores resultados se obtienen para la investigación. Exley, a pesar de toda su inteligencia y perspicacia parece no obtener resultados satisfactorios. Es White, empleando la fuerza bruta, quien consigue descubrir dónde está la chica. La identificación entre violencia y masculinidad, entre lo masculino y lo policial, es total: no vemos a una sola mujer trabajando en la comisaría del distrito de Hollywood ni siquiera en funciones de carácter administrativo.

4.- Edmund Exley, por su parte, parece haber renunciado, casi sin darse cuenta, a los principios éticos que defendía cuando, tras su ascenso a teniente, solicitaba al jefe Smith su incorporación a la Oficina de Detectives. Si bien trata de detener a White cuando se abalanza sobre Ray, no hace nada cuando, antes de comenzar el interrogatorio, ve que Collins presenta heridas en la cara. Es más, parece burlarse cuando le pregunta si algún agente se ha portado mal con él. Como ya hemos dicho, lleva a cabo un inteligente interrogatorio de los sospechosos pero bromea acerca de la condición sexual de éstos y no

²²⁰ <https://www.usconstitution.net/miranda.html> [Consultada el 9 de enero de 2018].

duda en estimular la delación cruzada entre ambos acusados para obtener información. Su sagacidad, es verdad, le lleva a ver que tras la acusación oficial los sospechosos han cometido otro delito que involucra a una joven que está todavía viva pero en peligro. Este logro no es valorado dado que es White quien, finalmente, obtiene el paradero real de la chica, con su brutal agresión al detenido.

VIII. 2. C.- La Importancia de los medios de comunicación como agentes evaluadores de la actividad policial, su eficacia y su ajuste a parámetros de funcionamiento democráticos

Cada uno de los sucesos principales acaecidos en el filme tiene una traducción, casi inmediata, en el titular de un periódico. A través de ello, somos conscientes de la importancia de los medios de comunicación como elementos de control y evaluación de la actividad policial.

A continuación, veremos los principales titulares periodísticos de la proyección y procederemos a su análisis detallado:

“Navidades Sangrientas”

Es la noticia con el que la prensa de Los Ángeles se hace eco de la brutal paliza propinada a unos inmigrantes chicanos en las celdas de la comisaría. La casualidad quiso que los periodistas, que se hallaban en el lugar con la intención de escribir un reportaje sobre el trabajo de los agentes en Nochebuena, se encontrasen con el tumulto. El impacto informativo se agrava considerablemente al ir la reseña en primera plana, a toda página, y con una fotografía que la acompaña, certificando la gravedad de los hechos. La reacción del Departamento de Policía, y más concretamente del jefe Dudley Smith, no puede ser más cínica:

“(El Jefe Dudley Smith está reunido con el Fiscal del Distrito Ellis Loew (Ron Rifkin) y con el Jefe Superior (Jack Conley). Han llamado “a capítulo” al Detective Bud White. Esperan que declare ante el Gran Jurado y delate a alguno de sus compañeros).

Smith.- (Irónico y, a la vez, molesto) “Navidades sangrientas.” ¡Cómo les gusta poner etiquetas! (Dirigiéndose a White) Agente White, esto excede al Departamento de Policía. El Gran Jurado se va a reunir. Le advierto que puede haber condenas ¿Testificará usted?

White.- (Firme) No señor. No lo haré.

Smith.- Fiscal del Distrito, Loew...

Fiscal.- (Dirigiéndose a White) Usted y el agente Stensland trajeron alcohol a la comisaría. Stensland ya estaba borracho ¿No comprende que presentarse como testigo voluntario contra él podría contribuir a rebajar el daño que se ha infligido (sic) (forma correcta “infligido”)?²²¹

White.- (Serenamente) No testificaré contra mi compañero ni contra nadie.

Fiscal.- (Decepcionado) Este hombre es una deshonra...

Jefe Superior.- (A White) ¡Su placa y su pistola, agente!²²²

El jefe Smith, lejos de reconocer la gravedad de la situación, pretende solventarla, y cerrarla en falso, expedientando a alguno de los agentes implicados. Para ello, y con la ayuda del Fiscal del Distrito, no duda en incentivar la delación entre compañeros. Bud White no es el policía perfecto pero tampoco es un “soplón”. Prefiere ser expedientado él mismo antes que acusar a un compañero. Su lealtad choca frontalmente con la actitud de Smith, quien, evidentemente, sólo piensa en conservar su puesto y en que su prestigio profesional se mantenga intacto. Sin embargo, él, como Jefe de Policía, es, en última instancia, el máximo responsable de lo ocurrido en la Comisaría. El entonces sargento Exley sí está dispuesto a declarar pero porque cree que el Departamento de Policía no puede tolerar ese tipo de conductas. Bastante más hábil que sus jefes, les ofrece a éstos la solución del problema, en bandeja:

“Jefe Superior.- (Dirigiéndose a Exley con familiaridad) Ed, necesitamos testigos de la policía para compensar el daño hecho al Departamento ¿Testificaría usted?”

Exley.- (Rotundo) Por supuesto.

Jefe Superior.- Me alegro de que piense de ese modo, Edmund. Casi nadie piensa igual.

Exley.- Eso es porque piensan que el silencio y la integridad son la misma cosa.

Jefe Superior.- (Mostrando el periódico al Fiscal del Distrito) No es exactamente la imagen de la nueva policía que queremos crear.

Fiscal.- (Irónico) ¡Bienvenido a Los Ángeles, la ciudad del futuro! (Bromea con el lema de la ciudad).

Exley.- (Al Jefe Superior) ¿Puedo hacerle una sugerencia, señor?”

Jefe Superior.- ¡No faltaba más!

²²¹ Nota del autor.

²²² Curtis Hanson, *Opus cit.*

Exley.- La gente esperará que el Departamento proteja a los suyos y eche tierra sobre el asunto ¡No lo haga! Culpe a los hombres cuyas pensiones están aseguradas. Oblígueles a retirarse. Pero alguien tiene que pagar. Así que acuse, juzgue y condene a Richard Stensland y a Bud White. Que vayan a la cárcel. El mensaje será muy claro: este Departamento, su nueva policía, no tolerará agentes que crean estar por encima de la ley”²²³

Exley no actúa tan sólo por ética o altruismo. A cambio de su declaración quiere ser ascendido a teniente-detective, la misma graduación que tenía su padre, prestigioso oficial, fallecido hace años en acto de servicio. Con todo, y a pesar de la ambición que demuestra con ello, aspira a que el cuerpo de policía esté formado por hombres íntegros y no esconde la cabeza debajo del ala como sus superiores. Es alguien que da la cara y que cree en la Justicia. A pesar de su empeño, y el coste personal que le supone (ser tachado de “chivato” por todos sus compañeros) el asunto concluirá sin otra medida disciplinaria que la jubilación forzosa del agente Richard Stensland, quien cuenta en su haber con pésimas referencias de todos sus superiores y en todos los puestos que ha desempeñado. Su jubilación no le durará mucho. Será asesinado en la matanza del Búho, crimen del que se ocupa nuestro siguiente titular.

Centrándonos en los aspectos netamente periodísticos de la noticia (hechos, verdad o no de éstos y sus implicaciones) debemos destacar que su veracidad es total: ha sido obtenida por los periodistas directamente de la fuente y no ha podido ser alterada o filtrada por intermediario alguno. Sus consecuencias son evidentes: su impacto acarrea una importante pérdida de la confianza de los ciudadanos en sus fuerzas de seguridad. Además, se plantea una curiosa, y reveladora, ecuación: a mayor grado de veracidad de la información mayor es el grado de desprestigio público que la noticia conlleva para la policía de Los Ángeles. Este axioma queda demostrado en este titular y, más aún, en los sucesivos.

“La matanza de El Búho”

El asesinato a “sangre fría” de seis personas (una de ellas agente de policía) en el Restaurante El Búho viene a perturbar la paz de la ciudad. La policía reacciona con gran celeridad y arresta enseguida a los supuestos autores del crimen. Se trata de dos jóvenes afroamericanos, delincuentes habituales, que fueron vistos en las cercanías del lugar de los hechos y que, presuntamente, asaltaron el restaurante con ánimo de robar y se vieron sorprendidos por la reacción de uno de los empleados que les hizo frente con un arma. Esa es la versión oficial. Sabemos que, en realidad, fue un ajuste de cuentas entre los miembros

²²³ *Ibidem.*

de la banda del jefe Dudley Smith. Los únicos datos ciertos, de todos los que aparecen reflejados en la prensa son el número de víctimas mortales y el lugar dónde se produjeron los hechos. Pero lo “chapucero” de las indagaciones policiales para aclarar la autoría del crimen ya deja entrever el carácter de “chivos expiatorios” de los detenidos. Veamos la siguiente escena, como claro indicio de lo anterior:

“(Exley y Vincennes llegan a un barrio humilde, a una casa donde un joven afroamericano practica con una “pera” de boxeo).

Vincennes.- (Dirigiéndose al joven) ¿Leonard Bidwell? Baje aquí a hablar con nosotros ¿Cómo va esa izquierda?

Bidwell.- (De mala gana) ¡A usted qué le importa!

Vincennes.- (Trivial) Le vi pelear con Kif Gavilán. Me gusta su estilo.

Bidwell.- (Escupe) ¿Qué quiere “polizonte”?

Vincennes.- Usted tiene un hermano en Folsom. Lo sé porque yo le metí allí.

Bidwell.- Hasta 1970...

Vincennes.- ¿Y si sale en 1960? Conozco al juez y (mintiendo con descaro) el teniente Exley es muy amigo del fiscal del distrito.

Exley.- Sí. Estamos buscando a tres jóvenes de color que se divierten disparando armas. Uno de ellos tiene un Mercury coupé marrón...

Bidwell.- (Alterado) ¿Quieren que me tachen de “soplón”?

Vincennes.- (Convincente) ¿Quiere ahorrarle a su hermano 10 años? (A Exley, fingiendo interés por el asunto) ¿Eran 10 años, no?

Exley.- Sí. 10 años.

Vincennes.- No hace falta que diga nada. Sólo mire esta lista y señálelos.

Bidwell.- (Convencido) Es un cerdo, así que se lo diré: Ray Collins. Conduce un coupé marrón del 49. Un bólido precioso. Lo de las armas no sé pero... les divierte matar perros ¡Es una escoria!

Vincennes.- (Satisfecho) Está a 5 minutos de aquí. Gracias Bidwell.

Bidwell.- Me darán noticias, ¿verdad?... sobre mi hermano.

*Vincennes.- (Falsamente amigable) Los puños arriba... Lenny... arriba.*²²⁴

Hemos visto como el sargento Vincennes no duda en mentir, prometiendo al informante una rebaja en la pena de su hermano condenado a prisión (de ¡nada menos que 10 años!), con el único propósito de conseguir la implicación de uno de los sospechosos. El propio declarante duda de la culpabilidad del investigado pero sí reconoce que le cae mal. Además, deja traslucir cierta envidia por su nivel de vida (más concretamente por su vehículo). Como hemos apuntado más arriba, la objetividad, y la profesionalidad, en el procedimiento policial de investigación brillan por su ausencia: se trata de encontrar cuanto antes un culpable para ofrecer una falsa imagen de eficiencia ante la opinión pública.

En resumen, este titular es un claro ejemplo de noticia manipulada. Toda la información relevante ha sido facilitada a los medios por la propia policía con un doble objetivo: en primer lugar; ocultar un ajuste de cuentas y las correrías criminales del propio jefe del cuerpo y, en segundo; reforzar la buena imagen de la institución ante la población procediendo con supuesta celeridad en la resolución del asesinato múltiple.

“Chica violada sale del hospital acompañada del héroe del Búho.”

El teniente-detective Edmund Exley se convierte en un héroe local (“Metralleta-Ed”) tras ser herido de bala en el tiroteo durante el asalto a la casa del traficante Roland Navarrete, a la que habían huido los sospechosos del crimen del Búho: Ray “Sugar” Collins y Louis Jones.

Si bien Exley es condecorado con la medalla al valor, en un acto público, y felicitado por su intervención (consigue liberar a una chica que había sido secuestrada y violada) el operativo policial, analizado con rigor, ha sido desastroso: en el transcurso del mismo mueren el traficante, los dos sospechosos y también un policía (el agente Carlyle).

El propio Exley se da cuenta de ello cuando acude al hospital a visitar a la chica y ésta le comenta que mintió en su declaración ante la policía porque quería vengarse de los detenidos por el sufrimiento que le habían causado. A Exley su medalla comienza a “pesarle”: los fallecidos eran culpables de raptó y violación pero inocentes del cargo de asesinato.

Estos relevantes detalles pasan desapercibidos para la prensa que sólo busca el titular amable del heroico oficial visitando a la joven en el momento de recibir el alta hospitalaria.

²²⁴ Curtis Hanson, *Opus cit.*

Nos llama poderosamente la atención, también, lo machista del titular: “Chica violada...” Se estigmatiza claramente a la víctima a la que se “coloca” un epíteto que debe soportar ante toda la opinión pública.

En este titular concreto no cabe atribuir toda la responsabilidad de la falta de veracidad de la noticia a la policía: los periodistas no han realizado labor indagatoria o comprobatoria alguna de los hechos reseñados en la noticia.

“El Departamento de Policía de Los Ángeles lucha contra el crimen organizado: Las fuerzas del orden se imponen en un tiroteo en un motel abandonado.”

Este es el titular más “espectacular” y, a su vez, el más manipulado de todos. El Departamento de Policía de Los Ángeles oculta a los ciudadanos que el corrupto y criminal jefe Dudley Smith ha muerto tras ser alcanzado por un disparo por la espalda efectuado por el teniente-detective Edmund Exley. Los hechos tuvieron lugar en el motel abandonado que Smith utilizaba como centro de sus operaciones delictivas y en el que había tendido una trampa al propio Exley y al detective Bud White. Ambos, habían descubierto sus fechorías y estaban a punto de detenerle.

La reacción del fiscal del distrito y de los jefes superiores del Departamento es absolutamente vergonzosa. Con el pretexto de no perjudicar la imagen de la institución esconden a la opinión pública hechos de una enorme gravedad: los responsables de luchar contra el crimen eran los mayores criminales que había conocido nunca la ciudad de Los Ángeles. Así lo deja patente el teniente-detective Edmund Exley en su comparecencia ante la División de Asuntos Internos del Departamento:

“(Vemos a Exley en una sala de interrogatorios, acompañado de agentes de Asuntos Internos. Al otro lado del cristal-espejo, en una habitación adyacente, se encuentran el Fiscal del Distrito Loew, el Jefe Superior del Departamento y una tercera persona desconocida):

Agente de Asuntos Internos.- ¿Cree usted que se va a salir con la suya, teniente?

Exley.- (Muy tranquilo) No. Pero creo que puedo decir la verdad. Durante nuestra investigación, de los acontecimientos que rodearon el Caso del Búho, Jack Vincennes, Bud White y yo descubrimos lo siguiente...

Fiscal.- (En la dependencia anexa, dirigiéndose al Jefe Superior) Su “niño bonito” está tirando su vida por la borda.

Exley.- (Continúa, pausadamente, con su exposición de los hechos)... Los tres sospechosos del Búho, aunque eran culpables de secuestro y violación, eran inocentes del crimen múltiple del Búho. Los que quizá dispararon fueron los agentes de la Policía de Los Ángeles: Michael Dunn, William Carlyle y un tercer hombre que, tal vez,

pudo haber sido el capitán Dudley Smith. El objetivo era la eliminación de otro agente de la Policía, Richard Stensland. El cual, junto con el expolicía Leland “Buzz” Mix, también había cometido múltiples asesinatos por orden del capitán Smith y, más tarde, le traicionó por 12 kilos de heroína. La recuperación de dicho alijo fue el móvil de la matanza del Búho. Desde el día que Micky Cohen (líder del hampa local)²²⁵ fue encarcelado, el capitán Smith había asumido el control del crimen organizado en la ciudad de Los Ángeles. Eso incluye el asesinato de un número desconocido de lugartenientes de Micky Cohen, el chantaje sistemático a altos cargos municipales y las muertes de Susan Lefferts, Sid Hudgens, Pierce Patchett y el sargento Jack Vincennes. El capitán me lo confesó todo antes de que yo le matara en el Motel Victory. Eso es todo.

Fiscal.- Vaya... La prensa se va a frotar las manos con esto.

Voz en off desconocida.- Esto será una lacra para el Departamento durante años...

Jefe Superior.- ¡Décadas!

Fiscal.- (Ladino) Si logramos que el “chico” nos siga el juego... ¿quién va a saber lo qué pasó? Puede que Dudley Smith fuese un héroe y todo...

Jefe Superior.- ¡Buena idea!

Voz en off desconocida.- Sí, si la prensa quiere colaborar.

(Exley mira al cristal-espejo y sonríe).

Jefe Superior.- (A Exley, a través del altavoz de la sala de interrogatorios) ¿Podría decirme por qué está sonriendo?

Exley.- Un héroe...

Fiscal.- (Sorprendido, dirigiéndose a los otros dos) ¿Cómo ha sabido lo que estábamos diciendo? No ha podido oírnos.

Jefe Superior.- (A Exley) ¿Y?

Exley.- En esta situación necesitarán más de uno.”²²⁶

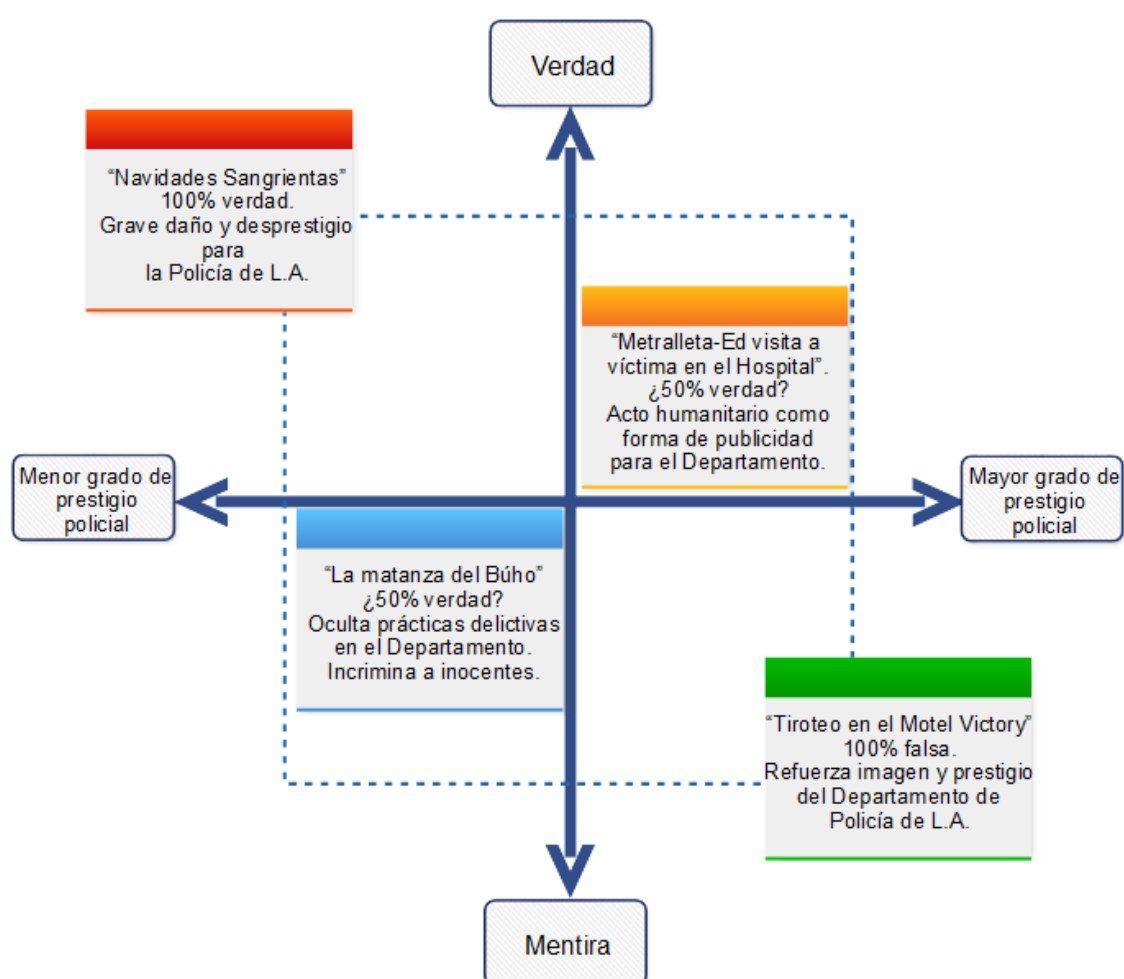
La capacidad de anticipación del teniente-detective Exley pone de manifiesto, de nuevo, la falta de ética de los responsables del departamento. Más preocupados en conservar sus puestos que en hacer que se

²²⁵ Nota del autor.

²²⁶ Curtis Hanson, *Opus cit.*

cumpla la ley, carecen, a nuestro entender, de visión política (entendida esta, en sentido aristotélico, como respeto a la ley y a los ciudadanos).

A modo de conclusión de este epígrafe presentamos un esquema-resumen de las noticias estudiadas, su grado de veracidad y el de daño/desprestigio que entrañan para el Departamento de Policía de la ciudad de Los Ángeles. Para facilitar su conceptualización hemos situado las cuatro noticias principales en sendos ejes de abscisas y ordenadas²²⁷. Pretendemos, con ello, representar de forma visual la clasificación de éstas, (situando en uno de los ejes el grado de veracidad/falsedad de la noticia) y en el otro, como hemos dicho antes, sus implicaciones y consecuencias para el Departamento de Policía de la ciudad de Los Ángeles.



²²⁷ Gráfico 2.- Correlación entre veracidad de las noticias y nivel de prestigio del Departamento de Policía de Los Ángeles. Elaborado por el autor.

VIII. 2. D.- La connivencia simbiótica entre algunos policías y ciertos periodistas para apoyarse mutuamente en sus chanchullos

Esta cuestión se refleja en la especial relación que mantienen el periodista Sid Hudgens (Dany de Vito) y el Sargento-Detective Jack Vincennes (Kevin Spacey). Hudgens tiene su propia publicación de cotilleos sobre famosos (la revista “Secretitos”) y Jack trabaja como asesor en una famosa serie de televisión sobre policías llamada “Placa de honor”. Ambos, se mueven bien en los ambientes hollywoodenses. Sid actúa como confidente de Jack cuando tiene noticia de la comisión de algún delito e, incluso, llega a ofrecerle dinero a cambio de detener a personas determinadas. Jack obtiene de esta manera la repercusión mediática que precisa para seguir pareciendo el policía íntegro, asesor de series de televisión, al que invitan a todas las fiestas y que se codea con los famosos. El diálogo que mostramos a continuación resulta sumamente revelador:

“(Una celebración en Hollywood, el Sargento Jack Vincennes baila con una actriz llamada Karen. Poco después, llega a la fiesta el periodista de “cotilleos” Sid Hudgens y la actriz huye despavorida (Hudgens la mencionó, no hace mucho en su revista, en un reportaje titulado: “Tortilleras ingenuas en Hollywood”). Hudgens comenta al Sargento Vincennes que le han dado un “soplo” sobre un famoso actor que se droga y le propone un “negocio”):

Hudgens.- (Inquieto) ¡Actores contratados!, ¡la Metro! Si los enchironas hablaré bien de ti en mi próximo número y los 50 dólares de siempre en metálico.

Vincennes.- (Contrariado) ¡No!, ¡necesito otros 50. 20 para los dos patrulleros y 10 para el jefe de guardia de la comisaría de Hollywood!

Hudgens.- (Bromista) ¡Jackie, es Navidad!

Vincennes.- No, no lo es. Es posesión ilegal de marihuana.

Hudgens.- (Eufórico) La verdad... tenemos una tirada de 36.000 (ejemplares) ¡Dios sabe a dónde vamos a llegar!, radio, televisión. Una vez que despiertas la sed de verdad del lector no hay límite...”²²⁸

Frente al periodismo de información, o pretendidamente serio, de cuyos titulares hemos hecho un análisis en el epígrafe anterior, Sid Hudgens encarna, y, a la vez, anticipa, lo que comúnmente denominamos “prensa sensacionalista”. Su móvil principal es aumentar la tirada de la revista “Secretitos” para ganar la mayor cantidad de dinero posible. Esta tarea se ve favorecida, en gran medida,

²²⁸ Curtis Hanson. *Opus cit.*

por su carencia absoluta de escrúpulos. No tiene ningún tipo de reparo en fabricar noticias, descubrir intimidades, difamar a terceras personas, corromper a policías y colaborar con el millonario corrupto Pierce Patchett en sus chantajes a políticos. Sabe, intuye, o puede intuir, (esto no queda suficientemente claro en el filme) además, que Patchett es socio del jefe Dudley Smith. Su amistad con el sargento Vincennes (descubridor de los manejos de Smith y víctima de éste) será la causa principal que provoque su muerte, a manos del propio jefe Smith.

Hudgens es conocedor de los graves casos de corrupción que asolan la ciudad de Los Ángeles y no sólo no los denuncia, como profesional del periodismo que es, sino que participa activamente en ellos. Le consta, además, que varios lugartenientes del capo del hampa local Micky Cohen han sido eliminados en circunstancias oscuras. De estos presuntos “ajustes de cuentas” se limita a informar con su sensacionalismo habitual pero sin indagar lo más mínimo en su trasfondo e implicaciones:

“(Sid Hudgens teclea en su máquina mientras en la pantalla se nos presenta a un par de mafiosos: Broncato y Trombino, lugartenientes del gánster Micky Cohen, preso en la cárcel. Ambos son tiroteados y la prensa se hace eco del suceso. Perkins, otro lugarteniente de Cohen (y quien lleva sus asuntos de tráfico de drogas) también es tiroteado, en su casa, por desconocidos, mientras comprobaba un alijo de cocaína):

Hudgens.- (Voz en off) Una cosa está clara: dos grupos de pistoleros están dando boleto a los matones de D. Micky. (...)

(Habla de reuniones acerca de un dispositivo preventivo de la policía de Los Ángeles para evitar que delincuentes de otros lugares puedan llenar el vacío dejado por Cohen)

Hudgens.- (...) Confidencial, en voz baja y muy... ¡se-cre-ti-to!’’²²⁹

Estos movimientos parecen sugerir la implantación en la urbe de nuevas bandas de criminales. Sorpresivamente, tal cosa no llega a producirse y las ratios de eficiencia policial alcanzan cotas nunca vistas. Pero el crimen organizado continúa desenvolviéndose en la ciudad de manera subterránea. El “olfato periodístico” de Hudgens se agota ahí. Como hemos dicho antes: no le importa el trasfondo de lo que ocurre. El relato de los hechos tiene una doble función: sirve para alarmar a la población ante la amenaza de la delincuencia organizada y alimenta, además, un interés “morboso”, por este tipo de noticias, en los lectores que se traducirá en mayores ventas de su revista. El miedo al delito se convierte en una sustanciosa fuente de ingresos. Esta controvertida cuestión nos lleva al epígrafe siguiente.

²²⁹ *Ibidem.*

VIII. 2. E.- Los medios de comunicación como elemento deformador del hecho delictivo. Criminalidad real versus criminalidad televisada. Medios y control social. La generación de miedo al delito y la tolerancia a la injusticia

Uno de los aspectos que aparecen mejor reflejados en el filme es el modo en el que los medios de comunicación contribuyen al control de la actividad policial, de una parte, y a la deformación del hecho delictivo (ya sea de manera consciente o inconsciente), de otra.

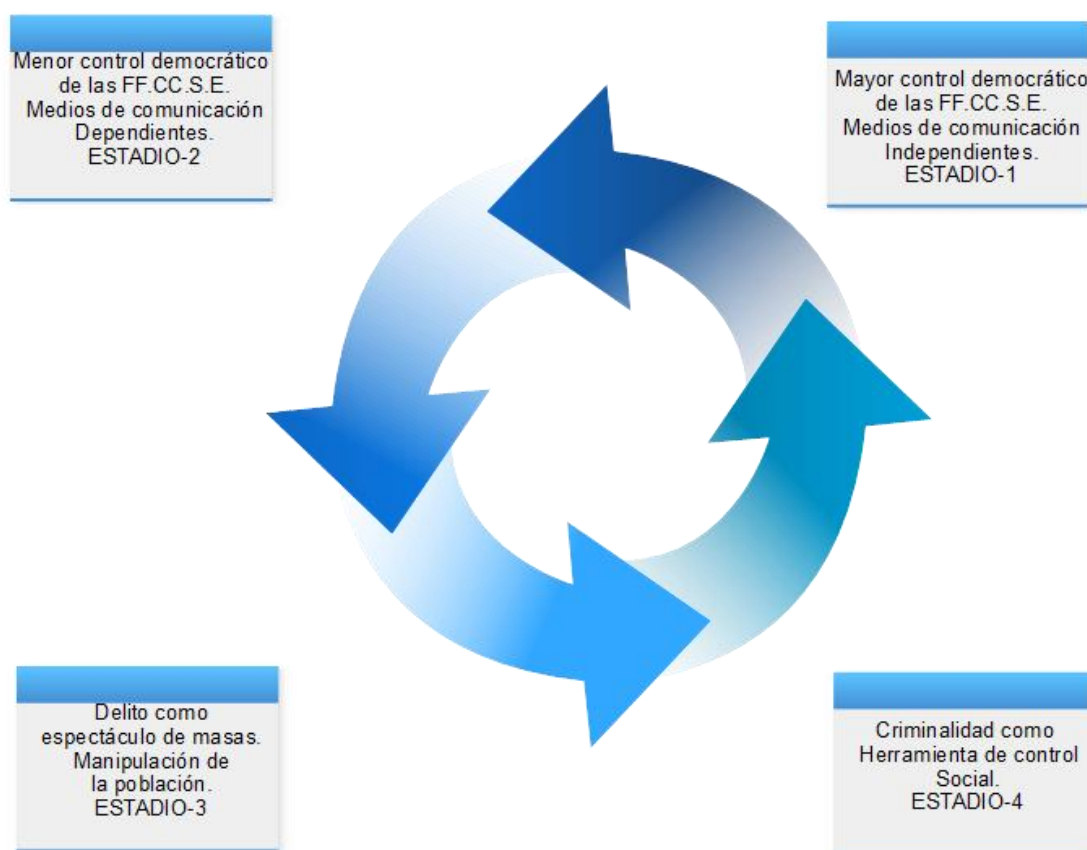


Gráfico 3.- Espiral del Grado de degeneración democrática de los medios de comunicación y sus consecuencias para la sociedad.

Ambas cuestiones aparecen señaladas en el Gráfico 3.²³⁰ Mediante una figura espiral (y haciendo un recorrido de derecha a izquierda y de arriba abajo), queremos determinar el grado de degeneración democrática que experimentan los medios de comunicación en una sociedad, en función de su nivel de dependencia de los poderes políticos y económicos.

²³⁰ Gráfico 3. Elaborado por el autor.

Cuando éstos son completamente independientes se produce un férreo control democrático de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado (FF.CC.S.E.) y la delincuencia no es utilizada políticamente (Estadio 1). Por desgracia, hoy por hoy, en nuestra humilde opinión, este es un escenario meramente teórico.

A medida que los medios dependen de conglomerados económicos, o de grupos de interés, el control democrático de las fuerzas de seguridad puede disminuir y surgen oportunidades para la utilización partidista de la criminalidad (Estadio 2). Esta situación es la más habitual en las democracias avanzadas.

Al llegar al Estadio 3 los medios se convierten en una herramienta de manipulación social que utiliza el delito (o mejor dicho, cierta imagen del delito) como espectáculo de masas, como “disfunción narcotizante”, que dirían Lazarsfeld y Merton, Con una finalidad muy concreta: manipular a los ciudadanos y utilizar el temor a la delincuencia como fuente de rédito político. Creemos que España se situaría, ahora mismo, en estas coordenadas. Más adelante explicaremos por qué.

En el Estadio 4 (el más “oscuro” de todos) la criminalidad pasa a ser una herramienta de control social utilizada por el Estado para anular las resistencias de los ciudadanos a la asunción de reformas antidemocráticas (disminución de las libertades individuales y colectivas so pretexto de la seguridad nacional y la lucha contra el terrorismo, por ejemplo). En esta coyuntura se encuentran, según nuestro criterio, los EE.UU.

Como nos enseña el personaje del periodista Sid Hudgens, cuando el delito se convierte en un espectáculo de masas y la realidad y la ficción criminal tienden a confundirse es porque entran en juego intereses espurios. Los principales, el miedo como arma política, y de control social, y el dinero.

Lo que sucede realmente en la película y lo que reflejan los medios de comunicación que ocurre son cosas netamente distintas y esto es algo que pasa, también y cada vez más, en el mundo real.

Por ello, algunos criminólogos norteamericanos, como Gregg Barak, llegan a hablar, incluso, de “*Newsmaking Criminology*”, que podríamos traducir como “Criminología del enfoque de las noticias”²³¹. Esta nueva corriente doctrinal pretende dejar constancia de la necesaria diferenciación, desde el punto de vista criminológico y, por tanto, científico, entre la delincuencia que los medios de

²³¹ Ciertos estudiosos, como el profesor Serrano Maíllo de la U.N.E.D. prefieren traducir la denominación original como “Criminología de la elaboración de las noticias”. Creemos, que esa traducción literal puede desvirtuar el alcance y sentido de la teoría. Aún a riesgo de caer en el viejo aforismo: “*Traduttore, traditore*” preferimos la expresión “Criminología del enfoque de las noticias” por ser éste el que determina la posterior elaboración de las mismas.

comunicación reflejan a diario y la delincuencia real que es objeto de estudio y debate por los expertos. En palabras del propio Barak:

“Dentro de las contradicciones de la sociedad burguesa avanzada, el éxito o el fracaso de la “Criminología del enfoque de las noticias”, como corriente doctrinal, dependerá de los intereses y las capacidades de los criminólogos, y otros profesionales, a la hora de tender puentes con los ciudadanos para desvelarles los procesos internos de producción de las noticias. Hacerse oír en los medios de comunicación locales y nacionales no resulta fácil pero sin presencia mediática los criminólogos no podrán participar en la construcción, dentro de esos mismos medios, de una visión seria de la criminalidad y de su control (...)

La Criminología del enfoque de las noticias debe percatarse de que los relatos básicos de la criminalidad, y del control del crimen, facilitados por los medios, son los productos de una construcción ideológica, o de la focalización selectiva en determinados delitos, y de procedimientos (de elaboración de noticias) que ignoramos. Estos enfoques no sólo desvirtúan e ignoran ciertos comportamientos dañinos sino que, además, desvinculan la mayoría de los hechos delictivos de sus contextos estructurales e históricos. Mostrando sólo parte de la criminalidad y, desligada ésta de sus bases materiales, ciertos delitos son reformulados en un nuevo “constructo”, creado cultural y simbólicamente: el enfoque mediático.”²³²

Los teóricos de la “Criminología del enfoque de las noticias” se hacen eco, con esta crítica, de cómo graves problemas de la sociedad contemporánea tales como la pobreza, el elevado consumo de drogas, o el desvalimiento de las víctimas de delitos sexuales, entre otros, pueden ser abordados por los medios de comunicación desde la óptica de una construcción ideológica articulada políticamente.

Quieren decir con ello que problemas muy graves pueden no aparecer en los medios identificados como tales mientras, que, sin embargo, las noticias se hacen eco, a diario, de casos truculentos que son presentados, ante la opinión pública, como altamente relevantes y frecuentes. Por desgracia, esta tergiversación de la realidad no es exclusiva del mundo anglosajón.

En España, resulta especialmente deleznable el tratamiento informativo de sucesos criminales que involucran a menores y jóvenes, especialmente mujeres. Pensemos en los casos de Marta del Castillo, la pequeña Mari Luz o, el más reciente, de Diana Quer. Bajo una aparente preocupación por los familiares y amigos de las víctimas, así como una “supuesta” colaboración con la Justicia, los medios no dudan en convertir sucesos (si bien muy graves, afortunadamente, poco frecuentes) en “monotemas”.

²³² Gregg Barak, *Opus cit.*, 251-253.

Estos, son repetidos hasta la saciedad, a todas horas, y no sólo en los informativos sino en un sinnúmero de programas que podemos calificar, sin ambages, como telebasura.

Y cuando hablamos de construcción ideológica articulada políticamente queremos señalar, por ejemplo, la utilización de estos hechos luctuosos para pretender manipular a la opinión pública en cuestiones tales como la modificación de la política criminal del Estado.

Nos referimos a la campaña mediática para el mantenimiento de la prisión permanente revisable en el Código Penal cuando esta controvertida cuestión está pendiente, todavía, de la decisión, al respecto, del Tribunal Constitucional. De ahí, nuestro parecer de que España se situaría en el Estadio 3 del Gráfico 3.

Por tanto, lo importante deja de ser, desde un punto de vista periodístico, reflejar los hechos atinentes a la delincuencia de forma objetiva e imparcial. Información y opinión pasan a confundirse. Y la focalización informativa en tipos concretos de delitos (generalmente contra la propiedad y las personas) implica, “a sensu contrario”, y como ya señalamos en el epígrafe VIII. 2. A, obviar la importancia de los delitos de “cuello blanco” y los graves daños que causan al conjunto de la población.

Una última “utilidad” de la manipulación mediática, en lo que a la criminalidad se refiere, es que contribuye a generar miedo al delito, por un lado y a acabar tolerando la injusticia que se percibe por los ciudadanos como inherente al sistema.

VIII. 2. F. Breve apunte de las principales características e interacciones entre los personajes protagonistas

Veamos, a continuación, las principales características e interacciones entre los personajes principales²³³:

²³³ Gráfico 4. Elaborado por el autor.

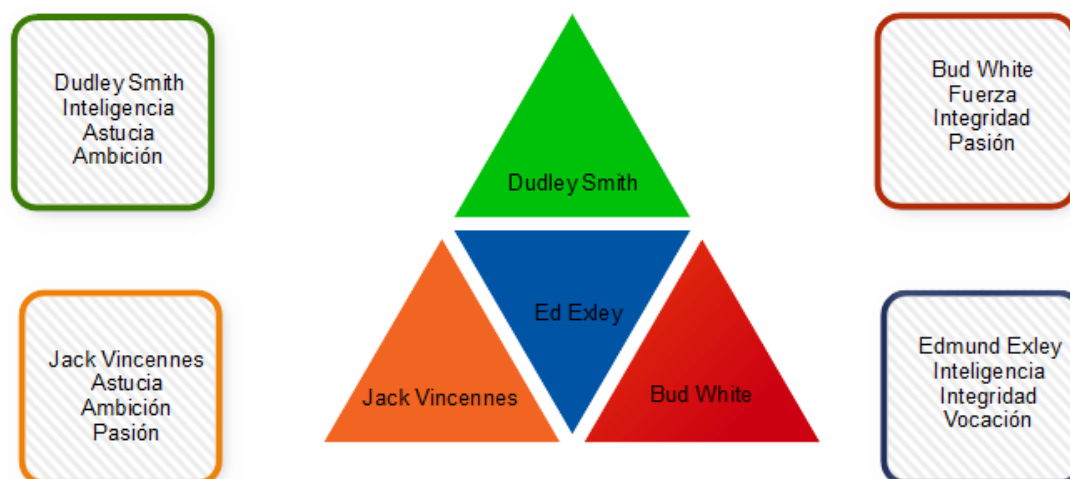


Gráfico 4. Principales características e interacciones entre los personajes protagonistas.

Creemos que el verdadero protagonista de la película es el teniente-detective Edmund Exley. Encarna la figura del “bueno”. Siendo su “alter ego” el jefe Dudley Smith, que representaría el papel del “malo”. Al modo de Dickens, James Ellroy (el autor de la novela en que se basa el guion) nos dice mucho con los apellidos de los protagonistas. Ambos llevan en él la palabra “Ley”.

Ex-Ley, sería aquél que enfoca su trayectoria vital “desde” (“ex”, en latín) la ley. Dud-Ley, por el contrario, manipula la ley (“dude”, significa “colega”, “tronco”, en inglés), “juega” con ella a su favor. Es la viva imagen de la corrupción y la falta de integridad y también alguien sumamente inteligente, ambicioso y astuto.

El sargento Jack Vincennes, por su parte, representa la figura del policía que un día fue honesto y se corrompió pero que conserva un ápice de dignidad profesional y buen olfato policial, que le conducirán primero a su “redención” personal y luego a su muerte. Es el “malo-bueno-simpático”. Un tipo refinado, ambicioso y astuto, con pasión por participar como asesor en la serie policiaca televisiva “Placa de honor” en la que los personajes son todo lo opuesto a lo que él representa.

El detective Bud White, al contrario, es la imagen del “malo-bueno-antipático”. Su apodo (Bud) en inglés es homónimo del adjetivo “Bad” (malo) y el apellido White (Blanco) tendría, a nuestro entender, una doble significación: de un lado se refiere al típico “poli” blanco (anglosajón); de otro, a su espíritu honesto (blanco=puro) pero que se ve oculto tras su brutalidad y falta de control de impulsos. Es alguien apasionado e íntegro. Su turbio mundo interior se ve “dulcificado” al enamorarse de Lynn Bracken (Kim Basinger), bella prostituta que se parece a la actriz Verónica Lake. Bud White consigue su “liberación”

por el amor. Los personajes femeninos pasan por la película sin pena ni gloria. Ello, a pesar del excelente trabajo de las actrices. Recordemos que Kim Basinger ganó el Óscar a la mejor actriz de reparto por su trabajo en la producción. Como ya señalamos en su momento, y reiteramos ahora, el filme es enormemente machista: las figuras femeninas son absolutamente pasivas y decorativas. Encarnan a prostitutas que se parecen a actrices famosas y que son utilizadas por el millonario proxeneta Pierce Patchett para chantajear a hombres influyentes. Sin embargo, Lynn Bracken nos demuestra que es algo más: una mujer sumamente inteligente que aspira a salir de la “jaula de oro” en la que la vida le ha situado. Sabe jugar sus cartas y moverse bien en su complicado entorno. Algunas criminólogas, como Nicole Rafter y Michelle Brown, describen así el “iter” vital de nuestros protagonistas:

“(..) En la película L.A. Confidential, que trata sobre un departamento de policía corrupto, tres agentes son tentados, de diferentes maneras, a poner sus intereses por encima de los del departamento. Sin embargo, los tres resisten. Y los dos supervivientes (Bud White, interpretado por Russell Crowe, y Ed Exley, interpretado por Guy Pearce) se convierten en ángeles vengadores, purificando el departamento de su depravación”²³⁴

VIII. 3.- Conclusiones

1.- La corrupción policial es el cáncer del sistema jurídico penal.

Deslegitima a éste y, en último término, e indirectamente, favorece e incentiva la delincuencia. Frente a la idea, deslizada en la película, de que la policía puede llegar a ser realmente eficaz en su trabajo cuando las “bagatelas jurídicas” (respeto a los procedimientos legales y procesales, trato correcto al detenido, uso proporcional y adecuado de la fuerza...) no son puestas en primer lugar (pensemos que si el jefe Dudley Smith no hubiese resultado ser un corrupto nadie habría osado cuestionar sus métodos por muy expeditivos que estos llegasen a ser) no podemos ser más contundentes: la lucha contra la delincuencia debe llevarse a cabo dentro de los cauces del ordenamiento jurídico. La ley es la única fuerza legitimadora, y legítima para encarar la criminalidad.

Si bien, lo importante, para ciertos grupos de presión, son los resultados, la famosa “guerra contra el crimen” y las políticas de corte represivo o de “tolerancia cero” son profundamente reaccionarias, antidemocráticas y científicamente sesgadas. Allá donde las garantías legales son sistemáticamente vulneradas, en aras de una presunta mayor eficiencia policial, se acaban cometiendo atropellos infinitamente más graves que aquellos que se pretenden evitar. Es más, si esas políticas de lucha contra

²³⁴ Nicole Rafter, Michelle Brown, *Opus cit.*, 95.

el delito fuesen realmente eficaces los niveles de criminalidad hubiesen descendido tras su aplicación, en los años 80 y 90, sobre todo, de manera notable. Sabemos, fehacientemente, que no ha sido así. En este sentido, el sociólogo del derecho, David Garland nos dice:

“La expresión generalizada de los sentimientos punitivos de los legisladores y el surgimiento de leyes y políticas penales que expresan estos sentimientos no se correlacionan directamente con las crecientes tasas de delitos. Los puntos más álgidos de la reacción penal se desencadenaron en Estados Unidos y en Gran Bretaña entre mediados y finales de la década de 1990, mucho después de los picos de las tasas de victimización. En el caso de Estados Unidos, este “retraso” no ha sido de meses o de años sino de décadas”²³⁵

2.- Los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental en el control democrático de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado (FF.CC.S.E.) y en la construcción del acervo colectivo de las representaciones del delito, la delincuencia y sus implicaciones a todos los niveles. Por ello, resultan imprescindibles, democráticamente hablando, unos medios profesionalmente solventes, rigurosos e imparciales que no caigan en tentaciones de convertir el hecho delictivo en un espectáculo para entretener, adocenar y amedrentar a las masas.

3.- Los representantes políticos deben ser conscientes de su responsabilidad como legisladores. La utilización del miedo al crimen como arma política para la instauración de medidas de corte represivo, y que entrañan la conculcación de los derechos de los ciudadanos, lejos de garantizar la seguridad del sistema puede acabar convirtiéndolo, como diría Garland, en una “jaula de hierro”.

4.- La sociedad tiene arreglo. En la cinta no se busca en ningún momento una explicación sociológica al porqué de la delincuencia como fenómeno humano. Se da por hecho que es algo consustancial, inherente, a nuestra condición. En un entorno así la ética es algo superfluo. Esta idea refleja una visión enormemente pesimista de la Humanidad. La vemos claramente reflejada en el devenir vital del personaje del teniente-detective Edmund Exley y en el cambio de paradigma moral en su comportamiento a lo largo de la película.

Un brillante oficial, con sólidos principios éticos, acaba incurriendo en las prácticas ilegales que detestaba. De hecho, “ejecuta” al jefe Dudley Smith, disparándole por la espalda. Y lo hace en el Motel Victory (Victoria). La carga simbólica de la acción, y del lugar en que se produce, es más que evidente.

²³⁵ David Garland, *Opus cit.*, 208.

La transformación del personaje de Exley se produce ante su convencimiento de que la corrupción debe ser cortada de raíz sin importar los medios que se utilicen para ello. Cree que Dudley Smith habría sido capaz, de involucrarle a él, y al detective Bud White, en algún falso complot y de llevarlos a la cárcel. Tal y como se desarrollan los hechos, tal posibilidad entrañaría graves dificultades probatorias para el jefe Smith.

Exley podía haber propinado a Smith un “culatazo” con su arma para dejarlo fuera de combate y ganar el tiempo necesario para explicar lo ocurrido a los policías que llegan al motel. Su testimonio hubiese sido corroborado por el detective Bud White, herido en la refriega. Bien es verdad que, así, la carga dramática de la escena, y de la propia película, hubiesen sido infinitamente menores.

En cierto modo, Dudley Smith muere pero “triumfa” porque Edmund Exley acaba asumiendo sus principios de funcionamiento policial y personal. Es verdad que no se ha convertido en un corrupto pero sí en algo infinitamente peor: un asesino.

Frente a esa idea pesimista de la película, que es una suerte de “falsa moraleja”, de imposibilidad de un cuerpo policial honesto, reivindicamos una policía profesional, seleccionada adecuadamente, dotada de medios materiales y personales, con reconocimiento e imbricación social que haga que los ciudadanos nos sintamos orgullosos de ella: ¡Ojalá ningún Edmund Exley tuviese que enfrentarse jamás a un jefe como Dudley Smith!

CAPÍTULO IX

“El Padrino”: Delincuencia organizada, poder político y control social

IX. 1.- Introducción

La película “El Padrino” (*The Godfather*, 1972), dirigida por Francis Ford Coppola, es un soberbio ejemplo de cómo las grandes organizaciones delictivas mantienen conexiones significativas con el poder político. Este último, combate formalmente la delincuencia organizada, pero a su vez, encuentra en ella la disculpa perfecta para justificar un complejo entramado jurídico-penal de control social que, lejos de acabar con la criminalidad, tiende a perpetuarla. Mientras, importantes grupos económicos de presión hacen negocio con el miedo y la inseguridad.

El filme, basado en la novela homónima de Mario Puzo (coautor del guion con Francis Ford Coppola), narra la historia de la familia Corleone, una de las más importantes de la Mafia neoyorkina, y los problemas que debe afrontar tras la negativa dada por su líder, el “Don”, Vito Corleone, a la propuesta de otra familia mafiosa, los Tattaglia, de entrar en el negocio de las drogas. Declinar dicha oferta (por motivos de oportunidad e inteligencia política) arrastra a los Corleone a una situación muy delicada, que desencadena el intento de asesinato del patriarca (primer punto de inflexión de la narración) y culmina con el ascenso a la cumbre del poder mafioso de su hijo Michael, tras una magistral venganza y desarticulación de todas las familias rivales. La película, en suma, trata del poder, de su adecuado ejercicio y de cómo se produce la sucesión en el mismo en una organización criminal de carácter familiar.

A continuación, desentrañaremos los aspectos más relevantes del filme, deteniéndonos en el análisis pormenorizado de las siguientes cuestiones:

La Mafia como ejemplo de respuesta adaptativa ante la falta de oportunidades de integración de los inmigrantes italoamericanos; el surgimiento del crimen organizado como actividad económico-empresarial; la reacción del Estado ante la delincuencia organizada y sus implicaciones; la delincuencia (y el miedo a ésta) como herramienta de control social; la dinámica de las relaciones de poder en las organizaciones mafiosas, la simbología religiosa en la película y, finalmente, la relación entre delincuencia y prejuicios (con especial referencia a la victimización de grupos étnicos determinados y al machismo).

IX. 2.- Análisis crítico del filme: Las grandes cuestiones que se plantean al espectador

IX. 2. A.- La Mafia como respuesta adaptativa (e inadaptativa) a la falta de oportunidades de integración de los inmigrantes. La traslación de un modelo “caciquil” de relaciones humanas a la sociedad moderna

No podemos entender el desarrollo de la Mafia, en los Estados Unidos, sin vincularlo con la falta de oportunidades para los inmigrantes italoamericanos recién llegados al país. Bien es verdad que el resto de los inmigrantes, procedentes de otras partes del mundo, tampoco lo tuvieron fácil pero los italoamericanos, por el desconocimiento del idioma, y por el color oscuro de piel, tuvieron dificultades añadidas. Así lo explican los profesores Nicholas Warner y Ronald Riggio:

“La emigración masiva de italianos a los Estados Unidos comenzó a finales del siglo XIX y continuó hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Durante este período, un número aproximado de 5 millones de italianos, la mayoría procedentes de Sicilia y el sur de Italia, llegaron a los Estados Unidos. Tras la Primera Guerra Mundial, la emigración continuó, pero se vio mermada por la entrada en vigor de las Leyes de Cuotas, de 1921 y 1924, que restringieron el número de inmigrantes italianos. A finales del siglo XIX, y comienzos del XX, la mayoría de los inmigrantes italianos eran hombres pobres, representantes de las clases más humildes de Italia. Ya establecidos en los Estados Unidos, un reducido grupo de italoamericanos trabajó como “reclutadores” de trabajadores inmigrantes. Estos “reclutadores”, conocidos como “padrones” (patrones), facilitaban trabajo, alojamiento y servían, además, como traductores y banqueros para los recién llegados. Los inmigrantes italianos, muy enraizados a sus familias y desconfiados con los extranjeros, preferían vivir y trabajar en barrios habitados por paisanos. Su desconocimiento del idioma, y de las leyes de los Estados Unidos, les obligaba a mantener una estrecha relación con su “padrone”. Aunque alguno de ellos pudiera haber sido un explotador, la mayoría (de los Padrones) prosperaron económicamente y, muchos, se convirtieron en líderes respetados y queridos en sus respectivas comunidades, donde la gente les llamaba “Pappas” (diminutivo italiano de Padre). Los “Pappas”, a pesar de su liderazgo en la sociedad italoamericana, sufrieron la discriminación contra este colectivo. Esto, hizo que rara vez gozasen de reconocimiento político, cargos o posición social. Algunos de estos líderes comunitarios, implementaron Sociedades de Ayuda Mutua. Estas Sociedades, compuestas por miembros de la misma ciudad o región de Italia, se convirtieron en centros de la vida social y en soporte económico para los italoamericanos. Los “Pappas” promovieron el que muchos de ellos llegasen a

ser ciudadanos americanos. Por ello, algunos, alcanzaron un elevado grado de poder político “informal” y eran capaces de conseguir un alto número de votos en las Elecciones.”²³⁶

¿A qué nos recuerda el modelo de relaciones humanas que acaban de retratar Warner y Riggio? La figura del “Padrone”, o “Pappa”, parece guardar grandes similitudes con la de un moderno cacique. Y si ese cacique dedica su red e influencias, por ejemplo, a la comisión de delitos estará sentando la base de una organización criminal (tal y como abordaremos en el siguiente apartado de este epígrafe).

Pero volvamos, ahora, al estudio de esa relación humana en sí misma. Los recién llegados a América son recibidos por alguien que se ocupa de legalizar sus papeles, prestarles dinero y procurarles un trabajo y un alojamiento. Es comprensible, por tanto, la gratitud que sienten por ese “Padrone”. Si, además, esos inmigrantes tienen dificultades serias para conseguir su integración efectiva en la sociedad de acogida, por diversas razones, (tales como: desconocimiento del idioma, las leyes y las costumbres, discriminación racial y bajos niveles de renta y educación...) parece lógico inferir que se verán “obligados” a mantener una estrecha relación con éste durante un plazo de tiempo prolongado. Pero toda relación de poder es susceptible de sufrir altibajos en función de las circunstancias. Y, a medida que aumenta el grado de integración de los inmigrantes en su nuevo país, se atenúa el poder del “Padrone”, lo que no implica que no haya que volver a él cuando todo lo demás está perdido:

“INTERIOR. DÍA. DESPACHO DE DON CORLEONE, EN SU CASA:

*Bonasera: Creo en América. América hizo mi fortuna y he dado a mi hija una educación americana. Le di libertad, pero **la**²³⁷ enseñé a no deshonrar a su familia. Conoció a un muchacho (frunce el ceño) ¡no era italiano!... Iba al cine con él. Volvía tarde... Nunca protesté. El mes pasado la llevó de paseo con otro amigo suyo. **La** hicieron beber güisqui. Después, trataron de abusar de ella. Ella se resistió (esboza una sonrisa), ¡defendió su honor! Y **la** pegaron como a un animal. Cuando llegué al hospital tenía la nariz rota y la mandíbula... destrozada y... sujeta con un alambre. No podía ni llorar a causa del dolor (se emociona) pero yo sí. Porque lloré (solloza). Ella lo era todo en mi vida... una chica preciosa... Ella nunca volverá a serlo... (Baja la cabeza y sigue sollozando). ¡Perdón! (Don Vito hace un gesto con la mano y uno de sus hombres ofrece un vasito de licor a Bonasera. Bebe un sorbo, se recupera y sigue con su relato). Yo, yo fui a la policía, como buen*

²³⁶ Nicholas O Warner, Ronald E. Riggio, “Italian-American leadership in Hollywood films: Images and realities”, *Leadership* vol. 8, 3 (2012): 212. doi:10.1177/1742715012441181 <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1742715012441181> [Consultado el 20 de marzo de 2018].

²³⁷ En la versión doblada al castellano de la película, el personaje de Bonasera habla utilizando incorrectamente el pronombre (laísmo) en tres ocasiones, que aparecen destacadas en negrita en la transcripción.

americano. Los dos tipos fueron procesados. El Juez los sentenció a tres años de prisión y ¡dejó en suspenso la condena! (se altera). Suspendió la condena y ¡los puso en libertad el mismo día! Yo me quedé en la sala como un imbécil y los dos canallas se reían de mí. Le dije a mi mujer: “la justicia nos la hará Don Corleone”.

Corleone: (En la sombra) ¿Por qué acudiste a la policía y no viniste a mí, primero?

Bonasera: (Inquieto) ¿Qué tengo que pagar? No importa lo que sea, pero ayúdeme en lo que le pido.

Corleone: (Continúa en la sombra) ¿Qué quieres?

Bonasera: (Se levanta, se acerca a Don Corleone y le susurra algo al oído)

Corleone: (Se ve a Don Vito, en primer plano, detrás de su escritorio, se masa el bigote con el índice de la mano derecha) Eso, no puedo.

Bonasera: Le daré lo que me pida.

Corleone: (Acariciando un gato que tiene sobre sus rodillas) Nos conocemos hace muchos años y, por primera vez, vienes a pedirme ayuda. Ya casi no me acuerdo de cuando dejaste de invitarme a tu casa a tomar café y creo que mi mujer es madrina de tu hija, pero, hablemos claro: nunca has querido mi amistad. Te asustaba tener relación con nosotros...

Bonasera: (Le interrumpe) No quería correr ningún peligro.

Corleone: (Meditabundo) Hum, entiendo... Tu paraíso era América. Tenías tu negocio, la vida te iba bien, la policía velaba tu sueño con la ley y no me necesitabas (sigue acariciando al gato). Pero, ahora, vienes a mí a decir: “Don Corleone, pido justicia”. Y pides, sin ningún respeto, no como un amigo, y ni siquiera me llamas “padrino”. En cambio, vienes a mi casa, el día de la boda de mi hija, a pedirme que mate por dinero.

Bonasera: Lo que pido es justicia.

Corleone: (Niega con la cabeza y le señala con el dedo índice, alzando la voz) ¡Eso no es justicia: tu hija está viva!

Bonasera: (Enfadado) Quiero que sufran, como ella. ¿Qué tengo que pagar?

Corleone: (Le mira, con gesto adusto, deja el gato sobre la mesa y se pone de pie) Bonasera, Bonasera... ¿Qué he hecho para que me trates con tan poco respeto? Si hubieras mantenido mi amistad, los que maltrataron a tu hija lo habrían pagado con creces porque, cuando uno de mis amigos se crea enemigos, yo los convierto en mis enemigos (le señala de nuevo con el dedo índice). ¡Y a ese le temen! (Bonasera le mira compungido).

Bonasera: ¿Amigos? (Don Corleone le observa, pensativo. Bonasera solloza) ¡Padrino! (le besa la mano).

Corleone: (Complacido) Bien (Le pone a Bonasera la mano en el hombro). Algún día, y puede que ese día no llegue, acudiré a ti y tendrás que servirme, pero, hasta entonces, amigo, (le da una “palmadita” en el hombro) acepta mi ayuda, en recuerdo de la boda de mi hija. (Ambos sonrían, complacidos).

Bonasera: Grazie, Padrino.

Corleone: Prego. (Bonasera sale de la habitación. Fuera se oye música). (Dirigiéndose a su “consigliere” Tom Hagen, mientras se frota la cabeza). Que se encargue de esto Clemenza, con gente de mucha confianza, pero... que no se me entusiasme, porque no somos asesinos, a pesar de lo que diga ese... funerario (huele la rosa que lleva prendida en la solapa del esmoquin).”²³⁸

En esta conversación, se nos deja claro, en cuanto comienza la película (se trata de su primera escena), que el “Don” Corleone es un “Padrone” pero también un “Padrino”. “Padrone”, en tanto en cuanto goza del respeto de su Comunidad para solventar problemas, de índole diversa, con eficiencia y discreción. “Padrino”, porque para ello no duda en recurrir al ejercicio de la violencia y porque su actividad se incardina dentro de una poderosa organización delictiva de la que es el máximo responsable. Con todo, Don Corleone es un hombre sumamente hábil e inteligente: no utiliza la violencia de forma gratuita y cuando recurre a ella lo hace con criterios de oportunidad y proporcionalidad. Como veremos, más pormenorizadamente, en el apartado D del epígrafe, es un aventajado alumno de Nicolás Maquiavelo.

La escena sirve para poner de manifiesto la dificultad de integración efectiva de los inmigrantes en la sociedad de acogida. Incluso aquellos económicamente más pudientes, y fieles cumplidores de la ley, tienen problemas en su nuevo país.

Así, Bonasera, pequeño empresario, y propietario de una funeraria, ve, destrozado, como la violación de su hija queda sin castigo. La injusticia se ve agravada por el trauma que supone ese hecho luctuoso en la cultura siciliana, de fuerte raigambre machista. Él mismo nos lo dice: “*Ella lo era todo en mi vida... una chica preciosa... Ella nunca volverá a serlo...*” Recurre a Don Corleone, a su pesar, porque todas sus expectativas de obtener justicia se han visto defraudadas. El sistema le ha traicionado (la policía, los jueces, los legisladores) y, por tanto, reniega de él y vuelve a sus orígenes, al “Padrone”.

No es el único. El pastelero Nazorine, también se ve obligado a recurrir al Don para solventar los problemas de su futuro yerno con la ley.

²³⁸ Francis Ford Coppola, *El Padrino (The Godfather)* (Hollywood: Paramount Pictures, 1972), 0:06:44.

“INTERIOR. DÍA. DESPACHO DE DON CORLEONE, EN SU CASA:

Nazorine: Pero, hacia el final, le liberaron para ayudar al esfuerzo de guerra. Los últimos seis meses trabajó en mi pastelería.

Corleone: Nazorine, mi amigo, ¿qué puedo hacer?

Nazorine: Como la guerra ha terminado, ahora a Enzo (lo señala) quieren repatriarlo a Italia... (Implorando) Padrino, tengo una hija y ella... y Enzo... Eeh...(nervioso).

Corleone: (Le ayuda a terminar la frase) Quieres que Enzo se quede en el país y que tu hija se case.

Nazorine: (Aliviado) Ajá. Usted lo entiende todo (se levanta y estrecha ambas manos a Don Corleone. Está contento y agradecido).

Corleone: Prego.

Nazorine: Grazie. Señor Hagen, eh. Gracias, gracias (dirigiéndose a Enzo). Andiamo, Enzo, andiamo. Espere a ver el pastel de boda que he hecho para su hija, Padrino (hace gestos con las manos) Así... así... la novia, el novio, el ángel... (Corleone y su consigliere se quedan a solas).

Hagen: ¿Quién se encarga de esta gestión?

Corleone: Ningún paisano. Que lo haga cualquier diputado judío de otro distrito. ¿Alguien más en la lista?”²³⁹

Lo “amable” de la conversación, y la buena disposición de Don Vito para resolver el asunto, no ocultan el carácter profundamente injusto de éste: se pretende deportar a su país a un inmigrante con trabajo, arraigo familiar, (va a contraer matrimonio con una ciudadana americana) y que ha colaborado en el esfuerzo de guerra trabajando en la retaguardia. La América de las oportunidades parece no serlo tanto...

Tras ser “testigos” de dos situaciones, objetivamente injustas, en las que los inmigrantes son defraudados por el sistema (no encuentran amparo en él), y se ven obligados a recurrir a la intermediación del Padrone/Padrino, ¿puede extrañarnos el hecho de que la Mafia se convirtiese, de facto, en una suerte de respuesta adaptativa (resuelve problemas cotidianos pero importantes) a la falta de oportunidades de éstos? Creemos, honestamente, que no. Es más, frente al carácter abstracto y complejo que pueden tener la Ley y la Administración (abogados, jueces, fiscales, funcionarios del Gobierno) para los inmigrantes, el Padrone/Padrino se muestra siempre accesible y solícito con sus

²³⁹ *Ibidem* 0:11:49.

requerimientos. Bien es verdad, que no lo hace de manera desinteresada y que busca su propio beneficio, pero es lo suficientemente hábil para convertir el favor que realiza en una deuda de gratitud eterna más que en algo de carácter pecuniario. Porque la verdadera fuerza del Padrino es su capacidad de influencia y ésta no se circunscribe, tan sólo, a las altas esferas (los diputados judíos de otros distritos, por ejemplo) sino que encuentra su razón de ser, y su sustrato último, en el respaldo de las clases más populares. Su poder es esencialmente “político” porque lo ejerce en la “polis”, pero con la salvedad de que no ha sido elegido democráticamente por sus conciudadanos (esto era prácticamente imposible por la discriminación que sufrían los italoamericanos, y que antes nos mostraban Warner y Riggio) sino que ha obtenido su posición mediante la violencia. Violencia, que pone de manifiesto la inhibición del Estado, incapaz de imponer la ley, en el aspecto más noble y amplio de la expresión, entre las comunidades y en los barrios de inmigrantes, y que cede, siquiera de manera inconsciente, su monopolio, en el sentido hobbesiano del término, a aquellos grupos que están dispuestos a ejercerla. Y la Mafia es uno de ellos, posiblemente el más organizado y mejor implantado territorialmente. Veamos, a continuación, qué es el “crimen organizado” y cómo surge.

IX. 2. B.- El surgimiento del crimen organizado como actividad económico-empresarial a gran escala.
Características

Para comenzar nuestra exposición, debemos preguntarnos qué entendemos por “crimen organizado”. Dado que no existe consenso doctrinal, al respecto, tomaremos la definición que, del mismo, nos da el profesor, y antiguo alto cargo del Departamento de Justicia de los Estados Unidos, Jay S. Albanese:

“El crimen organizado es una empresa delictiva, sostenida en el tiempo, que trabaja, de forma racional, para beneficiarse del ejercicio de actividades ilícitas que, a menudo, son demandadas por la población. Su continuidad se mantiene a través del uso de la fuerza, la intimidación y/o la corrupción de funcionarios públicos.”²⁴⁰

Por tanto, si hablamos del crimen organizado como “empresa delictiva” estamos acotando, de forma indirecta, el momento histórico de su surgimiento. Y no es otro que aquel en el que nacen las grandes corporaciones: los comienzos del siglo XX:

“La nueva forma de organización (delictiva) emerge, primeramente, durante la Era de la prohibición del alcohol (1920-1933) y, con frecuencia, obtiene el control monopolístico de actividades y servicios ilegales tales como:

²⁴⁰ Jay S. Albanese, *Organized Crime: From the Mob to Transnational Organized Crime* (Nueva York: Routledge, 2015), 4.

drogas, juego y prostitución. Se trata de un tipo de organización criminal que se hace posible gracias a los avances tecnológicos en los transportes y comunicaciones, como, por ejemplo, el empleo de las líneas telegráficas y telefónicas para la celebración de apuestas”²⁴¹

Una serie de factores justifican su surgimiento en ese período concreto. Entre otros, destacaríamos los siguientes:

El elevado grado de desarrollo experimentado por la industria y el comercio, precisa de una ingente cantidad de mano de obra. La aglomeración de grandes masas humanas provoca un enorme crecimiento de los núcleos de población urbanos. Las condiciones de vida de muchos de los trabajadores recién llegados son precarias y aquellos que no pueden obtener un trabajo se ven arrastrados a la delincuencia. El hecho de que gran parte de ellos sean inmigrantes, y se encuentren lejos de su tierra natal, les hace agruparse a sus paisanos, también para la comisión de delitos. Y lo hacen allá donde viven. El fenómeno delictivo se encarna, entonces, en “bandas” (*gangs*) y se vincula al territorio en que estas desarrollan su actividad.

El progreso económico conlleva, a su vez, la acumulación de capitales, el establecimiento de numerosas entidades bancarias y el despegue de una burguesía adinerada. Con ello, se multiplican, además, las oportunidades de delinquir para las bandas organizadas que pueden encontrar un número significativo de víctimas potenciales concentradas en extensiones de territorio relativamente pequeñas.

Ciertas actividades, consideradas, en un momento determinado, por el Estado como ilegales (alcohol, juego, prostitución e incluso la extorsión) gozan de una fuerte demanda por parte de capas de la población y su rentabilidad económica potencial hace que las organizaciones criminales comiencen a explotarlas. El hecho de que las actividades delictivas estén libres de impuestos (si excluimos el “impuesto indirecto” que supone el soborno de políticos y policías corruptos) las hace todavía más rentables.

De nuevo, Albanese, nos ofrece una clara ilustración, al respecto:

“La constatación de que el crimen organizado opera como un negocio, alumbró una larga serie de estudios, dirigidos a aislar aquellos factores que contribuyen de manera significativa a la creación de empresas delictivas. Dwight Smith, fue uno de los primeros estudiosos en tratar de explicar los orígenes económicos del crimen

²⁴¹ Peter Ferentzy, Nigel Turner, “Gambling and organized crime. A review of the literature”, *Journal of Gambling Issues* 23 (2009): 114.

organizado de manera sistemática. En su libro “La mística de la Mafia”, y en publicaciones posteriores, desarrolló una “Teoría de la empresa (criminal) basada en su ámbito de actuación.” Aplicando esa teoría general de la organización a la actividad delictiva, Smith descubrió que el crimen organizado se rige por: “las mismas reglas fundamentales que gobiernan el emprendimiento en el mercado legal: la necesidad de mantener y aumentar la presencia propia en éste”. Desde ese punto de vista, los grupos del crimen organizado se conforman y actúan del mismo modo que lo harían los negocios legales: responden a las necesidades y demandas de sus clientes, proveedores, reguladores y competidores. La única diferencia entre el crimen organizado, y los negocios legítimos, según Smith, es que las organizaciones delictivas comercian con productos ilegales, cosa que las empresas ordinarias, generalmente, no hacen”²⁴²

Una vez sentadas las bases que determinan que el funcionamiento de las organizaciones criminales es muy similar al del resto de empresas convencionales, el propio Albanese establece una serie de 11 criterios, (concurrentes en las definiciones que 16 expertos hacen del concepto “organización criminal”) que pueden ayudarnos a calificar a una organización como “delictiva”. Son los siguientes, por orden de importancia (entre paréntesis el número de estudiosos que incluyen cada criterio en sus definiciones):

- Existencia de una jerarquía fuerte (16 expertos).
- Obtención de un beneficio económico apreciable mediante el ejercicio de actividades delictivas (13 expertos).
- Uso de la fuerza o intimidación para la consecución de sus fines (12 expertos).
- Empleo de la corrupción a funcionarios públicos para garantizar su inmunidad (11 expertos).
- Realizar oferta pública de sus servicios a potenciales clientes (7 expertos).
- Gozar del monopolio de un mercado determinado (6 expertos).
- Membresía restringida (4 expertos).
- No ideologización (4 expertos).
- Especialización (3 expertos).
- Código de confidencialidad (3 expertos).

²⁴² Jay S. Albanese, *Opus cit.*, 114.

-Planificación estratégica (2 expertos).

Visto el listado anterior, no resulta excesivamente difícil concluir que la Familia Corleone y, por extensión, la Mafia como organización, cumple todos y cada uno de los requisitos señalados. A continuación, un somero ejemplo, tomado de la película, de la aplicación práctica de los criterios más arriba mentados: el encuentro en el que Sollozzo, El Turco, enviado de la Familia Tattaglia, ofrece a Don Corleone entrar en el negocio de la droga:

“INTERIOR. DÍA. DESPACHO DE CORLEONE EN LA EMPRESA GENCO:

Sollozzo: Bien, Don Corleone. Yo necesito un hombre que tenga amigos influyentes y un millón de dólares en la mano. Quisiera, Don Corleone, esos políticos que se ha metido usted en el bolsillo, como si fueran “calderilla”.

Corleone: ¿Qué parte habría para mi familia?

Sollozzo: El 30%. El primer año ganará usted 3 o 4 millones de dólares. De ahí “p’arriba”.

Corleone: ¿Y cuánto se va a llevar la familia Tattaglia?

Sollozzo: (Dirigiéndose a Tom Hagen, consigliere de Don Corleone) ¡Muy astuto! ¿Eh? Los Tattaglia cobrarán lo suyo de mis ganancias.

Corleone: (Recapitulando) ¿Así que... Recibo un 30% por financiarle, influencia política y protección legal?

Sollozzo: Exacto.

Corleone: (Algo intrigado) ¿Por qué viene a mí? ¿A qué debo tanta generosidad?

Sollozzo: (Risueño) Si usted considera un millón en mano una “modesta” financiación... Mi “saluto” Don Corleone...

Corleone: (se levanta y rellena la copa de Sollozzo) Dije que le recibiría porque es usted un hombre serio... Al que hay que respetar (se sienta a su lado). Pero debo contestar que no y le dará mis razones... Es cierto, tengo amigos en la política pero dejarían de serlo si oyen que ando metido en las drogas en lugar del juego. Para ellos, el juego es un vicio inocente. Y las drogas un negocio sucio.

Sollozzo: Don Corleone...

Corleone: Creame, me es indiferente lo que un hombre haga para vivir, ¿entiende? pero, su “tinglado” es peligroso.

Sollozzo: Si le preocupa la seguridad de su millón, los Tattaglia lo garantizan.

Sonny: (Interrumpiendo la conversación) Eso ya es otra cosa, si los Tattaglia grantizan la inversión... (Clemenza y Tom Hagen se miran, el uno al otro, advirtiendo la “metedura de pata” de Sonny. Sollozzo se percata de ello).

Corleone: Tengo ciertas debilidades con mis hijos. Como puede ver, hablan cuando deben escuchar. De todos modos, Señor Sollozzo, mi “no” es firme. Deseo poder felicitarle por su nuevo negocio. Se que le irá muy bien y eso es mejor para mí porque, así, sus intereses no se enfrentarán con los míos. Gracias.

(Comienzan a salir de la habitación. Don Vito se queda a solas con Sonny)

Corleone: (Enfadado) ¡Santino (nombre italiano de Sonny), ven aquí! ¿Qué te pasa? ¿Se te están ablandando los sesos con el juego que te traes con esa chica? ¿Cuándo hablemos de negocios delante de extraños no vuelvas a decir lo que estés pensando!”²⁴³

La conversación resulta sumamente interesante. Como ya apuntamos al principio de este artículo, en el encuentro entre las dos familias mafiosas se plantea el dilema esencial de la película, y que gira en torno al ofrecimiento que la Familia Tattaglia hace a la Familia Corleone: entrar en el negocio de las drogas. Los Tattaglia están dispuestos a ceder el 30% de los beneficios, que puedan obtenerse con el tráfico de sustancias estupefacientes, a los Corleone, a cambio de que estos últimos pongan a disposición de los primeros todos sus importantes, e influyentes, contactos personales en el mundo judicial y político. También, precisan de ayuda financiera, suplementaria, en la fase inicial de lanzamiento del negocio. Se trata de una suma nada despreciable: un millón de dólares. Don Vito rechaza el ofrecimiento por una cuestión de oportunidad política: corre el peligro de perder los valiosos contactos con el poder que garantizan la inmunidad y permanencia en el tiempo de su organización, de la Familia. Así pues, en el transcurso de la breve reunión apreciamos todos los factores señalados por Albanese para la existencia de una empresa delictiva. Veámoslo en detalle:

-Existencia de una jerarquía fuerte: Don Vito lleva la voz cantante, aunque se deja asesorar por sus hombres de confianza, especialmente por su “consigliere” (consejero y, además, abogado) Tom Hagen. Él, en persona, rechaza el ofrecimiento de los Tattaglia.

-Obtención de un beneficio económico apreciable mediante el ejercicio de actividades delictivas: El beneficio que podría haber llegado a conseguirse, de haberse materializado la operación, era del 30%. Una “rentabilidad” más que considerable.

²⁴³ Francis Ford Coppola, *Opus cit.*, 0:37:02.

-Uso de la fuerza o intimidación para la consecución de sus fines. En este caso, la posición de fuerza, la tiene la Organización, “ab initio”, por su propia dinámica de funcionamiento. Son una de las familias mafiosas más poderosas de Nueva York.

-Empleo de la corrupción a funcionarios públicos para garantizar su inmunidad. Evidente desde el comienzo de la reunión. La red de la que la Familia Corleone dispone, para este fin, es aquello que más codician los Tattaglia. Se compone de jueces, políticos, policías y periodistas corruptos, entre otros.

-Realizar oferta pública de sus servicios a potenciales clientes. Parece claro que, de haber prosperado la propuesta de negocio, la droga se hubiese ofrecido a intermediarios de confianza para su tráfico, y puesta a disposición del cliente final, en la calle.

-Gozar del monopolio de un mercado determinado. Además del monopolio del negocio de la droga, las familias mafiosas actúan en régimen de cuasi-monopolio en actividades tales como el juego (legal e ilegal), la prostitución, la extorsión y los sindicatos. Esto se hace patente en diversas escenas de la película: la extorsión al productor cinematográfico Woltz por parte de Tom Hagen, y la conversación en el casino de Nevada, entre Michael Corleone y Moe Green, son, quizás las más significativas a este respecto.

-Membresía restringida. La Familia es un grupo cerrado formado por personas con lazos de parentesco y/o de confianza que, por su propia naturaleza, excluye la libre afiliación a la misma sin la aprobación de su jerarquía.

-No ideologización. La ideología de la Mafia es el dinero. Y el sistema capitalista es un buen campo de acción para la organización. Esto lo deja bien claro el Capo Barzini, en la escena de la reunión de todos los clanes en la sala de juntas de un banco neoyorquino:

“Barzini: Si Don Corleone tiene los políticos y los jueces de Nueva York los debe ceder y que otros se aprovechen. Debe dejarnos sacar agua del pozo. Ciertamente puede presentar factura por el servicio. Después de todo, no somos comunistas (carcajadas de los asistentes).”²⁴⁴

-Especialización. La Mafia es una empresa altamente especializada en la comisión de delitos. Y esto se pone de manifiesto tanto en el grado de penetración alcanzado en el mundo de la delincuencia como en

²⁴⁴ *Ibidem*, 2:03:49.

la capacidad de influencia y poder en la sociedad, a través de la corrupción de sus instituciones y personas prominentes, que constituyen las mejores garantías para su pervivencia en el tiempo.

-Código de confidencialidad. Los integrantes de la organización guardan escrupulosa reserva sobre las actividades de ésta y todo lo que le concierne. La confidencialidad, incluye, también el deber de lealtad, en su sentido más amplio. Quebrantar esta obligación, y/o decepcionar gravemente a la Familia, está penado con la muerte del traidor. Así lo reflejan, fehacientemente, algunos diálogos de la película. Los más destacados, en nuestra opinión, son: el asesinato de Luca Brasi a manos de los Tattaglia (por intentar “espíar” para los Corleone), el asesinato de Tessio por los Corleone, al traicionar a la Familia (y alinearse con el capo Barzini), y el asesinato de Carlo, yerno de Don Vito, por haber entregado a Sonny (Santino) Corleone (hijo mayor del Don) a los Tattaglia, ayudando a tenderle una trampa.

-Planificación estratégica. La Organización permanece siempre alerta ante la posibilidad de surgimiento de nuevas oportunidades para ganar dinero. En el filme esto se ve materializado en el interés de las familias mafiosas por introducirse en el mercado de las drogas. Entienden, que se trata de una línea de negocio con grandes márgenes de beneficio y susceptible de un incremento exponencial de clientes potenciales a medio y largo plazo. Sin embargo, no todos coinciden en el análisis. Vito Corleone cree que la propia naturaleza del negocio implica un serio riesgo: la eventual pérdida del apoyo de aquellos que garantizan la impunidad de la organización: los políticos y los jueces, principalmente y, en menor grado, los periodistas (los medios de comunicación). Y ese es uno de los nudos gordianos del guion: la relación entre el poder político y la delincuencia organizada. Planteamos las implicaciones últimas de esta cuestión en el siguiente sub-epígrafe.

IX. 2. C.- Relaciones entre poder político y organizaciones criminales. El miedo al delito como mecanismo de control social

Relaciones entre poder político y organizaciones criminales.

La delincuencia organizada es, como tal, una muestra clara del fracaso del sistema jurídico penal en su conjunto. Desde un punto de vista ideal, su existencia y perdurabilidad en el tiempo no hacen sino poner de manifiesto la incapacidad del Estado (de los Estados) para acabar con ella. Y, por ello, nos preguntamos: ¿se trata de una inhibición consciente o, por el contrario, es una muestra de desidia en la lucha contra sus causas?

Es verdad, que abordamos un tema enormemente complejo, y de alcance global, pero no podemos perder de vista que esa incapacidad es “interesada”, en muchas ocasiones, y, obedece, en gran parte, a las

potentes conexiones que existen entre el poder político (último actor responsable de la lucha contra la delincuencia) y las grandes organizaciones criminales.

En la película, la conexión es más que evidente desde las primeras escenas. Así, por ejemplo, el Senador Cauly y varios jueces envían regalos a Don Corleone, con motivo de la boda de su hija. El Senador excusa su inasistencia a la misma para “guardar las formas” y evitar que se le vea en público con el Don.

“INTERIOR. DÍA. DESPACHO DE DON CORLEONE. EN SU CASA:

Tom: El Senador Cauly se excusa por no poder venir en persona. Espera que usted comprenderá²⁴⁵. Lo mismo han hecho algunos jueces. Todos envían regalos (coge un vaso de licor que tiene sobre la mesa y hace un brindis a Don Vito). ¡Salud!²⁴⁶

Sabemos, entonces, que la Familia Corleone goza del favor de, al menos, un senador y varios jueces. Conocemos sus relaciones con diputados judíos de diversos distritos (lo hemos visto en el diálogo en que el pastelero Nazorine pide a Don Vito que le ayude a que no repatrién a Enzo, su futuro yerno). Nos consta, también, que la Familia tiene a policías corruptos en nómina (uno de ellos es el que les facilita la localización del capitán McCluskey el día de su muerte a manos de Michael Corleone). La Familia dispone, además, de periodistas a sueldo que les sirven para desacreditar al corrupto McCluskey, tras su asesinato, mostrando, en diversos artículos en los periódicos, las oscuras relaciones que mantenía con “El Turco” Sollozzo y con la Familia Tattaglia.

Por tanto, somos testigos del alto grado de penetración, e influencia, que la Familia Corleone ha logrado en la sociedad neoyorkina. Vito Corleone es un hombre que “maneja los hilos” (no en vano, en la tipografía del título de la película se ve una mano moviendo la estructura de un títere o marioneta. La imagen es contundente).

La red de contactos e influencias abarca los poderes legislativo y judicial y a la prensa (“El cuarto poder”). Presumimos que, en el caso de jueces, diputados y senadores, la Familia puede haber obtenido sus favores apoyándolos, con importantes sumas de dinero, en las campañas electorales para sus respectivas elecciones y/o nombramientos. En lo referente a los periodistas y policías corruptos parece

²⁴⁵ Uso incorrecto del futuro imperfecto, empleado en vez del presente de subjuntivo.

²⁴⁶ Francis Ford Coppola, *Opus cit.*, 0:16:53.

lógico inferir que prestan sus servicios a cambio de dinero. Observamos un elevado nivel de corrupción que, en la película se retrata con enorme naturalidad y, eso sí, sin profundizar en el tema.

El crimen organizado existe y los políticos, jueces y policías corruptos lo toleran, pero la pregunta esencial es: ¿por qué? Porque esos actores implicados en la lucha contra el crimen (jueces, políticos, policías), cuando se corrompen, obtienen un jugoso beneficio para sí, ya sea en términos de dinero, poder político o capacidad de influencia en la sociedad. Se trata de una cuestión eminentemente crematística y de poder, pero que encierra enormes implicaciones para el complejo jurídico penal, en su conjunto (jueces, legisladores, abogados, policías...): la corrupción provoca su descrédito ante los ciudadanos y además lo deslegitima como ente administrador de justicia. De esta forma nos lo hace ver la profesora Sanja Kutn, de la Universidad Estatal de Michigan:

“La imagen de agentes de policía que se aprovechan de su profesión para obtener beneficios personales es, en sí misma, descorazonadora pero el problema de la corrupción policial va más allá del simple incumplimiento de determinadas normas por parte de unos pocos agentes. La corrupción distorsiona el trabajo policial, refuerza el “código de silencio”, incentiva las resistencias al control contable (por parte de los funcionarios) y socava la legitimidad de la policía y del gobierno.”²⁴⁷

Política, corrupción y delincuencia van muy a menudo unidas. Las democracias se han venido dotando, a lo largo de la historia, de sistemas de control tendentes a minimizar su impacto en las cuentas públicas y, por ende, en el bolsillo de los ciudadanos. A pesar de todos los avances conseguidos en ese campo, y de los diversos procedimientos de supervisión establecidos (órganos fiscalizadores de las cuentas, de carácter administrativo, mecanismos de control parlamentario en forma de Comisiones de investigación y preguntas en las cámaras, vigilancia de la Hacienda Pública, la Administración de Justicia y de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado), este tipo de prácticas son muy difíciles de erradicar. En parte se debe, entendemos, a un problema de educación: muchos ciudadanos perciben estas conductas como “normales” y no las encuentran merecedoras de reproche social alguno y, todavía menos, de represión penal. Y esto afecta a todas las capas de la sociedad y a la práctica totalidad de países del mundo.

²⁴⁷ Sanja Kutnjak., *Fallen Blue Knights: Controlling Police Corruption*. (Nueva York: Oxford University Press, 2005), 3.

Con todo, nos parece que una de las formas más graves de corrupción es aquella que pretende la compra de la voluntad de los representantes públicos con el fin de influir en sus decisiones políticas en beneficio propio. Vito Corleone no es el único que financia campañas electorales a políticos “amigos” con ánimo de lucrarse o de obtener inmunidad o influencia. El mismísimo Donald Trump, en 1985, antes de ser presidente de los Estados Unidos, vulneró la normativa electoral del Estado de Nueva York, en lo referente al importe máximo de las aportaciones dinerarias que podían realizarse a las campañas electorales de los candidatos a las elecciones municipales (50.000 dólares para personas físicas y 5.000 dólares para empresas). Sus contribuciones electorales sobrepasaron los 150.000 dólares (prácticamente el triple del máximo legal). ¿Cómo lo hizo? Desembolsando la totalidad de sus aportaciones dividiéndolas entre 18 compañías filiales de su empresa. En ningún momento se mostró preocupado por ello y, en su comparecencia ante la Comisión de Integridad Gubernamental del Estado de Nueva York, que estudiaba lo ocurrido con las aportaciones financieras en esas elecciones, el 14 de marzo de 1988, dijo:

“Mis abogados me dijeron, básicamente, que esa era la forma adecuada de hacerlo.”²⁴⁸

Cuando un hombre de negocios, multimillonario, financia la campaña electoral, de determinados candidatos a representantes de los ciudadanos, y lo hace vulnerando la ley, parece lógico pensar que no le guía un móvil altruista y que entre sus intenciones se incluye, como mínimo, la recuperación de su “inversión”. Se trata de una conducta gravemente disruptiva del sistema político y supone nada más, y nada menos, que pretender poner precio a las decisiones de los órganos democráticos de un país.

Una vez establecida la relación entre corrupción, poder político, y delincuencia, veremos, a continuación, la utilización que el poder político hace del miedo al delito como mecanismo de control social.

El miedo al delito como mecanismo de control social.

En la sociedad contemporánea, la delincuencia se presenta ante nuestros ojos como una realidad poliédrica y, por tanto, compleja. La visión que tenemos de ella, como ciudadanos corrientes, viene determinada por un conjunto de factores interrelacionados entre sí. Entre ellos, podríamos destacar las experiencias personales de cada individuo respecto al delito (haber sido víctima, testigo o, incluso, el

²⁴⁸ Estado de Nueva York, “*Hearing on Campaign Finances Practices of Citywide and Statewide Officials*”. Commission on Government Integrity (March 14, 1988) (251-256).

autor de un hecho delictivo). Sin embargo, la percepción que la mayoría de los ciudadanos desarrollamos con respecto a la delincuencia y a su represión está fuertemente condicionada por la visión del crimen ofrecida en las películas, y series, policíacas y, sobre todo, por la construcción del hecho delictivo que realizan los medios de comunicación. Así lo entiende el Profesor J. C. Oleson, de la Universidad de Auckland (Nueva Zelanda):

“La mayoría de las personas carecen de experiencias personales vinculadas al sistema jurídico penal. Sin embargo, acostumbran a creer que poseen un amplio conocimiento de este. En gran medida, la interpretación que la gente hace del delito y del castigo viene marcada por la televisión y las películas, que ofrecen, a las audiencias contemporáneas, una visión de estas cuestiones desde una óptica sesgada. Mientras los rituales públicos de ajusticiamiento solían tener lugar en el cadalso; el discurso moral, que hoy sería equivalente a éstos, sobre el delito y el castigo, se lleva a cabo, en nuestros días, en las películas, porque las modernas corrientes punitivas son impuestas al margen de la mirada de los ciudadanos. Debido a la distorsión que las películas de crímenes hacen de las imágenes que representan, la visión de la gente respecto al delito, y su represión, puede no corresponderse con la realidad social. Así, en vez de construir la “solidaridad social” que postulaban Adam Smith, Émile Durkheim y Kai Erikson, los medios de comunicación pueden incrementar el miedo que los ciudadanos tienen al delito, aumentando, a su vez, la preocupación popular y alimentando una espiral de represión, entendida como forma de entretenimiento y populismo penal”²⁴⁹

En el texto, Oleson, plantea varias cuestiones que nos parecen cruciales:

-Los ciudadanos creemos tener una visión amplia y fundada del hecho delictivo puesto que nos sentimos sobradamente documentados por la información de que disponemos, a través de las películas, y la que recibimos de los medios de comunicación. Esta premisa es totalmente errónea, pero sigue siendo tenida por cierta por la mayoría de la población.

-Las películas y los medios de comunicación funcionan como eficientes herramientas de control social, en tanto en cuanto distorsionan la realidad, y la opinión popular, aumentando el miedo al delito, para facilitar la imposición de medidas de carácter represivo al margen del control democrático de la sociedad, a la que se hurta, de manera interesada, el verdadero carácter y alcance del hecho delictivo. Se obvian factores criminogénicos de primera magnitud tales como la pobreza, las drogas, la ausencia de control de armas en muchos países o el racismo y la discriminación de las minorías.

²⁴⁹ J.C. Oleson. "Rituals Upon Celluloid: The Need for Crime and Punishment in Contemporary Film", *Cleveland State University Law Review*, vol.63, (2015): 599.

-La delincuencia organizada justifica la existencia de un aparato policial, teóricamente destinado a la lucha contra ésta, pero que, en ocasiones, acaba convertido en una fuerza meramente punitiva de aquellos ciudadanos que delinquen porque sus niveles de renta, educación, inclusión social e integración laboral son sustancialmente muy bajos. Mientras el “foco” se mantiene sobre el pequeño delincuente, que podríamos calificar como “de subsistencia”, y cuya peligrosidad se exagera, los grandes entramados delictivos, continúan “campando” a sus anchas, fuera del escrutinio mediático.

-Ni siquiera la delincuencia organizada, como tal, aparece retratada en las películas, series de televisión y en los medios de forma realmente objetiva. Se exageran, deliberadamente determinados aspectos, que pueden resultar más dramáticos en la pantalla (procedencia geográfica y extracción social de los integrantes de las bandas, violencia que emplean), en detrimento de otros menos confesables (causas últimas de la delincuencia organizada, relaciones con el poder político). Como destaca el profesor Bernard Beck, de la Universidad Northwestern:

“El delito, como la industria., fue transformado, por el tamaño y grado de apertura de la nueva sociedad, en una actividad compleja, necesitada de la coordinación y gestión de gran cantidad de operarios. A la vez, surgieron grandes y complejas instituciones, dentro de lo que hoy conocemos como “complejo jurídico penal”: nuevas y modernas fuerzas de policía, del sistema judicial y de las instituciones penales. Para complicar el asunto, las diversas culturas y valores de los inmigrantes entraron en conflicto con las leyes que fueron establecidas para regular la vida americana, pero que estaban inspiradas en las creencias de la minoría nativa dominante. Este emergente multiculturalismo no fue un secreto para los pilares de la comunidad americana. Su miedo constante, durante este período de cambio, lo encarnaba el deletéreo e inmoral efecto de los extranjeros, quienes resultaban necesarios para el desarrollo económico, pero eran aborrecidos por las comunidades respetables. Fue, por tanto, un hábil truco ideológico atribuir el origen de las nuevas y modernas formas del delito a los recién llegados inmigrantes. De hecho, ambos aparecieron como una consecuencia del lógico e imparable crecimiento de la más moderna de las sociedades modernas”²⁵⁰

-El crimen real se sustituye, en el imaginario colectivo, por el crimen “construido” por los medios de comunicación: la “delincuencia televisada”, en el caso de los programas de corte informativo y de debate, y la “delincuencia narrada”, cuando se trata de series y películas sustituyen a la delincuencia real. A su vez, los elevados niveles de audiencia de estos programas, y películas, generan sustanciosos

²⁵⁰ B. Beck, “The Myth That Would Not Die: The Sopranos, Mafia Movies and Italians in America”, *Multicultural Perspectives*, vol. 2, 2 (2009):25.

réditos económicos a las grandes cadenas de televisión y productoras cinematográficas, que sirven a los intereses de grupos de poder concretos. Para Richard Ericson, profesor de la Universidad de Toronto:

“Aquellos que controlan los medios de comunicación, y especialmente las noticias, forman parte de las instituciones centrales de control social, y se unen con fuerzas clave, de otras instituciones de control social, para conseguir la hegemonía.”²⁵¹

Ericson, aplica el concepto gramsciano de “hegemonía” para referirse a aquellos que ostentan el verdadero poder en la sociedad. En el siguiente sub-epígrafe nos detendremos en analizar quienes son las fuerzas hegemónicas en las organizaciones mafiosas.

IX. 2. D.- Organización y dinámica de funcionamiento de la Mafia. Vito Corleone: ¿Maquiavelo en América?

Organización y dinámica de funcionamiento de la Mafia.

A lo largo del discurrir de la película, podemos apreciar los aspectos concernientes al funcionamiento interno de la Mafia como “institución”. Se trata, en esencia, de una organización fuertemente jerarquizada, desplegada territorialmente, y donde cada Familia opera con grandes márgenes de autonomía. Con carácter periódico tienen lugar reuniones o “congresos” con la participación de todas las Familias. La finalidad de estos encuentros es fijar las prioridades de actuación de la “empresa” en el futuro inmediato, establecer criterios de reparto territorial de las diversas áreas de negocio: juego ilegal, prostitución, sindicatos, drogas, extorsión, etc. y, también, dirimir las posibles controversias o desencuentros que hayan podido producirse entre las Familias con motivo de eventuales choques o conflictos de intereses relacionados con sus respectivos negocios.

Así, se describe el funcionamiento de la Mafia neoyorkina, en el Informe de la Comisión de Investigación del Crimen Organizado de Nueva York, de 1990, sobre el crimen organizado, en el sector de la construcción, presentado al entonces Gobernador del Estado, Mario Cuomo:

“La fuerza de la Cosa Nostra, y su capacidad para el control de redes de empresas criminales, radica en la convicción, que todos sus miembros interiorizan, de que sus actividades criminales están subordinadas al beneficio de la Familia. La violación de las reglas por los miembros de ésta, o los desafíos por parte de extraños,

²⁵¹ Richard Ericson, *Visualizing Deviance: A Study of News Organization*. (Toronto: Toronto University Press, 1987), 362.

son considerados como graves ofensas; a menudo, castigadas con la muerte. Si bien la influencia de cada Familia, en el sector de la construcción, se diluye a través de sus miembros y asociados; algunos de sus integrantes son especialistas en el ramo y a ellos acuden los otros miembros, o asociados, de la Familia, cuando descubren nuevas oportunidades de negocio, relacionadas con el sector, o surgen problemas. La estructura interna de la Familia, y sus relaciones, facilitan los contactos, el poder y las conexiones que permiten a la Cosa Nostra ser efectiva. Su estructura, jerarquizada, favorece la resolución de los conflictos que pueden surgir por el solapamiento de intereses (de las distintas Familias) en negocios determinados y hace posible el establecimiento de empresas conjuntas, ya sea entre Familias o entre sectores de una misma Familia.

Cada una de las cinco principales familias mafiosas está liderada por un “jefe”, que supervisa las operaciones criminales de su Familia, mantiene el orden en ella y la representa en la Comisión Interfamiliar (órgano con potestad para la resolución de conflictos entre éstas). Por debajo del “jefe” hay un “subjefe”, que recibe, y transmite, información de arriba hacia abajo, y viceversa, y sustituye al “jefe” en caso de ausencia. Tras el “subjefe” se encuentra el “consigliere” (consejero), quien asesora y aconseja, y actúa como una especie de mediador o árbitro en las disputas interfamiliares. En algunas familias, el “consigliere” desempeña un papel operativo y no sólo de asesoramiento. En otro escalón se encuentran los “capos”, que constituyen la zona intermedia de la cadena de mando, y aíslan y protegen al “jefe” del contacto con los miembros del escalón inferior de la Familia. Estos últimos, son los llamados “soldados”. Son asignados a la “tropa” de un “capo”, aunque algunos “soldados”, especialistas muy cotizados, pueden llegar a trabajar, directamente, a las órdenes del “jefe” (...) La ciudad de Nueva York alberga, de largo, el mayor número de miembros de la Cosa Nostra de todas las ciudades de Estados Unidos. En 1983, el Departamento de Policía de la ciudad contabilizaba un número aproximado de 870 miembros de las cinco Familias: Gambino, 250; Genovese, 200; Colombo, 115; Bonanno, 195 y Luchese 110.²⁵²

Una vez conocida la organización jerárquica básica, y el funcionamiento de las familias mafiosas, pasaremos a analizar el estilo de gestión de Vito Corleone, en el que encontramos grandes similitudes con algunos aspectos de “El Príncipe” de Maquiavelo.

Vito Corleone: ¿Maquiavelo en América?

Vito Corleone es un animal político. Desde el comienzo del filme y hasta su fallecimiento, (el fallido intento de asesinato contra él marca el primer punto de inflexión del guion), se nos presenta como una persona con extraordinarias cualidades de liderazgo. Y esto explica su éxito en el mundo de la

²⁵² R. Goldstock, *Corruption and Racketeering in the New York City Construction Industry, Final Report to Governor Mario Cuomo from The New York State Organized Crime Task Force*, (Nueva York: New York University Press, 1990), 76-77.

delincuencia organizada. Sin pretender ser exhaustivos (excedería el alcance de este capítulo), enumeramos, a renglón seguido, las que nos parecen más sobresalientes:

-Sabe rodearse de un excelente equipo de colaboradores. Así, por ejemplo, su consigliere, Tom Hagen, es el paradigma del hombre de confianza. No sólo le asesora, con todos sus conocimientos técnicos y buen juicio, sino que le profesa una lealtad a toda prueba. Es su brazo ejecutor en aquellos asuntos que deben ser resueltos de forma discreta, eficiente y no violenta. La elección de los “secretarios de los príncipes” era una de las cuestiones fundamentales en las que incidía Nicolás Maquiavelo:

*“No es poco importante para el príncipe la elección de sus ministros. Estos son buenos o malos, según la prudencia del príncipe. La primera conjetura que se hace de la inteligencia de un señor se funda en los hombres que le rodean; si son capaces y fieles, puede considerársele prudente, porque ha sabido conocerlos bien y conservarlos leales. Pero de no ser así, el juicio acerca del príncipe no puede ser positivo: porque su primer error consiste en esa elección”*²⁵³

Y la elección de Hagen, por parte de Corleone, no puede ser más afortunada. De hecho, el consigliere contribuye de manera importante a salvarle la vida, a las puertas del Hospital, después del intento de asesinato por parte de los Tattaglia, y cuando la policía había retirado la escolta al “Don”, por orden del corrupto capitán McCluskey:

*“Tom: Soy el abogado de la Familia Corleone. Estos son detectives privados para proteger a Vito Corleone. Tienen licencia para llevar armas. Si se interpone, tendré que ir al Juez y presentar la denuncia”*²⁵⁴

-Analiza cuidadosamente las situaciones a las que se enfrenta y las implicaciones de sus actos. Por ese motivo rechaza entrar en el negocio de las drogas. No lo hace desde una perspectiva de tipo ético, sino que trata de asegurar la pervivencia de su Familia, que se vería comprometida si eventualmente perdiese sus contactos políticos y judiciales por dedicarse al tráfico de estupefacientes. Podríamos denominar esta cualidad como “focalización en la misión”. Todas las actividades del Don tienen por objeto a la Familia y su bienestar. Así lo confiesa, algo decepcionado, a su hijo Michael, porque le va a sustituir, al frente de ésta, y para el que albergaba proyectos más ambiciosos para su futuro:

²⁵³ Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe* (Barcelona, Editorial Planeta, 1983), 108.

²⁵⁴ Francis Ford Coppola, *Opus cit.*, 1:06:57.

“Corleone: He trabajado toda mi vida para conseguir el bienestar de mi familia. Y siempre me he negado a ser un muñeco movido por los hilos de los poderosos. Contigo tenía otros proyectos, Michael. Pensaba que algún día podrías llegar a mover esos hilos. Senador Corleone... Gobernador Corleone... o más”²⁵⁵

Otra vez, Maquiavelo aprobaría la actuación de Corleone:

“El príncipe no ha de tener otro objetivo ni otra preocupación que no sea la guerra y su organización y disciplina, ni debe asumir alguna otra profesión. Porque eso es lo que se espera de quien manda y es de tanta fuerza que no sólo sostiene a quienes han nacido príncipes, sino que muchas veces hace que simples ciudadanos lleguen a aquella altura.”²⁵⁶

Lo que Maquiavelo denomina “la guerra y su organización y disciplina” es aplicable, en el ámbito de la película, a las actividades delictivas de la Familia, en toda su extensión. Don Vito no ha nacido “Príncipe/(Padrino)” pero ha llegado a la cúspide de la organización dedicándose de forma entregada a su trabajo. Es consciente de que su proceder en la sociedad no es el correcto y, por ello, pretende que su hijo se desvincule del negocio familiar para, así, poco a poco, ir alejando a los Corleone del entorno de la delincuencia y situándolos dónde reside el verdadero poder: en el mundo de la política. Su hijo Michael es universitario, héroe de guerra, católico y joven: el candidato ideal para los votantes italoamericanos en la cosmopolita Nueva York. La película transcurre a partir de las Navidades de 1945, pero el hecho de que fuese rodada en 1972 nos hace pensar que el personaje de Michael Corleone guarda, a modo de “guiño” del guion, algunas similitudes significativas con John Fitzgerald Kennedy (católico, joven, hijo de un hombre poderoso, y héroe de guerra condecorado). A pesar de los deseos del “Don”, la fortuna se encargará de situar a Michael en la cumbre del poder. Pero, como su padre, deberá ejercerlo “en la sombra”: en el mundo del hampa.

-Posee una intuición brillante que le lleva a ser capaz de anticipar, la mayoría de las ocasiones, los movimientos de sus adversarios. Y, consciente de ello, traslada sus impresiones, sobre asuntos importantes, al que será su heredero para ponerle en guardia:

“Corleone: (A Michael) Tattaglia es un perro. Nunca se hubiera atrevido con Santino, pero yo no lo supe hasta el día en que Barzini lo asesinó”²⁵⁷

²⁵⁵ *Ibidem*, 2:23:08.

²⁵⁶ Nicolás Maquiavelo, *Opus cit.*, 69.

²⁵⁷ Francis Ford Coppola, *Opus cit.* 2:07:23.

“Corleone: (A Michael) Ah, oye... Quién te hable de tener esa entrevista con Barzini, ese es el traidor. No lo olvides.”²⁵⁸

-Es un hombre “virtuoso”, en el sentido maquiavélico del término:

“Ya sé que todos reconocen que lo mejor sería hallar en un príncipe todas las buenas cualidades, pero ya que la debilidad humana no permite poseerlas todas ni observarlas enteramente, el príncipe debe ser tan prudente como para evitar la mala fama de los vicios que pueden inducir a desposeerle de su autoridad; y debe alejarse de los otros, aunque no sean tan peligrosos”²⁵⁹

En todo el metraje del filme no vemos a Corleone incurrir en ninguna conducta “viciosa”. No juega, no es infiel a su mujer, no abusa del alcohol (excepto poco antes de morir y porque el vino le ayuda a mitigar los dolores que sufre como consecuencia del intento de asesinato) y ni siquiera fuma. Su actitud contrasta, por ejemplo, con la de su hijo mayor Sonny (Santino) que engaña a su mujer, es enormemente ambicioso y apegado al dinero, tiene un temperamento violento y se muestra incapaz de medir las consecuencias de sus actos. Su yerno, Carlo, es todavía peor: maltratador (está a punto de matar a Connie Corleone, su mujer, a golpes), infiel, no se dedica a nada de provecho y, para rematar, acabará traicionando a Sonny, a quien tenderá una trampa que permitirá su asesinato por los Tattaglia.

Sin embargo, y, al contrario, Michael, también encarna la figura del príncipe virtuoso, siendo, en ese aspecto, fiel reflejo de la actitud de su padre. Hasta los policías corruptos, del capitán McCluskey, dicen de él que es un “buen chico”. En lo que a la sucesión en la Familia se refiere, los consejos de Maquiavelo parecen haber sido seguidos, por la fortuna, a rajatabla.

-Emplea la violencia sólo cuando es necesario, pero lo hace con gran intensidad.

La Mafia acostumbra a emplear la violencia de forma habitual “ad extra”. Esto es, hacia el exterior de la organización, con la finalidad de amedrentar, someter y/o extorsionar potenciales adversarios o víctimas. La violencia “ad extra” se emplea habitualmente, en un grado extremo, con una doble finalidad: dejar claro el enorme poder de la organización y doblegar, cuanto antes, la resistencia psicológica de aquellos sobre los que se aplica.

²⁵⁸ *Ibidem*, 2:23:46

²⁵⁹ Nicolás Maquiavelo, *Opus cit.* 73.

Corleone, antes de emplear la violencia, siempre intenta llegar a un acuerdo pecuniario, con la otra parte, respecto al asunto del que se trate:

“Corleone: A ese Woltz le haré una oferta que no rechazará.”²⁶⁰

Es, además, justo en sus ofertas porque las sumas que ofrece están en proporción al calado del negocio que, en cada momento, se “ventila”. Esto, no obstante, no le convierte en un hombre honesto, ni mucho menos, pero sí en poseedor de una cierta “ética profesional” y de unos criterios de funcionamiento “empresarial” que entienden la violencia como un recurso “caro” que debe emplearse, siempre, en último lugar.

Pero si el intento de acercamiento o negociación resulta infructuoso no duda en actuar con toda contundencia. El ejemplo más representativo es el de la extorsión al productor cinematográfico Woltz para que dé un papel, en una de sus películas, al cantante Johnny Fontane, ahijado de Don Vito. La negativa de Woltz se convierte en un sí, tras ser sacrificado, salvajemente, su caballo favorito (Khartoum, un semental valorado en 600.000 dólares), cuya cabeza amputada, además, es colocada, de madrugada y silenciosamente, en la cama de Woltz. El horrible susto de encontrarla en su lecho, encharcado de sangre, le provoca el peor despertar de su vida.

En contadas ocasiones y, sobre todo, cuando surgen fuertes desavenencias entre las familias, generalmente por cuestiones relativas a reparto de negocios, la violencia se desata “ad intra”, dentro de la propia organización. Lo que tiene consecuencias funestas para la misma puesto que todos los esfuerzos se centran en las luchas internas y la gestión de los negocios habituales pasa a un segundo plano. Si la guerra entre familias se prolonga excesivamente en el tiempo, éstas pueden ver comprometida su supervivencia al dejar de percibir sus respectivos ingresos provenientes de los negocios ilícitos. Además, si la lucha es demasiado cruenta, las familias podrían llegar a perder a muchos de sus miembros y este es un lujo que no se pueden permitir.

Veamos, en síntesis, lo que ocurre en el filme a partir de la negativa de Don Vito a aceptar la propuesta de los Tattaglia:

1.-Eliminación del Padrino

²⁶⁰ Francis Ford Coppola, *Opus cit.*, 0:23:23.

Sollozzo, El Turco, ordena a sus hombres acabar con Vito Corleone. Para ello, contará con la traición de Paulie, conductor y guardaespaldas habitual del Padrino, que, ese día se ausentará del trabajo. El atentado se ve facilitado por el propio carácter de Corleone, que gusta de estar en contacto con la gente corriente de la calle y comprar la fruta personalmente. Esta cotidianeidad de su quehacer diario le hace muy vulnerable:

“EXTERIOR. ATARDECER. DON CORLEONE Y FREDO SALEN DE LA OFICINA DE GENCO

Corleone: Espera, Fredo. Voy a comprar un poco de fruta.

Fredo: Bien, Papá (se sienta en el asiento del conductor del coche).

Corleone: (Al frutero, en italiano) ¡Feliz Navidad! Dame naranjas... dos... y esta otra... y un pimiento verde... (Don Corleone oye pasos a sus espaldas, luego carreras. Instintivamente, corre hacia el coche y tropieza con él. Los desconocidos le alcanzan y le disparan, al menos, diez veces. Grita y cae sobre el borde de la acera, los asesinos huyen).

Fredo: (Sale del coche para intentar repeler el ataque y saca su pistola, que resbala y se le cae. Se sienta en el bordillo de la acera, junto a su padre, caído delante del coche, y rompe a llorar)”²⁶¹

La primera parte de la operación, el descabezamiento de la familia Corleone, está ejecutada pero no es suficiente. Sollozzo, conocedor del interés de Sonny (hijo mayor de Don Vito y, por tanto, encargado de sucederle a su muerte) por entrar en el negocio de las drogas pretende evitar la venganza de éste, por la muerte de su padre, ofreciéndole de nuevo participar en él. Sabedor de su carácter iracundo y poco reflexivo, opta por secuestrar al consigliere Tom Hagen para hacerle a él la propuesta con el fin de que se la transmita a Sonny y, de paso, le haga entrar en razón.

2.- Secuestro del consigliere para conseguir que los Corleone reconsideren la operación y no prolongar la guerra en el tiempo

“INTERIOR. NOCHE. DENTRO DE UNA CAFETERÍA ABANDONADA

(Sollozzo, El Turco, ha secuestrado a Tom Hagen, el consigliere de la Familia Corleone).

Sollozzo: (Dirigiéndose a Tom mientras bebe una taza de café) Tu jefe está muerto. Ya sé que tú eres el cerebro de la familia, Tom, pero no quien decide. No debes temer nada. No me opongo a que sigas con los Corleone si, a la vez, me ayudas a mí (ofrece una bebida a Tom). Sí, lo cazamos frente a su oficina. Una hora después de que

²⁶¹ *Ibidem*, 0:43:52.

te agarrásemos a ti. ¿Un trago? (Tom bebe un sorbo. Está destrozado por la noticia). Y ahora vas a conseguir que no haya problemas entre Sonny y yo. A Sonny, ¿Le iba mi plan? ¿no? tú sabes que es buen negocio.

Tom: Sonny irá a por ti con toda su gente.

Sollozzo: Esa será su primera reacción, pero tú tienes que calmarle y hacerle comprender. La Familia Tattaglia está a mi lado con sus hombres y las otras familias de Nueva York harán lo que sea por evitar una guerra a gran escala. Con todo el debido respeto, el Don, en paz descanse, chocheaba. ¿Hace diez años me lo hubiese podido cargar?... Está muerto. Muerto, Tom, y nadie lo va a resucitar. Tienes que hablar con Sonny. Tienes que hablar, también, con los otros: con Tessio, con Clemenza. Vale la pena, Tom.

Tom: Lo intentaré, pero ni siquiera Sonny podrá contener a Luca Brasi.

Sollozzo: Ya, bueno... Déjame a mí lo de Luca. Tú convence a Sonny y a los otros dos.

Tom: (Asiente, compungido) Haré lo posible.

Sollozzo: Bien, ahora puedes irte (se levanta, mientras se va sigue hablándole a Tom). A mí no me gusta la violencia. Esto es un negocio y la sangre cuesta cara.

(Fuera, un coche hace sonar su bocina. Sollozzo se acerca a hablar con los que llegan en él y vuelve, de nuevo, dentro de la cafetería abandonada)

Sollozzo: (Enfadado) ¡Está vivo! Le han pegado cinco tiros y... sigue vivo. Mala suerte para mí y para ti (señala a Tom) si no arreglas este asunto.²⁶²

3.- Supervivencia de Don Corleone

Para desgracia de Sollozzo, Corleone sobrevive, prácticamente de milagro, al atentado. La situación no deja, por ello, de ser muy delicada. Al estar Don Vito al borde de la muerte, la Familia sufre un profundo “shock” y la falta de capacidad de liderazgo de Sonny y sus continuas diferencias de opinión con el consigliere Tom Hagen son prueba de ello. La escena de la visita de Michael a su padre en el hospital pone de manifiesto su iniciativa para hacer frente, de forma brillante, a una situación inesperada y altamente comprometida (Corleone está en su habitación, solo y sin escolta alguna, dado que sus hombres han sido conminados a abandonar el recinto por orden del capitán de policía corrupto McCluskey, a sueldo de los Tattaglia). El peligro es inminente, pero Michael sabe cómo actuar:

²⁶² *Ibidem*, 0:50:00.

“EXTERIOR E INTERIOR. NOCHE. HOSPITAL. 10:30 P.M.

(Michael llega al Hospital en un taxi. Entra y comprueba que está todo anormalmente tranquilo. No hay nadie en el control de enfermería. Otra de las oficinas también está vacía y sólo se ve un sándwich, a medio comer, sobre un plato. Recorre el pasillo y sube las escaleras hasta la habitación de su padre. Se detiene y comprueba que no hay ningún guardia vigilando la entrada. Una vez frente a la puerta duda, un instante, antes de abrirla. Su padre está en la cama y Michael se sorprende de que esté todavía vivo. Se acerca a su lado).

Enfermera: (Entrando en la habitación) ¿Quién es usted? Aquí no se puede estar.

Michael: Soy Michael Corleone. Este es mi padre. ¿Cómo es que no hay nadie? ¿Dónde está la gente?

Enfermera: Su padre ha tenido muchas visitas. Interrumpían el servicio del Hospital. La Policía ordenó que se fueran hace... unos diez minutos. (Mientras la enfermera toma el pulso a Don Vito, Michael llama por teléfono).

Michael: Póngame con Long Beach 4 5 6 2, por favor. (A la enfermera) Oiga, espere, ¡quédese!

(Al teléfono) Sonny, soy Mike. Estoy en el Hospital.

Sonny: ¿Sí?

Michael: Aquí pasa algo. No hay nadie.

Sonny: (Alterado) ¿Nadie?

Michael: Nadie...Ni los hombres de Tessio, ni detectives, nadie... Papá está solo.

Sonny: Mando alguien para allá.

Michael: Date prisa (cuelga el teléfono).

Enfermera: Lo siento, pero tiene usted que marcharse.

Michael: (Mientras comprueba que la cama cabe por la puerta) Vamos a sacar de aquí a mi padre. Lo llevaremos a otro cuarto. Tiene usted que desconectar los tubos para mover la cama...

Enfermera: ¡Eso es imposible!

Michael: ¿Sabe quién es mi padre? Van a venir a matarlo, ¿me entiende? Ayúdeme, por favor. (Michael y la enfermera trasladan a Don Vito a otra habitación. Oímos cerrarse una puerta y luego el ruido de pasos, que suben la escalera, a la vez que la puerta del pasillo se cierra tras Michael. Un hombre portando un ramo de flores parece estar buscando una habitación).

Michael: (Saliendo de detrás de la puerta) ¿Quién eres?

Enzo: Soy Enzo, el pastelero. ¿No te acuerdas de mí?

Michael: Enzo...

Enzo: Sí, Enzo.

Michael: Es mejor que te marches. Va a haber jaleo.

Enzo: Si va a haber jaleo, me quedo contigo. Por tu padre haré lo que sea.

Michael: De acuerdo... Oye, me esperas ahí fuera, frente al Hospital ¿estamos? Yo salgo enseguida, anda...

Enzo: Muy bien. Muy bien. (Michael vuelve a la habitación del Don, junto a su cama. La enfermera está todavía en la habitación).

Michael: Aquí estarás mejor, Papá. Yo cuidaré de ti. Estoy contigo... Contigo. (Michael besa la mano del Don y éste sonríe. Sale de la habitación para encontrarse con Enzo fuera del Hospital).

(Fuera del Hospital).

Michael: (Tira las flores que lleva Enzo) Tira eso, súbete el cuello (se lo coloca). Métete la mano en el bolsillo, como si llevases un arma. No te asustes. No va a pasar nada. Ahora, tranquilos.

(Un coche negro llega hasta la puerta del hospital. Sus ocupantes miran a Michael y a Enzo. Mientras, Michael se desabrocha uno de los botones de su abrigo y mete su mano dentro, como si llevase un arma. El coche se marcha.)

*Michael: Muy bien.*²⁶³

4.-Venganza y exilio de Michael

Tras el incidente del hospital, Michael llevará a cabo su misión más comprometida: eliminar a Sollozzo y McCluskey, en la reunión que mantendrá con ellos. El Turco es quien solicita el encuentro. Prefiere verse con él porque sabe que es más reflexivo que su hermano Sonny quien, para vengar la muerte de su padre, ha ordenado asesinar a Bruno Tattaglia, hijo del Don del clan rival. La espiral de violencia está servida.

²⁶³ *Ibidem*, 1:05:03.

“INTERIOR. NOCHE. EN UNA MESA DEL RESTAURANTE ITALIANO LOUIS”

McCluskey: ¿Qué tal se come en este restaurante?

Sollozzo: Bien. Prueba la ternera. Es la mejor de Nueva York.

McCluskey: La probaré.

Sollozzo: (Al camarero, en italiano) ¿Entendido? Gracias. (A McCluskey) Voy a hablar en italiano con Mike.

McCluskey: Está bien.

Sollozzo: (A Michael) Debes saber que lo que le ha ocurrido a tu padre es una cuestión de negocios. Tengo un gran respeto por tu padre, pero él está chapado a la antigua. Tienes que comprender que soy un hombre de honor.

Michael: No hace falta que lo diga. Lo sé.

Sollozzo: Tienes que saber que yo voy a hablar con la Familia Tattaglia. Quiero paz...

Michael: Yo quiero... ¿cómo se dice? (deja de hablar en italiano) Lo que quiero. Lo más importante para mí es tener alguna garantía de que no van a atentar contra la vida de mi padre.

Sollozzo: ¿Qué garantía puedo darte, Mike? Me tienes en tus manos. Perdí mi ocasión. Me valoras demasiado, chico. No soy tan hábil. Lo único que quiero es una tregua.

Michael: (Un instante después) Necesito ir al lavabo, (dirigiéndose a McCluskey) ¿me lo permite?

McCluskey: Si tienes que ir, ve. (Sollozzo comienza a registrar a Michael cuando éste se levanta). Lo he registrado. No hay miedo.

Sollozzo: No tardes.

McCluskey: (Mientras Michael va hacia el baño) He cacheado a muchos de estos.

INTERIOR DEL BAÑO:

(Michael busca la pistola escondida tras la cisterna, pero no la encuentra).

MESA DEL RESTAURANTE:

McCluskey mira hacia el baño mientras Sollozzo fuma).

BAÑO:

Cuando Michael encuentra, al fin, la pistola se siente aliviado.

MESA:

McCluskey mira de nuevo.

BAÑO:

Michael duda junto a la puerta y se prepara. Mientras un tren pasa, ruidosamente, junto al restaurante, justo antes de que vuelva al comedor.

COMEDOR:

Sollozzo y McCluskey ven a Michael salir del baño, después se sienta, de nuevo, con ellos.

Sollozzo: (En italiano) (Murmullo de voces en el restaurante) ¿Te sientes bien Miguelito? ¿Tú me entiendes? Soy italiano como tu padre.

Michael no presta atención a Sollozzo. Está bajo una fuerte presión mental. Se levanta, súbitamente, y le dispara en la cabeza, y a McCluskey en la garganta y después en la frente. Este último, cae y vuelca la mesa. Michael se dirige a la salida y tira el arma. Fuera, le está esperando Tessio en un coche, lo recoge y se van.”²⁶⁴

El asesinato de Sollozzo y McCluskey obliga a Michael a exiliarse en Sicilia, puesto que pasa a ser perseguido, no sólo por las familias rivales, sino también por la policía. En la tierra de su padre, permanecerá durante un tiempo y allí se casará con Apollonia, una joven siciliana que fallece en un atentado fallido contra Michael. Mientras, en Nueva York, los Tattaglia asesinan a Sonny, quien había sucedido a Don Vito al mando de la Familia. La posición de los Corleone es francamente comprometida. El Don, recurre a toda su habilidad para convocar una reunión con las otras familias, obtener una tregua, ganar tiempo y poder garantizar el regreso de Michael de forma segura.

5.- Reunión de los “Capos”

“INTERIOR. DÍA. SALA DE REUNIONES DEL CONSEJO DE UN BANCO. NUEVA YORK

(Vemos a un numeroso grupo de “Dones”, sentados, junto a sus asesores, que permanecen de pie, alrededor de una larga mesa de reuniones. Barzini está sentado en la silla de la Presidencia).

Corleone: D. Barzini, le agradezco que me haya ayudado a organizar esta reunión. Y también a los jefes de las otras familias de Nueva York y Nueva Jersey... Carmen Coleano, del Bronx y (tose) Brooklyn y Philip Tattaglia,

²⁶⁴ *Ibidem. 1:25:26.*

de Staten Island. Están con nosotros Víctor Strachi y todos los demás asociados que vienen de California, de Kansas City y de los demás territorios del país. Gracias (se sienta y comienza a hablar, dolido). ¿Por qué hemos llegado a este extremo? No lo sé. Todo ha sido desafortunado e innecesario. Tattaglia perdió un hijo. Yo perdí otro. Estamos iguales. Y, si Tattaglia acepta, yo propongo dejar las cosas como estaban antes...

Barzini: Agradecemos a Don Corleone que nos llamase. Sabemos que es un hombre de palabra, un hombre sensato que atiende a razones...

Corleone: ¿Cuándo he rehusado yo mi colaboración? Todos me conocen, ¿Cuándo me he negado? Sólo una vez y ¿por qué?. Porque pensaba que el negocio de las drogas puede destruirnos en pocos años. Yo creo que no es como el juego, el alcohol o la prostitución... Diversiones que la gente practica, aunque estén condenadas por la Iglesia. Y, hasta la misma policía, que nos ampara, hasta ahora, en esas actividades, se negará a ayudarnos en lo de los narcóticos. Yo pensaba eso entonces y sigo pensando igual.

Barzini: Los tiempos cambian y no es igual que antes, que hacíamos nuestra voluntad. Una negativa no es un gesto amistoso. Si Don Corleone tiene los políticos y los jueces de Nueva York los debe ceder y que otros se aprovechen. Debe dejarnos sacar agua del pozo. Ciertamente puede presentar factura por el servicio. Después de todo, no somos comunistas (carcajadas de los asistentes).

Zaluchi: A mí tampoco me gustan las drogas. He tenido que compensar a mi gente para que rehusen ese tráfico. (Tattaglia susurra algo a su ayudante). Siempre hay tipos que se les acercan y les dicen: “Tengo polvo. Si pones 3 o 4 mil dólares en esto puedes ganar 50.000, distribuyéndolo”. No hay quién se resista... Ni yo mismo. Por eso quiero controlar este negocio. Hacerlo respetable (golpea la mesa). ¡No hay que llevarlo a las escuelas! No hay que venderlo a los niños. Eso sería una infamia. En mi territorio podríamos limitarnos a traficar con los negros. Como son animales no hay miedo a que se condenen.

Corleone: Yo espero que encontremos una solución entre todos. Y como hombre razonable, estoy dispuesto a lo que sea necesario para resolver nuestros problemas.

Barzini: Entonces, de acuerdo. El tráfico de drogas se va a permitir pero controlado. Don Corleone nos dará su protección política y eso será la paz.

Tattaglia: Quiero garantías por parte de Corleone. Si el tiempo pasa y su posición se vuelve más fuerte, ¿no intentará alguna venganza personal?

Barzini: Somos gente de honor. No tenemos por qué dar garantías.

Corleone: (Levantando la mano para interrumpir a Barzini). Ha dicho venganza. La venganza ¿podrá devolverme a mí hijo? Renuncio a vengar la muerte de mi hijo. Porque tengo mis razones. Mi otro hijo tuvo que poner tierra de por medio, por lo que pasó con Sollozzo. Ahora estoy procurando traerle a casa sin que corra

ningún peligro... Aclarar los falsos cargos que hay contra él... Pero soy muy supersticioso y si algún accidente le sobreviniese, algún policía le pegase un tiro en la cabeza, o si le encarcelaran y apareciese ahorcado en su celda... Incluso, si fuera fulminado por un rayo, entonces, yo culparía a alguno de los aquí presentes y no perdonaría pero, quiero decir, que juro solemnemente, por la salvación de mis nietos, que no seré yo el que rompa la paz que hemos concertado aquí. (Don Corleone y Tom Hagen se dirigen a la cabecera de la mesa, dónde se encuentra Barzini. Tattaglia hace lo mismo y él y Don Corleone se abrazan. Los demás asistentes aplauden).²⁶⁵

¿Qué cuestiones nos llaman más la atención o nos pueden parecer más relevantes a lo largo del transcurso de la reunión?

Para empezar, y como curiosidad, el evento tiene lugar en la sala de juntas de un importante banco neoyorkino, que, se supone, ha sido alquilada para tal fin. La “respetabilidad” del lugar contrasta tanto con los asistentes como con la naturaleza del encuentro. La crítica social que subyace tras este, aparentemente pequeño, detalle es más que evidente. La Mafia es una empresa más, tan respetable como otra cualquiera y goza de tal grado de impunidad que es capaz de reunirse en pleno corazón del centro financiero de la ciudad. La forma en que se trata el asunto principal no difiere mucho de cómo sería enfocado en una Junta General de Accionistas de una empresa convencional. Diversos turnos de palabra para centrar el debate y acuerdo final sobre el punto del orden del día. Con la importante salvedad de que éste no es adoptado mediante votación sino por decisión del “Presidente” del Consejo. Barzini, es el hombre fuerte y ejerce como tal, en tanto en cuanto su liderazgo no se discute y es precisamente debido a su posición en la Organización por lo que ha podido convocar a los asistentes.

Don Corleone es consciente de su pérdida de poder en la Organización y de como ésta hace que se vea comprometida su capacidad de maniobra. Por ello, comienza su intervención recalando su disponibilidad y haciendo ver que sus objeciones a compartir sus influencias y contactos políticos y judiciales, obedecieron a la existencia de razones objetivamente bien fundadas que cree que siguen subsistiendo. No obstante, se somete a lo que se acuerde en la propia asamblea, lo que, por un lado, es una muestra de lealtad para con la Organización pero que, en realidad, esconde el hecho de que no puede negarse a lo que le piden. En un último gesto de coraje político, y poniendo en valor la importancia de sus contactos y su carácter de hombre de honor, quema su “último cartucho” renunciando a vengar la

²⁶⁵ *Ibidem.* 2:06:45.

muerte de Sonny, siempre y cuando le garanticen el retorno, sano y salvo, de Michael. En resumen, utiliza el poder que le queda para salvar a su hijo y, con ello, la continuidad de la Familia.

7.-Contraofensiva de Michael y destrucción total de los enemigos de la Familia. Un nuevo “Don” para los Corleone

Una vez de vuelta en Nueva York, Michael empieza a ejercer, de facto, la jefatura del clan de los Corleone y a perfilar su estrategia para la batalla final que se avecina contra las otras familias. En primer lugar, acude a Las Vegas para visitar a Moe Green, dueño de un casino que había sido financiado y protegido por Don Vito. Michael quiere comprar el casino para poder trasladar a Las Vegas parte de la actividad de la Familia y, así, eludir la fuerte presión que Barzini y otros capos están ejerciendo para dejarlos fuera de juego. Moe Green declina la oferta y la reunión acaba como el rosario de la aurora. Al poco tiempo, Don Vito fallece y en el mismo día de su entierro, Tessio ofrece a Michael un encuentro con Barzini, para hablar de negocios: el traidor da un paso al frente. Comienza la batalla final:

“PANORÁMICA GENERAL DEL INTERIOR DE UNA IGLESIA:

(Suena música de órgano y el llanto de un bebé)

Sacerdote: (Pronuncia, en latín, varias frases de la liturgia del bautismo) Oremus, regis nostrum. Christus dominus nostrum, amen)(Mientras el sacerdote continúa se produce un cambio de escenario). CORTA A:

HABITACIÓN DE HOTEL:

(Rocco está preparando su metralleta) CORTA A:

(Clemenza se dirige a su coche, con un paquete grande, y se detiene a limpiar el vehículo).CORTA A:

IGLESIA:

(El sacerdote impone los santos óleos al bebé)(Sigue la liturgia en latín). CORTA A:

BARBERÍA:

(El barbero afila su navaja para afeitar a Willie Cicci). CORTA A:

HABITACIÓN DE HOTEL:

(Neri, vestido de policía abre una bolsa que contiene un arma y placas de policía). CORTA A:

HOTEL:

(Clemenza, llevando su paquete, sube por las escaleras). CORTA A:

IGLESIA:

(El sacerdote hace el signo de la cruz sobre el bebé. La ceremonia continúa).

Sacerdote: Michael, ¿crees en Dios todopoderoso, creador del cielo y de la tierra?

Michael: Sí, creo. CORTA A:

VESTÍBULO DE UN EDIFICIO:

Se ve a Barzini. Sale a la calle fumando un cigarro.

Voz del sacerdote: ¿Crees en Jesucristo, su único hijo, nuestro Señor?

Voz de Michael: Sí, creo.

Voz del sacerdote: ¿Crees en el Espíritu Santo y en la Santa Iglesia Católica?

Voz de Michael: Sí, creo. CORTA A:

PALACIO DE JUSTICIA:

(El coche de Barzini está aparcado. Neri se dirige a su chofer para que lo mueva) CORTA A:

ESCALERA DEL HOTEL:

(Clemenza sigue subiendo las escaleras con su paquete). CORTA A:

HABITACIÓN DE HOTEL:

(Rocco es saludado por un hombre que porta un arma. Ambos bajan las escaleras). CORTA A:

BARBERÍA:

(Cicci se marcha). CORTA A:

IGLESIA:

(La ceremonia continúa)

Voz del sacerdote: Creo en Dios padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra. Creo en Jesucristo, su único hijo, que fue concebido por obra y gracia... CORTA A:

PALACIO DE JUSTICIA:

(Barzini y sus guardaespaldas bajan por las escaleras mientras Neri parece estar poniéndoles una multa de tráfico).

Voz del sacerdote: ... del Espíritu Santoy nació de Santa María Virgen, padeció bajo el poder de Poncio Pilato... Fue cricificado, muerto y sepultado... Descendió a los infiernos... CORTA A:

HOTEL:

(Cicci sube las escaleras. Se apoya en la barandilla mientras fuma).

Voz del sacerdote: ...Al tercer día resucitó de entre los muertos, subió a los cielos y está sentado a la diestra de Dios padre todopoderoso...

(Clemenza sube por la escalera hasta el quinto piso).

Voz del sacerdote: ...Creo en el Espíritu Santo... CORTA A:

SALA DE MASAJE:

Voz del sacerdote: ... la Santa Iglesia Católica... la comunión de los santos...

(Moe Green yace boca abajo en una camilla de masaje)

Voz del sacerdote... el perdón de los pecados, en la resurrección de la carne y en... CORTA A:

IGLESIA:

Voz del sacerdote: ... la vida perdurable... amén.

Sacerdote: Michael Francis Rizzi, ¿renuncias a Satanás?

(La música de iglesia continúa) CORTA A:

ASCENSOR DEL HOTEL:

(Aparecen el ascensorista y el Don Strachi. La puerta se abre y Clemenza realiza dos disparos). CORTA A:

IGLESIA:

Michael: Sí, renuncio. (La música de iglesia continúa). CORTA A:

SALA DE MASAJE:

(Un pistolero abre la puerta, Moe Green se pone las gafas le disparan en un ojo). CORTA A:

IGLESIA:

Voz del sacerdote: ¿Y a sus pompas y a sus obras? CORTA A:

HOTEL:

(Cicci sube las escaleras sigue a Don Cuneo hasta que entra en la puerta giratoria del hall, la bloquea y le dispara cuatro veces a través de los cristales). CORTA A:

IGLESIA:

Michael: Sí, renuncio. CORTA A:

HABITACIÓN DE MOTEL:

(Rocco da una patada a la puerta y él y otro pistolero disparan. La chica grita: “Oh, no” mientras ella y Tattaglia, todavía en la cama, son alcanzados por las balas). CORTA A:

IGLESIA:

Voz del sacerdote: ¿Y a todas sus seducciones?

Michael: (Asintiendo) Sí, renuncio. CORTA A:

PALACIO DE JUSTICIA:

(Neri dispara dos veces a los guardaespaldas de Barzini y también a su chófer mientras Barzini se da la vuelta. Neri, rodilla en tierra, dispara, por la espalda a Barzini, que se derrumba tras dos disparos. Neri es recogido por un coche). CORTA A:

IGLESIA:

Voz del sacerdote: Michael Francis Rizzi, ¿deseas ser bautizado?

Michael: Deseo.

Voz del sacerdote: In nomine Patris... et Fili.. CORTA A:

HABITACIÓN DE MOTEL:

(Se ve el cuerpo de Tattaglia, muerto, está sobre la cama). CORTA A:

PUERTA GIRATORIA:

(Se ve el cuerpo de Don Cuneo, muerto).

Voz del sacerdote: ...et Spiritu Santi... CORTA A:

PALACIO DE JUSTICIA:

(Se ven los cuerpos muertos de Barzini, sus guardaespaldas y su chófer)

Voz del sacerdote: Michael Francis Rizzi... CORTA A:

IGLESIA:

(Michael sostiene una vela)

*Voz del sacerdote: Ve en paz y que el Señor sea contigo, amén.*²⁶⁶

El desarrollo de la escena nos parece, sencillamente, magistral. Y nos permite, además, introducir un nuevo apartado, en nuestra disertación: el estudio del simbolismo religioso católico en la película.

X. 2. E.- El simbolismo religioso católico en la película

El sustrato católico que gobierna el universo de los personajes de la película se hace evidente desde su inicio. El filme comienza con la celebración de una boda. Un sacramento que supone, en esencia, la exaltación de la familia como grupo social continuador de la tradición y de los valores de sus miembros. En el caso de los Corleone, inmigrantes italoamericanos que han encontrado en la mafia una respuesta adaptativa a las dificultades de integración del país de acogida, la celebración tiene un doble significado: la familia como comunidad de afectos y la Familia como empresa delictiva. Y ambos constituyen las dos caras de la misma moneda. En palabras del profesor John C. Lyden, de la Universidad Grand View, de Iowa:

“Las siguientes escenas nos muestran la celebración de la boda de Connie, hija de Don Vito. Hecho que permite la convivencia y la saludable interacción entre los miembros de la Familia. Mientras la orquesta interpreta música popular siciliana, el Don baila con su esposa y jóvenes y mayores danzan unos con otros. El único evento que rompe esta armonía es el escarceo sexual de Sonny, el hijo mayor, con una de sus primas. Más tarde, su propio padre le reprochará que “no pasa tiempo con su familia” y que esto sería lo único que le convertiría en

²⁶⁶ *Ibidem*, 2:34:50.

“un hombre de verdad”. Mostrando, con ello, tanto su desaprobación por la promiscuidad de Sonny como con la forma en que desprecia a su esposa.”²⁶⁷

Desde la perspectiva religiosa “corleoniana”, seguir los mandamientos de la Iglesia no entra en conflicto con las actividades delictivas de la Familia. Todo lo contrario. Para Don Vito, sólo aplicar esas enseñanzas a rajatabla garantiza el éxito. Y los personajes que se apartan de esos dictados (el propio Sonny o su cuñado Carlo) acaban pagando su “pecado” con la muerte, mientras que aquellos que cumplen determinados preceptos católicos (D. Vito, Michael) consiguen alcanzar sus metas profesionales y la cúspide de la organización.

Algunos autores han interpretado esta forma de pensar, y actuar, como un reflejo de la hipocresía de la Familia y, por extensión, una crítica hacia la Iglesia Católica. Para el profesor Rodger M. Payne de la Universidad Louisiana State:

“La trilogía de “El Padrino”, de Francis Ford Coppola, es, quizás, el ejemplo más significativo de que estaba teniendo lugar un cambio fundamental (en la crítica de cuestiones religiosas en el cine). La historia del ascenso de la familia Corleone, desde la pobreza de los inmigrantes hasta la inmensa riqueza como líderes de una organización criminal, constituye el meollo principal. Pero los tintes étnicos del relato chocan con un fondo de simbolismo católico que llevó, a algunos críticos, a considerar las películas como anticatólicas por su resultado, e incluso, también, por su intención. Desde la escena inicial de “El Padrino”, en la que la boda de su hija Connie proporciona a Don Vito una oportunidad para manejar los negocios familiares, hasta la conclusión en la que su hermano Michael elimina a todos sus adversarios mientras se convierte en padrino de su sobrino, los sacramentos católicos, y su liturgia ritual, son siempre señal de la hipocresía y violencia de la Familia Corleone.”²⁶⁸

En nuestra opinión, más que una crítica propiamente dicha, lo que se pone de manifiesto es una profunda identificación entre la liturgia religiosa y en los modos de hablar y de actuar de los personajes, que han sido socializados en esa fe y no se ven a sí mismos como transgresores de sus preceptos más sagrados (no matarás, no robarás...). Por la sencilla razón de que, en su fuero interno, actúan movidos por un ánimo de autodefensa frente a un medio que entienden hostil y que les legitima para el incumplimiento

²⁶⁷ John C. Lyden, *Film as Religion: Myth, Morals and Rituals* (Nueva York: NYU Press, 2003), 158.

²⁶⁸ Rodger M. Payne, “Catholicism”, en *Encyclopedia of Religion and Film*, edit. Michael Mazur (Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2011), 113.

de algunos de los mandamientos, pero se esfuerzan, sobremanera en seguir otros (honrarás a tu padre y a tu madre, santificarás las fiestas...) sin duda menos comprometidos.

El componente religioso de la cinta se pone de manifiesto, además, en la forma en que el mal cotidiano se presenta a los protagonistas, ya sea en forma de dilemas morales o a través de las acciones de éstos (entrar o no en el negocio de la droga, eliminar a los adversarios sin ningún tipo de compasión o miramientos). Y, curiosamente, el público se ve inmerso, con ellos, en el discurrir de la acción llegando a identificarse con su modo de actuar y dejando entrever lo fácil que es verse arrastrado a los infiernos. En este sentido, la maldad goza de un profundo atractivo como sugiere, de nuevo, el profesor John C. Lyden:

“Lo inusual de estas películas, como películas de gánsteres, es el grado en que el público logra identificarse con ellos. Aunque este siempre fue el objetivo de estos filmes, se consigue con tal brillantez que hace que nos resulte, casi imposible, no aplaudirles. Al menos, inicialmente. A medida que el alcance de su violencia y corrupción se vuelve cada vez más claro, la audiencia tiene la oportunidad de horrorizarse por su propia complicidad con las acciones de la mafia. Somos llevados tan brillantemente a su mundo que apenas notamos cuando cruzamos la línea hacia un comportamiento que, mientras parece justificado en el contexto de la vida que llevan, difícilmente puede ser confesado a nadie con un sentido de moralidad "normal". Esta es probablemente la razón por la que estas producciones recibieron la aclamación de crítica y público, por igual. Ambos, las encontraron, a la vez, desafiantes y entretenidas. (...)²⁶⁹

El simbolismo de las instituciones católicas y la influencia de su liturgia en los modos de hablar y actuar de los personajes, al que aludíamos antes, encuentra su broche de oro en el proceso de sucesión en la Familia. Este es narrado a través de la violencia y, en su fase final, mediante las imágenes religiosas de la película.

Michael se convierte, a la vez, en Padrino de su sobrino Francis (en su bautismo) y de la Familia Corleone (durante la venganza a gran escala que ha planeado). La carga simbólica no puede ser mayor. Mientras, en teoría, renuncia a Satanás, lleva a cabo una operación de violencia masiva contra todos los adversarios de la Familia, demostrando que es un digno sucesor de su padre. Y no dejará ningún cabo suelto. Después, se ocupará de Tessio y de su cuñado Carlo. Ambos, han traicionado a la Familia y son ejecutados. Michael está en la cima de su poder y sus enemigos han sido eliminados. Pero la victoria no es gratis. Su hermana Connie no le perdona haber matado a Carlo y su mujer, Kay, llega a dudar de él.

²⁶⁹ John C. Lyden, *Opus cit.* 156-157.

A su mujer logra engañarla, diciéndole que no tiene nada que ver con la muerte de su cuñado. En la última escena de la película, Kay parece despertar de su sueño de ingenuidad cuando ve como, en el despacho que fue de Don Vito, varios de sus hombres besan la mano de Michael. Es el nuevo “Don”. La puerta se cierra y, con ella, la esperanza de Kay de creer en su honestidad. Así acaba la película. Comentaremos esa escena en el siguiente apartado, para ilustrar el machismo en el filme.

IX. 2. F.- Delincuencia y prejuicios: El machismo en la película. La victimización de grupos étnicos determinados

El machismo en la película.

Como aclaración previa, creemos que conviene señalar que “El Padrino”, en sí, no es una película que podamos calificar como “machista”. Lo que sí es cierto es que retrata de forma fidedigna (como la novela homónima que inspira el guion) la sociedad de la época en que transcurre la acción (mediados de los años 40). Y con la circunstancia agravante de que la procedencia geográfica de gran parte de los protagonistas (Sicilia) constituye un “plus” de machismo incluso respecto a las costumbres sociales imperantes, en el momento, en los Estados Unidos.

Los papeles encarnados por mujeres en la película tienen un perfil muy bajo, prácticamente “decorativo”. La única excepción, en nuestra opinión, es Kay Adams, la novia, y luego esposa, de Michael. Al provenir de un ámbito ajeno a la Familia, sus opiniones y puntos de vista sirven, a lo largo de la narración, para destacar el fuerte contraste entre la sociedad estadounidense de acogida y las arraigadas costumbres de las familias italo-norteamericanas, que se mantienen vigentes incluso varias generaciones después del asentamiento de los primeros inmigrantes. Esa exaltación de la masculinidad y de la violencia nos resulta, hoy, y debido a la evolución experimentada por la sociedad, francamente “chocante”, por decirlo de algún modo. En ese sentido, la Profesora Malgorzata Martynuska, de la Universidad de Rzeszów (Polonia) aprecia los cambios de roles, con respecto al pasado, en las nuevas series de mafiosos, como Los Soprano:

“Los gangsters italo-americanos tradicionales, retratados en “El Padrino”, encarnan un sentido patriarcal de la masculinidad. Este modelo familiar se va debilitando en los filmes criminales (contemporáneos) que enfatizan el cambio de roles de género. La estructura matriarcal de la familia se vuelve más visible en la medida en que

*los personajes femeninos dejan de ser pasivos y se convierten en más poderosos, menos étnicos y más americanos*²⁷⁰

Las mujeres de la Familia Corleone no poseen autonomía ni capacidad de decisión propia: Así, por ejemplo, la “Mamma” es una figura a la que se quiere, y respeta, pero que tiene poco que decir en los asuntos importantes de la Familia. Connie, la única hermana, es brutalmente maltratada por su marido, Carlo, que, además, le es infiel desde el comienzo de su matrimonio y está a punto de matarla durante una de las palizas que le propina (aquella que tiene por objetivo tender una trampa a Sonny para que lo asesinen). Cuando Michael decide dar la orden de “liquidar” a Carlo, para vengar la muerte de su hermano, ni siquiera pide opinión sobre ello a Connie. La familia política no corre mejor suerte. Sandra, la esposa de Sonny, también sufre la infidelidad de su marido (conocida y tolerada por la Familia), incluso en público (la engaña, con una de sus primas, el mismo día de la boda de Connie y Carlo). La primera mujer de Michael, la siciliana Apollonia, inmersa en un entorno patriarcal sumamente represivo, y que da muestras de querer ser una mujer moderna (quiere aprender a conducir) muere en un atentado, al explotar el vehículo de Michael. Es como si existiese un reproche machista, oculto, a su conducta, en la propia explosión (si no se hubiera empeñado en conducir el coche de su marido, aún estaría viva). Vemos, pues, que las mujeres de la Familia parecen “condenadas” a sufrir en sus vidas los efectos de la muerte, la violencia, el dolor y la decepción. No todas se resignan a su destino. Kay quiere saber lo que ocurre a su alrededor. Quiere conocer la verdad y se atreverá a buscarla “en la fuente”: preguntando a Michael:

“INTERIOR.DÍA. DESPACHO DE MICHAEL CORLEONE EN LA CASA FAMILIAR

(Connie acaba de saber que su marido, Carlo, ha sido asesinado. Acude al despacho de Michael para reprochárselo)

Connie: (Muy alterada) Michael, eres un asesino y un canalla. Esperaste a que Papá no pudiese impedirlo y lo mataste. Le echas la culpa de lo de Sonny, como todos. Pero no has pensado en mí. Nunca has pensado en mí. Y ¿qué voy a hacer ahora?

Kay: Connie...

²⁷⁰ Malgorzata Martynuska, “From The Godfather to The Sopranos: Italian-Americans in the Gangster Film Genre”, en *Language, Literature and Culture in a Changing Transatlantic World II*, coords. Mila Ferencik y Klaudia Belnarova-Gibova (Presov: Facultad de Filosofía de la Universidad de Presov, 2012), 305.

Connie: (Dirigiéndose a Kay, después de que ésta le abrace) ¿Por qué crees que quiso que Carlo viniese aquí? Siempre había pensado matarlo. (Ahora dirigiéndose a Michael) ¡Y fue padrino de nuestro hijo! Eres una bestia sin entrañas. ¿Quieres saber cuántos ha matado como a Carlo? Lee los periódicos. Ese es tu marido. Ese es tu marido.

Michael (Agarra a Connie del brazo mientras ella llora) No...

Connie: ¡No!, ¡no!, ¡no!

Michael (A uno de sus hombres) Llévala arriba. Llama a un médico. (Suspira y enciende un cigarrillo). (Dirigiéndose a Kay) ¡Está histérica!, histérica.

Kay: Mike, ¿Es cierto?

Michael: No te metas en mis asuntos, Kay...

Kay: ¿Es cierto?

Michael: (Irritado) ¡No vuelvas a preguntarme!

Kay: (Insiste) ¡Contesta!

Michael: (Dando un puñetazo en la mesa) ¡Basta! Está bien. Es la última vez, la última que te permito hacerme esa pregunta.

Kay: (Susurrando) ¿Es cierto?

Michael: (Tranquilo, negando con la cabeza) No.

Kay: (Después de exhalar un suspiro de alivio y de que Michael la abrace y le haga carantoñas) Creo que necesitamos beber algo.

(Kay sale de la habitación para traerle una bebida a Michael. Al mismo tiempo, Rocco, Clemenza y Neri entran al despacho. Clemenza estrecha la mano de Michael y Kay se gira para mirarlos. Luego, Clemenza abraza a Michael y después besa su mano.

Clemenza: (Besando la mano de Michael) Don Corleone...

(Rocco besa la mano de Michael mientras Neri cierra la puerta e impide la visión, de lo que ocurre, a Kay)

(Fundido final)

*FIN*²⁷¹

Kay ha tenido el coraje de preguntar a Michael y ha creído en su respuesta, pero cuando sale de la habitación se da cuenta de que lo que le dicen sus ojos, respecto a lo que está pasando, es lo contrario a lo que le dice su corazón: Michael es el nuevo Don de los Corleone y ha ocupado la posición que antes tenía su padre. En la conversación que ha mantenido con ella, poco antes, le ha dejado bien claro que no quiere que se meta en sus asuntos. Es, por tanto, apartada de las cuestiones de la Familia y, como el personaje de una tragedia griega, se ve obligada a contemplar todo lo que sucede, pero sin poder intervenir en el desarrollo de los acontecimientos. No se nos ocurre mayor grado de marginación posible para una mujer culta e inteligente, de una familia de la clase alta neoyorkina, ni mejor ejemplo de machismo. Kay está muerta en vida.

La victimización de grupos étnicos determinados.

A lo largo del filme somos conscientes de diversas conversaciones de contenido racista. Curiosamente, apreciamos en ellas que el racismo se desarrolla “por capas”. ¿Qué queremos decir con esto?

Pues bien, por una parte, los inmigrantes italo-americanos se muestran, en sus diálogos, tremendamente racistas con la minoría afroamericana. Veamos dos ejemplos, claros, sobre el particular.

“(Fragmento de la conversación familiar de los Corleone durante una cena en la que Sonny habla de los problemas que le causan sus colaboradores afroamericanos en el sector de las apuestas)”

Sonny: Los apostadores negros de Harlem se están aprovechando de nuestra debilidad. Se gastan las ganancias en cadillacs y sólo pagan la mitad a los ganadores.

*Carlo: Yo sé lo que va a pasar si esos negros comienzan a ganar dinero.*²⁷²

“(Fragmento de la reunión mafiosa que se celebra en la sala de juntas de un banco neoyorquino, en la que se discute qué hacer con el tráfico de drogas)”

²⁷¹ Francis Ford Coppola, *Opus cit.*, 2:45:30.

²⁷² *Ibidem*, 1:32:08.

*Zaluchi: (...) Por eso quiero controlar este negocio. Para hacerlo respetable (golpea la mesa) ¡No hay que llevarlo a las escuelas! No hay que venderlo a los niños. Eso sería una infamia. Podríamos limitarnos a traficar con los negros. Como son animales no hay miedo a que se condenen.*²⁷³

De otro lado, los inmigrantes judíos (el productor cinematográfico Woltz) y los de procedencia europea angloparlante (el dueño del casino, Moe Green, y el capitán de policía McCluskey) hacen lo propio con los italo-americanos. A continuación, otros tres botones de muestra:

“(Fragmento de la conversación entre el productor cinematográfico Woltz y el consigliere Tom Hagen, en relación con la petición de Don Vito para que el primero dé un papel, en su próxima película, a su ahijado, el cantante y actor, Johnny Fontane)

Woltz: (Enfadado y gritando) Pues ahora vas a oír lo que yo te diga, estúpido de mierda. Dile a tu jefe, sea quien sea, que ese cerdo de Johnny Fontane nunca trabajará conmigo y que yo no me bajo los pantalones por muchos italianos que vengan a hacerme la puñeta...

*Tom: (Impasible) Yo soy irlandés.*²⁷⁴

“(Fragmento de la conversación entre Michael Corleone y el capitán de policía McCluskey en la entrada del hospital donde está ingresado Don Vito)

McCluskey: Creí que había limpiado el hospital de italianos ¿Qué estás haciendo aquí?

Michael: ¿Dónde ha metido a los hombres que guardaban a mi padre?

*McCluskey: (En actitud chulesca) ¡Óyeme, guapo! ¿Quién eres tú para meterte en mis asuntos? Aquí soy yo el que manda. Lárgate y no vuelvas a aparecer*²⁷⁵

“(Fragmento de la conversación entre Moe Green y Michael Corleone cuando este último quiere comprarle su casino)

Moe: (Se pone en pie, visiblemente enfadado) Vosotros, “macarrones” me hacéis mucha gracia. Os hice el favor de tener a Freddy aquí cuando las cosas iban mal y ahora queréis echarme.

²⁷³ *Ibidem*, 2:34:29.

²⁷⁴ *Ibidem*, 0:27:28.

²⁷⁵ *Ibidem*, 1:06:04.

Michael: Un momento. Aceptaste a Fredo porque los Corleone financiaron la marcha de tu casino y porque pedimos a los Molinari que te guardasen las espaldas. Y ahora, vamos a hablar de negocios.”²⁷⁶

Por tanto, observamos que los diversos grupos de inmigrantes se hallan enfrentados entre ellos y practican una especie de “racismo cruzado” sin parecer darse cuenta de que esta conducta beneficia a las élites dominantes, que los desprecian a todos por igual. Ello no obsta el reconocimiento de que el colectivo inmigrante objetivamente más “victimizado”, por su identificación simplista, y casi “mecánica” con el crimen organizado, es el italo-americano. Así lo expresa el Profesor Bernard Beck, de la Northwestern University:

*“Desde hace más de 100 años, la cultura americana ha alimentado un tema peculiar, definiendo el negocio criminal moderno como una invención italiana y haciendo esta versión no sólo la más interesante sino siempre la más preocupante. Por supuesto, cada grupo de inmigrantes se asociaba, en la mente de sus anfitriones, con alguna ocupación estereotipada. Los griegos regentaban restaurantes, los chinos poseían lavanderías y los irlandeses eran policías (...) Sin embargo, los italianos han sido, y son, especialmente identificados con el crimen organizado, incluso si han crecido y prosperado en un entorno americano. El éxito, la respetabilidad y la cercanía no les han liberado de la corrupción de la Mafia. Esta perdurable imagen se ha convertido en un marchamo de la cultura comercial norteamericana y de la conciencia popular. A través de la dispersión de las ideas americanas, en las películas y en la cultura popular, los italianos han llegado para quedarse, con la criminalidad organizada, a lo largo de todo el mundo.”*²⁷⁷

IX. 3.- Conclusiones

1.- La criminalidad organizada es, en sí misma, una consecuencia del progreso de la sociedad moderna. La incapacidad, por parte del Estado, de integrar en ella, de forma satisfactoria, a numerosos colectivos sociales hace que terminen convirtiendo el crimen organizado en su “*modus vivendi*”. Así, por ejemplo, los inmigrantes recién llegados no son siempre absorbidos por el mercado de trabajo de la sociedad de acogida que, en ocasiones, tampoco es capaz de proveerles de vivienda adecuada, educación, atención sanitaria y mecanismos de integración efectiva en su nuevo entorno (aprendizaje del idioma, conocimiento de las leyes y costumbres). La sociedad de acogida actúa cínicamente puesto que precisa de esa ingente mano de obra para su crecimiento económico, pero se desentiende de ella. Esto, provoca que ciertos grupos de personas se asocien para delinquir aprovechando las oportunidades que les ofrece su nuevo país puesto que, al haber huido del hambre y la pobreza de su nación de origen, no tienen nada

²⁷⁶ *Ibidem*, 2:17:46

²⁷⁷ Bernard Beck, *Opus cit.*, 24.

que perder. Las organizaciones delictivas se convierten, por tanto, en un mecanismo de respuesta adaptativa para los recién llegados: una forma de sobrevivir que, de tener éxito, les puede conducir al bienestar económico y material e incluso al reconocimiento social y al respeto de sus conciudadanos.

2.-La reacción del Estado ante la delincuencia está condicionada por cuestiones eminentemente políticas. Existen conexiones significativas entre importantes organizaciones delictivas y el poder político. Esto lo hemos visto y estudiado en el filme y ocurre también en la realidad cotidiana de nuestra sociedad. La corrupción es una de las peores lacras que afecta a los sistemas democráticos, y es la forma que tiene, la criminalidad organizada, de atacar el sistema. Por ello, debemos profundizar, como sociedad, en la implantación de mecanismos adecuados de control administrativo, judicial y ciudadano (y mejorar los ya existentes) partiendo de la base de que son necesarias campañas de educación desde el comienzo de la escolarización primaria, para asegurarnos de que los ciudadanos interiorizamos, desde la más temprana edad, principios democráticos clave y elementales tales como la integridad, la honradez y la defensa de los valores y bienes comunes.

3.-La delincuencia organizada es un gran negocio y la lucha contra ella también. El miedo al delito se ha convertido en un arma política en la sociedad contemporánea.

A este respecto, creemos firmemente que ha llegado el momento de plantearse nuevas estrategias contra el crimen organizado que pasan por la adopción de medidas valientes, tales como la legalización de las drogas, garantizando el monopolio de su distribución al Estado y el tratamiento de las personas adictas por el sistema sanitario público, como enfermos que son. Las medidas represivas no han sido capaces de acabar con las grandes redes de delincuencia organizada y es hora de adoptar nuevas estrategias. También, contra el tráfico y trata de personas, aumentando las medidas de índole política y diplomática, trabajando en los países de origen de esas personas y colaborando con sus gobiernos para evitar que caigan en poder de las mafias.

Reivindicamos, además, el protagonismo de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, como garantes de los derechos de los ciudadanos, frente a quienes apuestan por una progresiva delegación de determinadas funciones complementarias en manos de empresas de seguridad privada, un negocio que genera enormes beneficios a importantes corporaciones empresariales.

Y apostamos por un nuevo tratamiento informativo de todos los aspectos relacionados con la delincuencia. No podemos permitir que el sensacionalismo atemorizante, utilizado para manipular a los

ciudadanos, modele nuestras leyes a capricho de políticos oportunistas que sólo buscan réditos electorales, utilizando en su beneficio tragedias personales convertidas en crímenes mediáticos.

4.-En la película se nos muestra una organización mafiosa, la Familia Corleone, dirigida, maquiavélicamente, primero por Don Vito y luego por Michael Corleone. La violencia, la lucha por el poder, la sucesión en el ejercicio de éste y la vocación de continuidad en el tiempo del clan familiar son, en nuestra opinión, sus principales características. La valoración cinematográfica que hacemos de la producción no puede ser otra que considerarla una obra maestra. Coppola, utilizando la soberbia narración de Puzo, sabe traducir, como nadie, ese mundo en imágenes que nos sumergen en las profundas sombras del mal. Pero no en un mal que habite en los infiernos. Se trata de un mal cotidiano, el que mora en los personajes de una familia obligada a vivir a la sombra del sistema. Un guion bien construido y una historia apasionante consiguen que la película, a pesar de su metraje, transcurra para el espectador con relativa celeridad. Identificamos también, en el filme, cuestiones trascendentes y susceptibles de análisis, tales como el machismo y el racismo de la época, a las cuales hemos dedicado un sub-epígrafe de este capítulo.

5.-Desde un punto de vista netamente ideológico, y como conclusión final, nos gustaría señalar que, ya desde su estreno, la película suscitó opiniones encontradas. En los Estados Unidos, fue considerada, por los críticos, una obra del llamado “*left circle*” (círculo de izquierdas) puesto que su retrato de la Mafia, como organización fuera de la ley, se entendía que simpatizaba con los protagonistas, retratándolos como inadaptados sociales, que no siguen el cauce establecido (*outlaws*). Lo que suponía, para algunos, una reacción contracultural contra el “establishment”.²⁷⁸ En España, por el contrario, los círculos más progresistas entendieron la película como una suerte de canto a la Mafia y al capitalismo, minusvalorando, también, los valores artísticos de la producción.²⁷⁹ No compartimos, modestamente, la segunda opinión. El retrato que la obra hace de la Mafia no tiene nada de “glorificador”. Es una organización terrible que siembra la muerte y la destrucción, pero sus protagonistas no han podido, hasta cierto punto, elegir su propio destino y eso encierra, en el fondo, una crítica acerada contra el sistema capitalista. Otra cosa es que cierto sector de la izquierda de la época (crítico con todo lo que procediese de los Estados Unidos) fuese incapaz de intuirlo y valorarlo.

²⁷⁸ Robert B. Ray, *Opus cit.* 328.

²⁷⁹ Fernando Lara, “Decepcionante, mediocre El Padrino”, *Triunfo*, 28 octubre 1972, 63-64.

CAPÍTULO X

“Matar a un ruiseñor”: el abogado como elemento esencial del sistema jurídico-penal en contextos de racismo y desigualdad²⁸⁰

X. 1.-Introducción

A lo largo del presente capítulo pretendemos demostrar la importancia que la figura del Abogado tiene como profesional liberal garante e impulsor de la justicia, muy especialmente en contextos de racismo y desigualdad. El jurista ideal debería contar con una buena dosis de inteligencia emocional, capacidad de liderazgo, observancia de la deontología profesional y dominio de la argumentación jurídica. Comprender el funcionamiento de las emociones humanas, y plantear, de forma convincente, las estrategias procesales más pertinentes en cada caso, es esencial en la abogacía. El personaje de Atticus Finch (Gregory Peck), protagonista de la película “Matar a un ruiseñor” (1962), constituye, entendemos, un ejemplo paradigmático, a este respecto y es, por ello, objeto de nuestro análisis.

El hecho de que se trate de un personaje de ficción no disminuye su elevado valor icónico-simbólico. Por dos razones esenciales: su conducta supone una firme defensa de la legalidad, en un contexto socioeconómico complejo y adverso, y, además, apuesta por resolver la injusticia dentro del sistema, aun dejando entrever sus profundos fallos y contradicciones.

Antes de comenzar a estudiar, más detalladamente, las cualidades antes mentadas, y como se ponen de manifiesto, en escenas concretas de la película, es conveniente que fijemos las coordenadas espaciotemporales, que determinan el entorno en el que se desenvuelve la actividad vital, y profesional, del protagonista.

La acción del filme, basado en la novela homónima de la escritora Harper Lee, transcurre en el pueblo imaginario de Maycomb (Alabama), al sur de los Estados Unidos, en el año 1932, durante los años de la “Gran Depresión”, posteriores a la crisis bursátil de 1929. Allí, el abogado, viudo y de mediana edad, Atticus Finch vive con sus dos hijos: Jem, de diez años y Scout, de seis (que es la narradora de la historia, ya en la edad adulta). Finch es, lo que podríamos denominar, un “pilar de su comunidad”: profesional

²⁸⁰ Este capítulo está basado en nuestro artículo “Atticus Finch: Inteligencia emocional y liderazgo, como herramientas de gestión, en el ejercicio de la abogacía. (Análisis de la película “Matar a un ruiseñor”) publicado en *Estudios de Deusto*, vol. 67, n°2 (2019): 321-351.

reputado y querido por sus vecinos, que acuden a él para solventar sus problemas jurídicos. Ese aserto respecto a sus conciudadanos, y su prestigio como letrado, llevan al juez local, el señor Taylor, a turnarle de oficio un caso conflictivo: el fiscal del distrito acusa a un hombre afroamericano (Tom Robinson) de la violación de una mujer blanca (Mayella Ewell). A través de la mirada inocente, de la pequeña Scout, y de su hermano Jem, somos testigos del devenir de los acontecimientos y de los conflictos que estos desencadenan. Tom Robinson es condenado, por un jurado compuesto enteramente de hombres blancos, sin que existan pruebas concluyentes en su contra, y a pesar del buen hacer de Atticus que demuestra, fehacientemente, durante el juicio, que la víctima, y su padre (testigo principal) cometen perjurio en sus declaraciones. Robinson muere poco después, como consecuencia de un disparo de la policía, cuando intentaba escapar, durante un traslado carcelario, presa del pánico y de una profunda desesperación. Robert Ewell, el padre de Mayella, borracho y maltratador, no perdona a Finch el haber defendido a Tom Robinson y trata de hacerles daño a sus hijos. Es entonces cuando otro vecino, Boo Radley (un joven disminuido psíquico al que su familia oculta en casa por vergüenza) salva a Jem y Scout y mata a Ewell. El fuerte sentido ético de Finch le impele a la comunicación de lo ocurrido a las autoridades. Piensa, por un momento, que su hijo Jem ha podido matar a Ewell. No obstante, al haber actuado en legítima defensa sería absuelto fácilmente. El sheriff del condado, el Sr. Tate, le dice que tal cosa resulta inverosímil (parece meridianamente claro que Boo Radley acuchilló a Ewell), y le persuade de la conveniencia de aducir que Ewell se mató al caer sobre su propio cuchillo y cerrar así el caso; puesto que cree que, el destino, en un golpe de justicia poética, ha compensado la muerte de un hombre inocente con la de un hombre culpable. Hacer lo contrario, y dada la animadversión que los vecinos tenían al difunto Ewell, provocaría la conversión del otrora escondido Boo Radley en una figura popular. Lo que acabaría perjudicando a este último y sería, según Scout, como “matar a un ruiseñor” (de ahí, el título de la película).

A modo de conclusión, de este epígrafe introductorio, conviene señalar que casos muy similares, al que narra el guion, ocurrieron en la realidad. Quizás, el más conocido sea el llamado: “Caso de los muchachos de Scottsboro”, que tuvo lugar en 1931, y en el que nueve menores afroamericanos fueron acusados, por un grupo de adolescentes blancos, de la presunta violación, en un tren de mercancías, de dos chicas blancas (acción por la que serían condenados, sin pruebas concluyentes, y, también, por un jurado compuesto exclusivamente por hombres de esta última raza). Tras varios recursos, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos ordenó la repetición del juicio. En esa ocasión, el encargado de la defensa fue el famoso abogado neoyorkino Samuel Leibowitz, miembro del Partido Demócrata, (quien, además, renunció a la percepción de sus honorarios) y que consiguió demostrar, en el acto del juicio,

como una de las dos supuestas víctimas había mentido, por miedo a ser acusada del delito de prostitución. A pesar de lo anterior, los procesados fueron declarados culpables y condenados a penas que oscilaban entre los setenta y cinco años de cárcel y la pena de muerte²⁸¹. Finalmente, ninguno de ellos sería ejecutado. Las similitudes entre los dos casos resultan evidentes, si bien parece que Harper Lee, la autora de la novela, en que se basa la película, se inspiró en la figura de su propio padre, también abogado y que, en 1919, defendió a dos afroamericanos en un asunto penal resultando estos condenados, respectivamente, a las penas de ahorcamiento y mutilación. Tras ello, el padre de Lee no volvió a llevar casos penales nunca más²⁸².

X. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador

X. 2. A.- Atticus Finch y la inteligencia emocional como habilidad clave del Abogado

El concepto de “inteligencia emocional” surge, en los años 80, cuando algunos psicólogos se dan cuenta de que la definición tradicional de “inteligencia”, excesivamente ligada al concepto de “cociente intelectual” (C.I.) del individuo, no ponderaba otra serie de aspectos que pueden resultar infinitamente más relevantes en nuestras vidas que aquellos que, rígidamente, evaluaban, los cuestionarios al uso. El cambio de paradigma se produciría, en buena medida, tras las aportaciones teóricas de Howard Gardner.

Howard Gardner, psicólogo, y profesor de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Harvard, publicó en el año 1983 su libro: “Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences”. En él, desarrolla la “Teoría de las inteligencias múltiples” y subdivide la inteligencia en siete inteligencias diferentes: lingüística, lógico-matemática, musical, espacial, capacidad de coordinación del movimiento corporal, interpersonal e intrapersonal²⁸³. La inteligencia emocional, para Gardner, estaría vinculada a las dos últimas: tanto a la inteligencia interpersonal (dotes de liderazgo, aptitud para establecer y mantener relaciones personales, capacidad de solucionar conflictos y habilidad para el

²⁸¹ Ver, la página web de la biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad de Cornell, donde se licenció el abogado Samuel Leibowitz:

<https://web.archive.org/web/20070719194229/http://library.lawschool.cornell.edu/WhatWeHave/SpecialCollections/Scottsboro.cfm>

Y la web: “Juicios estadounidenses famosos”, del Profesor Douglas Linder, de la Universidad de Missouri-Kansas: <https://web.archive.org/web/20070710224417/http://www.law.umkc.edu:80/faculty/projects/ftrials/scottsboro/scottsb.htm>

² Charles J. Shields, *Mockingbird, a Portrait of Harper Lee* (Nueva York: Henry Holt & Company, 2006), 120-121.

³ Howard Gardner, *Frames of Mind, the Theory of Multiple Intelligences* (Nueva York: Basic Books, 1983), 9.

análisis social); como a la inteligencia intrapersonal (autoconocimiento, motivación y capacidad de introspección).

Daniel Goleman, influyente psicólogo y exprofesor de la Universidad de Harvard, valora, de este modo, algunas de las implicaciones de la teoría de Gardner:

*“Si hay una persona que comprende las limitaciones inherentes al antiguo modo de concebir la inteligencia, ésa es Gardner, que no deja de insistir en que los días de gloria del C.I. han llegado a su fin. El creador del examen de papel y lápiz para la determinación del C.I. fue un psicólogo de Stanford, llamado Lewis Terman, durante la Primera Guerra Mundial, cuando dos millones de norteamericanos fueron clasificados mediante la primera aplicación masiva de esa prueba. Esto condujo a varias décadas de lo que Gardner denomina “el pensamiento C.I.”, un tipo de pensamiento según el cual “la gente es inteligente o no lo es, la inteligencia es un dato innato (y no hay mucho que podamos hacer, a este respecto, para cambiar las cosas) y existen pruebas para discriminar entre ambos grupos. El examen S.A.T. que se realiza para entrar en la universidad se basa en el mismo principio de que una prueba de aptitud sirve para determinar el futuro. Esa forma de pensar impregna a toda nuestra sociedad”.*²⁸⁴

Pero ¿qué es y en qué consiste, en realidad, la inteligencia emocional?:

“La inteligencia emocional es aquella parte de la inteligencia social que se refiere a la capacidad de percibir los sentimientos y emociones, propios y ajenos, para, meditando sobre ellos, utilizar esa información para guiar las propias acciones y pensamientos.”²⁸⁵ Esta definición tiene un carácter holístico e incluye, dentro de la “inteligencia social”, a las inteligencias personal e intrapersonal de Gardner. Salovey y Mayer, subsumieron los siete tipos de inteligencias, de éste, y las agruparon, en cinco áreas de competencias principales²⁸⁶:

“1.- Conocimiento de las propias emociones. 2.-Capacidad de controlar las emociones. 3.-La capacidad de motivarse uno mismo. 4.-El reconocimiento de las emociones ajenas. 5.-El control de las relaciones”.

²⁸⁴ Daniel Goleman, *Inteligencia emocional* (Barcelona, Círculo de Lectores 1997), 73-74.

²⁸⁵ P. Salovey, J. Mayer, “Emotional Intelligence”, *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 9, 3 (1990): 189.

²⁸⁶ Daniel Goleman, *Opus cit.* 83-85.

Serán estos, los cinco parámetros que utilizaremos para analizar la inteligencia emocional de Atticus Finch. Lo haremos mediante la descripción detallada de escenas concretas de la película, y el estudio de su aplicabilidad práctica al ejercicio cotidiano de la abogacía.

1.-Conocimiento de las propias emociones (Autoconocimiento). Entendemos como tal, la capacidad de reconocer un sentimiento propio, en el mismo momento en que aparece. Constituye la piedra angular de la inteligencia emocional.²⁸⁷ Dicha capacidad es indispensable para la introspección psicológica y para la comprensión de uno mismo e incluye, también, la intuición. Veamos un ejemplo del ejercicio práctico del autoconocimiento por parte de Atticus Finch:

*Análisis de la escena en que el Juez Taylor visita a Atticus y le comunica que está pensando encargarle, de oficio, la defensa de Tom Robinson:

(Es de noche, Finch está sentado en el porche de su casa, meditando, tras haber acostado a sus hijos, y el Juez Taylor llega de visita):

JUEZ TAYLOR. Buenas noches, Atticus.

ATTICUS. Buenas, Señor Juez. ¿Hace calor verdad?

JUEZ TAYLOR. (Acerca una silla y se sienta junto a Atticus). Sí, ya lo creo.

ATTICUS. ¿Cómo está su esposa?

JUEZ TAYLOR. Mucho mejor. Gracias. (Cambiano de tema) ¿Te has enterado de lo de Tom Robinson?

ATTICUS. Sí señor.

JUEZ TAYLOR. Mañana se le formularán los cargos ante el jurado. Yo... estaba pensando en nombrarte defensor de oficio, aunque sé que estás muy ocupado con los asuntos de tu bufete y que tus chicos te llevan gran parte de tu tiempo.

ATTICUS. Cierto. (Medita un momento, antes de responder). Aceptaré el caso.²⁸⁸

Podría sorprendernos la celeridad con la que Atticus acepta la propuesta del juez Taylor, pero en eso consiste la aplicabilidad del autoconocimiento a la toma de decisiones: analizar la información disponible, a veces en poco tiempo, y dejarse guiar, en buena medida, por la intuición. En palabras de Goleman, Boyatzis y McKee:

“La intuición es una habilidad que se deriva de la conciencia de uno mismo y que permite al líder recurrir no sólo a sus conocimientos técnicos, sino aplicar también su sabiduría de la vida. (...) No debemos olvidar que la investigación neurológica ha puesto de manifiesto que la memoria emocional nos capacita para juzgar adecuadamente la información (...) En resumen, la intuición brinda a los líderes emocionalmente inteligentes

²⁸⁷ *Ibidem*, 83.

²⁸⁸ Robert Mulligan, *To Kill a Mockingbird* (Hollywood: Universal Studios, 1962), 0:16:54.

*una puerta de acceso a la sabiduría vital acumulada sobre un determinado tema. Pero, para poder escuchar ese mensaje, es necesario conocerse a uno mismo.*²⁸⁹”

2.-Capacidad de controlar las propias emociones (Autocontrol).

La conciencia de uno mismo es una habilidad básica que nos permite controlar nuestros sentimientos y adecuarlos al momento. Las personas que carecen de esta habilidad tienen que batallar constantemente con las tensiones desagradables mientras que, por el contrario, quienes destacan en el ejercicio de esta capacidad se recuperan mucho más rápidamente de los reveses y contratiempos de la vida. Esta capacidad incluye, para el autor, entre otras habilidades: la gestión del enfado, de la ansiedad y el control de la tristeza. Nos queda claro, tras la lectura de la definición de Goleman, que el primer componente de la inteligencia emocional, el autoconocimiento de sí mismo, está fuertemente vinculado al segundo: la autogestión de las propias emociones, que es el que estudiaremos a continuación. Y ello, por un motivo muy evidente: difícilmente puede gestionar sus emociones aquél que es incapaz de percibir las. Ese no es el caso de Atticus Finch. En las siguientes líneas, analizaremos tres escenas en las que nuestro personaje hace gala de una envidiable capacidad de control de la ansiedad (en la primera) y del enfado (en la segunda y tercera):

*Análisis de la escena en que Atticus sacrifica un perro rabioso que ponía en peligro al vecindario:

(Calpurnia, asistente afroamericana de los Finch, avisa a Atticus de la presencia de un perro rabioso en las inmediaciones de su casa. Atticus acude enseguida, acompañado por el sheriff Tate que le acerca en su coche. Ambos se bajan del vehículo y observan la situación):

ATTICUS. Ahí está.

TATE. Efectivamente, parece rabioso.

ATTICUS. (Dirigiéndose a Jem) ¡No salgas, hijo, meteos en casa! Está a nuestro alcance, Heck.

TATE. Dispare usted, ¿quiere?

SCOUT. (Preocupada por su padre) Oh no, Sr. Tate. Él no sabe.

ATTICUS. (Animando a Tate a disparar) No pierda tiempo.

TATE. Pero, Señor Finch, hay que matarlo instantáneamente. Antes de que empiece a correr. ¡Mire dónde está! Yo no soy buen tirador.

ATTICUS. (Escéptico) Hace años que no manejo un rifle.

TATE. (Suplicante) Pues, por favor, hágalo usted ahora. (Entrega el arma a Finch).

(Atticus toma el rifle del sheriff Tate y apunta al perro. Sus gafas le molestan, para apuntar, y las deja caer, con suavidad, al suelo. Encañona de nuevo al animal y dispara. Lo alcanza a la primera, con gran sorpresa y estupefacción de sus hijos, especialmente de Jem, quien tenía a su padre por un completo inútil en aquellas actividades cotidianas ajenas a su profesión).

²⁸⁹ Daniel Goleman, Richard Boyatzis y Annie McKee, *El líder resonante crea más* (Barcelona: Plaza y Janés, 2002), 75-78.

ATTICUS. (A sus hijos) No os acerquéis a ese perro. Es tan peligroso ahora como cuando estaba vivo.

JEM. (Muy sorprendido, todavía) Está bien. Atticus...

ATTICUS. ¿Qué, hijo?

JEM. Nada...

TATE. (Divertido, a Jem) ¿Qué te pasa muchacho? ¿No puedes hablar? ¿No sabías que tu padre es el mejor tirador del contorno?

ATTICUS. (Modesto) Calle, Heck, ¡volvamos al juzgado! Y recordad que no debéis acercaros a ese perro. (Se sube al coche del sheriff).

JEM. (Todavía muy sorprendido) Descuida.

TATE. Daré aviso para que vengan a retirarlo.²⁹⁰

En esta escena, somos testigos de un episodio muy interesante de autogestión emocional. En pocos segundos, Atticus Finch, debe tomar una decisión en un contexto de peligro potencial para su familia y para sí mismo: disparar o no al perro rabioso que se encuentra en las inmediaciones de su casa. Él ha sido buen tirador en su juventud, pero lleva muchos años sin ejercitarse y eso le hace dudar. Pero la duda no le paraliza, porque, en el fondo de su corazón, sabe muy bien lo que es capaz de hacer. De ahí, la importancia del autocontrol para conocer los propios límites en momentos clave. Un aspecto que también tiene importantes aplicaciones en la vida profesional del abogado, como veremos en las siguientes escenas.

*Análisis del “encontronazo” con Bob Ewell en el juzgado:

(Acabada la vista previa, de la causa de Tom Robinson, en el juzgado de Maycomb, Scout, Tití y Jem son sorprendidos por Atticus, delante de la puerta de la sala de audiencias. Éste, enfadado, les manda volver a casa.):

ATTICUS. (Irritado) Scout. Jem. ¿Se puede saber qué hacéis aquí?

JEM. (Compungido) Hola, Atticus...

ATTICUS. Bueno, hablad. ¿A qué habéis venido?

SCOUT. A ver el sótano en el que encerraron a Boo Radley. Nos dijeron que había murciélagos.

ATTICUS. (Disgustado) Volved a casa inmediatamente, ¿entendido?

JEM. Sí, Atticus.

ATTICUS. Vamos, ¡ligeros! Os veré a la hora de cenar.

(Poco después de que los niños salgan de escena, el señor. Ewell se acerca a Atticus).

EWELL. (Cortándole el paso a Atticus, apoyando su brazo derecho en la pared) Quería verle, señor. Finch.

ATTICUS. Señor Ewell...

EWELL. (En actitud chulesca) Con franqueza, lamento que le hayan confiado la defensa de ese negro que violó a mi hija Mayella. No sé por qué no le maté, en lugar de acudir al sheriff. Les hubiera ahorrado a ustedes, y a los contribuyentes, muchas molestias.

ATTICUS. (Zafándose y haciendo ademán de irse) Discúlpeme, tengo mucha prisa.

EWELL. (Se interpone, de nuevo) Aguarde un momento, por favor. Ahora, mientras salíamos, me han dicho que daba usted crédito a lo que cuenta Tom Robinson en contra de nuestra denuncia. Y yo les he contestado: (se echa a reír, nervioso) eso es un disparate, ¡cómo va el señor Finch a creer más a un negro que a nosotros! (Atticus le observa, impasible). Son habladurías, ¿verdad?

ATTICUS. (Contundente) He sido nombrado para defender a Tom Robinson y es lo que haré, ahora que se han formulado los cargos.

²⁹⁰ Robert Mulligan, *Opus cit.*, 0:42:08.

EWELL. (Alterado) ¿Con qué va a ocuparse de...?

ATTICUS. Discúlpeme, señor Ewell. (Se marcha).

*EWELL. (De malos modos y gritando, amenazador, mientras Finch se va) ¿Qué clase de hombre es usted? ¡Recuerde que tiene hijos también!*²⁹¹

En este diálogo observamos un tipo de conducta que, por desgracia, resulta sumamente habitual tanto en la vida cotidiana como en la profesional: una persona (Bob Ewell) que, ante una forma de actuar determinada, y perfectamente legítima, de otra (Atticus Finch) opta por el enfrentamiento, el chantaje emocional y la descalificación de su semejante. Esa reacción no es casual y esconde un poderoso detonante: el miedo. El miedo a que un abogado competente como Finch descubra que la denuncia de Ewell es completamente falsa y que el acusado, Tom Robinson, es inocente. La forma de obrar de Bob Ewell es intrínsecamente “malvada”, sabe cómo han ocurrido los hechos realmente pero no le importa, en absoluto, comprometer la vida, o la integridad, de una persona inocente y tampoco amenazar a quien, honesta y profesionalmente, opta por defenderlo. Para autojustificarse, recurre a un mecanismo mental: la negación optimista.²⁹² La cadena de pensamientos en la mente de Bob Ewell sería algo así como: “De acuerdo, él no lo hizo, pero es un maldito negro y estaba con mi hija Mayella, así aprenderá a dejar en paz a las mujeres blancas”. La utilidad de dicho esquema mental de razonamiento es que, quien así procede, no sienta ningún tipo de remordimiento por su conducta. El perfil psicológico de Bob Ewell no es, desde luego, un modelo de equilibrio emocional: alcohólico, maltratador, de extracción social humilde, viudo a cargo de una familia numerosa, de muy bajo nivel cultural y con graves problemas económicos (los granjeros sufrieron con especial dureza la crisis provocada por la crisis bursátil de 1929 y recordemos que la acción de la película transcurre en 1932). El personaje se halla, por tanto, fuertemente condicionado por sus circunstancias. En el lado contrario, Atticus Finch reacciona de forma comedida pero contundente ante la actitud desafiante de Ewell. Finch, no pierde el control en ningún momento y, elegantemente, trata de evitar el enfrentamiento, pero, cuando este se produce, expresa de forma asertiva su forma de pensar, dejando claro a Ewell que no se siente intimidado por éste. No se deja provocar y no entra en su espiral de violencia. ¡Qué mejor ejemplo de una elevada capacidad de gestión de las propias emociones!

*Análisis del enfrentamiento con Ewell frente a la casa de Tom Robinson:

(Atticus debe acudir a casa de Tom Robinson, a comunicar a su familia que ha fallecido, tratando de escapar, cuando era conducido a la cárcel de Abbottsville. Jem se empeña en acompañar a Atticus y se queda en el coche

²⁹¹ *Ibidem*, 0:22:40.

²⁹² Daniel Goleman, *Opus cit.*, 137.

mientras su padre entra a hablar con Helen, la mujer de Tom. Delante del porche están reunidos familiares y amigos de Tom.)

SPENCE. ¿Cómo está, señor Finch? Soy Spence, el padre de Tom.

ATTICUS. ¡Qué tal, Spence! (Hace una pausa larga, como para tomar aliento) ¿Está Helen?

SPENCE. Sí señor. Se echado para intentar dormir un rato. Estábamos hablando de la apelación, señor Finch. ¿Cuánto tiempo cree usted que tardará?

ATTICUS. Spence, no hace falta ya ninguna apelación. Ya no. Tom ha muerto.

SPENCE. (Impresionado) Muerto...

ATTICUS. (La mujer de Tom aparece en el porche) Helen... (Ella ve a Atticus, intuye la noticia, y se desmaya). (Jem sigue los acontecimientos, muy impresionado, desde dentro del coche. Aparece Ewell y se queda, observando todo lo que ocurre, junto al vehículo de Finch. Los familiares de Tom entran en la casa y fuera permanecen algunos hombres, amigos o vecinos).

EWELL. (Borracho, y en tono de chulería, se dirige a uno de los afroamericanos allí congregados) ¡Eh, tú! Entra a decirle a Atticus Finch que he dicho yo que salga aquí. Anda, entra...

(El hombre entra en la casa. Poco después, Atticus sale y se dirige hacia Ewell. Cuando está a su altura le mira fijamente. De repente, Ewell le escupe a la cara. Atticus sostiene la mirada, respira hondo y se limpia el escupitajo con un pañuelo, que tira al suelo. Acto seguido, ignora a Ewell, sube al coche y se marcha con Jem. Las luces del vehículo iluminan el rostro de Bob Ewell, que refleja un odio sin límites.²⁹³

Esta escena podría definirse como una versión “agravada” de la que hemos analizado en el sub-epígrafe anterior. Por dos motivos principales: Tom Robinson ha muerto, al intentar escapar durante un traslado carcelario, y Bob Ewell, dejado en evidencia en el juicio por Finch, canaliza todo su odio hacia éste, dejándonos entrever su carácter vengativo. Lo primero que llama la atención de la conducta de Ewell es su desfachatez. Es capaz de presentarse en la casa de Tom Robinson, que ha muerto por su culpa, para desafiar a Finch. Este tipo de comportamiento, carente de un ápice de empatía, lo sitúa en el ámbito de la delincuencia psicopática²⁹⁴. Ewell, escupe, groseramente, en la cara, a Finch quien, de nuevo, no cae en la provocación y arroja al suelo el pañuelo, con el que se limpia el escupitajo, en señal de contenido, pero contundente, desprecio hacia su agresor; al que ignora, mientras accede a su vehículo, para marcharse, con su hijo Jem, a casa. En ese momento, vemos el odio reflejado en la mirada de Ewell. Un odio cerval que anuncia una inminente venganza.

3.-La capacidad de motivarse uno mismo (Automotivación).

Otro elemento nuclear de la inteligencia emocional lo constituye la capacidad del individuo de motivarse a sí mismo. Esta habilidad permite la superación de los obstáculos y experiencias negativas mediante el incremento de la confianza en las propias cualidades. Además, los individuos con una actitud positiva

²⁹³ *Ibidem*, 1:46:36.

²⁹⁴ Daniel Goleman, *Opus cit.*, 186-189.

ante la vida, en general, construyen experiencias interpersonales que les facilitan la consecución de mejores resultados en sus quehaceres y la obtención de grandes satisfacciones para sí mismos y para quienes les rodean.²⁹⁵

En el siguiente fragmento, Atticus finaliza su intervención en la sala de vistas y exhorta a los miembros del jurado a cumplir, con lealtad, sus obligaciones como ciudadanos. Se muestra confiado, pero no iluso. Y es una distinción importante, porque no debemos confundir el optimismo con la ingenuidad.

(Atticus está en la sala de vistas concluyendo su alegato final ante el jurado y quiere trasladar, a los miembros de éste, la importancia de que cumplan con su deber en el ejercicio de la función jurisdiccional).

*ATTICUS. (Solemne) Bien, señores. En este país los tribunales tienen que ser de una gran equidad. Y, para ellos, todos los individuos han nacido iguales. No soy un iluso que crea, firmemente, en la integridad de nuestros tribunales y en el sistema del jurado. No me parece lo ideal, pero es una realidad a la que no hay más remedio que sujetarse. Pero ahora, confío en que ustedes, señores, examinarán, sin prejuicios de ninguna clase, los testimonios que han escuchado y su decisión devolverá a este hombre al seno de su familia. (Hace una pausa larga) En el nombre de Dios, cumplan con su deber. En el nombre de Dios, den crédito a Tom Robinson.*²⁹⁶

(Cuando el jurado concluye sus deliberaciones, la sesión vuelve a reanudarse):

AGENTE JUDICIAL. Se reanuda la sesión. Levántense. (El juez Taylor entra en la sala y todos los asistentes se ponen en pie. Cuando el juez toma asiento el resto hacen lo propio).

JUEZ TAYLOR. (Mirando hacia el jurado) Señores del jurado, ¿han acordado, ustedes, su veredicto?

PORTAVOZ. Sí, señor juez.

JUEZ TAYLOR. El acusado debe ponerse de pie de cara al jurado. (Tom se levanta y mira al jurado).

¿Cuál es el veredicto?

PORTAVOZ. Hallamos culpable al acusado de los hechos que se le imputan (Tom Robinson se sienta. Su rostro denota desolación. Se hace un gran silencio en la sala).

JUEZ TAYLOR. Señores, el jurado puede retirarse.

AGENTE JUDICIAL. La vista ha terminado. (El juez Taylor se levanta y abandona la sala. El resto de los asistentes también comienzan a abandonar el local).

*ATTICUS. (Dirigiéndose a Tom Robinson, en tono calmado e intentando tranquilizarle, mientras es conducido a la cárcel por varios agentes) Iré a ver a Helen mañana. Ya le dije a usted que no se apurase, aunque perdiésemos el juicio en primera instancia... Tom... (Robinson le mira, desconsolado, sin poder articular palabra)*²⁹⁷

En este caso, el optimismo no ha servido a Finch para superar el primer envite judicial, pero, lejos de desmoronarse, se dispone a encarar la segunda instancia con plena convicción en sus posibilidades de triunfo y así se lo hace saber a su cliente, quien, visible y comprensiblemente, desolado por el veredicto, no es capaz de asimilar lo que le dice su letrado. El optimismo, como componente básico de la

²⁹⁵ P. Salovey, J. Mayer, *Opus cit.*, 200.

²⁹⁶ Robert Mulligan, *Opus cit.*, 1:34:35.

²⁹⁷ *Ibidem*, 1:37:40.

motivación, no garantiza, per se, el éxito, pero puede convertirse en una potente herramienta para reformular el fracaso. A su vez, el enfoque optimista de un problema incrementa, exponencialmente, las posibilidades de solucionarlo. Como dijo el general estadounidense Colin L. Powell, en su Decálogo: “el optimismo perpetuo es un multiplicador de fuerza.”²⁹⁸ .

4.-El reconocimiento de las emociones ajenas (Empatía).

Para Salovey y Mayer, la empatía es:

*“La peculiar, e interesante, interacción entre la valoración emocional y la expresión de los sentimientos: la capacidad de comprender los sentimientos de los otros y volver a experimentarlos uno mismo. Rogers creía que el esfuerzo activo para comprender a otros, y empatizar con ellos, es un valioso regalo y una premisa esencial para ayudarles a crecer como personas. La empatía se configura como una característica clave de la inteligencia emocional. Tal y como los científicos sociales han demostrado, en los últimos años, los familiares, amigos y vecinos de una persona constituyen una crucial aportación a su bienestar. Cuando alguien se relaciona con otro, de forma positiva, éste experimenta una gran satisfacción vital y un menor grado de estrés. Por ejemplo, la empatía de un asesor es un elemento decisivo para que este sea percibido como competente. La empatía es, además, un elemento favorecedor del comportamiento altruista. Las personas con alto grado de empatía acostumbran a desarrollar la competencia social necesaria para establecer un extenso entramado de relaciones interpersonales.”*²⁹⁹

No se nos ocurre mejor ejemplo práctico, para ilustrar la definición de empatía de Salovey y Mayer, que la escena en la que Atticus Finch conversa durante unos minutos con su anciana vecina, la señora Dubose. Haciendo muestra de una excepcional capacidad empática, consigue mitigar los sentimientos negativos de una mujer, enferma crónica, cuyo mal carácter no es sino un síntoma de la elevada frustración que le acarrean tanto sus dolencias como su soledad:

*Análisis de la escena en que Atticus conversa con la señora Dubose:

(La Sra. Dubose, está sentada, en el porche de su casa, y Atticus la saluda, muy amablemente. Le acompañan Jem, Scout y Títí):

ATTICUS. Buenas tardes, Sra. Dubose. Pero, caramba... (Zalamero) ¡Qué buen aspecto tiene usted hoy!

SCOUT. (Irónica, susurrando a Jem y Títí) No dice qué clase de aspecto.

ATTICUS. ¡Y qué flores tan bonitas las de su jardín! Nunca he visto nada tan maravilloso. Señora Dubose, le aseguro que las de los jardines de Bellingrath no tiene comparación con las suyas.

SRA. DUBOSE. (Halagada) Más lozanas eran las de años anteriores...

²⁹⁸ Colin L. Powell, *It Worked for Me* (Nueva York: Harper Collins, 2012), 3-4.

²⁹⁹ P. Salovey, J. Mayer, *Opus cit.*,194.

ATTICUS. (Convincente) Siento no estar de acuerdo con usted. Creo que su jardín es la envidia de toda la población.

JEM. (Susurrando a Tití, detrás de Atticus) Le habla de sus chifladuras para que no sea tan gruñona.

ATTICUS. Bueno, encantado de saludarla, Sra. Dubose.

*(Atticus, Jem, Scout y Tití se marchan y continúan caminando por la calle)*³⁰⁰

Atticus regresa de su despacho, concluidas sus tareas profesionales, y debe pasar por delante de la casa de su vecina. Conocedor de las circunstancias de ésta, aprovecha unos instantes de su tiempo para halagarla a ella y a su jardín. La anciana muestra, de inmediato, una súbita mejora de su estado de ánimo, puesto que su autoestima se ha visto reforzada por los piropos que Atticus, quien, buen conocedor de la gran afición de la señora Dubose por las flores, hace especial mención de ello. Su conducta es enteramente altruista y no busca con ella más que el alivio de la venerable anciana³⁰¹.

En la próxima escena, Finch convierte una rabieta escolar de su hija Scout en la excusa perfecta para enseñarle el valor crucial de la empatía como herramienta de comprensión del prójimo. Pero no sólo eso, le muestra, además, la utilidad de llegar a acuerdos, en el terreno emocional, para la solución pacífica de los conflictos interpersonales.

*Análisis de la escena en que Atticus explica a Scout en qué consiste la empatía, sin citarla como tal:

(Scout está llorando en el columpio el porche):

SCOUT. (Solloza) No quiero volver...

ATTICUS. ¿Se puede saber qué demonios te pasa? Anda, cuéntamelo.

SCOUT. (Terminante) Atticus, no voy a volver a la escuela nunca más.

ATTICUS. Scout, es que hoy ha sido el primer día.

SCOUT. (Muy disgustada) No me importa. Todo me salió mal. La maestra se enfadó mucho conmigo y me dijo que tu modo de enseñarme a leer es una equivocación. Que no sigieras... Luego hizo la tontería de querer darle una moneda a Walter Cunningham, cuando todo el mundo sabe que Cunningham no quiere aceptar ningún regalo. Hasta un idiota se daría cuenta...

ATTICUS. (Conciliador) Bueno, quizá estaba nerviosa. También era su primer día como maestra y, además, es nueva aquí.

SCOUT. Oh, Atticus...

ATTICUS. Anda, escúchame un momento... (Acerca a Scout a su lado y la abraza) Si consigues aprender una sola cosa te llevarás mucho mejor con todos tus semejantes. Nunca llegarás a comprender a una persona hasta que no veas las cosas desde su punto de vista.

SCOUT. ¿Cómo?

ATTICUS. Hasta que no logres meterte en su piel y sentirte... cómodamente...

SCOUT. Pero, si continúo yendo a la escuela, no podremos leer juntos.

ATTICUS. Scout, ¿sabes lo que significa “transigir”?

³⁰⁰ Robert Mulligan, *Opus cit.*, 0:12:28.

³⁰¹ Daniel Goleman, *Opus cit.*, 186.

³⁰⁰ Robert Mulligan, *Opus cit.*, 0:39:40.

SCOUT. ¿No hacer caso de la ley?

ATTICUS. (Divertido) Mmm... no. Es un acuerdo al que se llega por consentimiento mutuo. Ahora te explicaré en qué consiste: tú consientes en ir a la escuela, porque es necesario, y yo consiento en que cada noche continuemos leyendo juntos, como hemos venido haciendo, ¿trato hecho?

SCOUT. (Voz en off. Scout reflexiona sobre la escena vivida, en su infancia, ya siendo adulta) No había nadie capaz de explicar las cosas con tanta claridad como Atticus y, aunque, esa cualidad suya, no nos sirviera para despertar la admiración de nuestros amigos, Jem y yo teníamos que admitir que, en eso, era un maestro. Pero, nosotros, creíamos que, quizá, fuese lo único que era capaz de hacer.³⁰²

La capacidad pedagógica de Atticus es tal que su hija recuerda la escena, con infinito cariño, muchos años después, reconociendo ese extraordinario don de su padre. Es significativa, también, la ausencia de comentarios al reproche que la maestra de Scout hace a Atticus, respecto a su forma de enseñarle a leer. Simplemente cree que hace lo correcto y que tal cosa les incumbe tan sólo a su hija y a él. Y ambas cuestiones, capacidad empática y enfoque transaccional en la resolución de controversias personales, son dos valiosísimas herramientas en el ejercicio de la abogacía.

5.-El control de las relaciones (Gestión interpersonal). El último componente de la inteligencia emocional, según Salovey y Mayer, es la gestión interpersonal. Esto es, la capacidad de establecer relaciones con los demás y desarrollarlas. Esta cualidad está íntimamente relacionada con conceptos tales como popularidad, liderazgo y eficacia interpersonal. Como señala Goleman: “las personas que sobresalen en este tipo de habilidades suelen ser auténticas “estrellas” que tiene éxito en todas las cuestiones vinculadas a la relación interpersonal”.³⁰³ Veamos, seguidamente, dos ejemplos de la capacidad de relación interpersonal de Atticus Finch.

*Análisis de la escena de la visita del Señor Cunningham a Atticus:

(Por la mañana, Scout está jugando en el jardín, y llega el Sr. Cunningham, quien trae un saco de nueces para la familia):

SCOUT. Buenos días, señor Cunningham.

CUNNINGHAM. Buenos días, señorita.

SCOUT. Mi papá se está vistiendo, ¿quiere, usted, que le llame?

CUNNINGHAM. No, señorita. No quisiera molestarle.

SCOUT. No es ninguna molestia, señor Cunningham. Se alegrará de verle. (Se acerca a la puerta y llama a su padre) ¡Atticus, Atticus! Ha venido el señor Cunningham.

ATTICUS. (Sale a recibir al señor Cunningham) Buenos días, Walter.

CUNNINGHAM. (Algo azorado) Buenos días, señor Finch. Perdone, pero no quería molestarle. He venido a traerle estas nueces a cuenta de mi deuda.

ATTICUS. Muchas gracias. La verdura que nos trajo la semana pasada era deliciosa.

CUNNINGHAM. Me alegro. Buenos días.

³⁰² Daniel Goleman, *Opus cit.*, 84.

ATTICUS. Buenos días, Walter.

(El señor Cunningham se despide y se marcha)

ATTICUS. Scout, creo que es mejor que no me llames la próxima vez que venga el señor Cunningham.

SCOUT. ¿No te gusta darle las gracias?

ATTICUS. Claro, pero él se siente cohibido cuando se las doy. (Deja el saco de nueces en la escalera de la cocina).

SCOUT. ¿Por qué te trae todas esas cosas?

ATTICUS. Me está pagando los honorarios de un pleito que le defendí.

SCOUT. (Intrigada) ¿Por qué te paga de esa forma?

ATTICUS. Es su único medio de poder hacerlo. No tiene dinero.

SCOUT. ¿Es pobre?

ATTICUS. Sí

SCOUT ¿Nosotros también lo somos?

ATTICUS. (Con naturalidad) Desde luego.

SCOUT. ¿Tan pobres como los Cunningham?

ATTICUS. No, no tanto como eso. Ellos son campesinos y la Depresión les afectó más duramente.³⁰⁴

En esta escena podemos apreciar detalles muy significativos de la forma de comportarse de Atticus, con respecto al Sr. Cunningham y a su hija Scout. En primer lugar, respeta enormemente la dignidad como persona de Walter. Por eso, le dice a Scout que no le llame cuando éste venga a casa a llevar productos para saldar la deuda que tiene con él. Walter Cunningham atraviesa una situación económica difícil, pero posee un elevado concepto del honor y le avergüenza no poder compensar a Finch de otra forma que no sea en especie. Finch lo sabe y prefiere ahorrarle el mal trago de que le tenga que ver cada vez que acude a pagar. En segundo lugar, explica la situación a Scout, con la mayor naturalidad y así lo entiende ella, que pregunta a su padre acerca de su propio estatus financiero. Finch, modesto, se sitúa, a los ojos de Scout, casi en el mismo plano en su nivel de ingresos que los Cunningham, con un probable doble objeto: que Scout no valore a nadie como persona por su nivel de renta y que sea consciente de la difícil situación que experimentan muchos de sus amigos y vecinos. De nuevo, observamos el “enfoque empático” de Finch en la conversación con Scout. La conciencia de uno mismo es la facultad sobre la que se erige la empatía, puesto que, cuanto más abiertos nos hallemos a nuestras propias emociones, mayor será nuestra destreza en la comprensión de los sentimientos de los demás³⁰⁵. Atticus Finch se esfuerza vivamente en hacer comprender esto a su hija.

*Análisis de la escena de la conversación entre Atticus y sus hijos acerca del empleo de las armas:

(Atticus está sentado a la mesa con sus hijos, Scout y Jem. Los acompaña, también, Walter, compañero de clase de Scout, al que han invitado a comer. Es el hijo de Walter Cunningham, cliente y amigo de Finch.)

ATTICUS. (Dirigiéndose a Walter) Supongo que esta comida te gustará.

³⁰⁴ *Ibidem*, 0:05:11.

³⁰⁵ Daniel Goleman, *Opus cit.*, 170.

WALTER. *Sí señor. Hace tiempo que no he comido carne asada. Sólo, de vez en cuando, podemos comer algún conejo. Mi padre y yo vamos de caza cuando no hay nada que hacer.*

JEM. *(Intrigado) ¿Tú tienes escopeta?*

WALTER. *(Sin darle importancia) Pues claro.*

JEM. *¿Desde hace mucho?*

WALTER. *Cosa de un año o así. (Mira a Atticus) ¿Puedo tomar un poco de compota?*

ATTICUS. *Claro, hijo. ¿Quieres hacer el favor de traer la compota, Calpurnia?*

CALPURNIA. *(Desde la cocina) Sí, señor.*

JEM. *¿Cuántos años tenías cuando te regalaron tu primera escopeta, Atticus?*

ATTICUS. *Trece o catorce. Recuerdo, muy bien, cuando mi padre me la dio. Me advirtió que no debía apuntar nunca contra nada de la casa. Y sólo me dejaba disparar, en el huerto, contra latas viejas. Pero, considerando que, tarde o temprano, me vencería, un día, la tentación de tirar a los pájaros... Dijo que ya podía matar todos los grajos que quisiera, si les daba, pero que no olvidase que matar a un ruiseñor era un grave pecado.*

JEM. *¿Por qué?*

ATTICUS. *Pues, supongo, que porque los ruiseñores no hacen otra cosa que cantar para regalarnos el oído. No picotean los sembrados. No entran en los graneros a comerse el trigo. No hacen más que cantar con todas sus fuerzas para alegrarnos.*³⁰⁶

En este diálogo podemos apreciar que Finch ha sabido inculcar a sus hijos la preocupación por las necesidades de los demás: Scout y Jem han invitado a comer a Walter, su compañero de clase, porque este no se había llevado el almuerzo a la escuela, dada la precaria situación económica de su familia. Cuando surge, en la conversación, el tema de la escopeta de caza la actitud de Walter contrasta con la de Jem. Este contraste pone de manifiesto de forma evidente la diferencia de clases entre ambos. Para Walter la escopeta de caza es una herramienta de trabajo que les sirve, a su padre y a él, para paliar su deficiente alimentación abatiendo a algún conejo. Para Jem, por el contrario, la escopeta es una especie de juguete que se empeña en reclamar a su padre con un doble objeto: reivindicar que ya es mayor y poder tener una nueva distracción en la que emplear su tiempo libre. No obstante, la parte esencial de la conversación es la declaración de principios de Atticus respecto al uso de las armas. Señalar que, más allá de su literalidad, encarna un elevado valor simbólico, reflejado en la figura del “ruiseñor”. No sólo previene a Jem de la necesaria capacidad de discernimiento a la hora de abatir una pieza u otra cuando dispare su arma. Le indica que no todo está permitido. Y lo hace transmitiendo las enseñanzas que, en su día, le inculcó su propio padre (el abuelo de Jem). La carga icónica de la imagen del pájaro, y la enseñanza que lleva aparejada, sirven para dar título a la película. La escena refleja, también, el fuerte ascendente de Atticus sobre sus hijos, a los que siempre trata con respeto y a los que deja expresar sus opiniones, aun siendo consciente de que son niños. En este caso las relaciones interpersonales del protagonista se desenvuelven en el ámbito estrictamente familiar, pero ello no es óbice para que, una vez más, podamos concluir que la inteligencia emocional del personaje nos parece sobresaliente.

³⁰⁶ Robert Mulligan, *Opus cit.*, 0:36:09.

X. 2. B.- Atticus Finch y la deontología profesional del Abogado

Entendemos por “deontología profesional”, según la definición del diccionario del español jurídico, de la Real Academia Española y del Consejo General del Poder Judicial, aquel:

“Conjunto de reglas relacionadas con el ejercicio de cada profesión que, en su caso, pueden codificarse en un código deontológico”³⁰⁷.

Es un concepto muy similar, pero no idéntico, el de “ética profesional”, que, en el mismo diccionario, se define como el:

“Conjunto de reglas y principios a que debe ajustarse la conducta de una persona en el ejercicio de su profesión”³⁰⁸.

La ética profesional incluiría, por tanto, no sólo las reglas deontológicas de la profesión de que se trate sino también una serie de principios de actuación que vinculan a cada integrante del gremio en cuestión. En las profesiones jurídicas, la deontología y la ética profesional adquirieron protagonismo desde sus inicios, alcanzando gran relevancia durante la Ilustración.

Ya en textos de esa época se conminaba a los abogados a extremar las cuestiones éticas, y a no olvidar la defensa del desfavorecido, en la actividad forense.

Veamos, a continuación, un ejemplo, de 1794, del libro “Ciencia del foro o Reglas para formar un abogado”:

“Regla X. Es de la mayor consecuencia para el buen crédito de un Abogado, que los motivos que lo animan a la defensa de las causas, sean siempre los más puros y conformes a la verdad. Por lo mismo, nunca debe dar la menor ocasión de pensar que hay por su parte alguna mira de interés, odio, venganza, o cosa semejante. En esto consiste la buena opinión de su conducta. (...)”

Regla XVI. Debe el Abogado defender la causa de la viuda, del huérfano y del pobre, con la misma eficacia, actividad, e interés, que las de las personas más ricas y poderosas”³⁰⁹.

³⁰⁷ Real Academia Española de la Lengua, Consejo General del Poder Judicial, *Diccionario del español jurídico*. <https://dej.rae.es/lema/deontolog%C3%ADa-profesional> [Consultado el 24 de diciembre de 2019].

³⁰⁸ *Ibidem*, <https://dej.rae.es/lema/%C3%A9tica-profesional> [Consultado el 24 de diciembre de 2019].

³⁰⁹ Anónimo, varios autores sin identificar, *Reglas para formar un abogado (edición facsímil de la original de 1794)* (Valladolid: Maxtor, 2002), 143-149.

Esta preocupación por la ética y la deontología ha llegado hasta nuestros días, en los que los códigos de conducta de los profesionales del derecho y, más concretamente, de la abogacía determinan, y consagran, los estándares deontológicos de la profesión. Así lo establece el Código Deontológico de la Abogacía Española (2019):

*“Es a partir de la segunda mitad del siglo XX, desde el momento en que los estados decididamente consagran la dignidad humana como valor supremo que informa todo el ordenamiento jurídico, cuando la función de la Abogacía alcanza su definitiva trascendencia, facilitando a la persona y a la sociedad en que se integra, la técnica y conocimientos necesarios para el consejo jurídico y la defensa de sus derechos. De nada sirven éstos si no se provee del medio idóneo para defender los que a cada cual le corresponden. En una sociedad constituida y activada con base en el Derecho, que proclama como valores fundamentales la igualdad y la justicia, quien ejerce la Abogacía, experto en leyes y conocedor de la técnica jurídica y de las estrategias procesales, se erige en elemento imprescindible para la realización de la justicia, garantizando la información o asesoramiento, la contradicción, la igualdad de las partes tanto en el proceso como fuera de él, encarnando el derecho de defensa que es requisito imprescindible de la tutela judicial efectiva. Por ello, hoy precisa más que nunca ratificar y desarrollar unas normas de comportamiento que permitan satisfacer los inalienables derechos del cliente, respetando la defensa y consolidación de los valores superiores en los que se asienta la sociedad y la propia condición humana”.*³¹⁰

Atticus Finch es un personaje con un marcado componente ético relacionado con su profesión. Esto le lleva a ir “contracorriente” y a implicarse en la defensa de aquellos que carecen de medios para proporcionarse una buena defensa letrada.

*Análisis de la escena en la que Atticus explica a Scout por qué defiende a Tom Robinson:

En este diálogo, Finch expone a su hija, de forma sumamente didáctica, el alcance de sus principios y lo hace reconociendo la madurez de ésta, a pesar de su corta edad:

(Por la tarde, Scout está sentada en las escaleras del porche, con la cabeza sobre las rodillas. Parece abatida. Atticus acaba de llegar y se dirige hacia ella):

ATTICUS. (Preocupado) Pero... Scout ¿Qué te pasa?

SCOUT. Atticus, ¿Tú defiendes a esos despreciables negros?

ATTICUS. (Contrariado) ¡No hables así de ellos!

SCOUT. (Explicándose) No soy yo, sino Cecil Jacobs, y me peleé con él por eso.

ATTICUS. (Disgustado) Scout, no quiero que te pelees con nadie.

SCOUT. Tuve que hacerlo porque...

ATTICUS. (Le interrumpe) ¡No me importan los motivos! ¡Te prohíbo que vuelvas a pelearte!

SCOUT. Está bien.

³¹⁰ Consejo General de la Abogacía Española, *Código Deontológico* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2019), 9-10

ATTICUS. De todos modos, me encargo de la defensa de un negro: Tom Robinson. Scout, aún eres demasiado pequeña para llegar a comprender ciertas cosas. La verdad es que se ha hablado mucho en esta población respecto al hecho de que no debería defender a ese hombre.

SCOUT. Si no deberías defenderle, entonces, ¿por qué lo haces?

ATTICUS. Entre varias razones, porque si no lo hiciera no podría ir con la cabeza bien alta. Ni siquiera podría decirlo a ti y a Jem qué es lo que debéis hacer. Scout, oirás en la escuela muchas murmuraciones sobre este asunto, pero quiero que me prometas una cosa: que no volverás a pelearte a causa de ello, a pesar de que digan lo que digan.

SCOUT. Te lo prometo.³¹¹

Tras la conversación padre-hija, a Scout le queda muy clara la razón de porqué su padre defiende a un afroamericano: lo hace por una cuestión de integridad personal y, también, profesional: todo ser humano tiene derecho a una adecuada defensa jurídica y esa premisa es, para Atticus, algo innegociable, más allá de los infundios, y vilezas, que alguna gente pueda sembrar contra su buen nombre. Y, más allá, también, de la raza y la extracción social de cada uno. En este sentido, suscribimos la acerada observación de la criminóloga Nicole Rafter:

“Matar a un ruiseñor, (1962), rodada en pleno auge del “movimiento por los derechos civiles”, ataca directamente a una América que lucha por reconciliar su diversidad y diferencias. (El año anterior, John Ford filmaba “El sargento negro”, una película del oeste en la que un oficial de caballería afroamericano era acusado, falsamente, de robar y violar a una mujer blanca). El jurado permanece ciego a todos los detalles del caso, excepto a que el acusado es un hombre afroamericano y la víctima una mujer blanca. La mendaz acusación de violación, de esta última, es tomada en consideración por la ciudad, el jurado y el sistema jurídico penal, pero el solo hecho de que Atticus Finch (Gregory Peck), el heroico abogado defensor, haya llevado el caso es un símbolo de que el sistema puede ser redimido.”³¹²

De ahí, la importancia de los valores individuales, las propias convicciones y del autoconocimiento de estos, en el ejercicio responsable de la abogacía. En un alarde de inteligencia emocional aplicada, el abogado Atticus Finch nos demuestra que no puede, ni debe, ver condicionada su actuación en un proceso por el temor al rechazo de la comunidad o por miedo a las opiniones que puedan verterse en su contra. Esto último, nos llevaría a que, en aquellos casos más polémicos (como el del propio Tom Robinson), o de perfil mediático más acusado, la calidad de la defensa del justiciable podría verse comprometida por presiones externas, y ajenas, al propio sistema jurídico penal. Este tipo de presiones,

³¹¹ Nicole Rafter, *Opus cit.*, 40.

pueden llegar a conformarse, en la práctica, como una sutil herramienta de control social informal y/o una suerte de mecanismo de linchamiento colectivo.

Pero la ética profesional de Atticus Finch va más allá y le lleva a plantearse, incluso, la posibilidad de denunciar a su hijo Jem por su presunta implicación en la muerte de Bob Ewell.

*Análisis de la escena en la que Atticus y el sheriff Tate dirimen la conveniencia, o no, de comunicar las circunstancias del fallecimiento de Bob Ewell a las autoridades:

(Es de noche, Atticus y el sheriff, Heck Tate, han salido a conversar al porche):

ATTICUS. (Preocupado) Heck, yo creo que... Sí, creo que lo que hay que hacer es... (Scout sale al porche con Boo Radley y ambos se sientan en el columpio que hay al fondo de él) ¡Dios mío!, estoy perdiendo la memoria... No puedo recordar que edad tiene Jem, si son doce o trece años (diez, en el guion original de la película). De todos modos, habrá que llevar esto ante los tribunales del condado... Claro que es un caso evidente de legítima defensa. Yo, en fin... Tendré que presentar el caso.

TATE. (Convincente y, a la vez, en tono muy serio) Señor Finch, ¿usted cree que Jem mató a Ewell?, ¿es lo que piensa? Su hijo no lo apuñaló. (Ambos miran a Boo Radley) Bob Ewell cayó sobre su cuchillo. Él se mató. Un negro murió, sin culpa alguna, y, ahora, ha muerto el culpable de su muerte. Deje que, esta vez, un muerto entierre a otro muerto, señor Finch. Nunca he oído decir que sea contrario a la ley que un ciudadano haga todo lo posible para evitar un crimen. Que es, exactamente, lo que él ha hecho (se refiere a Boo Radley). Quizá, usted me diga que mi obligación es declarar la verdad y no ocultársela al pueblo. Pero ¿sabe qué pasaría? Que todas las señoras de Maycomb, incluyendo a mi mujer, irían a llamar a su puerta para regalarle dulces y pasteles. A mi modo de pensar, coger a un hombre que ha hecho un gran favor, a usted y a la población, y tratar de sacarlo, con su dulce timidez, a la luz pública, es un pecado...Sí, señor. Lo es. Y, por mi parte, no he de cometerlo. No soy hombre importante, señor Finch, pero todavía soy el sheriff del condado. (Tajante) Bob Ewell se cayó sobre su cuchillo. Buenas noches. (Tate se va).

SCOUT. (Se acerca a su padre, quien la pone de pie sobre una silla, y le acaricia los brazos) El señor Tate tiene razón...

ATTICUS. ¿Qué quieres decir?

SCOUT. Que eso sería algo así como matar a un ruiñón, ¿no crees? (Atticus abraza a Scout)³¹³

Esta escena de la película nos plantea un dilema ético esencial, que afecta tanto al protagonista como al sheriff Tate, quien representa, en última instancia, a la autoridad: ¿Debe llevarse la aplicación de la ley hasta sus últimas consecuencias o ha de ponderarse buscando la conciliación de ésta con el bien común? No es una pregunta nueva, en el mundo jurídico, y ya Cicerón, en el año 44 antes de Cristo, nos ilustraba sobre el particular:

“Porque es necesario referirse, en todo, a aquellos fundamentos de la justicia que propuse al principio; lo primero, que no se haga daño a nadie, y lo segundo, que se mire por la común utilidad (...) Proviene, también, algunas injusticias de las cavilaciones y de la astuta, y maliciosa, interpretación de las leyes. De modo que se

³¹³ Robert Mulligan, *Opus cit.*, 2:01:06.

usa ya, como proverbio vulgar, aquel dicho: “El sumo rigor del derecho viene a ser suma injusticia” (“*Summun ius, summa iniuria*”).³¹⁴

Esta modulación de los efectos adversos de la aplicación, puramente mecánica, de la norma jurídica entronca con el concepto griego de “ἐπιείκεια” (epiqueya). Santo Tomás de Aquino, influido por Aristóteles, la define así:

*“Como vimos anteriormente, al tratar de las leyes, por ser los actos humanos, sobre los que recaen las leyes, singulares y contingentes, que pueden ofrecer ilimitadas formas, no fue posible establecer una ley que no fallase en un caso concreto. Los legisladores legislan según lo que sucede en la mayoría de los casos, pero observar punto por punto la ley en todos los casos va contra la equidad y el bien común, que es lo que persigue la ley. Así, por ejemplo, la ley ordena que se devuelvan los depósitos, porque esto es normalmente lo justo; pero puede a veces ser nocivo: pensemos en un loco que depositó su espada y la reclama en estado de demencia, o si uno exige lo que depositó para atacar a la patria. Por tanto, en estas y similares circunstancias sería peligroso cumplir la ley a rajatabla; lo bueno es, dejando a un lado la letra de la ley, seguir lo que pide la justicia y el bien común. Y a esto se ordena la epiqueya, que entre nosotros se llama “equidad”: Por tanto, es evidente que la epiqueya es virtud.”*³¹⁵

Así pues, y, en síntesis, la epiqueya consiste en la interpretación y aplicación de la ley, a cada caso concreto, teniendo en cuenta las circunstancias que en él concurren, y tomando como fiel de la balanza el bien común. Pero ¿cuándo debemos aplicarla?:

Según Francisco Suárez, eximio jurista y teólogo jesuita del siglo XVI, la epiqueya puede aplicarse en tres casos:

“a) Para evitar algo injusto: En este caso, se acude a la epiqueya cuando hay otro precepto (de la ley divina o de la natural), al cual sea contraria la ley humana.

b) Para evitar la aplicación de una ley excesivamente gravosa: Se analiza la norma tomando en cuenta su obligatoriedad y las circunstancias del caso. Se juzga si por tales circunstancias se escapa a tal obligatoriedad.

³¹⁴ Marco Tulio Cicerón, *Los oficios o los deberes* (edición de Joaquín Peñalosa) (Méjico D.F.: Porrúa, 1998), 12.

³¹⁵ Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología (Secunda Secundae, cuestión 120, la Epiqueya, artículo 2)* (Madrid, B.A.C., 1994), 293.

<https://www.dominicos.org/media/uploads/recursos/libros/suma/4.pdf>

[Consultada el 23 de octubre de 2018].

c) Para dejar de lado la norma analizando la intención del legislador: Aquí la epiqueya se aplica tomando en cuenta las circunstancias, la práctica, el tipo de autoridad y soluciones en casos semejantes. Cuando consta con certeza que la materia de la ley, por cualquier circunstancia, se ha convertido en injusta o contraria a otro precepto o virtud más obligatoria, cesa la obligación de la ley y puede prescindirse de la misma por la propia autoridad, sin acudir al superior”³¹⁶.

Una vez definido el concepto de epiqueya, y su margen y criterios de aplicabilidad, parece sensato inferir que el proceder del sheriff Heck Tate y, consiguientemente, el de Atticus Finch son ajustados al espíritu de la ley (y, más concretamente, al tercer supuesto de aplicación de la epiqueya señalado por Suárez). Ambos, emplean su inteligencia emocional para percibir la grave injusticia que cometerían dando parte, sin más, a las autoridades, de lo ocurrido, causando un eventual daño a quien, lejos de provocar mal alguno, ha salvado dos vidas. Esta capacidad de percepción de la injusticia, que debería ser inherente a todo profesional del derecho, se sustenta, en última instancia, en sus convicciones más íntimas.

Por eso, el autoconocimiento de uno mismo además de una de las piedras angulares de la inteligencia emocional y del bienestar personal³¹⁷ está muy vinculado, en el caso de Finch, con su ética y deontología profesional.

X. 2. C.- Liderazgo y argumentación jurídica. El estilo de liderazgo de Atticus Finch y su trascendencia en el planteamiento de la defensa de Tom Robinson

Dedicaremos el presente epígrafe al estudio de la capacidad y estilo de liderazgo de Atticus Finch, así como a sus herramientas de argumentación jurídica.

Incidiremos, a continuación, en la trascendencia práctica de tales cuestiones en la defensa de su cliente, Tom Robinson.

1.- ¿Qué es el liderazgo? Liderazgo e inteligencia emocional.

Existen numerosas definiciones de liderazgo, en la literatura de la gestión de empresas. De entre todas ellas, nos parece sumamente certera la del consultor Stephen R. Covey:

³¹⁶ Matilde Pérez, “La epiqueya en la visión de Francisco Suárez”, *Prudentia Iuris*, 83 (2017): 274-275.

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/epiqueya-vision-francisco-suarez.pdf> [Consultado el 22/10/2018].

³¹⁷ Daniel Goleman, *Opus cit.*, 91.

*“El liderazgo en realidad es el arte de posibilitar. El propósito de las escuelas es educar a los niños, pero si uno tiene un mal liderazgo, uno tiene una mala educación. El propósito de la medicina es ayudar a la gente a ponerse bien, pero si uno tiene un mal liderazgo, uno tiene una mala medicina. Un ejemplo tras otro, podrían demostrar que el liderazgo es la más elevada de las artes, simplemente porque posibilita que todas las otras artes y profesiones funcionen (...) El liderazgo en la Era de los Trabajadores del Conocimiento se caracterizará por aquellos que encuentren su propia voz y que, cualquiera que sea su posición, inspiren a otros a encontrar la suya. Será un liderazgo en el que la gente comunique con tanta claridad a los demás el valor y el potencial que tienen, que ellos podrán verlo por sí mismos. En eso radica un futuro ilimitado”.*³¹⁸

Así pues, Covey nos habla, en su bella aproximación conceptual, de liderazgo como “arte de posibilitar” pero ¿cómo se consigue tal cosa? Goleman, Boyatzis y McKee nos dan algunas pistas para ello:

*“El líder es la persona que mejor sabe encauzar las emociones del grupo (...) Cuando los líderes encauzan las emociones en una dirección positiva movilizan lo mejor de las personas y provocan un efecto al que llamamos “resonancia” (...) Por todo eso la clave del liderazgo primal (como acto original y como el acto más importante del liderazgo) se asienta en las competencias de la inteligencia emocional que posean los líderes, es decir, en el modo en que gestionan la relación consigo mismos y con los demás.”*³¹⁹

El liderazgo, entonces, y completando entre sí, ambas definiciones, sería: “el arte de posibilitar, a través de la gestión positiva de las emociones, propias y del entorno, el máximo grado de desarrollo del potencial de las personas (resonancia), para alcanzar las metas más elevadas que puedan plantearse a cualquier organización humana, en el presente o en el futuro”. Vemos, por tanto, que el liderazgo y la inteligencia emocional están íntima, e intrínsecamente, unidos.

2.-Los estilos de liderazgo. El liderazgo transformacional.

Casi tan numerosas, como las definiciones de liderazgo, son las taxonomías de los diversos estilos de liderazgo. Centrándonos en las especiales características del personaje de Atticus Finch hemos optado por clasificar su liderazgo como “transformacional” (de acuerdo con los criterios de Bass y Avolio, 1997). Así explican el concepto los profesores Molero y Cuadrado, especialistas en psicología de las organizaciones: “Según Bass (1985) hay dos tipos de liderazgo, uno de “bajo nivel”, basado en el intercambio de recompensas entre líder y seguidores al que denomina liderazgo transaccional. El

³¹⁸ Stephen R. Covey, “El liderazgo es un arte que posibilita” en *De líder a líder*, coords. Frances Hesselbein y Alan Shrader (Buenos Aires: Granica, 2010), 23-31.

³¹⁹ Daniel Goleman, Richard Boyatzis y Annie McKee, *Opus cit.*, 33-34.

liderazgo transaccional, cuando se aplica adecuadamente, produce efectos positivos en los subordinados y en la organización, pero dichos efectos tienen un carácter limitado. El líder transformacional, por su parte, es capaz de cambiar los valores, creencias y actitudes de las personas que trabajan con él, aumentando la eficacia de su unidad de trabajo más allá de lo esperado. Este tipo de liderazgo puede darse, en mayor o menor grado, en cualquier tipo de organización y en cualquier nivel de ella. (...) Son este tipo de líderes los que, bajo las circunstancias adecuadas, crean y transforman las culturas organizacionales”³²⁰. El líder transformacional se caracteriza por las siguientes cualidades (Bass y Avolio, 1997, citados por Molero y Cuadrado, 2004):

a) Influencia idealizada-carisma (aspectos atribucionales). Este factor señala los aspectos de la conducta del líder que contribuyen a que se le atribuya carisma por parte de las personas que trabajan con él. Entre los ítems que constituyen este factor podemos mencionar, por ejemplo “Me hace sentir orgulloso de trabajar con él”. La reacción de Jem, tras el abatimiento del perro rabioso por Atticus, refleja válidamente este ítem.

b) Influencia idealizada-carisma (aspectos conductuales). Parecido al anterior. Este factor se centra, sin embargo, en las posibles conductas de los líderes carismáticos, como la que se expresa a través del ítem “Nos habla de los valores y creencias importantes para él”. Apreciamos este ítem en el diálogo que Atticus mantiene, con sus hijos, acerca del uso de las armas de fuego, transmitiéndoles sus valores y creencias sobre ello.

c) Motivación inspiracional. Este factor puede solaparse en ocasiones con los dos anteriores dependiendo de hasta qué punto las personas asociadas con el líder busquen identificarse con él. Sin embargo, la motivación inspiracional hace referencia al grado en que el líder es capaz de transmitir la importancia de la misión a realizar. Un ítem ejemplo de este factor es “Articula una atractiva visión de futuro”. La explicación de Atticus a Scout del motivo por el que defiende a Tom Robinson, y la trascendencia que ello implica para las generaciones venideras, representadas por Scout y Jem, constituye un muy buen ejemplo de este ítem.

d) Estimulación intelectual. Hace referencia a aquellas conductas del líder que motivan a las personas que trabajan con él a pensar por sí mismos y a resolver los problemas de forma creativa. Un ítem ejemplo

³²⁰ Fernando Molero, Isabel Cuadrado, “El liderazgo y la cultura en las organizaciones”, en *Psicología de las organizaciones*, coord. Amparo Osca, (Madrid, Sanz y Torres, 2004), 203-204.

de este factor es “Hace que vea los problemas desde ángulos diferentes”. La escena de la conversación entre Atticus y Scout, tras su primer día de escuela, encajaría a la perfección en este ítem.

e) Consideración individualizada. Las conductas expresadas en este factor señalan a un líder que trata a las personas que trabajan con él de manera individual y les proporciona consejo cuando es necesario. El ítem “Me trata más como persona individual que como miembro de un grupo” es uno de los que constituyen este factor. La forma en que Atticus se preocupa en tener al corriente a Helen, a la esposa de Tom Robinson, de las vicisitudes procesales de su marido, más allá de una típica, y fría relación abogado-cliente es un adecuado reflejo de este ítem.

Una vez descritas las características del liderazgo transformacional, sus ítems y su correspondencia con las escenas analizadas de la película, podemos concluir que Atticus Finch es, en nuestra opinión, un líder transformacional. Dicho de otro modo, por Goleman, Boyatzis y McKee:

“Los líderes que poseen una elevada conciencia emocional están en contacto con sus señales interiores y reconocen el modo en que sus sentimientos les afectan y acaban influyendo en su rendimiento laboral. Son personas que también están en contacto con los valores que les guían y que, muy a menudo, pueden ver la imagen global de una determinada situación compleja e intuir así el curso de acción más adecuado. Los líderes emocionalmente conscientes de sí mismos suelen ser sinceros y auténticos y son capaces de hablar abiertamente de sus emociones y de expresar con convicción la visión que les guía.”³²¹

A mayor abundamiento, el reputado consultor empresarial, y exjesuita, Chris Lowney afirma:

*“Los líderes verdaderos, los verdaderos héroes, encuentran realización, significado y hasta éxito al tender la mirada más allá de su propio interés para servir al prójimo, y se crecen si enfocan algo más grande que el solo interés propio”.*³²²

Veamos, seguidamente, como trasciende ese liderazgo en la defensa de Tom Robinson.

3.-La argumentación jurídica del abogado: fases y sentido.

Finch desarrolla, como abogado, una estrategia de defensa proactiva en la que demuestra varias importantes cualidades: empatía, autoconocimiento, autogestión, gestión interpersonal y motivación. Su principal línea argumental se centra en desmontar las falacias del relato de la acusación. Y lo hace de

³²¹ Daniel Goleman, Richard Boyatzis y Annie McKee, *Opus cit.*, 309.

³²² Chris Lowney, *El liderazgo al estilo de los jesuitas*, (Barcelona: Edigrabel, 2008), 298.

una manera extraordinariamente sencilla: poniendo el foco en los hechos objetivamente demostrables y rebatiendo las conjeturas de los demandantes perjuros, a quienes consigue dejar en evidencia frente al jurado.

Para ello utiliza una herramienta esencial del abogado: la argumentación jurídica. Pero: ¿para qué sirve y cuál es su sentido? En palabras del profesor Juan-Antonio Gómez García, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia:

“No vamos a descubrir nada nuevo cuando afirmamos que el núcleo de la actividad del abogado consiste, ante todo, en argumentar: por un lado, tiene que argumentar ante sus clientes para convencerlos de que la estrategia que les propone es la mejor para sus intereses; por otro lado, ha de argumentar ante los jueces o tribunales para persuadirles de que su postura es también la más correcta técnicamente, y también ante la parte contraria, para imponer sus argumentos frente a ella mediante su eficaz refutación; del mismo modo, ocurre en los procesos frente a la Administración del Estado, en los cuales tiene que convencer a la autoridad de que su acto es ilegal y lesiona los intereses de su cliente; en definitiva, la abogacía implica argumentar-mejor dicho, argumentar bien- en favor de los intereses jurídicos de su cliente.”³²³

Así pues, podríamos decir que la argumentación jurídica es la técnica, que los abogados utilizan, para fundamentar determinados argumentos jurídicos y llevarlos a buen fin, en el proceso, mediante el empleo simultáneo del derecho y la persuasión.

Una vez concluidos la utilidad y fundamento de la argumentación jurídica deberemos preguntarnos: ¿cuáles son sus fases y en qué consiste su aplicación práctica?

De nuevo, el profesor Gómez García, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, nos ilustra a este respecto:

“En líneas muy generales, esta estructura (la de la argumentación jurídica) se cimenta sobre tres fases: en primer lugar, el planteamiento del problema o cuestión jurídica sobre los que se argumenta, para pasar en segundo lugar a su desarrollo, esto es, a la obtención de buenos argumentos, a la relación entre sí, a su encadenamiento y jerarquización, hasta culminar, en tercer lugar, con la formulación de la conclusión jurídica.

Este esquema general se concreta técnicamente- siguiendo la teoría clásica- en las siguientes cuatro secuencias: 1) “Inventio” o invención; 2) “Dispositio” u ordenación; 3) “Elocutio” u ornato; y 4) “Actio” o acción. Las

³²³ Juan-Antonio Gómez García, *La argumentación jurídica. Teoría y Práctica*, (Madrid: Dykinson, 2017), 135.

tres primeras son esenciales, mientras que la última tiene un carácter más práctico, ya que tiene lugar cuando se pronuncia, de facto, el discurso. (...)

1) La “inventio” (también llamada heuresis) es la fase en que se decide qué argumentar, de modo que, en ella, deben investigarse y hallarse todos los materiales que se emplearán posteriormente. Se trata, en suma, de determinar el estado de la cuestión. (...)

2) La “dispositio” (también llamada taxis) es la fase de la argumentación donde se ordena la exposición de las diversas partes de la argumentación y se estructura para lograr una mayor eficacia argumentativa (...)

3) La “elocutio” (o lexis) concierne al estilo que se adopta en el discurso argumentativo; es el modo en que se expresa el discurso que previamente se ha determinado en la “inventio” y se ha ordenado en la “dispositio”. Por lo tanto, atañe fundamentalmente al lenguaje que debe emplearse para atraer la atención del auditorio. (...)

4) La “actio” (o hipócrisis) muestra las distintas entonaciones, gestos y apariencia exterior adecuada para pronunciar eficazmente un discurso oral. En términos generales, la “actio” es la “elocutio” considerada desde la perspectiva del discurso oral, lo cual le da un pequeño matiz específico en relación con el discurso escrito, ya que aquí desempeña un papel importante, podríamos decir, la “teatralidad” que acompaña a la ejecución de todo discurso oral que, además, pretende ser persuasivo como lo pretende el jurídico. Así pues, la “actio” constituye el elemento dinamizador en un plano fáctico y empírico del discurso jurídico.”³²⁴

En el caso concreto del letrado Finch, y dado que, en la película, asistimos a la exposición de sus argumentos en la propia vista del juicio, somos testigos de la última fase del proceso de argumentación jurídica señalada por el profesor Gómez García: la “actio”.

Esta se caracteriza por la sencillez del discurso, que viene dada porque Atticus lo adapta a su auditorio y al jurado: gente del medio rural, con un nivel de instrucción formal bajo y escasos conocimientos jurídicos, pero perfectamente capaces de discernir lo que ha pasado y las diferencias entre el bien y el mal. Y, esto, en sí mismo, no es más que una aplicación práctica de la empatía y la gestión interpersonal al terreno de la argumentación jurídica:

“ATTICUS. Yo no siento sino compasión, y muy sincera, por la principal testigo del señor fiscal. Ella es víctima de una cruel pobreza e ignorancia. Pero mi compasión no puede llegar nunca hasta el extremo de consentirle poner en juego la vida de un hombre. Que es, en realidad, lo que ella ha hecho para tratar de ocultar su propia culpabilidad. Sí, culpabilidad, he dicho, porque fue el hecho de sentirse culpable... Sí, señores, lo que la impulsó a esa acusación. Ella no ha cometido un crimen, nada más ha infringido un antiguo y rígido código del honor, que aún subsiste actualmente. Un código tan severo que, a todo aquél que lo infringe, lo alejamos de nuestro lado como indigno de convivir con nosotros. Por eso tenía que destruir la prueba de su grave falta. Pero ¿cuál

³²⁴ *Ibidem*, 162-168.

*era, en rigor, la prueba de la mencionada falta? Tom Robinson: un ser humano. Señores, había que quitar a Tom Robinson de en medio, barrerlo (hace un gesto con ambos brazos). Tom Robinson constituía el recuerdo constante de lo que ella había hecho. ¿Y qué era lo que había hecho? Había tentado a un negro. Ella era blanca y había incitado a un negro. Hizo una cosa que en nuestra sociedad es algo imperdonable: besar a un hombre negro. No se trataba de un viejo sino de un negro joven, fuerte y vigoroso. No le importó ese código del honor antes de infringirlo, pero, después, halló vergonzoso su comportamiento. Los testigos de la acusación, exceptuando al sheriff del condado de Maycomb, se han presentado ante ustedes, señores del Jurado, con la cínica confianza de que su testimonio no se pondría en duda. Confiaban en que ustedes, señores, estarían de acuerdo con la suposición (con la indigna suposición) de que todos los negros mienten. De que, en el fondo, todos los negros son seres inmorales, de que nadie se puede fiar nunca de los negros cuando se hallan cerca de nuestras mujeres. Suposición que sólo puede brotar de mentes como las de esas personas y que no es, ni más ni menos, que una mentira insensata. Una mentira que no es necesario demostrar a ustedes. No obstante, a un negro humilde y respetable, porque ha tenido la “osadía” de sentir compasión de una mujer blanca no se le puede aceptar su palabra contra la de dos seres de nuestra raza”.*³²⁵

En el alegato final de Finch se conjugan, muy eficazmente, la persuasión y una cierta teatralidad. Esta última, mediante el empleo de las preguntas retórica al Jurado y la demostración inicial de empatía con la víctima (*captatio benevolentia*).

Pero el arsenal de argumentación jurídica del protagonista no se agota aquí. Veamos, pues, los principales puntos de la estrategia de defensa de Tom Robinson:

- 1.- El día de autos, no hubo constatación médica de que el delito denunciado se hubiese producido realmente. Esto, constituye una gravísima falta de diligencia, por parte del sheriff Tate, y debería haber provocado el archivo de la causa, en ausencia de otras pruebas concluyentes, como señala Finch en su alegato final.
- 2.- La víctima fue agredida (esto es lo único que parece claro y verdadero en todo el caso) por un hombre zurdo, pero el acusado perdió toda la movilidad de su brazo izquierdo, tras un accidente laboral, cuando era un niño. Por tanto, resulta de todo punto imposible el que pudiese haber agredido a la denunciante de la forma que ella relata.
- 3.- La única testigo de los hechos es la propia víctima y su testimonio y el del acusado son diametralmente opuestos. El padre de la víctima sólo puede acreditar que el procesado estaba en el lugar donde ocurrieron los hechos cuando él llegó. Nada más.
- 4.- En un brillante interrogatorio, y mostrando un gran respeto por la teórica víctima, Mayella Ewell, Finch logra desmontar su relato, por inconsistente, y viene a demostrar que sólo pudo haber sido

³²⁵ Robert Mulligan, *Opus cit.*, 1:32:59.

golpeada por su propio padre (alcohólico, violento y maltratador), al que también interroga y del que queda constancia, tras pedirle Atticus que escriba su nombre en un papel, que es zurdo.

No obstante, todo ese esfuerzo de oratoria y argumentación jurídica no vale absolutamente para nada. Tom Robinson es condenado por un jurado que se deja arrastrar por sus prejuicios y cuyo veredicto parece haber estado predeterminado de antemano. Ello no es motivo para que su abogado desfallezca. En este sentido, señala el profesor Rodríguez Mourullo, de la Universidad Autónoma de Madrid:

*“Como se ve, cuando nos adentramos en un proceso judicial, no nos hallamos en el mundo de las premisas incontestables que, a través de una demostración analítica, conducen a una conclusión necesaria, sino en el reino de lo opinable, de lo discutible, en el marco de lo dual, de las dos verdades, la duda y el duelo dialéctico que abre paso a la decisión final, es decir, a la elección de una entre las varias soluciones posibles, porque la sentencia no encierra nunca la justicia absoluta, sino -como con acierto subrayó Legaz y Lacambra- “un punto de vista sobre la justicia”.*³²⁶

Y ese “punto de vista sobre la justicia”, expresado por el jurado, y, a la sazón, bastante “injusto”, lejos de desmoralizarse a Finch, le impele a perseverar. Confía en poder lograr la absolución de su cliente en la segunda instancia y, en cuanto concluye el juicio, comienza a pensar en la apelación (denotando un elevado grado de autoconocimiento, autogestión y motivación). La trágica muerte de Tom Robinson cercena toda posibilidad de seguir luchando por su inocencia.

En resumen, el abogado Finch despliega todo su abanico de herramientas jurídicas y de liderazgo e inteligencia emocional en el proceso, pero no puede evitar que su cliente sea condenado por una triste y terrible razón: Tom Robinson es declarado culpable, únicamente, por ser afroamericano. Es el color de su piel, y no sus actos, lo que le lleva a la cárcel. Lo condenan los prejuicios, no los argumentos jurídicos. Y en esa tesitura no hay ley ni letrado capaces de hacer triunfar la verdad.

X. 3.- Conclusiones

1.- El filme, basado en la novela homónima de la escritora Harper Lee, constituye una crítica a la segregación y a la discriminación raciales. El personaje del abogado Atticus Finch es presentado como un modelo de comportamiento ético a seguir, en un momento histórico, los años sesenta, en que las tensiones raciales pasaron a articularse socialmente a través del movimiento por los derechos civiles;

³²⁶ Gonzalo Rodríguez Mourullo, *Aplicación judicial del derecho y lógica de la argumentación jurídica* (Madrid: Civitas, 1988), 23-24.

estableciéndose así un cauce de lucha política frente a una situación de violencia generalizada contra la población afroamericana. Así lo expresa Howard Zinn, historiador progresista estadounidense:

“En 1967 tuvieron lugar los mayores disturbios urbanos de la historia americana en los “ghettos” negros del país. Según el informe del Comité de Consejo Nacional para los Disturbios Urbanos, hubo ocho alzamientos importantes, treinta y tres sublevaciones “graves, pero no trascendentes” y ciento veintitrés “pequeños” disturbios. Murieron ochenta y tres personas por disparos de armas de fuego, en su mayoría en Newark y Detroit. “La abrumadora mayoría de personas que murieron o resultaron heridas en todos los disturbios eran civiles negros”. El “alborotador típico” -según la Comisión- era el joven que había dejado el instituto de educación secundaria, pero “con una educación ligeramente más alta que su vecino negro no alborotador” y “la mayoría de las veces con trabajos parciales o de baja categoría”; estaba “orgulloso de su raza, y era extremadamente hostil tanto hacia los blancos como hacia los negros de clase media, y aunque estaba al corriente de la situación política, no tenía ninguna confianza en el sistema político”³²⁷.

El hecho de que gran parte de estas situaciones perduren en nuestros días debería hacernos reflexionar, entre otras cosas, acerca de la falta de liderazgo e inteligencia emocional entre la clase política. No es menos preocupante el escaso ejercicio del criterio por parte de los ciudadanos a la hora de dar su apoyo en las urnas a determinadas fuerzas políticas que hacen de ideas simples, verdades a medias, o completas mentiras la esencia de sus idearios y programas. El “alborotador típico”, al que aludía Zinn, se ha convertido, hoy, en votante y apoyo de lo que se ha dado en llamar “populismo” pero que, en realidad, no es más que una manifestación contemporánea de la demagogia más añeja.

2.- En la película son patentes, también, otro tipo de críticas no tan incisivas. Entre ellas, al sistema del jurado, del que Finch expresa sus dudas, pero sin llegar a profundizar e identificarlo como un medio de control social de ciertos grupos mediante la selección sesgada y arbitraria de sus componentes (todos hombres de raza blanca). Finch cree en el sistema, más allá de los fallos de éste. Se focaliza la atención en el caso concreto de Tom Robinson, pero la crítica al racismo y a la segregación racial no ahonda en las raíces últimas de la misma. Lo mismo ocurre con la identificación entre criminalidad e ignorancia, pobreza, alcoholismo y baja extracción social. Los delincuentes son los desfavorecidos. Para los Profesores Reiman y Leighton, expertos en sociología criminal:

“Parece extenderse la idea de que el objetivo de nuestro sistema jurídico penal no es eliminar el delito o llegar a alcanzar la justicia sino proyectar, a la ciudadanía estadounidense, una imagen creíble de la amenaza del

³²⁷ Howard Zinn, *Opus cit.*, 426-427.

*crimen como una amenaza proveniente de los pobres. Para completar esta visión, la administración de justicia exhibe ante nuestros ojos una considerable nómina de delincuentes pobres.*³²⁸

3.- Dada que la acción de la obra se sitúa en 1932, incluso el propio Atticus Finch entiende como tolerables ciertos niveles de racismo. Nos referimos a la conveniencia de que no se establezcan relaciones personales mixtas entre blancos y afroamericanos. Y lo expresa, en su propio alegato, ante el jurado:

*ATTICUS. (...) ¿Y qué era lo que había hecho (Mayella Ewell)? Había tentado a un negro. Ella era blanca y había tentado a un negro. Hizo una cosa que en nuestra sociedad es algo imperdonable: besar a un hombre negro.*³²⁹

4.- Y es que existe un elevado grado de machismo subyacente en la película. Podría establecerse una suerte de paralelismo simbólico entre el personaje de Mayella Ewell y la Eva bíblica. Ambas son las que traen el mal al “Paraíso”: tientan al hombre y le conducen a su perdición. Salvo Mayella, y con la excepción del personaje de Scout, (independiente, rebelde y soñadora, aunque se nos presente un tanto “asilvestrada”, en su aspecto físico y atuendo, como queriendo recalcar su orfandad y la ausencia de un referente materno) cuyo protagonismo se refuerza por ser la narradora de los hechos, los personajes femeninos tienen un papel marcadamente secundario: la señorita Maudie, la tía Stephanie, la señora Dubose y la asistenta, Calpurnia son más observadoras de lo que ocurre que motores de la acción.

5.- El personaje de Boo Radley presenta un marcado carácter ambivalente. Se trata de un joven discapacitado, al que su familia oculta por vergüenza, y al que todos temen, por desconocimiento e ignorancia, pero que acaba salvando de la muerte a Scout y Jem. La interpretación de las implicaciones subconscientes que encarna el personaje no es sencilla. Por un lado, podríamos extraer la conclusión de que muchas veces somos injustos en nuestras apreciaciones respecto a los demás y que aquellos que catalogamos como potencialmente peligrosos para nosotros son, en realidad, aquellos con los que tenemos más en común y quienes pueden salvarnos/comprendernos. Por otro, Boo Radley encarnaría una suerte de invocación subliminal a la justicia primitiva, más allá de un sistema jurídico penal inhumano e injusto que deja libre al culpable y lleva a la muerte al inocente.

³²⁸ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*, 1.

³²⁹ Robert Mulligan, *Opus cit.*, 1:31:14.

6.- En la novela y en la película son importantes los apellidos de los protagonistas. Harper Lee, creemos que en un guiño dickensiano, los elige de forma intencionada:

Atticus Finch: Atticus, significa “ateniense”, una forma de reflejar que el protagonista encarna la tradición democrática, y jurídica, heleno-romana. Finch significa “pinzón”, una especie de pájaro. Un pájaro, que ayuda a otros dos: a los “ruiseñores” Tom Robinson y Arthur “Boo” Radley.

Tom Robinson: Tom es el nombre del personaje afroamericano de la novela de Mark Twain “La cabaña del tío Tom” y el apellido Robinson lo convierte en un náufrago en la isla de la Injusticia. Otro guiño al personaje de Crusoe es el hecho de que ese sea el libro que leen, por las noches, Scout y Atticus.

Juez Taylor: Taylor significa “sastre”, como si el juez confeccionase su sentencia “a medida” del condenado.

Bob y Mayella Ewell, El apellido Ewell, es casi homónimo de Evil (las fuerzas el mal, en inglés). Está claro el matiz despectivo para la familia.

Boo Radley. “Boo” es una onomatopeya de “Buu” que nos recuerda el sonido que hacemos para asustar a alguien. Es una forma de reflejar el miedo que transmite el personaje a todos los que no le conocen.

7.- Pensamos que el personaje de Atticus Finch, con ligeros ajustes y matices, y su fuerte compromiso ético, no ha perdido vigencia con los años. Pero hoy, nuestro abogado, tendría que lidiar con una nueva y compleja realidad, incipiente en los años treinta del siglo XX, pero omnipresente en nuestros días: los medios de comunicación de masas y su doble función; como agentes amplificadores de la realidad, y como medio de control social.

El caso de Tom Robinson sería, muy posiblemente, retransmitido en directo por la Fox, la CNN, la ABC y la CBS y acapararía las portadas del USA Today y del New York Post, a la par que suscitaría hondos debates en los sesudos Washington Post y New York Times.

El sociólogo del derecho Herbert J. Gans clasifica las noticias que se difunden en los medios en dos tipos:

“Un primer tipo sería el denominado “noticias del desorden”, que nos informarían tanto de las amenazas a varios tipos de orden como de las medidas tomadas para restaurarlo. El segundo tipo, que llamaríamos “noticias

*cotidianas”, incluiría una selección de noticias “oficiales”, debidamente elegidas y aprobadas por el poder. Ambos tipos de noticias, a pesar de sus diferencias, ayudan a reproducir el orden social dominante”.*³³⁰

El caso de Tom Robinson podría ser objeto de difusión mediática encuadrado en cualquiera de las dos clases. En el primer supuesto, exacerbando el carácter supuestamente sexual de la agresión y poniendo el foco en que el presunto agresor es un afroamericano. En el segundo, desde una perspectiva pretendidamente más “neutra”, daña cuenta del suceso y haciendo énfasis en la pronta respuesta de las autoridades para la detención, y puesta a disposición del jurado, del presunto agresor.

8.- La película refleja de forma brillante la importancia de la figura del Abogado como garante e impulsor de la Justicia. Y esta cuestión goza de plena vigencia en la actualidad, lo que refuerza el carácter atemporal de la obra.

³³⁰ Herbert J. Gans, *Deciding What's News: A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time*. (Nueva York: Vintage Books, 1980), 52.

Capítulo XI

“Pulp Fiction”: la banalización de la violencia en la gran pantalla y sus consecuencias en la sociedad

XI. 1- Introducción

La banalización de la violencia contribuye a que la percibamos como algo absolutamente cotidiano en el mundo contemporáneo y, en mayor medida, dentro del ámbito delictivo. Esta tendencia, articulada a través de los medios de comunicación de masas, persigue, un doble objetivo: en primer lugar, que los ciudadanos asumamos la “normalidad” de un cierto nivel de violencia en la sociedad actual, obviando un análisis profundo de sus causas últimas, y, en segundo término, y una vez generado en la población un nivel de miedo al delito relativamente “tolerable”, su utilización por el poder político y los grupos de presión a él ligados. La película Pulp Fiction nos permitirá analizar aspectos muy relevantes de esta modalidad de control social, desde la peculiar mirada de su polémico director, Quentin Tarantino.

Se trata de un fenómeno interesado no exclusivamente cinematográfico y que afecta también, y de forma preocupante, a la televisión y a la prensa. Y tiene que ver con que, desde las últimas décadas del pasado siglo, se han venido produciendo algunos cambios relevantes en el abordaje informativo de la criminalidad. En palabras de Gregg Barak, destacado criminólogo estadounidense:

“Los criminólogos, expertos en criminología del enfoque de las noticias, percibimos que se han producido cambios, en algunas tendencias, respecto a la selección y presentación de la información criminal de interés periodístico a lo largo de los últimos 150 años, algo que ocurre, por ejemplo, con la tendencia a definir a los delincuentes como elementos ajenos a la comunidad. Sin embargo, otras inclinaciones de los medios han permanecido constantes, tales como el atractivo de la cobertura sensacionalista del hecho delictivo”³³¹.

Las dos tendencias apuntadas por Barak: el enfoque sensacionalista del hecho delictivo que, como bien señala, ha sido una constante desde los inicios del periodismo y la presentación de los delincuentes como elementos ajenos a la comunidad, tienen en común el hecho de que obvian los análisis concienzudos sobre las verdaderas causas de la delincuencia (elusión de los factores criminogénicos) y, además, se centran, casi por completo, y en la práctica, en el delito violento.

³³¹ Gregg Barak, *Opus cit.*, xi.

Por un lado, cuando los medios presentan el clásico enfoque sensacionalista de la delincuencia, sobrevalorando aspectos muy concretos de los hechos, están creando alarma social en los ciudadanos e incrementando con ello, a su vez, el miedo al delito. Ambos factores tienen un efecto de “enganche emocional” en el público: a mayor grado de percepción temerosa de la realidad y de inquietud colectiva, más necesidad de seguimiento de los medios para saber “qué está ocurriendo y qué peligros nos pueden acechar”. Esta forma mediática de proceder tiene un motivo esencialmente crematístico: los medios de comunicación son empresas que, al fin y al cabo, necesitan gozar de altos índices de audiencia para no ver mermados sus niveles de ingresos (esencialmente basados en la publicidad), más, si cabe, en un entorno de fuerte competencia y cambios estructurales muy críticos (prensa digital, redes sociales, nuevas pautas de consumo televisivo y severos recortes de plantillas, entre otros). Así pues, los medios “elaboran” la información, entendida como producto de masas, con el doble fin de crear la necesidad del consumo, de ese tipo de noticias, por una audiencia “asustada” y de incrementar, a la vez, sus beneficios empresariales. Ello obedece, en gran medida, a otro cambio de gran calado en el tratamiento mediático de la delincuencia: la confusión entre entretenimiento e información. Para el sociólogo del derecho David Garland:

“La revolución de la televisión transformó el resto de los medios. Al incrementarse su audiencia, el impacto de ésta sobre los gustos populares y su creciente cuota de ingresos por publicidad obligó a los diarios a competir cada vez más en los términos de la televisión. La consecuencia fue una concentración aún mayor de la industria de los periódicos, el surgimiento del periodismo sensacionalista y una tendencia creciente hacia una fusión imperceptible de las noticias y el entretenimiento”³³²

En segundo lugar, cuando situamos al delincuente-tipo al margen de la comunidad, deshumanizándolo, estamos dando el primer paso para justificar la respuesta punitiva como única alternativa válida en la lucha contra la delincuencia. Un argumento que cuenta con amplia difusión en los medios y que también esconde un móvil pecuniario, pero mucho más sofisticado, y políticamente complejo, que explicamos a continuación:

La idea de que los delincuentes, en general, son individuos peligrosos, que viven al margen de la sociedad y, cuya única forma de vida es la comisión de delitos, encierra, graves, e intencionadas, simplificaciones:

³³² David Garland, *Opus cit.*, 152.

La primera, identificar el término “delito”, en general, con el delito violento y, en particular, con delitos violentos concretos. Y, muy en especial, con los relacionados a continuación: el asesinato, el homicidio, la violación y el atraco (que no son, precisamente, los que más se cometen, pero si los que generan, comprensiblemente, más intranquilidad y alarma social). Como apunta, el profesor Robert Reiner, de la London School of Economics, estos delitos se hallan claramente sobrerrepresentados en los medios, en relación con su incidencia real y las cifras reflejadas en las estadísticas³³³. Al emplear este parámetro de análisis, delitos gravísimos, que afectan a un gran número de personas, y causan un hondo perjuicio a la colectividad, carecen, “de facto”, de interés informativo o son tratados, por los medios, de forma tangencial: así, ocurre, por ejemplo, con los grandes fraudes financieros y fiscales, la evasión de capitales, la corrupción, los delitos contra el medio ambiente y contra la seguridad de los trabajadores, por citar unos cuantos. Este amplio catálogo de infracciones criminales, son, en su mayoría, subsumibles en la categoría de lo que conocemos como “delitos de cuello blanco” y, en su práctica totalidad, perpetrados por personas con elevados niveles de renta económica y/o poder político, que rara vez pagan por ellos, cuestión esta que ha sido ampliamente estudiada por los profesores Reiman y Leighton.³³⁴

La segunda, ignorar todo el proceso de génesis del delito. La delincuencia es un fenómeno, extraordinariamente complejo, que implica múltiples variables de orden social, cultural, legal y político. La pobreza, las drogas, la desigual distribución de la riqueza, el control de armas y la política legal y penitenciaria son algunos de los factores determinantes de la delincuencia en una sociedad. Por tanto, pretender explicar, y combatir, el delito como un hecho, únicamente violento, y vinculado a individuos con perfil asocial, o problemático, es una simplificación mal intencionada, pero muy rentable política y económicamente. Porque, los medios, al poner el foco en individuos concretos, socialmente inadaptados, permiten centrar la lucha contra el crimen en la aprehensión y el castigo de éstos, resaltando su carácter de amenaza. Ese enfoque punitivo, eclipsa, en la sociedad, todo afán potencialmente resocializador. Sobre este aspecto, Garland, afirma que:

“La cobertura selectiva en la televisión de las historias de hechos delictivos, y sus dramas ficticios referidos al delito, tiende a distorsionar la percepción pública del problema. También lo hace al privilegiar lo que podría denominarse el “discurso de la víctima” por encima del “discurso del sistema”, esto es, su preferencia retórica

³³³ Robert Reiner, *Opus cit.*, 375.

³³⁴ Jeffrey Reiman, Paul Leighton, *Opus cit.*

*por los relatos personales de aquellos decepcionados por el sistema de la justicia penal en lugar del análisis político de aquellos que lo representan. Este énfasis nos impulsa a responder al delito como un drama humano y emocional y nos induce a pensar que los delincuentes resultan más numerosos, amenazantes y peligrosos de lo que realmente son.*³³⁵

Además, las políticas de corte represivo requieren, para su implementación, un enorme desembolso presupuestario, de dinero público, destinado a infraestructuras penitenciarias, vigilancia de edificios, sistemas de control y alarma, y personal de seguridad. La mayoría de estos fondos acaban en manos de grandes corporaciones privadas, cotizadas en bolsa, cuyos volúmenes de ingresos se ha incrementado exponencialmente en las últimas décadas, gracias a los contratos firmados con los gobiernos. Estas empresas, al tener su ámbito de negocio en la lucha contra la delincuencia pueden albergar intenciones contrarias a su completa desaparición. En ese sentido, el profesor, Robert Weiss, muy crítico con la seguridad privada, manifiesta que:

*“Esta dinámica neoclásica da lugar a una contradicción fundamental de la seguridad neoliberal: las compañías de seguridad privada no tienen incentivos financieros para promover la paz y estabilidad (...) Los servicios contratados les otorgan una influyente voz en la formulación de políticas públicas. La amenaza a la seguridad es un gran negocio y cualquier reducción de ésta, perjudica, de hecho, a la viabilidad de la empresa. Debido a que el negocio de la seguridad prospera con la inestabilidad social y la inseguridad, la inseguridad colectiva se convierte en un objetivo primordial de las partes interesadas. En otras palabras, el miedo y el fracaso del gobierno se convierten en una buena política empresarial. Cuando la seguridad genuina y las amenazas no son suficientemente rentables, la exageración y la manipulación pueden complementar el negocio, como en los días del esquirolaje en tiempos de la Gran Depresión o durante el Macartismo.”*³³⁶

Más allá de las implicaciones económicas, el enfoque punitivo permite a los políticos de tendencia más conservadora, que son quienes, generalmente, lo sustentan, la obtención de importantes réditos electorales, a través del apoyo de unos ciudadanos alienados por los medios, que, en un contexto de honda preocupación y miedo al delito, tenderán a inclinarse por aquellas opciones políticas que parezcan enfrentarlo con mayor determinación. Al respecto, Barak señala lo siguiente:

“Así como los medios crean una realidad social del delito para sus audiencias, también reajustan las percepciones de éstas sobre la delincuencia, y el mundo en general. De hecho, los estudios de Gerbner y otros

³³⁵ David Garland. *Opus cit.* 262-263.

³³⁶ Weiss, R.P., “From Cowboy Detectives to Soldiers of Fortune: Private Security Contracting and its Contradictions on the new Frontiers of Capitalist Expansion”, *Social Justice*, vol. 34, 3-4 (2008): 9.

demuestran la asociación entre consumo de televisión y lo que ellos llaman “visión sesgada del mundo”, que se caracteriza por: “desconfianza, cinismo, alienación y percepción alterada de los niveles reales de peligro y de delincuencia en la sociedad.”³³⁷

Así pues, la banalización de la violencia, sus implicaciones políticas y económicas, y sus consecuencias para el orden social serán los temas principales objeto de nuestro estudio, mediante el análisis de la película “Pulp Fiction”, dirigida, en 1994, por Quentin Tarantino, y que llevaremos a cabo en los epígrafes siguientes.

Antes de comenzar con el análisis de la película, propiamente dicho, resulta conveniente que nos detengamos en su sinopsis y realicemos, además, alguna breve consideración acerca de su peculiar estructura narrativa. Ambas cuestiones contribuirán a una mejor comprensión de la intención dramática del director.

XI. 2.- Sinopsis y estructura narrativa

XI. 2. A.- Sinopsis

El guion del filme se estructura en varias historias interrelacionadas que se presentan al espectador de manera “desordenada”, desde el punto de vista temporal. La escena inicial transcurre en la cafetería Hawthorne Grill, donde una pareja de jóvenes atracadores (Pumpkin y Honey Bunny) se replantean su carrera delictiva y acaban decidiendo asaltar el local. A continuación, los títulos de crédito, acompañados por dos melodías de la banda sonora de la cinta. Al concluir estos, Vincent Vega (John Travolta) y Jules Winnfield (Samuel L. Jackson), dos sicarios al servicio de Marsellus Wallace (dueño de un bar de alterne y amañador de apuestas de boxeo) acuden, en coche, al apartamento de unos jóvenes para recuperar un valioso maletín, que éstos no habían devuelto a su jefe. Asesinan a dos de ellos (Brett y Roger) y salen de allí acompañados por un tercer joven (Marvin), quien se supone habría delatado a sus compañeros.

Tras ello, se muestra en pantalla el título de la que, teóricamente, sería la primera historia de la película: “Vincent Vega y la esposa de Marsellus Wallace”. Marsellus conversa, en su local de alterne, con el boxeador Butch Coolidge (Bruce Willis), al que ofrece una importante suma por dejarse ganar en su próximo combate. Entretanto, llegan Vincent y Jules, extrañamente ataviados con ropa deportiva.

³³⁷ Gregg Barak, *Opus cit.* 21.

Vincent tiene un pequeño “encontronazo” con Butch, que termina cuando Marsellus le llama a su presencia. Acto seguido, vemos a Vincent, en casa del narcotraficante Lance, comprando heroína, que se “chuta” allí mismo. Esta escena se solapa con la del propio Vincent, conduciendo su Chevrolet Malibú, camino al domicilio de Mía (Uma Thurman), esposa de Marsellus, a la que debe llevar a cenar y divertirse, por orden de su jefe. Tras recogerla, van a cenar al Jack Rabbit Slim’s, un restaurante temático de los años 50, donde acaban bailando en un concurso de twist y ganando un trofeo. Vuelven a casa de Mía y, mientras Vincent está en el baño, ella encuentra la bolsa de heroína en el bolsillo de su abrigo. Pensando que es cocaína, la esnifa, sufre una sobredosis y comienza a sangrar por la nariz. Vincent, muy asustado, la lleva a la vivienda de Lance donde consigue reanimarla con una inyección de adrenalina en el corazón. Una vez recuperada, la acompaña a casa y ambos deciden no contar a Marsellus nada de lo ocurrido.

En pantalla aparece el título de la segunda historia de la película: El reloj de oro. La noche anterior a su combate amañado, Butch sueña con su infancia. Recuerda cuando el capitán Koons (Christopher Walken), un compañero de armas de su padre, le entregó el reloj de éste, que también había pertenecido a su abuelo y a su bisabuelo, quienes lo llevaron consigo en ambas guerras mundiales. Su padre murió en un campo de prisioneros de Vietnam, pero logró ocultar el reloj, al enemigo, escondiéndolo en el ano, antes de entregárselo al capitán Koons, quien, a su vez, hizo lo propio hasta que fue liberado y pudo entregárselo a Butch.

Se despierta, súbitamente, en el vestuario. En vez de perder el combate, acaba ganándolo y provocando la muerte, involuntaria, de su oponente. Ha apostado, a su favor, el dinero que le dio Marsellus y conseguido una considerable suma. Escapa del lugar del combate en un taxi y entabla conversación con la taxista, Esmarelda Villalobos, morbosamente anonadada al saber que el boxeador ha matado a su contrincante. Butch llega al apartamento de Fabienne (María de Medeiros), su novia francesa. Con ella, planea volver a Knoxville (Tennessee), su ciudad natal, recoger sus ganancias y abandonar el país. Al día siguiente, preparando las maletas, Butch se da cuenta de que falta su reloj de oro. Había encargado a Fabienne que lo recogiese en su apartamento, con el resto de sus pertenencias, pero ella olvidó hacerlo. Butch arma una bronca tremenda a Fabienne y parte hacia su casa, en busca del reloj, en el utilitario de ésta. Dado que presume que los hombres de Marsellus pueden ir en su busca, aparca el coche lejos de la vivienda y se dirige a pie hacia el edificio, en el que entra con la máxima cautela. Allí halla, al fin, su reloj, pero, mientras calienta unos panecillos en el tostador, descubre un arma larga en la cocina y se percata de que no está solo. Abre la puerta del baño y sorprende a Vincent Vega, sentado en el inodoro,

leyendo un comic. Abre fuego contra él y lo mata con el arma que acaba de encontrar. Después de borrar sus huellas dactilares, con un pañuelo de papel, Butch sale del apartamento. Mientras conduce de vuelta a casa, coincide con Marsellus cruzando un paso de cebra y, cuando él advierte su presencia, intenta atropellarlo, pero sólo consigue que ambos resulten heridos y que éste le persiga hasta que logra refugiarse en una casa de empeños, donde es alcanzado por Marsellus. Tras pelearse entre ellos, son, finalmente, reducidos por Maynard, el propietario del establecimiento, que aprovecha para secuestrarlos y los ata y amordaza en el sótano del local. Luego, llama a su hermano Zed, que trabaja como guardia de seguridad, para contarle lo ocurrido. En el sótano-mazmorra tienen, también, encerrado en un baúl de madera, a un tipo vestido enteramente de cuero negro y que no habla pero que sí gesticula y gime (el tarado). Mientras Zed y Maynard violan a Marsellus en una habitación contigua, Butch logra desatarse y aturdir al tarado para que no le delate. Cuando está a punto salir de la tienda, tras coger las llaves de Zed del mostrador, vuelve sobre sus pasos y busca un arma para rescatar a Marsellus. Se decide por una katana, con la que acaba matando a Maynard, mientras Marsellus dispara a Zed un tiro en los testículos, con la escopeta recortada de su hermano, que ha cogido del suelo, y le dice que, en venganza, lo va a torturar salvajemente: “practicaremos el medieval con tu culo”. Entretanto, entierra sus diferencias con Butch, al que pone dos condiciones para olvidarlas: que se vaya de la ciudad cuanto antes y que no cuente a nadie lo ocurrido. Butch vuelve a casa, recoge a Fabienne y ambos parten de la ciudad montados en “Grace”, la moto chopper de Zed.

La tercera historia lleva por título: “The Bonnie Situation”. Volvemos atrás, haciendo “flashback”, al momento en que Jules y Vincent acaban de matar al joven Brett en su apartamento, por no devolver el maletín a Marsellus. En ese instante, un cuarto chico, que estaba escondido en el baño, les dispara con un revólver, pero, milagrosamente, ninguna de las balas les alcanza, sino que se empotran en la pared. Jules, muy afectado, lo achaca a una intervención divina, aunque Vincent no comparte su opinión. Salen del apartamento acompañados por Marvin, el integrante de la banda infiltrado por Marsellus. Ya en el coche, Jules insiste en el carácter sobrenatural de lo ocurrido. Vincent duda de ello y, en ese mismo momento, su arma se dispara, accidentalmente, y vuela la cabeza a Marvin. El automóvil queda completamente cubierto de sangre y restos humanos y Jules recurre a un colega llamado Jimmie (Quentin Tarantino) para que les deje esconder el vehículo en su garaje. Pero sólo podrán estar allí una hora porque Bonnie, la esposa de Jimmie, que es enfermera, está a punto de volver a casa, tras finalizar su turno de noche en el hospital. Enterado de la situación, Marsellus contacta con Winston Wolf (El Señor Lobo) (Harvey Keitel), un peculiar “conseguidor”, que liderará la operación de limpieza. El Señor Lobo ordena a Jules y Vincent que laven el coche y cubran los asientos con edredones y colchas

facilitadas por Jimmie. Luego les da un “manguerazo” en el jardín y se visten con camisetas deportivas (el extraño atuendo con el que luego aparecen en el bar de alterne). Se deshacen del cuerpo y del utilitario en el desguace de un amigo del Señor Lobo (Joe el Monstruo), cuya hija es su novia.

Concluido el asunto, Jules y Vincent, van a desayunar al Hawthorne Grill, donde continúan hablando de la conversión del primero, decidido a pasar su vida recorriendo el mundo, como un vagabundo, ayudando a los que sufren la tiranía. Vincent no entiende la actitud de su amigo y se levanta para ir al baño. Es entonces cuando Pumpkin y Honey Bunny (protagonistas de la primera escena de la película) comienzan su atraco a la cafetería, vaciando la caja registradora y las carteras de los clientes. Jules entrega su cartera a Pumpkin pero cuando quiere llevarse la maleta de Marsellus lo desarma. Honey Bunny se altera mucho y Jules consigue que Pumpkin la tranquilice. Mientras, Vincent vuelve del baño y apunta con su arma a Honey Bunny. Jules, ordena a Pumpkin que le devuelva su cartera, y le dice que puede quedarse con los 1.500 dólares que contiene y que con eso y lo “recaudado” han dado un buen golpe. Vincent se cabrea por ello. Jules les explica que, en realidad, con su dinero, está comprando las vidas de Pumpkin y Honey Bunny para no tener que matarlos. Recita, de nuevo, el versículo 25:17 del profeta Ezequiel, que utilizaba, antes de su conversión, como una mera perorata antes de eliminar a sus víctimas, y en cuyo texto, ahora, se reconoce. Jules y Vincent dejan que Honey Bunny y Pumpkin se vayan con el dinero, pero sin el maletín, y salen de la cafetería hacia el club de alterne de Marsellus. Títulos de crédito y fin de la película.³³⁸

XI. 2. B.- La estructura narrativa

Tal y como puede apreciarse en la sinopsis, el filme posee una estructura narrativa, muy peculiar, perceptible desde su inicio. La secuencia cronológica está alterada de tal forma que las tres historias principales (Vincent Vega y la esposa de Marsellus Wallace, El reloj de oro, y The Bonnie Situation) se presentan al espectador “desordenadas”, lo que aumenta el sentido de irrealidad que imbuje toda la película. A continuación, mostramos, en una tabla, la correspondencia entre la secuencia temporal alterada, del guion, y la secuencia temporal, ordenada, de los acontecimientos.

³³⁸ https://www.imdb.com/title/tt0110912/plotsummary?ref=tt_q1_stry_3#synopsis [Consultada el 15 enero 2019] (Extractada, completada y traducida por el autor).

Secuencia temporal alterada (película)	Secuencia temporal ordenada (teórica)
Pumpkin y Honey Bunny en el Hawthorne Grill	Títulos de crédito
Títulos de crédito	Jules y Vincent acuden al apartamento de Brett
Jules y Vincent acuden al apartamento de Brett	The Bonnie Situation
Vincent Vega y la esposa de Marsellus Wallace	Pumpkin y Honey Bunny en el Hawthorne Grill
El reloj de oro	Vincent Vega y la esposa de Marsellus Wallace
The Bonnie Situation	El reloj de oro

Tabla 6

Reconocemos la originalidad del director a la hora de plantear el tiempo como un recurso narrativo más, pero creemos, también, que, el abuso del “flashback” puede ser técnicamente discutible y llegar a confundir al espectador. Más, si cabe, al entrelazarse las diferentes tramas y subtramas de la película.

XI. 3.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador

Nos centraremos, en este apartado, en desarrollar nuestras ideas acerca de lo que los profesores Davis y Womack³³⁹ denominan la “ética de la redención en Pulp Fiction”.

XI. 3. A.- El sustrato religioso de la violencia. La redención por la fe (Jules)

En un guion cuyos personajes se muestran aparentemente superficiales y violentos, sin cuestionarse su propia existencia, ni el orden establecido, llama la atención, de manera especial, la figura de Jules Winnfield (Samuel L. Jackson). Jules es un sicario afroamericano, del suburbio angelino de Inglewood,

³³⁹ Davis, T.F., Womack, K., “Sheperding the Weak: The Ethics of Redemption in Quentin Tarantino’s Pulp Fiction”, *Literature/Film Quaterly*, vol. 26, 1 (1998): 60.

que tiene la costumbre de recitar a sus víctimas, antes de acabar con sus vidas, un fragmento bíblico: el versículo 17 del capítulo 25 del profeta Ezequiel. Lo hace de forma mecánica, y sin llegar a comprender el significado profundo de este, pero con una indiscutible carga de dramatismo, como queda acreditado en la escena que transcurre en el apartamento del joven Brett:

“INTERIOR. APARTAMENTO. DÍA.

(Jules y Vincent acuden, a primera hora de la mañana, al apartamento de unos jóvenes (Marvin, Roger y Brett) para recuperar un maletín muy valioso que su jefe, Marsellus Wallace, les había entregado, y que, todavía, no le han devuelto. En pocos minutos, y dado que van armados, recuperan el maletín. Jules mata, de un disparo, a Roger, y hiere en el hombro a Brett. Mientras, Marvin contempla, muerto de miedo, la escena desde un rincón junto la puerta del apartamento. Jules abronca a Brett, que no deja de temblar, por haber intentado engañar a Marsellus.)

JULES. (Dirigiéndose a Brett, muy alterado) A Marsellus Wallace no le gusta que pretenda follarle nadie salvo la señora Wallace... ¿Lees la Biblia, Brett?

BRETT. (Temblando y muy azorado) Sí.

JULES. Pues tengo memorizado un pasaje que resulta apropiado para esta ocasión. De Ezequiel, 25:17. “El camino del hombre recto está, por todos lados, rodeado por la injusticia de los egoístas y la tiranía de los hombres malos. ¡Bendito sea aquel pastor que, en nombre de la caridad, y de la buena voluntad, saque a los débiles del valle de la oscuridad! Porque él, es el auténtico guardián de su hermano y el descubridor de los niños perdidos. Y os aseguro que vendré a castigar, con gran venganza y furiosa cólera, a aquellos que pretendan envenenar y destruir a mis hermanos. Y tú sabrás que mi nombre es Yahvé cuando caiga mi venganza sobre ti. (Apunta su arma contra Brett).

BRETT. Noooooo... (Jules y Vincent le disparan, a la vez, acribillándolo a balazos)”³⁴⁰

El texto auténtico de Ezequiel, 25:17, referido a los enemigos del pueblo de Israel, dice: *“Ejecutaré contra ellos terribles venganzas, furiosos escarmientos, y sabrán que yo soy Yahvé, cuando les aplique mi venganza.”³⁴¹*

En realidad, Jules realiza, en su “discurso” una especie de “mezcla” de ideas, o máximas, recogidas en la Biblia que, si bien no pertenecen al versículo citado del profeta Ezequiel, si están en el “acervo común” de los textos bíblicos. Al objeto de facilitar el análisis de las palabras de Jules, y su correspondencia con otros textos de las Escrituras, (nos centraremos en el Libro de los Salmos, por su carácter omnicomprendivo y elevada difusión popular) dividiremos su cita en varios párrafos:

a) “El camino del hombre recto está, por todos lados, rodeado por la injusticia de los egoístas y la tiranía de los hombres malos...” (Este primer fragmento podríamos denominarlo como “las tribulaciones del

³⁴⁰ Quentin Tarantino, *Pulp Fiction* (Hollywood: Miramax, 1994) 0:20:07.

³⁴¹ José-Ángel Ubieta (Dir.), *Biblia de Jerusalén (Edición Española)*. (Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999) 1939.

justo”). La afirmación de Jules aparece sustentada en numerosos salmos. Entre ellos, señalaríamos el número 55, el 143 y el 144:

Salmo 55:20-22: “Que Dios me escuche y los humille, él, que reina desde siempre, pues no tienen enmienda ni temen a Dios. Levantan la mano contra su aliado, violan su alianza; Más blanda que manteca es su boca, pero traman la guerra; sus palabras más suaves que el aceite, son espadas desnudas.”

Salmo 143:3: “Me persigue a muerte el enemigo, aplasta mi vida contra el suelo; me obliga a vivir entre tinieblas, como los que han muerto para siempre.”

Salmo 144: 7-8: “Extiende tus manos desde lo alto, librame de las aguas caudalosas, sálvame de la mano de extranjeros, cuya boca profiere falsedades y cuya diestra es diestra de mentira.”

b) “Bendito sea aquel pastor que, en nombre de la caridad, y de la buena voluntad, saque a los débiles del valle de la oscuridad. Porque él es el auténtico guardián de su hermano y el descubridor de los niños perdidos” (El segundo fragmento se refiere a la figura de Dios como “El Buen Pastor”). Encontramos claras referencias, a esa figura, en los salmos 23, 34, 107, 109, 121 y 138:

Salmo 23:1: “Yahvé es mi pastor, nada me falta.”

Salmo 34:8: “El ángel de Yahvé pone su tienda en torno a sus adeptos y los libra.”

Salmo 107:4-7: “Por el desierto erraban por la estepa, no acertaban, con lugares habitados. Hambrientos y sedientos se sentían desfallecer. Pero clamaron a Yahvé en su apuro y él los libró de sus angustias. Los condujo por el recto camino hasta alcanzar un lugar habitado.”

Salmo 109:31: “Porque se pone a la diestra del pobre para arrancar su vida de los jueces.”

Salmo 121:7: “Yahvé te guarda del mal. Él guarda tu vida.”

Salmo 138:7: “Si camino entre angustias me das vida, ante la cólera del enemigo, extiendes tu mano y tu diestra me salva.”

c) “Y os aseguro que vendré a castigar, con gran venganza y furiosa cólera, a aquellos que pretendan envenenar y destruir a mis hermanos. Y tú sabrás que mi nombre es Yahvé cuando caiga mi venganza sobre ti. (La última parte del texto podemos denominarla como “La cólera de Yahvé”). A modo de ejemplo, los salmos 55, 60 (108) y 79:

Salmo 55:24: “Y tú, oh, Dios, hundirás en lo más profundo de la fosa a esos sanguinarios y traidores sin llegar a la mitad de su vida.”

Salmo 60:14: y salmo 108:14: (que comparten idéntico texto) “¡Con Dios haremos proezas, él machacará a nuestro adversario!”

Salmo 79:6: “Derrama tu furor sobre los pueblos que no te reconocen, sobre los reinos que no invocan tu nombre.”³⁴²

Así pues, todo el discurso de Jules se ajusta, en mayor o menor medida, a las enseñanzas bíblicas. No obstante, el contraste narrativo se plantea, en el filme, por el choque dramático que supone la aplicación de la venganza, por un sicario, a sus semejantes, utilizando, como parte de su personal liturgia de la violencia, un texto religioso.

Creemos que, en un plano inconsciente, Jules percibe su trabajo como el de una suerte de “ángel exterminador”, en el sentido de que, en la mayoría de sus intervenciones profesionales, debe acabar con la vida de personas “malas”, entendiendo como tales aquellas relacionadas con el mundo en que se mueve: el de la delincuencia. De hecho, él mismo, criado en un suburbio, sería un “niño perdido”, conducido a una vida al margen de la ley por “los hombres malos” y que, convertido en un “buen pastor”, descarga la “cólera de Yahvé” sobre ellos.

Es más, pertenece a una minoría étnica que ha sufrido la esclavitud y cuyas perspectivas vitales, siglos después, continúan siendo peores que las de la media de sus conciudadanos (nivel de vida, desempleo, fracaso escolar y tasas de encarcelamiento, entre otras) con un reflejo social, en el cine, y en otros medios de comunicación, distorsionado, y que evoluciona, lentamente, en la medida que lo hacen las circunstancias sociales y políticas³⁴³. Sin obviar lo anterior, la violencia parece tener en este personaje, un evidente sustrato religioso. Lo que Jules no intuye, es que un día sufrirá una revelación que le llevará a abandonar la violencia, redimido por la fe:

³⁴² Todas las citas de los salmos están tomadas de la *Biblia de Jerusalén (Edición Española)*, (Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999).

³⁴³ Norman Denzin. *Opus cit.*, 481-483.

“INTERIOR. APARTAMENTO. DÍA:

(La puerta del baño se abre, súbitamente, y un cuarto joven, que permanecía escondido allí, entra en escena, sosteniendo, con ambas manos, un revólver Magnum 357).

CUARTO JOVEN. (Dirigiéndose a Julius y Vincent, gritando, desahogado) ¡¡¡Morid, cabrones, morid!!! (dispara seis veces hasta vaciar por completo el tambor de la pistola).

(Ninguna de las balas alcanza a Julius ni a Vincent. Todas se han empotrado en la pared. Después de mirarse entre ellos, Vincent y Julius, disparan con sus armas automáticas al cuarto hombre, y cae muerto.

VINCENT. (A Marvin, enfadado) ¿Por qué coño no nos has dicho que había alguien en el baño?, ¿no tienes memoria?, ¿olvidaste que había alguien ahí dentro que llevaba un puto cañón?

JULES. (A Vincent, muy impresionado por lo ocurrido) ¿Has visto lo grande que era el trasto que disparó contra nosotros? ¡Era mayor que él! Deberíamos ser jodidos fiambres, tío (observa, atónito, los impactos de bala en el tabique).

VINCENT. (Tranquilo) Lo sé. Hemos tenido suerte.

JULES. (Contrariado) No, no, no, no. Esta mierda no ha sido suerte.

VINCENT. Sí, tal vez.

JULES. (Convencido) Ha sido una intervención divina. Intervención divina, ¿sabes lo que es?

VINCENT. Creo que sí. ¿Significa que Dios bajó del cielo y detuvo las balas?

JULES. (Enfático) Exacto, eso es, justo, lo que significa. Dios bajó del cielo y detuvo esas malditas balas.

VINCENT. Me parece que ya es hora de irnos, Jules.

JULES. (Alterado) ¡No digas eso! No pretendas pasar de esta mierda. Lo que acaba de ocurrir es un maldito milagro (muy afectado).

VINCENT. (Quitándole importancia) Mierda, Jules, esas cosas pasan...

JULES. Te equivocas. Falso. Eso no sucede así, sin más...

VINCENT. ¿Prefieres continuar esta discusión teológica en el coche o en la cárcel, con la “pasma”?

JULES. Deberíamos estar muertos, amigo mío. Lo que ha ocurrido es un milagro y, ¡joder!, sólo quiero que lo reconozcas.

VINCENT. (Dándole la razón, por no discutir) De acuerdo. Es un milagro ¿Nos podemos ir?”³⁴⁴

³⁴⁴ Quentin Tarantino. *Opus cit.* 01:50:13.



Foto 4

Al analizar visualmente esta escena hay un detalle, aparentemente trivial, que llama, poderosamente, la atención (Foto 4, sobre estas líneas). Se trata del extremo del riel de la cortina, junto a la cabeza de Vincent (señalado con una flecha azul en la imagen). Tiene un aspecto muy semejante al de un crucifijo y, curiosamente, la ventana sobre la que se encuentra no tiene cortinas sino estores. El encuadre del plano muestra también los orificios de bala, en la pared, y las caras de asombro de Vincent y Julius. Pensamos, que el director pretende, con ello, reforzar el carácter milagroso de los acontecimientos, validando la hipótesis de intervención divina de Jules frente al escepticismo posibilista de Vincent. En el apartamento de Brett, Jules sufre su “caída del caballo”, como San Pablo, y percibe que lo ocurrido debe tener una connotación espiritual y un significado concreto, pero todavía está demasiado impresionado para digerirlo. Vincent, por el contrario, se muestra sumamente renuente a admitirlo, achacándolo todo a la casualidad. Su falta de fe tendrá nefastas consecuencias, pocos minutos después, en un giro argumental que nos recuerda al Dios castigador del Antiguo Testamento:

“INTERIOR. COCHE (EN MOVIMIENTO). POR LA MAÑANA:

(Jules conduce, Vincent es el copiloto y Marvin va sentado, en la parte trasera, justo detrás de Vincent):

VINCENT. ¿Has visto, alguna vez, ese programa... “Cops” (Policías)? Yo lo vi una vez, que salía un “poli” que hablaba, no sé, de un tiroteo que tuvo, con un tipo, en un pasillo ¿vale? Y él descargó su arma contra el tipo, y no ocurrió nada. No le hizo nada, ¿vale? Sólo estaban él y ese tío. En fin, es raro, pero también pasa...

JULES. Oye, si te empeñas en no ver, busca al Buen Pastor, pero mi “menda” tiene los ojos bien abiertos.

VINCENT. Y eso ¿qué coño significa?

JULES. Pues que se ha acabado para mí. A partir de ahora puedes considerarme retirado.

VINCENT. ¡Santo cielo!

JULES. ¡No blasfemes!

VINCENT. ¡Hostia puta!

JULES. (Enfadado) ¡He dicho que no hagas eso!

VINCENT. *(Molesto) Oye, ¿por qué coño te cabreas tanto?*

JULES. *Se lo voy a decir a Marsellus. Hoy. Abandono.*

VINCENT. *Eso... Y explícale, también, el porqué.*

JULES. *No te preocupes. Lo haré.*

VINCENT. *Sí, y te apuesto, 10.000 dólares, a que se mea de risa.*

JULES. *Me importa una mierda que lo haga.*

VINCENT. *Marvin, ¿y tú qué opinas de todo esto?*

MARVIN. *Tío, no sabría qué opinar.*

VINCENT. *(Insiste) Tendrás algo que opinar... Dime, ¿tú crees que Dios bajó del cielo y detuvo...(BANG)?*

(El arma de Vincent, que lleva en su mano, se dispara, de golpe, y Marvin recibe un disparo mortal en la cabeza. Todo el coche queda impregnado de sangre y de restos humanos) ”³⁴⁵

Ya en el coche, Jules parece tener más claro lo que ha pasado. El hecho de que Vincent y él se hayan salvado de una muerte segura, en el apartamento, por la providencial intercesión divina, implica la necesidad de un cambio radical de vida. Y está dispuesto a llevarlo a cabo planteándose abiertamente a su jefe. Su compañero Vincent sigue sin comprender la actitud de Jules y, de nuevo, achaca lo ocurrido a la mera casualidad. Sorprendentemente, después de blasfemar varias veces seguidas y de burlarse de Jules, su pistola se dispara, sin motivo aparente, y acaba matando a Marvin. El vehículo queda totalmente manchado de sangre y los sesos del joven esparcidos por la tapicería. El mensaje no puede ser más contundente: aquellos que dudan de la existencia de Dios, pagan las consecuencias. Si bien, en este caso concreto, las dudas de fe de Vincent las termina pagando el pobre Marvin, que, muy prudente, no sabía qué opinar de lo ocurrido. Parece como si, en un gesto de cruel ironía vengativa, el Buen Pastor quisiese dar una última oportunidad de conversión al incrédulo Vincent, quien, insensible a las señales, terminará sus días, poco tiempo después, a manos de Butch, que le disparará, una ráfaga de balas, mientras lee, absorto, un comic en el inodoro. En el lado contrario, Jules abandona su profesión y, con ella, la violencia. La fe, o, más concretamente, su interpretación personal de ella, le ha redimido.

La trascendencia de la conversión de Jules, como uno de los componentes narrativos nucleares del guion, no es una cuestión pacífica entre los críticos. Para los profesores Davis y Womack:

³⁴⁵ *Ibidem.* 01:51:18.

“Whalen³⁴⁶ describe el paisaje de Pulp Fiction como “un mundo de dibujos animados, de personajes bidimensionales en un universo bidimensional”. Compara la metamorfosis de Jules con el trasfondo metafísico de los dibujos animados del Coyote, que, no obstante, y para él, poseen “más conflicto, verdad y significado”. Sin embargo, se olvida de considerar el hecho de que, en la historia final de la película, “The Bonnie Situation”, Tarantino presta un especial interés a la conversión de Jules (...) En este sentido, el personaje sufre una “impresión cataléptica”, un fenómeno cognitivo y filosófico que, según Nussbaum³⁴⁷, “tiene el poder, por la propia intensidad del sentimiento, de hacernos asumir y de convencernos de que las cosas pueden ser de otra manera. Se define como una marca o impresión en el alma”. Para Jules, las cosas simplemente no pueden volver a ser iguales. Después de tales revelaciones, las figuras éticas descubren “el sentimiento de que otra forma de vida simplemente no sería asumible, como tal, para un ser humano con virtudes humanas y heroísmo humano”. De este modo, Jules se da cuenta de que debe buscar otra vida más allá del inframundo para poner en práctica su nuevo sistema de valores transformado. Por esta razón, Jules se involucra en el acto de lo que Miller³⁴⁸ denomina como la “ética de la lectura”. “En esos momentos”, escribe Miller, “un autor se vuelve contra sí mismo, por así decirlo, se vuelve hacia un texto que ha escrito, lo relee”. Como autor de facto de su propia vida, Jules reflexiona sobre su experiencia pasada como si se tratase de un texto, tratando de interpretar su significado antes de su conversión, mientras intenta descifrar las líneas que aún no se han escrito. Pero el terreno abrasivo e inquietante de Pulp Fiction no le concede la posibilidad de una reflexión tranquila y personal (...) El acto redentor de releer el texto de su vida permite a Jules vislumbrar, por primera vez, perspectivas de fe, esperanza y amor. Posibilidades que su existencia pasada, con su devoción a la muerte, nunca podría ofrecer. Mientras Jules revela sus intenciones de dejar “la vida”, Vincent retrocede horrorizado ante la mera noción de una existencia sin la comodidad de las posesiones materiales. De esta manera, Tarantino establece a Jules como el centro moral de su película, y, por esta razón, la narrativa (...) adquiere una mayor fuerza ética cuando éste perdona a Pumpkin y Honey Bunny en los momentos finales del filme. Si los ladrones se hubiesen enfrentado a Jules en la secuencia de apertura, antes de haber experimentado la intervención divina, seguramente hubiesen topado con su lectura iracunda y original del pasaje de Ezequiel 25:17. En cambio, Tarantino ofrece en el acto de contrición de Jules, su deseo de pastorear a los débiles. Al salvar la vida de los ladrones, sostiene la vida de la comunidad. El poder de la metamorfosis de Jules radica en el riesgo que exige la fe y su descubrimiento de lo que Nussbaum llama las fuerzas “diversas y poderosas” del amor (...) Más allá de la codicia, las drogas y los

³⁴⁶ Whalen, T., “Film Noir: Killer Style”, *Literature/Film Quarterly*, vol. 23, 1 (1995): 2-5.

³⁴⁷ Martha C. Nussbaum, *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (Nueva York: Oxford University Press, 1990).

³⁴⁸ Hillis J. Miller, *The Ethics of Reading: Kant, de Man: Eliot, Trollope, James and Benjamin* (Nueva York: Columbia University Press, 1987).

*disparo, que Whalen tanto lamenta, Pulp Fiction ofrece un universo ficticio donde aún ocurren milagros, donde el amor todavía puede marcar la diferencia.*³⁴⁹

Desde nuestro punto de vista, y sin menospreciar las aportaciones críticas, e irónicas, de Whalen, nos parece más acertado el enfoque de Davis y Womack, basado en las aportaciones teóricas de Nussbaum y Miller, para describir el proceso de conversión del personaje de Jules. A pesar de todo lo cual, la estrecha relación entre religión y violencia, que él encarna, puede ser objeto de una interpretación, si cabe, más profunda. La conversión de Jules se produce en un entorno espaciotemporal muy determinado: el de la sociedad capitalista postindustrial de mediados de los años 90. Es entonces, cuando la reacción conservadora, iniciada, en los años 80, por las ideas de Ronald Reagan³⁵⁰ y Margaret Thatcher³⁵¹, emerge en todo su esplendor tras la caída del Muro de Berlín y se reformulan las políticas reaccionarias a nivel mundial. En ese contexto, factores como la lucha de clases, la raza, la extracción social, la postura personal frente a la violencia y el dinero y la situación individual no pueden ser obviados y nos ayudan a comprender el devenir vital de Jules Winnfield. Para ello, resulta interesante contraponerlo con su alter-ego en la película, el boxeador y exsoldado Butch Coolidge, cuyo proceso evolutivo de redención detallaremos en el apartado C de este epígrafe.

Jules	Butch
Afroamericano	Caucásico
Ascendencia humilde	Clase media
Sicario	Boxeador
Ejerce violencia ilegal	Ejerce violencia legal
Salvado por su fe	Salvado por sus actos
Villano	Héroe

³⁴⁹ T.F. Davis, K. Womack, *Opus cit.* 60-66.

³⁵⁰ Si bien fue presidente de los Estados Unidos hasta 1989, en que accedió a la presidencia George H. W. Bush, su ideario fue plenamente asumido, y continuado, por este último.

³⁵¹ Primera Ministra de Gran Bretaña hasta 1990. Al igual que en el caso de Reagan, su legado ideológico gozó del predicamento de su sucesor, John Major.

Desprecia el dinero	Aprecia el dinero
Vagabundo	Sedentario

Tabla 7

Analizando las características y circunstancias vitales de ambos personajes podemos llegar a preguntarnos si no existe una sutil discriminación en el guion: ¿pretende el Buen Pastor apartar a la oveja negra (nunca mejor dicho) de las conductas violentas a través de la asunción de una religiosidad, vacía de contenido, que sirva como agente anestésico (el opio del pueblo de Marx) ante eventuales revueltas sociales por sus difíciles condiciones de vida? Creemos que sí.

Es significativo que Julius renuncie a la violencia tras recibir un mensaje divino mientras que Butch lo hace, “motu proprio”, cuando consigue ponerse a salvo con el dinero que ha “robado” a Marsellus. Por tanto, la justificación ética de la violencia parece estar relacionada con la posición social de quien la emplea, dado que esta determina, a su vez, el grado de libre albedrío que posee para decidir si continúa ejerciéndola o no.

XI. 3. B.- Posmodernidad, religión y violencia

El sustrato religioso de la violencia aparece en el filme incardinado con la ideología posmoderna. El personaje de Jules nos servirá, una vez más, para explorar el alcance e implicaciones de esa conexión. Nos ayuda a plantear el debate la profesora Kelly Ritter, de la Universidad Southern State, de Connecticut (Estados Unidos), quien sostiene que:

“Jules utiliza el conocimiento que su auditorio tiene de la biblia y de Dios para elevarse a sí mismo (...) allí donde Ezequiel empleaba ese conocimiento para convencerles de que confiasen en él, en su discurso profético y le respetasen como mensajero de Dios. Recurrimos a Braudillard para explicar la importancia de esta metodología en todo orador posmoderno, ya que, como él afirma: “la circulación del poder, del conocimiento, del discurso (en la Posmodernidad), pone fin a cualquier localización de instancias y polos” (...) y, por tanto, el “poder” del intérprete no proviene de ninguna instancia ajena, sino del propio intérprete. En otras palabras, si Jules ha alcanzado el poder, a través de su discurso, es el poder original de las palabras de Dios y del papel de Ezequiel como profeta (...)

La cultura posmoderna, basada en representaciones de la imagen o del pensamiento originales, y que diluyen la idea de éste, permite que Jules se nos presente aquí como aquel que formula la pregunta subyacente detrás de

todo ritual: ¿qué pasa si "Dios mismo puede ser simulado (...) reduciéndolo a los signos que constituyen la fe? (Braudillard)''³⁵²

De este interesante texto pueden inferirse una serie de consideraciones muy relevantes:

1.- En el discurso posmoderno de Jules, la difusión que hace del mensaje de Dios, antes de su conversión, tiene una connotación “narcisista” (confiere estatus) que le sitúa por encima del resto de los mortales y que, además, le permite arrogarse la condición de administrador legítimo de la violencia divina. La figura del Orador-profeta como representante de la divinidad y como administrador de su poder.

2.- Esto choca, frontalmente, con el discurso clásico del profeta Ezequiel, que, si bien busca el respeto de su auditorio y el impacto de su discurso, jamás recurre a la violencia para transmitirlo o ponerlo en práctica. La asunción de las palabras del profeta depende, en último término de la voluntad de quien las escucha y de su libre albedrío.

Esa tergiversación del mensaje lleva a la “falsificación” de la fe, en el sentido apuntado por Braudillard, de tal modo que la forma se vuelve más importante que el fondo. Así, un pasaje bíblico puede adquirir las connotaciones de un texto dramático, que llegan a ocultar su sentido último y profundo. Y una prueba clara de ello es que el contenido original del versículo del profeta Ezequiel, tal y como se ha detallado en el apartado A de este epígrafe tercero, no se corresponde con el que declama Julius. La Biblia se convierte en un guion adulterado.

3.- La sustitución de Dios por sus símbolos, y la preponderancia de la liturgia (convertida, incluso en “espectáculo”) frente a la profundidad y trascendencia del mensaje evangélico, suponen una manipulación interesada por parte del Posmodernismo. Y en el plano concreto de la violencia implica, como apuntábamos más arriba, la justificación de su empleo por “delegación” divina.

XI. 3. C.- Violencia, tradición y valores. La redención por la violencia (Butch)

El personaje de Butch Coolidge (Bruce Willis), encarna de figura típica del perdedor (en inglés “loser”). Como boxeador, no ha conseguido hacerse famoso y está a punto de alcanzar una edad crítica en su

³⁵² Kelly Ritter, “Postmodern Dialogics in Pulp Fiction: Jules, Ezekiel and Double-Voiced Discourse”, en *The Terministic Screen, Rethorical Perspectives on Film*, editado por D. Blakesley (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007), 291-292.

profesión. Por ello, acepta la oferta del hampón Marsellus Wallace para amañar un combate, a cambio de una buena suma. Sin embargo, va más allá de lo acordado y, con el dinero que le ha dado Marsellus, apuesta a su favor y termina ganando en el ring y matando, involuntariamente, a su contrincante. Cuando el destino le pone en la cruel dicotomía de elegir entre hacer lo moralmente correcto y el propio interés, Butch terminará cumpliendo con su deber:

INTERIOR DE LA TIENDA DE EMPEÑOS. SÓTANO. DÍA.

(Butch y Marsellus, están atados, en sillas separadas, y amordazados, con unas bolas rojas en sus bocas. Maynard los despierta, regándolos con un extintor. Ambos miran a su secuestrador. Maynard porta una escopeta de cañones recortados.)

MAYNARD. Nadie mata a nadie en mi negocio, salvo yo o Zed. (Suena un timbre). Es Zed. (Maynard sube unas escaleras y sale de la habitación. Butch y Marsellus se miran).

ZED. (A Maynard) Creí que habías dicho que esperarías...

MAYNARD. He esperado...

ZED. (Sorprendido) Pero, entonces... ¿Por qué están tan machacados?

MAYNARD. Se lo hicieron entre ellos, tío. Entraron aquí pegándose. Ese de ahí (señala a Butch) le iba a disparar al otro.

ZED. (A Butch) ¿En serio? ¿Le ibas a disparar, chico? (Butch no se inmuta). (A Maynard) Mi “Gracia” (se refiere a su moto “chopper”) ¿estará bien delante?

MAYNARD. Hoy, no es martes, ¿verdad?

ZED. No. Es jueves.

MAYNARD. Pues estará bien.

ZED. Bueno, trae al tarado.

MAYNARD. El tarado está durmiendo.

ZED. Pues, entonces, tendrás que ir a despertarle ¿no crees? (En la habitación contigua, Maynard abre un baúl de madera, y, dentro de éste, una reja).

MAYNARD. ¡Levanta! (El tarado sale del interior del baúl. Es un hombre delgado enteramente vestido de cuero negro con tachuelas. En la cabeza lleva una máscara con agujeros para los ojos y una cremallera (cerrada) para la boca) (Al tarado) ¡De rodillas! (El tarado se arrodilla y Zed le acaricia la cabeza como si fuese un animal doméstico).

MAYNARD. (A Zed) ¿Por cuál te apetece empezar?

ZED. No lo sé, todavía (comienza a echarlo a suertes entre Butch y Marsellus) Pito-pito-gorgo-rito-le-aprieto-un-dedo-al-negrilo-pero-si-grita-en-tonces-le-suelto. Pito-pito-puedes-ser-tú. Mi-madre-me-dijo-que-esco-giera-al-más-per-fecto-y-ese-eres-tú (señala a Marsellus). Creo que te ha tocado, grandullón. (Marsellus gime, asustado, en señal de protesta) (A Marsellus) Sshh. (A Maynard) ¿Lo hacemos aquí?

MAYNARD. Hagámoslo en la vieja habitación de Russell.

ZED. *Me parece muy bien. (Se lleva a Marsellus a la habitación contigua, arrastrando su silla e ignorando sus gemidos de pavor).*

MAYNARD. *(Al tarado) Tú no le quites el ojo a ese (se refiere a Butch). (Amarra al tarado, con una cadena, a un gancho del techo, entra en la habitación adyacente y cierra la puerta, dando un portazo. Oímos los lamentos de Marsellus, a pesar de la mordaza, y las risas y gritos de Zed y Maynard. Butch mira al tarado, que le sonríe mientras él intenta desatarse)*

ZED. *(Fuera de plano) ¡Quieto, cabronazo!*

MAYNARD. *(Fuera de plano) ¡Fóllatelo!, Cierra el jodido pico... Dale.*

(Butch, tras varios esfuerzos, consigue desasirse al fin. El tarado se da cuenta y comienza a gemir todo lo alto que puede. Butch le da un puñetazo y lo aturde, dejándolo fuera de juego. Termina de desatarse, se quita la mordaza y sale de la habitación mientras en el cuarto contiguo siguen oyéndose gritos, golpes y risas. Llega al mostrador de la tienda y coge las llaves de Zed. Da varias vueltas a la cerradura de la puerta de entrada y la abre. Cuando está a punto de salir, medita un instante, delante de las banderas colgadas de la pared: la confederada, y la de la Unión. Cierra, la puerta y vuelve al interior, con gesto decidido). Detrás del mostrador busca algún arma u objeto contundente. Descarta, primero, un martillo y un bate de beisbol y luego una motosierra. Levanta la vista y descubre una espada samurái: una katana. La desenfunda y se dirige, de nuevo, al sótano, blandiéndola con ambas manos. Tras la puerta se oyen los lamentos de Marsellus, que está siendo salvajemente violado, y los gritos sádicos de Zed y Maynard. Butch abre, suavemente, la puerta con su mano derecha, en la que luce el reloj de oro de su padre, mientras con la izquierda sostiene la katana. Vemos a Zed sodomizando a Marsellus y a Maynard jaleándolo).

MAYNARD. *(Con ojos viciosos) ¡Fóllatelo! (Marsellus, tendido sobre un potro, se percata de la llegada de Butch. Maynard se gira y Butch le asesta un fuerte tajo con la katana, que le hace tambalearse hasta que, de espaldas, Butch le da una última “estocada” y lo mata. Maynard se desploma. Entretanto, Zed se ha separado de Marsellus y contempla la escena, horrorizado. Mira hacia su pistola que tiene, casi, al alcance de su mano).*

BUTCH. *¿Quieres esa “pipa”, verdad, Zed? ¿Eh? Anda, píllala (Empuña la katana sobre él) Adelante, cógela, venga chico, ámate. Quiero que la cojas, Zed. (Marsellus se incorpora, lentamente, detrás de Butch. Ha recogido la escopeta recortada de Maynard, del suelo, y se oye un “click” cuando carga el arma).*

MARSELLUS. *Apártate, Butch. (Este se quita de en medio y Marsellus dispara a los testículos de Zed, que cae de espaldas. Marsellus vuelve a cargar su arma mientras Zed se retuerce de dolor).*

ZED. *¡Joder! ¡joder!*

BUTCH. *(A Marsellus, en voz baja) ¿Estás bien?*

MARSELLUS. *(Aparentemente tranquilo) No estoy bien. Estoy a mil jodidas millas de estar bien...*

BUTCH. *¿Y ahora qué?*

MARSELLUS. *¿Y ahora qué? Voy a decirte lo que pasará. Llamaré a un par de negros empapados en crack. Quiero que disequen a este colega empleando un soplete y un par de alicates. (A Zed). ¿Has apuntado lo que he dicho, maldito capullo? Aún no he acabado contigo ¡Ni lo sueñes! Practicaremos el medievo con tu culo.*

BUTCH. *Me refería a qué pasaba entre tú y yo.*

MARSELLUS. *¡Oh! Ese ¿ahora qué?... Te diré que os lo que pasa ahora entre tú y yo. Ya no existe más “tú” y “yo”. Nunca más.*

BUTCH. *¿Estamos en paz?*

MARSELLUS. Sí, lo estamos. Dos cosas... No hablarás con nadie sobre esto. Esto lo compartimos: yo, tú y el violador que está a punto de pasar lo poco que le queda de vida en un dolor espantoso y apabullante. ¡A nadie más le importa! Dos, te irás de la ciudad esta noche, ahora. Y, cuando te hayas ido, quédate lejos o la palmarás. En Los Ángeles ya no tienes privilegios ¿de acuerdo?

BUTCH. (Asiente con la cabeza) Sí.

MARSELLUS. Saca tu culo de aquí. (Butch sale de la habitación y se pone su cazadora de ante. Mientras Zed sigue retorciéndose de dolor en el suelo. Marsellus, de espaldas, sostiene la escopeta recortada con su mano derecha y, levanta el brazo izquierdo para despedirse de Butch, quien sale de la tienda y sube a la moto chopper de Zed (Grace). Vemos el llavero, con la letra Z, en la mano de Butch. Arranca y se dirige, de vuelta, al apartamento de Fabienne).³⁵³

En esta escena, somos testigos de cómo la redención de Butch, en contraste con la de Jules, no se produce por el abandono de la violencia, tras un hecho supuestamente sobrenatural, que le conduzca a un proceso de conversión personal. Antes bien, el proceso es diametralmente opuesto. Es el ejercicio de la violencia lo que devuelve a Butch su dignidad perdida. Sus “pecados”: amañar el combate, engañar a Marsellus y matar a Vincent, (bien es verdad que, en este último caso, en legítima defensa) dejan de tener relevancia cuando arriesga su propia vida para salvar la de un semejante que, incluso, en ese momento concreto, es su enemigo y pretendía eliminarlo.

Y Butch no actúa de esa manera porque sí. Su primer impulso es ponerse a salvo, pero, poco después, y en una escena sumamente significativa, decide volver sobre sus propios pasos y liberar a Marsellus. Toma la decisión delante de las banderas de la Confederación (Butch nació en Knoxville, Tennessee) y de la Unión (Foto 5). Su apariencia (corte de pelo, vestimenta, expresión) y actitud (capacidad resolutiva, dominio de las armas) no son las de un “macarra” sino, más bien, las de un soldado de élite. Por eso, Butch, elige con cuidado el arma para su venganza y se decide, finalmente, por la katana, la espada samurái, que representa la nobleza de sus originarios portadores, temibles guerreros de honor.



Foto 5

³⁵³ Quentin Tarantino. *Opus cit.*

Porque, más allá de las circunstancias adversas, el personaje (hijo, nieto y bisnieto de combatientes) encarna las virtudes del héroe clásico americano: lealtad, valor, tradición, patria y familia. Y la idea fuerza que subyace, en todo ello, y tiene que ver con la banalización de la violencia, es que esta última se percibe como un medio, efectivo y legítimo, para garantizar la propia libertad e integridad física. Violencia que lleva aparejada el empleo de armas y su utilización sin remilgos de ningún tipo. Es cierto que Marsellus y Butch pasan por una situación límite, pero, también lo es el que podían haber reducido a Maynard y Zed y haberlos puesto a disposición de la Justicia o, teniendo en cuenta las coordenadas vitales de los protagonistas (peculiar código ético y vinculación delictiva) dejarles gravemente maltrechos, pero sin llegar a eliminarlos.

Cuando Butch, mira las llaves de Zed, antes de arrancar la moto, nos parece advertir, en la forma del llavero, un “guiño” de Tarantino al personaje del Zorro (Foto 6)



Foto 6

Esta interpretación, se basa en el hecho de que el Zorro es el típico héroe del género “Pulp Fiction” (lo que en castellano entendemos por “folletines” o “novelas de vaqueros”). Y, además, el propio Tarantino sería coautor, varios años después y junto a Matt Wagner (y con ilustraciones de Esteve Polls) de una serie de comics titulados “Django/Zorro”, de la editorial Dynamite Entertainment. Dicha serie, compuesta por siete números, se publicó entre noviembre de 2014 y mayo de 2015, haciendo “trabajar en equipo” al Zorro y a Django Freeman, personaje de la película “Django encadenado” (2012), del propio Tarantino.³⁵⁴ Que la fecha de publicación de los comics sea posterior, a la de la realización del filme, no obsta para señalar las simpatías tarantinianas por el enmascarado héroe del comic que, en la cinta, encuentra su fiel reflejo en el personaje de Butch Coolidge.

³⁵⁴ <https://en.wikipedia.org/wiki/Zorro> [Consultada el 16 enero 2019].

Otro “guiño” del director-guionista, en este caso con connotación religiosa, es el nombre de la moto “chopper” en la que Butch vuelve a casa de su novia Fabienne (María de Medeiros), ya ajustadas sus cuentas con Marsellus. La moto se llama “Grace” (Gracia). Butch, como los héroes clásicos, recupera el favor (la gracia) de los dioses, tras salir indemne del campo de batalla y puede retirarse, al fin, y descansar en brazos de su amada. El brioso corcel se sustituye por un alter ego mecánico pero la imagen del guerrero victorioso es igual de icónica.

XI. 3. D.- La reivindicación estética de la violencia y alguno de sus efectos colaterales: tratamiento de la sexualidad, machismo y racismo

Tarantino lleva a cabo, en *Pulp Fiction*, lo que podríamos denominar como “reivindicación estética de la violencia”. Algunos de los momentos álgidos de la película, así como sus puntos de inflexión (la inyección de adrenalina en el corazón de Mía, y el desenfundado de la katana por Butch en la tienda de empeños³⁵⁵), se construyen, narrativamente hablando, mediante el reflejo de un episodio violento en la pantalla, que coincide con instantes, más o menos críticos, de la vida de los protagonistas. Pero ¿por qué afirmamos esto y cuáles son los elementos que contribuyen a perfilar esa perspectiva estética ante los ojos del espectador?

En nuestra opinión, son varios y, todos ellos, muy potentes, desde el punto de vista cinematográfico.

En primer lugar, destacaríamos, como esencial, la música. Desde los títulos de crédito iniciales, hasta la conclusión del filme, una cuidada selección de melodías, escogidas certeramente por el director, contribuyen a imprimir ritmo a la historia, de una parte, y, de otra, a suavizar el impacto visual de las escenas más crudas o violentas. Si bien es verdad que no en todos los planos violentos hay música, en estos casos, muy a menudo, comienza tras la conclusión de éstos. Es tal la relación entre música y acción, que rompe el concepto tradicional de banda sonora, entendida como composición pensada “expresamente” para una producción determinada. Lo que, no obsta para que la mayoría de las canciones empleadas en la película se identifiquen ya, para siempre, con ella. De ahí, que algún autor describa a Tarantino como un director “D.J.” (Disc-Jockey o pinchadiscos). Rennett³⁵⁶, utiliza este término para poner de manifiesto el doble papel que ejerce el director cuando elige la música para su producción: por un lado, presenta melodías a su audiencia; por otro, crea un material distinto, y nuevas experiencias, con

³⁵⁵ Resulta revelador que los dos puntos de inflexión de la película (plot points) estén marcados por sendos objetos punzantes: una jeringuilla y una espada samurái.

³⁵⁶ M. Rennet “Quentin Tarantino and the Director as DJ”, *The Journal of Popular Culture*, vol. 45, 2 (2012): 394-398.

viejas canciones. Señala, también, Rennett, la vinculación tarantiniana con el espíritu clásico de los garitos donde pinchaban los discs jockeys. Y lo hace a través de dos elementos clave, que se aprecian en el guion: la música como instrumento de evasión de la realidad, y la relación existente entre esos locales de diversión y una cultura permisiva con las drogas y el alcohol.

En segundo término, conviene destacar, además, que la reivindicación estética de la violencia, en el universo Tarantino, no se limita, tan sólo, a los aspectos formales del filme. Se plasma, también, en su contenido: la elección de los temas principales del guion determina su tratamiento visual. El material estrictamente violento va más allá de aquellos planos en los que se producen muertes o agresiones. De hecho, otro tipo de violencia es la que suponen las escenas de perversión sexual, machismo, racismo y, en menor medida, la utilización continua del lenguaje soez y las expresiones malsonantes.

Es significativa, como decíamos antes, la naturalidad con la que en el guion se abordan el tráfico y la adicción a las drogas, que se sitúan en el mismo nivel, para los protagonistas, que el beber alcohol o el fumar tabaco.

La escena del “chute” de la heroína, y la posterior imagen de Vicent Vega conduciendo su (Chevrolet) Malibú, al ritmo de la música de “The Centurians”, es, en nuestra opinión, un brillante “spot” de promoción de la drogadicción, digno de la mejor agencia publicitaria:

(Dado que es una escena sin diálogos, comentaremos las imágenes con acotaciones):

0:28:56. Vincent abre un estuche de cuero. Dentro de él, varias jeringuillas. (Cambio de plano)

0:29:04. De noche, despeinado por el viento, con expresión ausente, conduce su Chevrolet Malibú, de 1964, transmitiendo una gran sensación de libertad. (Elemento esencial de la escena: AIRE).

0:29:10. Fundido a negro.

0:29:11. Coloca la aguja a la jeringuilla.

0:29:18. Enciende su mechero Zippo. (Primer plano de la llama). (Elemento esencial de la escena: FUEGO).

0:29:20. Fundido a negro.

0:29:22. Licúa la heroína dentro de una cucharilla doblada, que calienta con el mechero.

0:29:26. Fundido a negro.

0:29:27. La cámara nos muestra, ahora, desde la perspectiva del conductor: una carretera iluminada por la que Vincent transita solo. (Elemento esencial de la escena: TIERRA). (Cambio de plano).

0:29:31. La aguja penetra en la piel y, luego, en la vena. La sangre tiñe el interior de la jeringuilla y vuelve, lentamente, a la vena, empujada por el émbolo, mezclada con la heroína. (Elemento esencial de la escena: “AGUA”). (Cambio de plano).

0:29:47. Primer plano. Vincent conduciendo feliz. Su cara refleja un inmenso placer. Sonríe con beatitud (Foto 7).

0:29:03. Fundido a negro.

(La música va disminuyendo de volumen, progresivamente, hasta que Vincent llega a casa de Mía y baja del coche. La música cesa. 0:30:07.)³⁵⁷



Foto 7

Esta trivialización de las drogas, y subsiguientemente de toda la violencia implícita que conllevan, no se refiere tan sólo a su consumo. El tráfico de estupefacientes se nos presenta, en el filme, como una suerte de travesura de adolescentes:

“INTERIOR. HABITACIÓN DE LANCE, EL TRAFICANTE. NOCHE:

(La apariencia personal de Lance, el narcotraficante, es la de un Jesucristo con ojos azules. Lleva puesto un albornoz y una camiseta de dibujos animados japoneses. Vincent acaba de comprarle 3 gramos de heroína, por 1.500 dólares, y espera, sentado en una silla, mientras Lance empaqueta la mercancía):

LANCE. ¿Aún tienes tu (Chevrolet) Malibú ?

VINCENT. ¿Sabes lo que algún capullo hizo el otro día?

LANCE. ¿Qué?

VINCENT. Rallarlo con una llave.

LANCE. Hum, ¡tío!, Eso es una putada.

³⁵⁷ Quentin Tarantino, *Opus cit.* 0:30:00.

VINCENT. *¡Y qué lo digas! Lo he tenido en un garaje tres años. Llevaba fuera cinco días y algún eunuco gilipollas me lo jodió.*

LANCE. *(Mientras pesa la heroína en una balanza de precisión) A ese deberían matarle, tío, sin juicio ni jurado, ejecutarle directamente.*

VINCENT. *(Sostiene un enorme fajo de billetes en la mano) Ojalá le hubiese cogido haciéndolo. Con tal de cogerle...No sé lo que habría dado por haberle pillado haciéndolo. Habría valido la pena que lo hiciera...*

LANCE. *(Está cerrando la bolsa con la droga) ¡Qué hijo de puta!*

VINCENT. *¿Qué podría ser más rastrero que joderle el coche a un hombre? ¡En fin, no hay que joder el vehículo a otro! ¿No?*

LANCE. *Eso no se hace.*

VINCENT. *Va contra las reglas.*³⁵⁸

En esta escena, podemos apreciar, entre otros, dos aspectos llamativos: la doble vara de medir de los protagonistas, escandalizados, sobremanera, porque un gamberro haga un pequeño desperfecto a un vehículo mientras, impasibles, compran y venden droga; y la aparente ausencia de crítica social a esta conducta, (más allá de la carga irónica de la situación) por parte del guion, que supone, como hemos señalado anteriormente, la trivialización de ese grave delito. Ese relativismo moral, que puede parecer “rompedor” resulta, en el fondo, profundamente “trasnochado”. Como apunta Reiner³⁵⁹, los medios de comunicación de masas pueden desplegar una doble actividad: como agentes de subversión, y como entes de control social, en función de su cuestionamiento, o no, del orden establecido. Bajo esos parámetros, nos parece que el mensaje tarantiniano encarna una “falsa modernidad” que supone, en esencia, la reformulación estética del pensamiento reaccionario. Se distrae al espectador con cuestiones pretendidamente escandalosas (drogas y violencia, principalmente) pero se obvia toda referencia a sus causas, implicaciones y consecuencias. Lo que, de facto, puede distorsionar las percepciones de éste, respecto a ambos temas. Como sugiere el profesor Andrew Welsh, de la Universidad Wilfrid Laurier, de Ontario (Canadá):

“El papel de los medios de comunicación en la percepción y en la interpretación del delito, y de las cuestiones relacionadas con la justicia, por parte de los ciudadanos, no puede ser infravalorado. Lejos de ser un fiel reflejo de los acontecimientos, los medios de comunicación son plataformas en las que nuestra realidad social no es tan

³⁵⁸ *Ibidem.* 0:28:45.

³⁵⁹ Robert Reiner, *Opus cit.* 389-390.

*solamente reflejada sino, hasta cierto punto, negociada y desarrollada. Como tales, han venido aumentando, progresivamente, su importancia para explicar sus aportaciones a nuestro conocimiento elemental del delito. Muy especialmente, con respecto a las respuestas de la sociedad ante éste y su eficacia. Estas construcciones sociales, de los medios, albergan el potencial de difundir información errónea sobre la naturaleza y las causas de la delincuencia, lo que contribuye a reforzar las corrientes ideológicas dominantes sobre la justicia y la represión penal.*³⁶⁰

Con respecto al sexo en la película, resulta muy llamativa la ausencia de cualquier tipo de desnudo femenino en todo el metraje de la cinta. Es especialmente chocante, en este sentido, la escena en que Butch va al apartamento de Fabienne (su novia), tras el combate, y practica sexo oral con ella sin que se desvista siquiera. Curiosamente, minutos después, Butch se ducha y podemos verle casi completamente desnudo, apenas cubierto por una toalla, mientras que Fabienne aparece púdicamente vestida con un albornoz y una toalla en su cabeza (Foto 8).



Foto 8

Este “avergonzarse” de la naturaleza femenina refleja el hondo puritanismo de la sociedad norteamericana respecto al sexo, pero encaja mal con un director con perfil de “outsider” y “escandalizador” de los moralistas tradicionales. El contraste es aún mayor porque la principal escena de contenido sexual de la película es la de la brutal violación de Marsellus, por el sádico pervertido Zed,

³⁶⁰ A. Welsh, T. Fleming, K. Dowler, *Opus cit.*, 471-472.

mientras es jaleado por su vicioso cómplice, Maynard. Existe, por tanto, una identificación entre sexo, violencia y perversión.

A esa forma de machismo, más o menos solapado, hay que añadir el machismo “superficial” de la película. Los personajes femeninos, con la excepción de Honey Bunny, no intervienen, activamente, en los momentos álgidos del filme. Se nos presentan como ajenos a la violencia, pero conviven con ella con la mayor naturalidad.³⁶¹ Mía Wallace y Fabienne son retratadas, en nuestra opinión, como superficiales y caprichosas. La primera, ocasiona serios problemas a Vincent y la segunda pone en peligro de muerte a Butch, al ser incapaz de llevar a buen fin el encargo de recoger el reloj de oro de su apartamento.

Hay que destacar, también, el racismo de personajes como Pumpkin y Honey Bunny, que encarnarían al lumpenproletariado “WASP” (blanco, anglosajón y protestante) y que reflejan los miedos de la colectividad blanca a la diversidad étnica:

“INTERIOR. CAFETERÍA HAWTHORNE. POR LA MAÑANA:

(Una típica cafetería de Los Ángeles, sobre las 9:00 de la mañana. Un hombre y una mujer jóvenes charlan, en una de las mesas, mientras desayunan):

HONEY BUNNY. ¿Quieres atracar bancos?

PUMPKIN. Me da igual que sean bancos. Sólo quiero demostrar que sería más fácil que lo que hacemos ahora.

HONEY BUNNY. ¿Y no más licorerías?

PUMPKIN. ¿De qué hemos estado hablando? Sí, no más licorerías. Ya no resulta divertido. Hay demasiados dueños de licorerías extranjeros: vietnamitas, coreanos... ¡No comprenden una mierda! Les dices: “vacía la caja” y no saben de qué coño estás hablando. Demasiado personal. Como sigamos acabaremos matando a un capullo amarillo.

HONEY BUNNY (Sonriendo) Yo no quiero matar a nadie.

PUMPKIN. Y yo tampoco quiero matar a nadie. Pero puede que, un día, se trate de nosotros o ellos. Y si no son los chinos serán... esos putos judíos que llevan quince generaciones con sus jodidos negocios. El abuelo Irving sentado detrás del mostrador con un jodido magnum en la mano. ¡Intenta robarles armado con un teléfono y ya verás lo que ocurre! ¡Joder! Olvídalo. Lo dejamos.

HONEY BUNNY. Sí, y ¿Qué haremos?, ¿buscar trabajo?

PUMPKIN. No en esta vida.”³⁶²

³⁶¹ D. Soto, M. Nakousi, “¿Qué es la criminalidad organizada? Delimitación del fenómeno delictivo asociado a través del análisis de casos cinematográficos”, *Política y Estrategia*, (2014): 96.

³⁶² Quentin Tarantino, *Opus. cit.* 0:02:35.

Este tipo de actitudes, en mayor medida hacia los afroamericanos, son una constante en las películas violentas. Como señala el profesor Henry Giroux, de la canadiense Universidad McMaster (Ontario):

*“Cuando los jóvenes blancos cometen actos violentos, cuestiones como el libre albedrío, la moral, la rendición de cuentas y la responsabilidad social no son tenidas en cuenta. El libre albedrío, para la juventud blanca, suele estar condicionado, en esos casos, por algún tipo de patología personal que nunca cuestiona las condiciones sociales e históricas de su génesis. Pero en las representaciones, racialmente codificadas, de la violencia, en las películas con protagonistas negros, los aspectos atinentes al libre albedrío no se ven atenuados por patologías individuales y sirven, en su lugar, para acusar a los afroamericanos como grupo social, en su generalidad, mientras que legitiman el estereotipo popular de que sus comunidades son los lugares centrales del crimen, la anarquía y la inmoralidad.”*³⁶³

XI. 3. E.- La violencia como herramienta de control social, a través de su socialización por los medios de comunicación

La violencia es una potente herramienta de control social y puede emplearse tanto de forma directa (ejerciéndose sobre una persona o grupo determinado) como indirecta (haciendo, por ejemplo, que el miedo a ella altere la capacidad de discernimiento de los que se ven afectados por el fenómeno).

Así, por ejemplo, George Gerbner, profesor de la Universidad de Pennsylvania, y creador de la llamada “teoría del cultivo”, sostiene que altos niveles de exposición a la programación televisiva pueden provocar la pérdida de consciencia, por parte del espectador, acerca de las circunstancias del mundo real, y aumentar la percepción de éste como un lugar peligroso.³⁶⁴

En ese mismo sentido, Albert Bandura, profesor de la Universidad de Stanford, a través de su “teoría cognitivo social de los medios de comunicación de masas” llega a conclusiones muy similares como que:

“Experimentos llevados a cabo en laboratorio, han demostrado, fehacientemente, que las representaciones televisivas de la realidad reajustan las creencias de los telespectadores. Las representaciones de la realidad social, de los medios de comunicación escritos, actúan de forma similar. Contemplar el mundo tal y como lo describe la televisión es anclarse a determinados prejuicios. Asimismo, muchos de los tópicos compartidos acerca de actividades profesionales, grupos étnicos, minorías, personas mayores, roles sociales y sexuales y otros aspectos de la vida están, al menos, en gran parte, definidos a través del moderno modelado de los

³⁶³ H. Giroux, “Racism and the Aesthetic of Hyper-real Violence: Pulp Fiction and Other Visual Tragedies” *Social Identities*, vol. 1, 2 (1995): 333-354.

³⁶⁴ G. Gerbner, L. Gross, *Opus cit.*, 173-199.

estereotipos. De este modo, el cotejo de las concepciones personales, con las versiones televisadas de la realidad social puede fomentar las ilusiones colectivas.”³⁶⁵

El sesgo cognitivo que señalan ambos expertos afecta también al cine. A menudo, la violencia, y su relación con la delincuencia, aparecen reflejadas en él de manera enormemente distorsionada. Hecho, que se ve aumentado por la progresiva falta de diferenciación entre la realidad construida por los medios y la ficción reflejada en la pantalla.

Más allá de su consideración como arte, o simple medio de entretenimiento, el cine debe ser entendido, también, como una fabulosa herramienta de propaganda. Y, en un sentido más profundo, y complejo, es, además, un formidable mecanismo de control social, engranado en el conjunto de los medios de comunicación de masas, controlados por los grandes poderes económicos.

Algunos de los factores que explican su importancia estratégica, desde el punto de vista sociopolítico son:

-Llega a públicos muy amplios a los que, bajo el pretexto del entretenimiento, se puede adoctrinar, más o menos subrepticamente, en diversas cuestiones de interés para los grupos sociales dominantes. (Ideologización).

-Refleja costumbres y parámetros de comportamiento que, a fuerza de ser repetidos, de forma reiterada, pueden llegar a ser asumidos como correctos, o deseables, por los espectadores. Más, si cabe, cuando quienes los ponen en práctica son sus actores y actrices favoritos. (Modelado).

-Sirve para presentar nuevas marcas y productos y reforzar la presencia de los ya existentes, o consolidados, en el mercado. (Publicidad).

-Permite distraerse, desconectar de la realidad diaria y olvidarse de los problemas...(Evasión).

-Puede, y suele, ir asociado a otras experiencias de consumo, o de ocio, tales como las compras, o el acudir a restaurantes, en el centro comercial. (Consumismo).

-Es una potente industria, y como tal, obtiene enormes beneficios económicos. Las películas se ruedan para ganar dinero con ellas (Negocio).

³⁶⁵ A. Bandura, *Opus cit.*, 282.

-En ocasiones es utilizado, por los autores más comprometidos, para criticar el orden social establecido (Crítica social) o como manifestación artística (Arte).

Los factores descritos son interdependientes y, a la hora de analizar, la mayoría de las producciones cinematográficas contemporáneas, no debemos considerarlos de manera aislada si queremos llegar a comprender el verdadero alcance e implicaciones de éstas.

Así ocurre en el caso concreto de la película cuyo análisis nos ocupa, ejemplo brillante de banalización de la violencia, convertida en “producto de consumo”, y en la que se aprecian la práctica totalidad de los factores arriba mentados.

Los medios de comunicación y entretenimiento de masas actúan, de hecho, como elementos generadores de cosmovisiones y actitudes frente a la delincuencia. Este aspecto es especialmente significativo en el cine tarantiniano, como atestigua Giroux:

“Tarantino no intenta romper o cuestionar, cinematográficamente, los patrones de violencia que sus propias películas representan. Por el contrario, vacía éstas de cualquier convención social crítica, ofreciendo a los espectadores sólo la inmediatez del shock, el humor y la ironía (...) Una visión acrítica que no permite al público reflexionar sobre las posibilidades de alterar los estándares convencionales del comportamiento violento (...) La visión de Tarantino sobre la violencia refleja más que una mala política, también genera un cinismo sin salida. Sus películas están llenas de personajes con perspectivas vitales endebles, que no van a lugar alguno, y viven sus vidas sin sentido de la moralidad o la justicia. En el universo de celuloide de Tarantino, la búsqueda de la felicidad se convierte en un mal sueño y la violencia es una de las pocas opciones para alcanzar el libre albedrío. El propio autor reconoce que su visión “veinteñera” del mundo estuvo menos influenciada por los acontecimientos sociales y políticos, de los años 60 y 70, que por los thrillers franceses y las películas de gánsteres de Hollywood: “Crecí con la actitud de que todo lo que había oído era mentira”. Al final, la violencia para Tarantino se somete a las demandas de un estilizado formalismo (...) En sus películas, la ultra violencia sirve como puerta de entrada al humor sádico, como oportunidad de representar la brutalidad mientras asegura a la audiencia que su propia complicidad e implicación, ya sea en términos simbólicos o en la vida real, se puede evitar.”³⁶⁶

Esta incisiva crítica de Giroux nos sirve para resumir varios elementos sustanciales del cine de Tarantino: visión simplista e infantil del mundo (maniqueísmo), ausencia de crítica social, justificación de la violencia, como forma de expresión de la libertad individual, mediante su reivindicación estética

³⁶⁶ H. Giroux, *Opus cit.* 342-343.

(con una hábil utilización de la ironía, la música y la composición visual) y su trivialización (a través de una aproximación narrativa que no parece distinguir entre realidad y ficción).

La banalización de la violencia obedece a diversas razones, pero una de ellas se antoja esencial: sirve para desplazar el foco de atención desde la delincuencia de los poderosos hasta la delincuencia “habitual”, mucho más mediática y vendible a la población. Es un árbol que no nos deja ver el bosque. Reiner nos explica por qué:

“Algunos criminólogos críticos han demostrado que el coste económico y humano de los daños infligidos por los delitos de los poderosos es inmensamente mayor que el de aquellos causados por los robos habituales, y los daños a las personas, objeto de la preocupación diaria del sistema jurídico penal. El hundimiento de las entidades financieras estadounidenses, a finales de los años 80 (similar al ocurrido en Gran Bretaña con las grandes constructoras), acabó teniendo un coste de un trillón de dólares. Y la delincuencia corporativa no se centra tan sólo en aspectos relacionados con las finanzas o la propiedad. Muchos casos conocidos han implicado una enorme pérdida de vidas humanas (la explosión de la plataforma petrolífera Alpha en 1988, el desastre de la central nuclear de Chernóbil, Bhopal, el fármaco Talidomida (...)) Los informes oficiales de la Oficina de Salud y Seguridad en el Trabajo, de Gran Bretaña, recogen una horquilla de entre 600 y 650 accidentes laborales mortales al año. Otras estadísticas apuntan hasta la cifra de 1.500 víctimas anuales (el doble de la tasa anual de homicidios) (...) A pesar de que estas muertes son, a menudo, horribles y causan un enorme sufrimiento a las víctimas y a sus familias, al igual que los crímenes empapados en sangre relatados en producciones televisivas, como CSI, no son objeto de teleseries ni de las pesadillas de la gente corriente.”³⁶⁷

Conviene, por tanto, no perder de vista que la generación de las cosmovisiones de la delincuencia, por los medios de comunicación y entretenimiento de masas, está directa, e íntimamente, relacionada con el orden social establecido. El cine posmoderno en su conjunto, y el de Tarantino en particular, no son una excepción a esta tendencia.

XI. 4.- Conclusiones

³⁶⁷ Robert Reiner, *Law and Order: An Honest Citizen's Guide to Crime and Control*. (Cambridge: Polity Press, 2007) 30-31.

1.- La película constituye una aportación original de Quentin Tarantino al género policíaco, o cine negro, con un guion que pretende recuperar el espíritu de las narraciones novelescas, en papel, de los años 30 (de ahí el título del filme: Pulp Fiction).

Como aspectos francamente interesantes destacaríamos el tratamiento estético de la violencia (visualmente atractivo), la composición de la imagen y la fotografía (perspectiva de comic, encuadre), así como la utilización sobresaliente de la música y la calidad del guion.

Más cuestionable nos parece el planteamiento narrativo y la estructura temporalmente alterada que resulta técnicamente discutible y que puede llegar a confundir al espectador.

2.- El filme plantea la violencia, y el delito, en general, con enorme trivialidad: el asesinato por ajuste de cuentas, el homicidio imprudente, el tráfico de drogas, el atraco, la detención ilegal, la agresión sexual y el amaño de apuestas deportivas, entre otras conductas delictivas, son presentados ante los ojos del espectador con una familiaridad que resulta desconcertante. Este aspecto se ve reforzado, en gran manera, por el hecho de que las actividades ilegales perpetradas en la cinta no acarrearán consecuencia penal alguna para sus autores. Así pues, a lo largo del guion no encontramos una sola figura que represente a la autoridad (policías, jueces, fiscales, abogados, agentes de la libertad condicional...). La policía (la “pasma”) se menciona, en los diálogos, de forma muy tangencial. Y esto, a pesar de que la mayoría de los personajes, y dado el entorno en que se mueven, cuenta, muy probablemente, con antecedentes penales, y, por tanto, parecería lógico que tuviesen algún tipo de conexión con las fuerzas de seguridad y la administración de justicia. En Pulp Fiction, el Estado, en realidad, no existe. Una idea profundamente neoliberal.

3.- La crítica social brilla por su ausencia. No interesan el porqué del delito, sus causas o sus consecuencias. Y, por ello, no se indaga, desde el punto de vista narrativo, en los motivos que llevan a los protagonistas a actuar de la manera que lo hacen: no se justifican porque no creen que deban hacerlo. Este es un elemento típico del Posmodernismo.

4.- Y, en ese contexto de violencia de la película, cuya acción transcurre casi en su totalidad en el mundo de la delincuencia, hay dos personajes cuya trayectoria vital viene marcada por la asunción de un modelo de comportamiento que podríamos considerar “ético”. Son: Jules Winnfield, (que abandona el trabajo de pistolero, por motivos religiosos, tras sufrir una experiencia traumática) y Butch Coolidge (que convierte la violencia en un instrumento de solución de sus problemas).

Ambos, atraviesan por una suerte de “ritos iniciáticos” que los llevan a sus respectivas “conversiones”. Desde esa perspectiva, relacionada con la religión y los valores, aquellos que tienen fe o convicciones, más o menos “tradicionales” (Jules, Butch), se salvan. Los que tienen dudas, se burlan de la fe, o hacen el mal, mueren (Vincent).

5.- A primera vista, podría parecer que el discurso argumental cuestiona, por su temática, el orden y los valores socialmente establecidos, y que estamos ante un ejemplo de utilización del cine como arma de subversión (escenas de violencia extrema, perversión sexual, drogas, lenguaje malsonante, machismo, racismo). Pero, en realidad, no se trata tanto de la historia en sí, como de la forma de contarla. El relativismo moral del autor es, en el fondo, profundamente reaccionario. Como hemos dicho, con anterioridad, los protagonistas no se cuestionan sus actos y sólo aquellos personajes que encarnan los valores tradicionales (religión, honor, familia) logran apartarse del “mal” (Butch Coolidge y Julius Winnfield) y reorientar sus vidas.

6.- La violencia se recrea desde una perspectiva eminentemente estética, con gran brillantez, por parte del director, que quizás, muy consciente de que transita por el territorio de la ficción, no valora las consecuencias de esa suerte de exaltación plástica del delito por parte de un público que, por desgracia y, en buena parte, es potencialmente incapaz de distinguir fantasía y realidad.

7.- Reiteramos el hecho de que los protagonistas se mueven en un universo sumamente cerrado y donde casi no hay lugar para las personas “normales”. Con la excepción de la taxista (Esmarelda Villalobos), las mujeres testigos del accidente de tráfico de Butch Coolidge, y los clientes, y el personal, de la cafetería Hawthorne Grill (donde se produce el atraco) y del restaurante cinematográfico Jackrabbit Slim’s (lugar en el que cenan y bailan Mia y Vincent Vega) todos los personajes se desenvuelven en el submundo del hampa. Se ofrece, pues, una visión de los delincuentes como personas asociales que se desenvuelven en un ambiente endogámico. La peculiar estructura narrativa del filme, temporalmente alterada, provoca en el espectador una fuerte sensación de irrealidad que tiende a reforzar esa impresión de “claustrofobia”.

8.- La sociedad de consumo y el “*American way of life*” son omnipresentes en la película: los restaurantes (sus bebidas y comidas), los coches y motos, los deportes, las apuestas, las costumbres, la vestimenta, la radio, la televisión, el dinero... La vida entera se confunde con una suerte de parque

temático, en un fenómeno que el profesor Alan Bryman, de la Universidad de Leicester, y especialista en comunicación y organización social, ha denominado como la “*Disneyización*” de la sociedad³⁶⁸.

En última instancia, la película convierte la violencia cinematográfica en objeto de consumo, llevando la esencia del género “Pulp Fiction”, de papel, a una suerte de “Pulp Fiction” de celuloide, infinitamente más atractivo y demoledor.

³⁶⁸ A. Bryman “The Disneyzation of Society”, *The Sociological Review*, vol. 47, 1 (1999): 25-47.

Capítulo XII

“West Side Story”: una visión sesgada sobre la inmigración y la delincuencia juvenil

XII. 1.- Introducción

La película “West Side Story” (1961), adapta el clásico shakespeariano “Romeo y Julieta”, reinterpretándolo, para abordar temas contemporáneos como la inmigración y la delincuencia juvenil. Desde una perspectiva puramente formal y estética (música y coreografía, sobre todo) la producción alcanza cotas de gran brillantez. No obstante, el tratamiento que hace el guion, tanto de la emigración como de la delincuencia juvenil, incurre en un enfoque sesgado, de la realidad, que tiende a perpetuar la asunción de estereotipos por parte del espectador. Estas cuestiones serán objeto de nuestro análisis.

“West Side Story” supone la adaptación, a la gran pantalla, del musical homónimo, estrenado en Broadway en 1957. Basada en el “Romeo y Julieta” shakesperiano, transcurre en el humilde barrio neoyorkino del West Side, donde dos grupos rivales pugnan por el control del territorio. Se trata de la banda de los Jets (formada por jóvenes blancos descendientes de inmigrantes europeos) y la banda de los Tiburones (integrada por jóvenes portorriqueños). Los Jets quieren resolver sus diferencias con los Tiburones mediante una pelea. Y deciden proponérsela, a estos últimos, durante la celebración del baile semanal, en el gimnasio comunitario (considerado por ambas bandas terreno neutral). Todo se complica cuando María (Natalie Wood), hermana de Bernardo, el líder de los Tiburones, y Tony (Richard Beymer), antiguo integrante de la banda de los Jets, bailan y se besan durante el evento. Se enamoran nada más conocerse. Bernardo no ve con buenos ojos la relación puesto que su hermana está prometida con su amigo Chino. María y Tony comienzan a verse y ella le convence para que trate de impedir la pelea. Cuando acude a hacerlo se ve envuelto en la lucha y, sin querer, acaba matando a Bernardo. Éste, a su vez, había apuñalado poco antes, y con idéntico resultado, a Riff, jefe de los Jets y el mejor amigo de Tony desde la infancia. Tony quiere entregarse a la policía, arrepentido, pero María le convence para que huyan juntos, con la ayuda de Doc, el jefe de Tony, quien les prestará algún dinero. Entretanto, el teniente Schrank acude a casa de María para interrogarla acerca de lo ocurrido en la pelea. Ella, para no levantar las sospechas del agente, encarga a su amiga Anita (novia de Bernardo) que vaya a la tienda de Doc, donde Tony está escondido, para decirle que pronto se reunirá con él. Sin embargo, cuando Anita llega a la tienda de Doc, los Jets desconfían y no le dejan ver a Tony. Incluso, muy alterados por la muerte de Riff, están a punto de violarla. Doc, llega, providencialmente, y evita la fechoría. Anita se va, destrozada, no sin antes asegurarles que Chino ha matado a María, tras enterarse de los suyos con Tony.

La mentira llega a oídos de Tony que, totalmente abatido, recorre las calles buscando a Chino, para que le mate a él también. De pronto, divisa, a lo lejos, a María en las pistas de deporte y, loco de alegría, va a reunirse con ella. A los pocos minutos, llega Chino, armado con una pistola, y le hiere gravemente de un disparo. Jets y Tiburones van acercándose al lugar, muy conmocionados por lo ocurrido. Tony yace en el suelo y dedica sus últimas palabras, antes de morir, a María. Ella, pide la pistola a Chino y se encara con ambas bandas, haciéndolas responsables de las muertes de Tony, Bernardo y Riff. Cuando llega el teniente Schrank, María no le deja acercarse a Tony, al que da un último beso en los labios. Algunos Jets llevan el cuerpo de Tony en volandas y, cuando está a punto de caerseles, son ayudados por varios Tiburones. Baby-John, el benjamín de los Jets, coloca a María su chal sobre la cabeza, en señal de duelo y respeto. Poco a poco, casi todos se marchan, y aquellos que todavía permanecen en el lugar “hacen pasillo” a María cuando se va. El campo de juego se queda vacío. Todo ha terminado.

Hasta aquí, la sinopsis de la obra. En ella, el West Side se nos muestra como un barrio populoso y humilde, en el que se producen tensiones por la llegada de nuevos pobladores (los inmigrantes portorriqueños). Lo que se traduce en enfrentamientos, más o menos violentos, entre los habitantes ya asentados (también inmigrantes, en su mayoría, pero de segunda o sucesivas generaciones) y los recién llegados. Ambos grupos, que tienen en común su ascendencia social, dado que pertenecen a la clase trabajadora, no se reconocen como “iguales”, (desde una perspectiva de “conciencia de clase”) y optan por una dinámica de confrontación. Esta, se articula en la lucha por el control del territorio y, por parte de los portorriqueños, en la reivindicación del derecho a acceder a los espacios comunitarios de uso compartido (las pistas deportivas y los establecimientos públicos). La posición del narrador-guionista no es neutral y pone de manifiesto, tal y como veremos a lo largo del análisis de toda la película, la eficacia del género musical como herramienta de construcción de arquetipos. Más, si cabe, cuando los elementos formales de la producción (música y coreografía, esencialmente) alcanzan cotas de gran brillantez y perfección técnica, que refuerzan, de facto, y de manera indirecta pero contundente, el impacto de su trasfondo ideológico.

¿Cuál es, entonces, ese trasfondo? A continuación, enumeraremos los elementos clave que, en nuestra opinión, contribuyen a que el filme ofrezca una visión parcial y sesgada de la inmigración, y de la delincuencia juvenil. Constituyen su mensaje ideológico y serán objeto de estudio detallado en los epígrafes posteriores:

- 1.- La identificación entre inmigración y delincuencia.
- 2.-El falseamiento de la identidad colectiva portorriqueña.

3.-La trivialización de la delincuencia juvenil.

4.-La utilización del mito del amor romántico como elemento disruptor de la realidad social.

Pasemos, pues, a estudiar con detalle cada uno de ellos.

XII. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador

XII. 2. A.- La identificación entre inmigración y delincuencia

El filme comienza con una hermosa visión aérea de la ciudad, sólo alterada por un suave silbido³⁶⁹. Tras un recorrido panorámico, la cámara se detiene en un barrio de casas abigarradas, y, descendiendo hasta sus calles, nos presenta a dos grupos de jóvenes:

“EXTERIOR. DÍA. PISTAS DE DEPORTE EN EL WEST SIDE:

(Unos chicos bailan y gesticulan. La danza parece querer sublimar un enfrentamiento violento entre ellos. Pertenecen a dos bandas rivales: los Jets (blancos, de ascendencia europea) y los Tiburones (portorriqueños). Vemos, a lo largo del barrio, varios conatos de altercados entre ambas facciones hasta que, finalmente, confluyen en las pistas de deporte. De pronto, suena una sirena y llega un coche de policía, del que se apean el sargento Krupke y el teniente Schrank.)

Krupke: (Haciendo sonar su silbato, contundente) ¡Ya está bien! ¡basta!, ¡basta ya!, ¡se acabó!

Schrank: ¡Basta! ¿Cuántas veces tendré que deciros, gamberros, que basta de luchas?

Riff: (El líder de los Jets, aparentando sorpresa) Pero si es el teniente Schrank.

Varios Jets: (Con sorna) ¡¡¡Buenos días, teniente Schrank!!! Y el sargento Krupke...

Schrank: (Alterado) Los buenos días os los daré yo.

Krupke: (A unos Jets encaramados en la verja del campo de juego) ¡Eh, vosotros, bajaos de ahí!

Varios Jets: Sólo estamos disfrutando del campo de juego. (Irónicos) Lo que nos libra del sucio ambiente de las calles...

Krupke: (Tajante) ¡Cállate!

Otro Jet (Ofendido): ¡Oiga!, que usted también ha nacido en la calle.

³⁶⁹ Se trata del silbido, de llamada, característico de la banda de los Jets. Nos indica, subliminalmente, que estamos adentrándonos en su “territorio”.

Krupke: (Bronco) ¿Quieres que te rompa el cráneo?

Schrank: (A uno de los Jets) ¡Eh, Baby-John! acércate (éste duda) ¡Ven acá! (le lleva delante de los muchachos portorriqueños). Ahora, dime: ¿cuál de estos portorriqueños te ha pegado?

Baby-John: (Dubitativo) La verdad... Yo...

Schrank: (Presionándole) ¡Dime! ¿cuál?

Riff: (Muy tranquilo, ejerciendo como jefe del grupo, al teniente Schrank) Eh, oiga, perdone, teniente. En realidad, sospechamos que la “faena” se la hizo un “poli”.

Otro Jet: Dos polis.

Baby-John: Seguro que fueron dos.

Krupke: ¡Imposible!

Bernardo: (El líder de los Tiburones) En América no hay nada imposible.

Schrank: (Enfadado) ¡Está bien, payasos! Vais a oírme... ¡Todos! Las calles no os pertenecen, golfos. Ya estoy más que harto de vuestras andanzas. Se acabaron las riñas ¿entendido? No aguantaré ni una sola más. ¿Alguna pregunta?

Bernardo: Sí, señor. ¿Quiere repetirlo más alto? Somos un poco sordos (risas de los Jets).

Schrank: (Desafiante) ¿Quieres llevarte de aquí a tus amigos y no volver más? ¡Marchaos!

Bernardo: Bueno, tiburones. Vámonos (Se marchan. El teniente Schrank contempla como salen del campo de juego)

Schrank: (Despectivo) ¡Esos portorriqueños! ¡Cómo si no hubiese ya bastante basura en este barrio! (Dirigiéndose a los Jets) ¡Eh, muchachos! Muchachos, tenéis que ser razonables. Si no impongo el orden aquí, me rebajarán a agente de tráfico y a vuestro amigo no le gusta ese “carguito”. Así pues, seréis amables con los portorriqueños, de ahora en adelante (asiendo, por el hombro, a uno de los Jets) ¡He dicho amables! Si no lo sois, y pesco a alguno de vosotros alborotando en mi distrito, le daré una buena paliza y luego lo meteré en la cárcel. A ver si así consigo que aprenda. (Al sargento Krupke) Despidete de estos simpáticos niños.”³⁷⁰

La primera escena de la cinta tiene un marcado carácter introductorio. Sirve, de hecho, para fijar las coordenadas espaciales del relato y define, además, el conflicto esencial que subyace en el guion, más

³⁷⁰ Jerome Robbins, Robert Wise, *West Side Story*. (Hollywood: The Mirisch Corporation, Seven Arts Productions, 1961).

allá de la historia de amor entre Tony y María, sus principales protagonistas. Refleja, también, de manera palmaria, la identificación entre la figura de los inmigrantes portorriqueños y la delincuencia.

Esta idea-fuerza responde a una visión simplista del fenómeno delictivo, que obvia la importancia de factores criminogénicos clave como la pobreza, la desigualdad y la falta de oportunidades. Tal y como hemos visto en el diálogo, el enfoque es asumido, incluso, por la propia policía: los inmigrantes portorriqueños son considerados, sin ambages, delincuentes (“basura”, en palabras textuales del teniente Schrank). La profesora portorriqueña Negrón-Muntaner, de la Universidad de Columbia, reflexiona acerca de las implicaciones últimas de tal consideración:

*“A diferencia de películas anteriores,” West Side Story” representa a los portorriqueños como parte de una comunidad y les permite ser protagonistas de la narración, aunque, dependiendo de la etnia a que pertenezca el espectador, los Tiburones puedan llegar a ser vistos como antagonistas, víctimas o incluso héroes. Por lo tanto, no es a un único portorriqueño a quien se considera delincuente, sino que el calificativo se generaliza a toda la juventud portorriqueña. Al mismo tiempo, y esto es quizás más relevante, la comunidad portorriqueña no es etiquetada tan sólo como criminal sino también como racista y colonizada. De este modo, cuando el teniente Schrank se dirige a un hombre portorriqueño, subsume su subjetividad nacional y étnica en su inherente condición de delincuente, aunando, así, vergonzosas identificaciones. Actuando de esta forma, “West Side Story” coloca la identidad nacional portorriqueña en la encrucijada del colonialismo, el racismo y la vergüenza de considerar no sólo a un portorriqueño sino a toda la comunidad como abyecta. Sin embargo, etiquetando a los portorriqueños y definiendo su subjetividad como criminal, este grupo disfruta (paradójicamente) de varias posibilidades que le habían sido previamente denegadas, y que incluyen la representatividad y la visibilidad social”.*³⁷¹

La idea “inmigrante=delincuente” se transmite al espectador por dos cauces diferentes:

a) De un lado, desde la óptica de la autoridad formal: mediante la opinión del personaje que encarna la figura del orden y el poder en el guion: el teniente Schrank. Él, como policía, expresa el parecer de la organización a la que representa y éste no puede ser más concluyente, y desfavorable, con respecto a

³⁷¹ Frances Negrón-Muntaner, “Feeling Pretty: West Side Story and U. S. Puerto Rican Identity”, *Social Text* 63, vol. 18, 2 (2000): 86.

los inmigrantes. Así, por ejemplo, en la escena en que acude a la tienda de Doc para indagar dónde se celebrará la pelea, reitera su opinión acerca de los inmigrantes portorriqueños, ya manifestada, como hemos visto, al comienzo de la película:

“Schrank: Cuando se enteren de esto en Jefatura tal vez me asciendan. Una cosa buena para todos, ¿eh, Bernardo? Yo asciendo y los portorriqueños conseguís lo que estáis deseando: usar el campo de juego, el gimnasio, las calles, este bar. ¿Qué importa que ensucien la ciudad con su presencia? (...)

Schrank: (Dirigiéndose a los Jets, una vez que los Tiburones han salido del local). Bueno, chicos, ¿dónde será la pelea? (Silencio sepulcral) Oh, vamos, un buen americano no habla con esos a menos que esté tramando algo.” (...) (Sendos párrafos de la Escena dentro de la Tienda de Doc, cuando el teniente entra a intentar averiguar dónde y cuándo será la pelea entre ambas bandas).³⁷²

Por tanto, y para el teniente Schrank, los portorriqueños son basura, ensucian las calles con su presencia y ningún buen ciudadano se mezcla con ellos si no está tramando algo (ilegal, se entiende).

Sin embargo, (y esta es una cuestión muy importante), en todo el metraje de la cinta, y hasta que se produce la pelea con los Jets, no vemos a ningún miembro de la banda de los Tiburones cometer acto ilícito alguno. Resulta bastante chocante que la “temible” banda, que tanto preocupa al teniente, no cometa ni un solo delito hasta que tiene lugar el fatídico enfrentamiento con los Jets. Y recordemos, en honor a la verdad, que son estos últimos, quienes retan a los Tiburones a pelear.

Los prejuicios racistas de Schrank no sólo son injustificables en la figura de un representante de la ley, que lo es, por extensión, del Gobierno, sino que, además, le llevan a actuar de forma poco profesional. Que haya paz en el barrio sólo le interesa en la medida que, esta situación, le pueda garantizar ser ascendido por sus jefes a otro destino mejor. Se comporta de forma violenta con los jóvenes de ambas bandas y acostumbra a faltarles gravemente al respeto y a amenazarles. Su actitud, lejos de evitar la violencia, contribuye a aumentarla.

b) Por otra parte, desde la perspectiva de la autoridad “informal”, encarnada por la banda de los Jets:

Los Jets también son pobres e inmigrantes, aunque, en este caso, de segunda y posterior generación. Sin embargo, no perciben a los Tiburones como iguales sino como rivales y competidores por el trabajo y por el resto de los recursos de la Comunidad (pistas de deporte, gimnasio y otros espacios públicos). Están muy orgullosos de su barrio y lo entienden como un territorio que debe ser defendido de los

³⁷² Jerome Robbins, Robert Wise, *Opus cit.*

intrusos mediante la violencia. No se identifican con la autoridad y rehúsan colaborar con la policía para perjudicar a los portorriqueños, aun cuando el teniente Schrank se muestre “condescendiente” con ellos. Respetan, por tanto, “la ley de la calle” y se configuran como un grupo de poder al margen de la ley. Desde ese punto de vista, son la autoridad “informal” del barrio. Y como tal, expresan también, su opinión sobre los portorriqueños:

“EXTERIOR. DÍA. UN RINCÓN DEL BARRIO:

(Los Jets se reúnen para hablar, preocupados por las amenazas del teniente Schrank, quien les ha conminado a llevarse bien con los portorriqueños y evitarle disgustos con sus jefes)

Riff: (Seguro de sí mismo) Escuchad, somos los amos del barrio y vamos a seguir siéndolo. La banda de los Esmeraldas no pudo vencernos y los Halcones también quisieron echarnos y los aplastamos.

*Varios Jets: (Interrumpiéndose unos a otros, formando un auténtico batiburrillo) Pero los portorriqueños son distintos... Se multiplican... Cada vez son más... Como **cucarachas**... Cerrad las ventanas ¡y las puertas! **Se comen toda la comida... Respiran todo el aire... Arruinan los negocios.***

Un jet: (Con guasa) ¡Socorro! Acaban conmigo...

Riff: ¿Oísteis lo que dijo el teniente Schrank?, ¿Eh? Tenemos que ser “amables” con los portorriqueños. O si no (cínico)... Tenemos que dejar que se apoderen del barrio y nos lo quiten todo. O si no...

Jets: ¡No! ¡Ni hablar!

*Riff: (Contundente) ¡Naturalmente que no! ¿Queréis saber qué vamos a hacer? Yo os lo voy a decir. Actuaremos con rapidez, nos moveremos como rayos. **Acabaremos con los tiburones de una vez para siempre. No volverán a poner los pies en nuestras calles. Y para eso les daremos la batalla definitiva.***

Action: (Excitado) Una pelea (chuck, chuck).

*Riff: Calma, Action. Los tiburones también quieren un pedazo de este mundo y son “gentuza”. **Podrían llevar navajas o pistolas.***

Baby-John: (Asustado) ¿Pistolas? Diantre.

Riff: No lo afirmo. Sólo digo que es posible y conviene no olvidarlo. Tenemos que estar preparados. Bueno, ¿qué opináis?³⁷³

³⁷³ *Ibidem.*

El parecer que los Jets tienen de los Tiburones es muy similar al del teniente Schrank. Deshumanizan a sus rivales identificándolos con las “cucarachas”, les acusan de consumir todos los recursos (comida, aire), de arruinar los negocios y de “invadir” su territorio. Para ellos, los emigrantes no aportan nada a la sociedad (son “gentuza”) y esto entraña una profunda “*contradictio in terminis*”, porque los Jets son hijos de inmigrantes. A pesar de ello, su respuesta, como autoridad informal del barrio, es contundente: acabar con ellos, “de una vez para siempre”, mediante una pelea (la “batalla definitiva”).

Los Jets recurren a la violencia para resolver su conflicto de intereses con los Tiburones que, en el fondo, es esencialmente “político” y les sobrepasa a ambos. Las dos bandas están formadas por jóvenes de ascendencia social humilde, sin empleo, o con trabajos precarios (Tony, Chino, Anita, María), y muchos de ellos de familias desestructuradas y/o con problemas graves (Action, A-rab). Sus expectativas vitales se circunscriben al barrio y no gozan de oportunidades educativas o profesionales que promuevan la movilidad y el ascenso social. Por tanto, el enfrentamiento entre Jets y Tiburones es una guerra de pobres contra pobres. Y en esa “lucha interproletaria” el sistema sale indemne porque mientras las bandas se enfrentan entre ellas no cuestionan el “statu quo” imperante ni, mucho menos, se plantean cambiarlo. Pero conviene señalar que Los Tiburones son más pobres aún que los Jets y que, además, como recién llegados, deben hacer frente al racismo de la sociedad de acogida.

Los Jets, más propensos a la acción que al análisis, no se hacen, en ningún momento, la pregunta clave para entender el comportamiento de sus “enemigos”: ¿por qué emigran los portorriqueños?

La respuesta no es fácil y obedece a un cúmulo de factores que, a continuación, nos explican, de forma sucinta, los profesores Rachel Rubin y Jeffrey Melnick, especialistas en estudios americanos, de la Universidad de Massachusetts, y del Babson College, respectivamente:

“Varias causas provocaron el incremento de la inmigración portorriqueña al continente: La reducción de la inmigración europea tras la Primera Guerra Mundial, sobre todo tras la Ley de Restricción de la Inmigración (Immigration Restriction Act) de 1924, creó más oportunidades de trabajo para los portorriqueños en Nueva York y en otras partes de los Estados Unidos. Hacia 1930, al menos 52.000 portorriqueños se habían establecido en el continente. En 1928, un devastador huracán, unido al incremento del control ejercido sobre la agricultura portorriqueña por las empresas estadounidenses, alentó a más y más portorriqueños a abandonar la isla y trasladarse a Nueva York. La Operación “Manos a la obra” (Bootstrap Operation), oficialmente denominada: “Ley de Incentivos Industriales (Industrial Incentives Act)”, de 1947, convirtió lo que había sido una migración constante de portorriqueños hacia Nueva York, en lo que Víctor Hernández Cruz (poeta portorriqueño afincado en el continente) denominó “uno de los mayores éxodos de los últimos tiempos”. Entre 1940 y 1950, la

emigración de Puerto Rico a Nueva York se incrementó cerca de un 200%. Mientras que Nueva York tenía 45.000 habitantes portorriqueños en 1930, hacia 1950 había cerca de 250.000. Cantidad que volvería a duplicarse hacia 1956 (577.000). La operación “Manos a la obra” supuso la mayor ofensiva económica y cultural sobre Puerto Rico y también, en cierta medida, reinventó a Nueva York como una colonia cultural de Puerto Rico. Mientras que este programa representaba una alianza entre empresas y gobierno, centrado en el reclutamiento de portorriqueños como trabajadores, no hizo nada, por supuesto, para ayudar a asegurar que los portorriqueños fuesen bienvenidos, también, como miembros de la comunidad.”³⁷⁴

Así pues, los portorriqueños se ven obligados a emigrar al continente, para ganarse el sustento, en gran medida, como resultado de la política estadounidense en la isla (*Bootstrap Operation*). Por razones obvias, los recién llegados deben alojarse en los barrios más asequibles, que son también los más pobres y, por tanto, con peores condiciones de habitabilidad (edificios más antiguos y destartalados) y mayor densidad de población con circunstancias socioeconómicas desfavorables. El incremento de los niveles generales de pobreza sin el consiguiente aumento de los recursos públicos para paliarla es una forma de asegurar la lucha entre los más pobres, quienes, al no identificarse colectivamente como “grupo”, en tanto en cuanto “sucumben” a sus diferencias de origen étnico, pierden la posibilidad de configurarse como sujeto político. Esta cuestión trascendental se sustrae al espectador en el guion y queda doblemente diluida por la superficial historia de amor entre los protagonistas y la lucha de las bandas por el territorio. Sin embargo, son la economía y la política las que determinan tanto el destino de los portorriqueños en el continente como su posterior percepción como “delincuentes”, por parte de sus nuevos vecinos, cuando se agudizan las situaciones de crisis económica. Los profesores Lorrin Thomas y Aldo Lauria contextualizan así la evolución de la situación de los portorriqueños en Estados Unidos desde el comienzo del siglo XX y hasta la década de los años setenta de éste:

“La Segunda Guerra Mundial produjo un extraordinario despegue económico, creando nuevos empleos, salarios más elevados y permitiendo un mayor acceso a bienes de consumo a muchos habitantes de los Estados Unidos. Para los inmigrantes portorriqueños, quienes se habían trasladado, recientemente, al centro de la economía global desde la empobrecida periferia, el efecto más importante de ese despegue fue la oportunidad de mejorar tanto el estatus social como la estabilidad económica de la próxima generación. En la Nueva York de mediados de los años 50, los portorriqueños reflejaban el optimismo de que sus familias podrían ser capaces de disfrutar

³⁷⁴ Rachel L. Rubin, Jeffrey Melnick, *Immigration and American Popular Culture: An Introduction* (Nueva York: New York University Press, 2007), 93-94.

de mejores perspectivas económicas. Especialmente, desde que se percibió que lo peor de la discriminación antiportorriqueña de los primeros años de la posguerra se estaba desvaneciendo. (...)

Una economía industrial en expansión también atrajo a un creciente número de portorriqueños a muchas ciudades pequeñas y medianas del Noreste y del Medio-Atlántico, especialmente en Nueva Jersey y Connecticut. La migración, en sí misma, reflejaba esos cambios económicos. Los desplazamientos desde la isla alcanzaron su cima durante el auge industrial de la guerra de Corea, entre 1950 y 1953. Y, después, comenzaron a disminuir constantemente. Lo que, en los primeros años 60, produjo un flujo de retorno neto a la isla. A pesar de la estabilización del número de inmigrantes, las cifras demográficas eran, todavía, sorprendentes. Hacia 1960, 642.000 portorriqueños vivían en Nueva York y otros 250.000 estaban diseminados por el resto de los Estados Unidos.

La expansión económica duró mucho tiempo. En torno a dos décadas, a pesar de cortos períodos de recesión. Para los trabajadores escasamente cualificados, especialmente aquellos cuya vulnerabilidad económica estaba agravada por otras desventajas (falta de integración cultural, tez oscura o incapacidad de hablar inglés) la nueva prosperidad llegó con muchas dudas y se evaporó pronto. A primeros de los años 60, la mayor parte de los empleos industriales que habían atraído a tantos portorriqueños, y ofrecido un salario decente a la mayoría de la segunda generación de portorriqueños, comenzaron a desaparecer: fábricas cerradas, trasladadas o que habían sustituido por máquinas el trabajo humano. Los portorriqueños en Chicago, Nueva York y otras ciudades experimentaron el impacto de la desindustrialización antes que la mayoría de otros grupos. Y, más tarde, en los años 70, el daño de la desindustrialización golpearía Puerto Rico más duramente.

Cuando el Noreste urbano comenzó a tornarse un área industrial en declive, funcionarios municipales y legisladores tuvieron que enfrentarse con el incremento de la población en circunstancias de pobreza. Muchos de los cuales, eran antiguos integrantes de la clase trabajadora estable, cuyos salarios y estabilidad en el empleo estaban decayendo constantemente.

Durante una era de triunfo neoliberal, definido por la prosperidad económica, el dominio global del capitalismo estadounidense, y las promesas de generalización de los derechos civiles; la pobreza urbana y los disturbios en los “ghettos” de las ciudades se convirtieron en problemas acuciantes y en una muestra de la ambigüedad de destacados liberales para reducir el sufrimiento de aquellos que son vistos, por muchos, como minorías indignas. La mayoría de los portorriqueños residentes en los Estados Unidos vivían en esas áreas urbanas en declive en los años 60. Los funcionarios municipales tienden a considerar los problemas de sus barrios como un amalgamado compendio de violencia del “ghetto”, luchas de bandas que llegan al enfrentamiento físico con la policía o los disturbios actuales, agravados por la creciente disponibilidad de drogas ilegales y el rápido avance

*del deterioro urbano. Y sin el reconocimiento de hasta qué punto los abusos policiales desempeñan un papel primario e instigador.*³⁷⁵

En resumen, los portorriqueños se ven obligados a emigrar al continente como resultado de la política de reindustrialización de la isla, fruto de la Ley de Incentivos Industriales de 1947, que provoca un flujo masivo de población con destino al mercado laboral estadounidense. Mientras las perspectivas económicas son buenas, la comunidad portorriqueña logra asentarse, prosperar y desarrollar su identidad cultural. Por el contrario, cuando se agudizan los episodios de crisis económica son los primeros en sufrir sus devastadores defectos y caer en la pobreza. Y es, en buena parte, esa situación de marginalidad (agravada por una pésima política policial) la que provoca el incremento de conflictos con los estadounidenses de origen angloamericano y con otras minorías. Pero la mayoría de estos aspectos son obviados en la película, centrándose los esfuerzos de los guionistas en retratarnos a los portorriqueños como personas proclives a la comisión de delitos.

Este hecho pone de manifiesto profundas actitudes colonialistas y racistas en la sociedad de acogida. Como contrapunto, con ello se otorga visibilidad social y representatividad a un colectivo antes invisible. Pero, para que ese perverso “mensaje” de identificación, entre emigración y delincuencia, resulte aún más creíble, y cale en la audiencia, se precisa de otra potente herramienta: falsear la identidad colectiva del emigrante.

XII. 2. B.- El cine como medio de creación de estereotipos culturales. El falseamiento de la identidad colectiva portorriqueña

El fin último de esta forma de proceder es la asimilación de la cultura ajena (la portorriqueña), por la propia (la angloamericana), devaluando a la primera y exaltando la superioridad de los valores de la segunda. Se desarrolla en el filme a través de un doble mecanismo: la elusión y la distorsión.

a) La elusión

Mediante este enfoque, aspectos esenciales de la identidad colectiva portorriqueña son flagrantemente ocultados al espectador. El ejemplo más patente de ello es que en ningún momento, de la película, se recuerda que los portorriqueños son ciudadanos de los Estados Unidos desde el año 1917, cuando la Ley Jones (*Jones Act*) les concedió la ciudadanía y que, por lo tanto, están en su país:

³⁷⁵ Lorrin Thomas, Aldo A. Lauria Santiago, *Rethinking the Struggle for Puerto Rican Rights* (Nueva York: Routledge, 2017), 39-40.

“Artículo 5. (Ciudadanos de los Estados Unidos). Todos los ciudadanos de Puerto Rico, según se definen en la sección séptima de la Ley de 12 de abril de 1900, "Para proveer, temporalmente, de ingresos y de un gobierno civil a Puerto Rico y para otros fines," y todos los nativos de Puerto Rico que estaban temporalmente ausentes de la Isla el 11 de abril de 1899, y hayan regresado después y estén residiendo permanentemente en dicha isla, y no sean ciudadanos de ningún país extranjero, se declaran por la presente ciudadanos de los Estados Unidos, y serán considerados y tenidos por tales;(...)”³⁷⁶

Como destaca la profesora Julia L. Fowles, experta en análisis cinematográfico, de la New School de Nueva York:

“La evaluación interna que la industria cinematográfica hizo de la obra, y que venía impuesta por el Código de Producción, vigente en la época, contenía una especificación referida al "retrato de las razas" y de los "nacionales" en la película y declaró a los personajes puertorriqueños, que aparecían en ella, como "no ciudadanos" o con un estatus "poco claro". Tal vez, lo más revelador es que dicha evaluación considerase como el "elemento más significativo de la película" el "racial", pasando por alto el componente "político". Tanto la película como el musical confrontaban este hecho, dado que la canción ("América") mostraba el dilema de que Puerto Rico estaba en Estados Unidos, y hacía este debate aún más tenso por el retrato racista de los portorriqueños en la pantalla.”³⁷⁷

Otro ejemplo, también significativo, es el hecho de que, en el guion, se pasan por alto las enormes dificultades de integración a las que tuvieron que hacer frente los inmigrantes portorriqueños (desde comienzos de los años 20) y la inexistencia total de programas del gobierno estadounidense para favorecer su incorporación a la sociedad de acogida. Esta grave situación llevó a las autoridades portorriqueñas a tomar cartas en el asunto y establecer su propio aparato administrativo para paliar estos problemas.

El carácter reivindicativo, de ayuda mutua y de lucha por los derechos civiles, de las asociaciones de inmigrantes portorriqueños, desde los inicios de la inmigración al continente, pone de manifiesto su

³⁷⁶ Artículo 5, de la Ley Jones (Jones-Shafroth Act), de 2 de marzo de 1917 <http://www.lexjuris.com/LEXLEX/lexotras/lexactajones.htm> [Consultada el 19 de marzo de 2019].

³⁷⁷ Julia L. Foulkes, “Seeing the City: The Filming of West Side Story”, *Journal of Urban History*, vol. 1, 20 (2015): 1044-1045.

elevada conciencia nacional y de clase. César Ayala y Rafael Bernabé, historiadores portorriqueños, nos recuerdan lo siguiente:

“El éxodo de los portorriqueños a Nueva York les había convertido en un colectivo cada vez más visible, y numeroso, en la vida de la ciudad. No faltaron las reacciones xenófobas mezcladas con el anticomunismo. Se decía que los portorriqueños emigraban a Nueva York para votar por el diputado izquierdista Vito Marcantonio, a cambio de la percepción de ayudas sociales. En 1947 corrían los infundios de que los portorriqueños saturaban las escuelas y los centros de salud, robaban el trabajo a los nativos, expandían las enfermedades y corroían la moral. Ese mismo año, con una mezcla de empatía por la situación de los emigrantes, y temiendo una reacción violenta que pudiese bloquear la emigración en el futuro, el parlamento portorriqueño creó la Oficina de Emigración, que se convertiría, en 1951, en el Departamento de Emigración del Ministerio de Trabajo de Puerto Rico.

Ansioso de responder a algunos de los ataques contra los portorriqueños, el Ministerio de Trabajo contrató a la Oficina de Investigación Social Aplicada de la Universidad de Columbia. El proyecto fue liderado por el que sería futuro izquierdista, y crítico contra la sociedad estadounidense, C. Wright Mills y se tradujo en la publicación, en 1950, del libro “The Puerto Rican Journey” (El viaje portorriqueño). El estudio concluía que ninguna institución comunitaria se preocupaba de la integración de los inmigrantes portorriqueños en la ciudad. Sin embargo, el activismo portorriqueño en la urbe, que había vuelto a la agitación de los años 20, era simplemente ignorado en la publicación. A pesar de esta elusión, la investigación detectaba algunas dinámicas emergentes interesantes en el proceso migratorio. Sostenía que la emigración era, a menudo, una oportunidad de escapar de patrones culturales restrictivos. Las mujeres, por ejemplo, eran capaces de manifestar un alto grado de independencia, como señaló una de ellas, entrevistada en el libro: “Aquí me pertenezco a mí misma”.³⁷⁸

Este análisis crítico, aun reconociendo aspectos positivos de la sociedad estadounidense (mayor libertad para las mujeres, por ejemplo) dibuja un panorama de adaptación extraordinariamente complejo, agravado por la inhibición y falta de iniciativa política del Gobierno federal. ¿Quizás, por eso mismo, se ocultan estas dos cuestiones clave (ciudadanía y ausencia de políticas de integración) en el filme?

Pensamos honestamente que sí. Aunque, en buena parte, este hecho tiene que ver, también, con el profundo desconocimiento de la realidad portorriqueña por parte de los creadores del musical, llevado

³⁷⁸ César J. Ayala, Rafael Bernabé, *Puerto Rico in the American Century. A History since 1898* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007), 205.

más tarde al cine. Estos, no habían previsto, inicialmente, hacer protagonistas del relato a los portorriqueños. Como destaca el profesor, de origen portorriqueño, Sandoval-Sánchez, del Mount Holyoke College de Massachusetts:

“El título original, barajado en 1949, iba a ser “East Side Story”. La acción de la obra se desarrollaría en el Lower East Side, como una historia de amor entre una chica judía y un chico católico italoamericano. Sin embargo, con la inmigración portorriqueña la idea cobró fuerza y, como resultado, el equipo de producción llegó a pensar, incluso, en las bandas chicanas, en busca de exotismo y “color”. (...)

*Bernstein se sintió realmente inspirado por las bandas chicanas. Más adelante, él mismo, declararía que: “mientras hablábamos (los guionistas) nos dimos cuenta de que en el “Los Ángeles Times” aparecía un titular sobre las incipientes peleas de bandas entre los “mejicanos” y los “americanos”. Arthur (Laurentis, el autor del libreto) y yo nos miramos, el uno al otro, y todo lo que puedo decir es que hay momentos propicios para determinadas cosas y que ese momento parecía haber llegado”*³⁷⁹

Vemos pues, que, para el equipo de autores del guion, no sólo todos los emigrantes de origen hispano son iguales (independientemente del país del que procedan y de las vastas diferencias culturales que puedan existir entre ellos) sino que su inclusión en la obra obedece a una búsqueda forzada de “exotismo” que, en realidad, encierra fuertes connotaciones racistas: se trata de buscar un “enemigo” extranjero, de tez oscura, que suponga una amenaza para el hombre angloamericano. Utilizando las peleas de bandas, y una historia de amor, como excusa, se llevará a cabo a lo largo de la narración una profunda distorsión tanto de la naturaleza del fenómeno migratorio como de la identidad colectiva de quienes lo protagonizan: los inmigrantes portorriqueños.

b) La distorsión

Los portorriqueños son presentados al espectador como personas de tez muy morena y cabellos oscuros, vestidas de colores chillones y cuya forma de bailar recuerda más a los bailaores flamencos que a las danzas típicas boricuas. Se hace hincapié en su machismo, mala educación e irritabilidad, restándoles protagonismo en la historia con respecto a sus rivales caucásicos. Detalles que podrían parecer, en apariencia, triviales, como el colorido vestuario, están calculados al milímetro y obedecen a la necesidad

³⁷⁹ Alberto Sandoval-Sánchez, *José, Can You See? Latinos On and Off Broadway*. (Madison: The University of Wisconsin Press, 1999), 66.

de reforzar su percepción negativa por parte del espectador. En un interesantísimo estudio sobre la importancia del color en “West Side Story”, Marissa Christina Secades, de la Universidad de Florida, nos descubre que:

“Sharaff (Irene Sharaff, la diseñadora del vestuario de la obra, que obtuvo un Óscar por su trabajo,) explica, brevemente, su decisión de utilizar estos colores (oscuros) en el vestuario como uno de los factores principales a la hora de distinguir los Jets de los Tiburones: “los colores parecen vestir su apariencia física; por otra parte, incluso, aunque en la historia los portorriqueños fuesen la banda más débil, y actuasen a la defensiva, su vestimenta les otorgó una apariencia agresiva”. Aquí, Sharaff admite que la percepción común de los colores, como el rojo, que denota fuerza y agresión, influyó en el proceso creativo de diseño y confección de los trajes y en la asignación de colores a cada banda. Para ella, la apariencia física y el semblante de los Tiburones son naturalmente agresivos, por lo que precisaban ser vestidos con colores de similares cualidades perceptivas.”³⁸⁰

Pero la distorsión de la identidad portorriqueña no afecta tan sólo a su modo de vestir. En los discursos narrativos del teatro y del cine estadounidense perviven los estereotipos. El profesor de estudios sobre el cine, Charles Ramírez Berg, de la Universidad de Tejas en Austin, ha señalado que los hispanos (y los portorriqueños, por extensión) se ven encasillados en seis roles principales³⁸¹: el bandido, la prostituta, el bufón, la payasa, el “*latin lover*” y la dama oscura (la virgen inaccesible). Resulta digno de mención que, de los seis estereotipos, los cuatro primeros entrañan connotaciones eminentemente negativas y los dos últimos sitúan a los hispanos en los dos extremos del arco afectivo (del seductor compulsivo a la virgen irredenta) como dando por hecho que no pueden establecer relaciones amorosas “normales”. Tomando prestada la clasificación de Ramírez Berg, y teniendo en cuenta que pueden acumularse varios estereotipos en un solo personaje, el encuadre de los portorriqueños de “West Side Story” sería, en nuestra opinión, el siguiente:

³⁸⁰ Marissa Christina Secades, “Culture Through Color Perception in West Side Story”, *University of Florida/ Journal of Undergraduate Research*, vol. 20, 1 (2018): 5.

³⁸¹ Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film. Stereotypes, Subversion and Resistance*. (Austin: University of Texas Press, 2002), 39.

Bernardo	Bandido (se nos presenta como un “fuera de la ley” y líder de su banda)	Latin lover (siempre seductor, sobre todo con Anita)
Anita	Payasa (siempre alegre, y divertida, contagia su estado de ánimo a los demás)	Prostituta (los Jets intentan violarla en la tienda de Doc)
Chino	Bufón (el “gracioso” de los Tiburones)	
María	Dama oscura (inaccesible y virginal)	

Tabla 8.

En estos estereotipos subyace un fuerte componente de machismo exacerbado. En el caso del personaje de Anita, por ejemplo, su carácter abierto, belleza exuberante y el hecho de que su novio sea el líder de la banda rival la sitúan como blanco de las iras de los Jets, quienes están a punto de violarla, en la tienda de Doc, tras la muerte de Riff. Los Jets parecen asumir, con esta conducta, la influencia estereotípica, a nivel subconsciente, identificándola con una prostituta. Por el contrario, el personaje de María, retratada como muy religiosa, con un pequeño altar en su habitación, y que luce en el baile un vestido inmaculado, encarnaría a la “dama oscura”, virginal e inaccesible. De todos los personajes portorriqueños, el de María es el que presenta connotaciones más positivas dentro de los patrones de comportamiento angloamericanos (apariencia física, carácter, respeto a las normas) y, por eso mismo, servirá de vehículo a una de las ideas principales de la película: los romances interétnicos terminan en tragedia.

Los roles masculinos no resultan bien parados. Bernardo es retratado, como Anita, de forma ambivalente y claramente negativa. En su doble condición de “bandido” (persona al margen de la ley que pone en cuestión el orden socialmente establecido) y “latín lover” (seductor empedernido) se nos muestra como una persona que no es de fiar, con inclinaciones violentas, machista y sin educación. No es casual que Bernardo, que se ahorra los cumplidos antes de empezar la pelea, apuñale a Riff, y que saque su navaja primero (se supone que la pelea iba a ser “limpia”). Mientras los Jets son “traviosos”, gamberros en todo caso, los Tiburones son malos. En realidad, Bernardo sólo se muestra “seductor” con Anita, su novia, y protector con María, su hermana. Su comportamiento machista se explica por el proceso de socialización

que ha experimentado en su país de origen. Y si bien este aspecto resulta criticable, los Jets también se comportan de forma machista con sus respectivas novias y, muy especialmente, con Anybodys, quien no puede acceder a ser miembro de la banda por ser mujer. Chino (el prometido de María) tiene alguna intervención “graciosa” (número de “América”) pero queda “marcado” por ser quien mata a Tony. Desde que comunica la muerte de Bernardo a María, se transforma en un espíritu atormentado y sombrío que sólo vive para la venganza. Nos llama poderosamente la atención la relativa tardanza de “Chino” en conseguir un arma para matar a Tony en un país donde el control de armas es tan sumamente laxo.

En el guion, vemos diversos tipos de Jets (Baby-John, Action, Riff, A-Rab, Ice), pero, sin embargo, todos los Tiburones nos parecen iguales. Los primeros se nos muestran como una hermandad, los segundos como una pandilla. Con las excepciones de Bernardo, Anita, Chino y María, los portorriqueños componen un personaje “coral”, sin que el guion profundice en sus circunstancias vitales.

El falseamiento de la identidad colectiva portorriqueña no es inocente ni accidental y obedece a claros motivos ideológicos, que alcanzan su punto álgido en el número de “América”. El profesor Sandoval-Sánchez (de origen portorriqueño, como hemos apuntado anteriormente), cuenta su impactante experiencia personal la primera vez que presencié la obra entre un público mayoritariamente angloamericano:

“Sólo entonces pude comprender el poder y la vitalidad del género musical, no tanto como puro entretenimiento sino como una construcción ideológica icónica del estereotipo e identidad de los inmigrantes portorriqueños, y de todos los otros inmigrantes latinos, en los Estados Unidos. Y me di cuenta, al mismo tiempo, de que en el número musical “América” existe toda una campaña política a favor de la asimilación. Tal asimilación es declarada, incluso, por una auténtica portorriqueña, Rita Moreno, cuya actuación fue recompensada con el codiciado Óscar. La aceptación de la audiencia, manipulada por un discurso patriótico angloamericano, generado y transmitido a través de la canción, me indujo a formularme una pregunta e indagar cómo el musical configura, produce y reproduce un discurso racista de la alteridad latina en los Estados Unidos: ¿Cómo proyecta el musical la diferencia étnica como una amenaza a la identidad lingüística, nacional y territorial, así como de la subjetividad nacional e imperial de los angloamericanos? Desde una perspectiva crítica, deberíamos analizar cómo el musical, a través de sus melodías, bailes, melodrama romántico y exotismo de su alteridad cultural, nos distrae de su racismo implícito.”³⁸²

³⁸² Alberto Sandoval-Sánchez, *Opus cit.* 63-64.

“EXTERIOR. NOCHE. AZOTEA DEL EDIFICIO DE MARÍA Y BERNARDO:

(Después del incidente del baile, y tras dejar a María en su habitación, Anita y Bernardo salen a la azotea del edificio. Allí, les esperan el resto de “Tiburones” y sus novias:

Anita: No comprendo cómo puedo querer a un hombre tan testarudo y tan... (Bernardo le coge la mano y se la besa).

Bernardo: (Saludando a los reunidos) ¡Vamos muchachos!

Un Tiburón: ¿Cómo está María?

Anita: (Irónica) Loca de contenta.

Bernardo: No volverá a ocurrir. ¡Pepe!, ¡indio!, mañana todo estará arreglado.

Anita: (Conciliadora, acaricia el pelo a Bernardo) Sería mejor que os lo tomaseis con calma.

Bernardo: (Haciéndose el “duro”) ¿Qué haces? ¡Déjame!

Anita: No hay que darse prisa en ir a que a uno le rompan la cara.

Chica 1: ¿Qué dices?

Anita: Con la excusa de María se han propuesto armar otra guerra mundial.

Bernardo: (Enfadado) ¡Tenemos que hacerlo!

Anita: Pero ¿por qué? Sólo bailaba.

Bernardo: Con un norteamericano. En realidad, un “polaco”.

Anita: Emigrante como tú.

Bernardo: Eres un encanto.

Chica 1: También Tony lo es.

Chica 2: Sí, y trabaja.

Chino: (Despectivo) Como repartidor.

Anita: Y tú ¿qué eres?

Chino: (Ufano) Yo soy “ayudante”.

Bernardo: Sí, y “chino” gana la mitad que el “polaco” porque el “polaco” es americano.

Anita: (Jocosa) Presten atención a la publicidad.

Bernardo: (Explicativo) El padre es polaco y la madre es sueca...

Anita: *(Repitiendo, como un loro) El padre es polaco y la madre es sueca, pero con nacer aquí ya basta para ser americano. En cambio, nosotros... siempre extranjeros. (Todos a una) ¡¡¡Intrusos, cucarachas!!!*

Bernardo: *Eso es verdad. ¡Qué distinto es esto de lo que habíamos creído! Llegamos como chiquillos ingenuos...*

Chica 1: *¡Con los brazos abiertos!*

Tiburón 1: *¡Y con las bocas abiertas!*

Chica 1: *Y cuando vuelva será entre dos guardias.*

Tiburón 1: *Yo volveré en un Cadillac (hace que conduce) con aire acondicionado, y bar, y teléfono, y televisión, y chófer de uniforme.*

Chica 1: *Y, teniendo todo eso ¿para qué querríais volver a Puerto Rico?*

Anita: *Incluso sin tenerlo, ¿para qué queréis volver a Puerto Rico?*

Bernardo: *¿Tan bien estáis aquí?*

Anita: *¿Tan bien se está allí? No teníamos nada.*

Bernardo: *Tampoco tenemos nada aquí y todo es más caro.*

Anita: *A paseo...*

Bernardo: *(Bromista) Anita, Teresita, Josefina...*

Anita: *No, no. Es inútil que digas mi nombre completo.*

Bernardo: *(Continúa) Carmen, Margarita (la abraza).*

Anita: *Déjame tranquila. Estoy harta. Siempre serás un emigrante.*

Bernardo: *Fijaos. No le han lavado la cabeza. ¡le han lavado el cerebro!*

Anita: *¡Suelta!*

Bernardo: *Ha roto con Puerto Rico y ahora está loca por el tío Sam.*

Anita: *Oh no. No es verdad (comienza a cantar). Puerto Rico, prenda de mi corazón, a ver si te hunde un ciclón. Siempre la azotan los vientos, los niños siempre harapientos. Las deudas aumentan, los calores aprietan y los hombres se calientan... Me gusta la isla de Manhattan (¡Sé que te gusta!), pues a ver si estos ya lo acatan.*

Varias chicas: *Me gusta estar en América. ¡Qué bien se vive en América! Me siento libre en América:*

Bernardo: *Pagas por ello en América.*

Anita: *Comprar a crédito es bonito.*

Bernardo: *Menos cuando nos timan un poquito.*

Chica 1: *Tengo la lavadora lista.*

Tiburón 1: *La ropa se la llevaste al prestamista.*

Anita: Los rascacielos florecen en América.

Chica 1: Los Cadillacs zumban en América.

Chica 2: La industria prospera en América.

Bernardo y los chicos: Doce por cuarto (habitación) en América.

Anita: Todas las casas son grandes.

Bernardo: Te ponen la zancadilla allá por donde andes.

Anita: Tendré un bonito apartamento.

Bernardo: Mejor, deshazte de tu acento.

Anita: La vida es bella en América.

Bernardo y los chicos: Si te la peleas en América.

Anita y las chicas: La vida es buena en América.

Bernardo y los chicos: Si eres blanco en América

Chicas: Aquí tienes libertad y orgullo.

Chicos: Cuando no te meten en el “trullo”.

Anita: Eres libre de hacer lo que quieras.

Bernardo y los chicos: Como servir mesas y limpiar cafeteras.

Bernardo: Todo es mugriento en América. Hay mucha mafia en América. Todo es horrible en América.

Anita: (Señalándose a sí misma) Yo estoy también en América.

Bernardo: Creo que voy a volver a San Juan.

Anita: Sé de un barco. Conozco al capitán.

Bernardo: Allí todos me aclamarán.

*Anita: Allí ni las culebras quedarán.*³⁸³

En nuestra opinión, y coincidiendo plenamente con el profesor Sandoval-Sánchez, nos hallamos ante la escena más importante de toda la película. En ella, el diálogo que se desarrolla entre Anita y Bernardo se convierte en una auténtica “lucha de lealtades”, con la idea de fondo de la asimilación como hilo conductor.

³⁸³Jerome Robbins, Robert Wise, *Opus cit.*

Anita, apoyada por sus amigas, reniega de su país (“ciclones y vientos”, “niños harapientos”, “deudas que aumentan”) y defiende las bondades del modo de vida estadounidense, condensado en la sociedad de consumo: “compra a crédito”, “electrodomésticos”, “rascacielos”, “coches de lujo”, “industria”, “casas”, “vida bella y buena”. También hace gala de los teóricos valores de la sociedad de acogida: “libertad y orgullo”, “hacer lo que quieras” ...

Bernardo, y los chicos, por su parte, expresan un panorama radicalmente opuesto porque esa aparente prosperidad es, según ellos, para quienes están en condiciones de permitírsela. América es para los que pueden pagársela y los emigrantes sufren abusos y engaños (“timos”, “prestamistas”), dificultades de integración (“infravivienda”), racismo (“acento”, “color de la piel”), subempleo (“servir mesas y limpiar cafeteras”) e incluso la cárcel (“trullo”).

Mientras Anita aparece “entusiasmada” y “consumista”, Bernardo lo hace “cínico” y nostálgico. La crítica de Bernardo pierde fuelle por la contundente réplica de Anita, que muestra una profunda desafección hacia su país natal (“allí ni las culebras quedarán”). El retrato desfavorable que se hace del propio Bernardo hace que su opinión tenga menos peso y le resta, de paso, simpatías del espectador. La idea-fuerza que se refleja es obvia: si no está contento aquí, que se vuelva a su país.

Desde el punto de vista de la ingeniería y el control sociales, la escena nos parece magistral. La coreografía, la música, el vestuario, la puesta en escena y los diálogos están perfectamente engarzados y contribuyen a incrementar exponencialmente la potencia del mensaje: América (los Estados Unidos) es la tierra prometida dónde los sueños se hacen realidad, pero, para ello, debes renunciar a tu propia identidad y asumir la de tu nueva patria sin ningún tipo de objeciones o reservas. Y eso resulta muy complicado cuando tu propio país (como recordábamos, los portorriqueños son estadounidenses) te rechaza por el color de tu piel, el idioma que hablas o simplemente porque eres pobre. La contradicción está servida.

En este sentido, la profesora Stephanie Greco Larson, del Dickinson College de Pennsylvania, concluye que:

“West Side Story” celebra la asimilación y, sin embargo, muestra cómo, en última instancia, se trata de una situación inviable. Lo hace pidiendo a la audiencia que apoye a María y Tony, una atractiva pareja romántica, pero condenando su relación. La película envía mensajes contradictorios. Por un lado, los personajes puertorriqueños cantan “América” halagando a los Estados Unidos. Por otro, la obra termina con hostilidad y segregación interracial. El filme niega que una sociedad racista y la desigualdad racial impidan que María (puertorriqueña) y Tony (italoamericano) terminen juntos. Y lo consigue haciendo que sea un puertorriqueño el

que mate a Tony, al final del relato. Esta popular producción parece querer transmitirnos que amar a Estados Unidos, y a un estadounidense blanco, no es suficiente para que María tenga un final feliz. De hecho, se nos hace creer que ninguna de estas cosas malas habría pasado si María se hubiera mantenido en su sitio. En última instancia, "West Side Story" refuerza el racismo de la estructura social existente."³⁸⁴

Esta utilización del cine, como medio de creación de estereotipos sociales, ha sido una constante en Hollywood. Así lo señala la profesora Ana María López, directora del Instituto de Estudios Cubanos y caribeños, de la Universidad de Tulane (Nueva Orleans):

*"El cine clásico de Hollywood nunca ha sido amable con las minorías étnicas (...) Para él, los nativos americanos, los negros, los hispanos o los judíos son representados como estereotipos (...) Sigue un discurso etnográfico (...) No muestra a las minorías étnicas, las crea y traslada a la audiencia esa falsa impresión sobre ellas."*³⁸⁵

Como síntesis de este epígrafe, señalaremos que el falseamiento de la identidad colectiva portorriqueña parece tener como objeto esencial hacer evidente, a los ojos de los espectadores, que la asimilación de esta minoría no puede llevarse a cabo por que no es "digna" de ello. Es más, algunos de sus integrantes se empeñan, incluso, en mantener, con orgullo, su propia identidad cultural y esto "rompe" el esquema asimilador, y de control social, de las estructuras de poder estadounidenses. Si María, el personaje más próximo a los parámetros culturales angloamericanos, es incapaz de alcanzar la felicidad en la América de promisión, siendo pareja de un americano blanco, tal y como apunta la profesora Greco Larson, ¿quién podrá conseguirla?

XII. 2. C.- La trivialización de la delincuencia juvenil

La delincuencia juvenil se ha convertido en un grave problema de seguridad ciudadana en los Estados Unidos, y en otros muchos países del mundo, que acarrea importantes implicaciones sociales y económicas. La película objeto de nuestro análisis, que fue rodada en un momento histórico en que este fenómeno no revestía todavía tanta gravedad (1961, antes de la irrupción salvaje de las drogas en las

³⁸⁴ Stephanie Greco Larson, *Media & Minorities: The Politics of Race in News and Entertainment*. (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006), 63.

³⁸⁵ Ana María López "Are all Latins from Manhattan? Hollywood ethnography and cultural colonialism," en *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, ed. L. D. Friedman (Urbana: University of Illinois Press, 1991), 404-405.

calles y cuando no se había producido el punto álgido de las luchas raciales ni la crisis del estado del bienestar) dibuja un retrato ambivalente de las bandas juveniles (*Gangs*).

Pero ¿qué entendemos por “banda juvenil”? El profesor Walter B. Miller, especialista en la materia, la define así:

*“Una banda es un grupo de individuos, asociados de forma permanente, con liderazgo visible y organización interna, focalizados en reclamar para sí el control del territorio de una comunidad y que participan, a título individual o colectivo, en actos violentos, o cualquier otro tipo de comportamientos delictivos”*³⁸⁶

“EXTERIOR. DÍA. UN RINCÓN DEL BARRIO:

(Los Jets se reúnen para plantar cara a los Tiburones, después de las advertencias del teniente Schrank):

Riff: Nuestro barrio es pequeño, pero es todo lo que tenemos, ¿no? Y quiero conservarlo como siempre: a puñetazos. Pero si ellos traen navajas, a navajazos y si traen pistolas (aprieta el puño derecho) lo haremos a tiros. Los Jets siempre serán los amos. ¡El número 1! ¡Adelante hasta tocar el cielo!

Resto de Jets: (Alborotados) Siempre adelante. Pum, pa, pum. Eso es, peharemos.

Riff: Escuchad, las reglas exigen un consejo de guerra entre los tiburones y nosotros para ultimar detalles. Yo, personalmente, daré la mala noticia a Bernardo (sonríe).

Otro Jet: Tienes que llevarte un lugarteniente.

Action: Ese soy yo.

Riff: Ese es Tony.

Action: ¿Qué falta nos hace?

Riff: Le necesitamos. Su reputación es más grande que todo nuestro barrio.

Action: No es de los nuestros.

Riff: No discutas, Action. Tony y yo fundamos los Jets.

³⁸⁶ Walter B. Miller, *Violence by Youth Gangs and Youth Groups as A Crime Problem in Major American Cities*. (Cambridge, Massachusetts: Center for Criminal Justice, Harvard Law School, 1975), 9. <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/Digitization/137446NCJRS.pdf> [Consultada el 19 de marzo de 2019].

Action: ¿Y dónde está ahora? ¿Por qué trabaja por una miseria?

Otro Jet: Lo corrompió la Junta de menores.

Riff: Una debilidad pasajera.

Ice: Acordaos de cómo lucho contra los Esmeraldas.

Baby-John: Tony me salvo el pescuezo.

Riff: Volverá a hacerlo, descuida. Siempre nos ayudó y seguirá ayudándonos.

(Canción de los Jets. Primera parte)

Si eres un Jet, lo eres hasta el final.

Desde tu primer cigarrillo hasta el lecho de muerte.

Si eres un Jet, no podrán tocarte. Tienes hermanos, una familia.

Nunca estarás solo. No estás desamparado.

Estarás con los tuyos, cuando esperes visita, bien protegido.

Estás marcado con una jota mayúscula,

Que no olvidarás hasta que llegue el final.

Si eres un Jet lo eres para siempre.

Riff: Conozco a Tony como a mí mismo. Os garantizo que podéis contar con él.

Action. Con él o sin él, vamos ya.

A-Rab: ¿Dónde encontrarás a Bernardo?

Baby-John: Entrar en terreno portorriqueño es peligroso.

Riff: Le veré en el baile del gimnasio.

Otro Jet: Sí pero el gimnasio es terreno neutral.

Riff: Pienso ser muy amable con él. Sólo voy a desafiarle. Escuchad, os vestiréis con elegancia y os reuniréis conmigo, y con Tony, a las diez. Pisando firme.

Resto de Jets: Siempre lo hacemos ¡Somos Jets!

(Canción de los Jets. Segunda parte):

Si eres un Jet, eres el rey de la ciudad,

Un ganador, un peso pesado.

Si eres un Jet, eres el “no va más”,

Muchacho, eres un hombre. Chaval, eres un rey.

Los Jets se han puesto en marcha. Rugen los motores.

Los Tiburones nos evitan porque los portorriqueños son unos gallinas.

Allá vamos, los Jets, como una exhalación.

Quien se cruza en nuestro camino acaba malparado.

Aquí llegan los Jets, prepárate mundo. Escóndete, sal corriendo.

Dictamos la ley. Apartaos de nuestro camino.

Hemos colgado el cartel de “prohibido el paso” y no bromeamos.

Aquí llegan los Jets y vamos a barrer hasta la última cochina banda de la calle.

De toda la maldita calle.³⁸⁷

Hasta aquí, parte de la presentación inicial de los Jets en la película. Veamos, a continuación, hasta qué punto se adecúan, como banda juvenil, a la definición del profesor Miller. Está claro que forman un grupo, y que su asociación es de carácter permanente. Cuentan con liderazgo visible (Riff es su líder e, indiscutiblemente, ejerce como tal), aspiran a controlar el barrio (“es lo único que tenemos”) y están dispuestos, para ello a emplear la fuerza (“puñetazos, navajazos, tiros”). Ahora bien, más allá de su participación en riñas y escaramuzas violentas con los portorriqueños (esencialmente para mantener sus aspiraciones de dominio territorial), en ningún momento del filme nos consta que ni los Jets, ni los Tiburones, cometan acto delictivo alguno, con la excepción de la pelea final, entre ambas bandas, en la que se producen dos homicidios por arma blanca (el de Riff y el de Bernardo), y la posterior muerte de Tony, por disparos de Chino.

Desde ese punto de vista, podríamos decir que ambos grupos se encuentran, hasta esos últimos altercados, en una “fase predelictiva”. Lo que no obsta para que los miembros de las dos bandas compartan gran parte de los factores de riesgo que los expertos consideran predisponentes para convertirse en un futuro delincuente juvenil. Así, por ejemplo, el profesor emérito Buddy Howell, del National Gang Center de los Estados Unidos, señala las siguientes áreas a tener en cuenta:

“Los factores de riesgo se articulan en cinco áreas: individuo, familia, escuela, amistades y comunidad. La acumulación de factores de riesgo en varias áreas incrementa, en gran medida, el riesgo de pertenencia a una banda juvenil. Los jóvenes que refieren problemas en cada una de las cinco áreas corren un 40% más de riesgo, o probabilidad, de acabar “alistándose” en una banda que aquellos que sólo experimentan problemas en una sola de ellas. Aunque no sabemos cuáles son los factores más determinantes en cada área, creemos que deben ser muy tenidos en cuenta los siguientes: a nivel individual, la iniciación delictiva a temprana edad; en el ámbito

³⁸⁷ Jerome Robbins, Robert Wise, *Opus cit.*

*familiar, un entorno doméstico problemático; en la escuela, un ambiente escolar insano; en la comunidad, un barrio inseguro y en lo referente a las amistades, las relaciones con amigos vinculados con la delincuencia.*³⁸⁸

Si consideramos de manera global los factores señalados por el profesor Howell, en relación a las bandas de los Jets y los Tiburones, resulta fácil inferir el peligro real que sufren sus integrantes de acabar convertidos en delincuentes juveniles.

Y hablamos, en este apartado, de trivialización de la delincuencia juvenil porque en la cinta parece verse con total naturalidad el proceso mediante el cual esa situación de predelinencia degenera en un enfrentamiento violento que culmina, como apuntábamos, con la muerte de dos jóvenes (Riff y Bernardo) y la de un tercero, Tony, a manos de Chino, como venganza por la muerte de Bernardo).

¿Por qué ocurre esto? Creemos que se llega a esa situación límite por varias razones:

a) En primer lugar, los Jets son caracterizados como un grupo de jóvenes incomprendidos, víctimas de la sociedad, que luchan por defender su barrio frente a los inmigrantes portorriqueños, a quienes, como ya hemos visto, acusan de “arruinar los negocios, respirar todo el aire y comerse toda la comida”. Reflejan valores como compañerismo, lealtad, dinamismo, y orgullo de pertenencia al grupo. Así se percibe en su “himno” (la canción de los Jets) (“dictamos la ley”, “apartaos de nuestro camino”, “portorriqueños=gallinas”, “si eres un Jet no podrán tocarte”, “vamos a barrer hasta la última cochina banda de la calle”). En el filme, pues, se legitima a los Jets como “a los nuestros” y son tratados con condescendencia por la policía y por el propio narrador.

b) En segundo término, la violencia se convierte en el único mecanismo de control del barrio porque el Gobierno ha abdicado de su responsabilidad para con éste, en tanto en cuanto deja a los habitantes “a su suerte”. Es entonces cuando las bandas, como grupos de autoridad informal, toman el poder. La inexistencia de cualquier tipo de programa de integración para los inmigrantes recién llegados y la competición entre un mayor número de ciudadanos pobres, por los mismos recursos, se convierte en el combustible ideal para alimentar esa conflictividad intergrupala. Conflictividad que, al proyectarse entre las propias clases proletarias, que diluyen su conciencia de clase en sus diferencias étnicas, conviene al Estado porque garantiza la pervivencia del orden social vigente.

³⁸⁸ https://ngcwebsitefiles.blob.core.windows.net/html/Why-Youth-Join-Gangs/story_html5.html [Consultada el 28 de marzo de 2019].

b) En tercer lugar, por la pésima política policial de prevención de la delincuencia juvenil.

“INTERIOR. NOCHE. DENTRO DE LA TIENDA DE DOC:

(Los Jets están reunidos con los Tiburones para acordar los términos de la pelea. Cuando la reunión se encuentra bastante avanzada aparece, de pronto, el teniente Schrank con ánimo de fisgar. Todos los presentes disimulan de la mejor manera que pueden):

(Un Jet con “tupé” da un silbido. La policía se acerca).

(Los muchachos se distribuyen a lo largo de la tienda y fingen estar jugando a los dados, a la máquina de pinball y charlando animadamente). (El teniente Schrank entra en el establecimiento).

Voces de ambiente: ¿Quieres un cigarrillo? No, gracias, no fumo. ¡Mira qué cartas tengo!

(Schrank sonrío)

Doc: (Diplomático) Buenas noches, teniente Schrank. Tony y yo estábamos a punto de cerrar, ¿sabe?

Schrank: (Fingiendo no haberle oído y llegando más allá de la barra del local) Bueno, así me gusta, muchachos. (Con guasa) Es un espectáculo que me reconforta. Y han bastado mis advertencias de esta mañana (mirando a Doc).

Doc: (Desganado) Yo no opino. Soy el tonto del pueblo.

*Schrank: Cuando se enteren de esto en Jefatura tal vez me asciendan. Una cosa buena para todos, ¿eh, Bernardo? Yo asciendo y los portorriqueños conseguís lo que estáis deseando: usar el campo de juego, el gimnasio, las calles, este bar. **¿Qué importa que ensucien la ciudad con su presencia?** (Bernardo salta, como movido por un resorte, y sus compañeros le tienen que agarrar para que no agrede al policía) **¡Dejadle! Quiere ir a su casa para escribir a su pueblo contando lo que ve en nuestro país (Riff hace una mueca de desaprobación). Lo que yo digo es: (En actitud chulesca) ¡Fuera de aquí! (Toca a Bernardo en la espalda y éste se levanta) ¡He dicho que os larguéis! (Bernardo clava su mirada en Schrank). Oh, sí, claro, entiendo... Es un país libre y no tengo derecho a echaros, pero yo tengo una insignia (se refiere a su placa de policía). Tú, ¿qué tienes? La vida es así en todas partes. De modo que... ¡lárgate!** (Bernardo sostiene la mirada al teniente Schrank, estira las solapas de su chaqueta, con un gesto de orgullo, mira a Riff, el líder de los Jets y se marcha con el resto de su banda. Salen de la tienda de Doc silbando “God Save the Queen”, una elegante manera de aludir a los orígenes inmigrantes del desafortunado policía).*

*Schrank: (Dirigiéndose a los Jets, una vez que los Tiburones han salido del local). Bueno, chicos, ¿dónde será la pelea? (Silencio sepulcral) **Oh, vamos, un buen americano no habla con esos a menos que esté tramando algo.***

Tony: (Le interrumpe) Ya basta, teniente.

Schrank: (A Tony) ¡Cierra la boca! Vamos, Baby-John, habla antes de que alguien te señale la cara para siempre. ¿Dónde será la pelea? (Los demás le miran, callados) ¿En el río?, ¿en el parque?

Baby-John: (Hace un gesto, encogiéndose de hombros).

Schrank: (Falsamente conciliador) Oíd, muchachos. Estoy de vuestro lado. Quiero terminar con esto y vosotros me podéis ayudar. Os echaré una mano si las cosas van mal. ¿Dónde vais a pelear? (Mirando a Action) ¿En el campo de juego?, ¿en el solar de Sweeney? (Fuera de sí) ¡Sois un hatajo de imbéciles que se creen muy listos! Lo que tendría que hacer es encerraros ahora mismo. Sois hijos de sucios emigrantes. ¿Sigue tu padre jugándose el jornal, A-Rab?, ¿Cuántas botellas diarias se bebe tu madre, Action? (Este último, se dirige, furioso, a por Schrank y los demás Jets le sostienen, por la fuerza, para evitar la pelea) Un día de esos perderé la paciencia...

Tony: (A los Jets) ¡Sacadlo de aquí, pronto! (Se refiere a Action).

Action: (Desquiciado) ¡¡¡Dejadme!!!

Schrank: No temáis, acabaré sabiendo dónde es la pelea. (Los Jets se van) Si no os rompéis la crisma os la romperé yo a todos... Os lo prometo (Cierra la puerta, de un portazo) (Vuelve dentro de la tienda y mira a Doc). Ahh sí, claro, hay que comprenderles. Es lo que me dicen siempre en Jefatura: "Comprensión". Intenta ser comprensivo con esos golfos y verás lo que te pasa. (Se va).

Doc: (Muy compungido) ¡Pero como puede hablar así a los chicos!

Tony: Vamos, Doc, ¡no le haga caso!

Doc: Estoy asqueado.

Tony: Ya lo ha oído. Será una lucha a puñetazos.³⁸⁹

Tal y como queda patente en la escena anterior, el teniente Schrank se comporta como un mando policial incompetente e incapaz de gestionar la diversidad cultural del barrio desde la óptica de la prevención de conflictos. Si bien se muestra permisivo con los Jets, acostumbra a tratar a los jóvenes de ambas bandas

³⁸⁹ Jerome Robbins, Robert Wise, *Opus cit.*

con violencia y desprecio llegando a la xenofobia y al oprobio en el caso de los Tiburones. Su nefasta actitud, es, en sí misma, un potentísimo factor criminogénico:

c) En cuarto término, por la incapacidad del sistema jurídico-penal de adaptarse a los cambios sociales.

Después de la Segunda Guerra Mundial se produce en los Estados Unidos un proceso de gran expansión económica que coincide, en el tiempo, con el mantenimiento de las políticas sociales, de marcado corte socialdemócrata, establecidas tras la Gran Depresión por el gobierno de Franklin D. Roosevelt. Dichas políticas apostaban, en el campo del derecho penal, por la resocialización del delincuente mediante la implementación de un poderoso aparato administrativo estatal dedicado a tal labor. Es lo que algunos estudiosos, como Garland, han denominado “*Welfarismo*” (el término proviene de “*Welfare State*”, que significa “Estado del bienestar”). Pues bien, ese sistema welfarista entrará en crisis en la primera mitad de los años setenta, por la confluencia de varios factores económicos, políticos y sociales: crisis del petróleo, guerra de Vietnam y resurgir del conservadurismo, entre otros muchos. Sin embargo, esa situación crítica comienza a “incubarse” bastante antes. De hecho, en “*West Side Story*”, rodada, como hemos recordado, en 1961 (y el musical homónimo estrenado en 1957) podemos adivinar ya que la eficiencia de algunas de las políticas welfaristas es más que cuestionable y que se avecina un cambio de paradigma, centrado en la vuelta a las políticas focalizadas en los aspectos punitivos y en la represión. El sociólogo del derecho David Garland nos ofrece algunas interesantes coordenadas de la sociedad de la época:

“El Estado de bienestar aceleró así la transición hacia una “sociedad profesional” que ya se había iniciado en el siglo XX. Dio nacimiento a un nuevo estrato de trabajadores profesionales, el personal del Estado de bienestar y del sector público en expansión, que atendía las necesidades de los ciudadanos en una economía de consumo cada vez más opulenta. La educación se desarrolló para entrenar y certificar a estos nuevos grupos profesionales. El trabajo social se convirtió en una industria en crecimiento, basada en la retroalimentación, que significaba el reconocimiento de nuevos problemas como necesitados de soluciones profesionales. En la década de 1960 hubo un importante crecimiento en los servicios sociales y el surgimiento de nuevos grupos ocupacionales tales como los “administradores de servicios sociales”, “consejeros” y “terapeutas” que apenas sí existían antes de la Segunda Guerra Mundial. Al afirmarse la tendencia de posguerra hacia una mayor igualdad de ingresos y de estatus, y al comenzar a desvanecerse las viejas jerarquías de clase y prestigio social, los profesionales y expertos sociales comenzaron a disfrutar de mayor estatus y autoridad” (...)

“En este contexto histórico, el delito podía no ser considerado una amenaza al orden social, sino una reliquia sobreviviente de privaciones anteriores. Y las agencias penales welfaristas podían ayudar a aliviar este problema

extendiendo su asistencia y tratamiento a los individuos desafortunados y las familias problemáticas que habían sido dejados de lado por la marea creciente de prosperidad y progreso social” (...)

“El poder y la influencia colectiva de ciertos grupos profesionales fue otra importante condición que facilitó el desarrollo de la justicia penal correccionalista. En cierto sentido, el desarrollo del welfarismo penal fue el logro de los profesionales de las ciencias sociales y de la psiquiatría y sus partidarios. Fueron estos grupos, con su modo distintivo de regulación social, los que lograron establecer un conjunto nuevo de prácticas, objetivos y formas de conocimiento experto, claramente correccionalistas, en un campo que antes estaba organizado en base a principios legales e ideales punitivos. Fueron estos grupos los que ocuparon los puestos clave en las instituciones penales welfaristas y sobre la base de su conocimiento experto el sistema comenzó crecientemente a funcionar”³⁹⁰

Como bien dice Garland: “el sistema comenzó a funcionar”. Y funcionó, relativamente bien, mientras la situación de bonanza económica permitía financiar ese enorme, potente y costoso entramado. Pero la realidad, que tiene la fea costumbre de evolucionar más deprisa que el derecho, iba a cambiar de forma radical. Ya apuntábamos antes diversos factores y añadimos, ahora, algunos nuevos: la desafección de las clases medias y trabajadoras hacia las políticas resocializadoras (y sobre todo a su financiación), la irrupción de las drogas y los graves problemas y desórdenes raciales se convirtieron en algunos de los “ingredientes” de la “nueva receta”. Y tal cosa comenzó a “cocinarse”, a fuego lento, ya a finales de los años 50 y principios de los 60.

El número de la película “¡Caray, sargento Krupke! parece escrito exprofeso para ilustrar la descripción del complejo profesional welfarista hecha por Garland: trabajadores sociales, psiquiatras, jueces, policías, jóvenes con problemas, de extracción social humilde y provenientes de familias desestructuradas, todos “desfilan”, real o figuradamente, por la pantalla y nos trasladan su opinión:

“EXTERIOR. NOCHE. ACERA FRENTE A LA TIENDA DE DOC:

(Los Jets, y varias de sus novias, están reunidos, frente a la tienda de Doc, esperando la llegada de los Tiburones para acordar las condiciones de la pelea. En ese momento, llega un coche patrulla): Un Jet: (Dando “el agua” al resto) ¡Eh!, ¡La “Poli”! (El vehículo se detiene y el sargento Krupke, sin bajarse, interpela a Baby-John).

Krupke: ¡Eh, tú! (Baja del coche).

³⁹⁰ David Garland, *Opus cit.* 100-104.

Un Jet: ¿Yo?

Varios Jets: (A la vez) ¿A quién se refiere?

Riff: (Haciendo valer su condición de líder del grupo) Buenas noches, sargento Krupke.

Krupke: ¡Tú! (Señala con el dedo a Baby-John)

Baby-John: (Mostrándose sorprendido) ¿Quién? ¿Yo?

Krupke: (Enfadado): Sí, tú ¿Me has oído?

Baby-John: Oh sí, Señor. Tengo el oído muy fino.

Krupke: Entonces, ¿por qué no contestas?

Jet rubio: Porque le ha prohibido su madre hablar con los “polis”.

Krupke: Os debería encerrar a todos ¿Qué hacéis aquí, obstruyendo la acera?

Riff: (Cínico) Tenemos miedo de ir a casa. Nos pegan y nos maltratan.

Ice: (Siguiendo el juego) No nos quieren nuestros padres.

Jet moreno: (Exagerado) Oh ¡es horrible!

Action: (Burlón) Si no permite que nos quedemos en la calle acabaremos siendo unos delincuentes juveniles (los demás asienten).

Krupke: (Desconfiado). Estoy seguro de que tramáis algo que empezó en el baile. Y no voy a permitir que arméis camorra.

El otro agente: (Desde el coche) Sargento, ¡aprisa! Una llamada urgente.

Krupke: Ahora, largo de aquí todos vosotros (camina hacia el coche patrulla y se da la vuelta antes de entrar en él). No quiero ver a uno solo cuando vuelva (entra en el coche, arrancan y se van).

Action y el resto de Jets: ¡¡¡Eeh, eeh, eeh, eeh!!! No se han despedido.

Jet rubio: Esos “polizontes” no tienen modales.

Otro Jet: (Imita a Krupke, blandiendo un periódico) ¡No quiero ver unos solo cuando vuelva!

Varios Jets: (Siguiéndole el juego) Nos tratan como si no fuéramos nadie... Oh, estará enfadado.

Jet rubio: ¡Qué nos importa! Ya se le pasará.

Baby-John: (Preocupado) Si, pero ¿y si vuelve cuando estemos en consejo de guerra con los tiburones?

Riff: Nos reiremos de él. Los policías creen lo que dicen los periódicos... Qué somos delincuentes juveniles. Así, pues, lo mejor será confirmarles en esa idea.

El imitador de Krupke: (A Riff) ¡Eh, tú!

Riff: (Siguiendo la broma) ¿Quién?, ¿yo?, sargento Krupke.

Imitador: Sí, tú. Dime una buena razón para que no te meta de cabeza en el calabozo, granuja (le da con el periódico en la cabeza)

(Aquí comienzan todos a cantar “Caray, sargento Krupke”):

Riff: Querido agente Krupke, tiene que entender, que es nuestra educación, lo que nos hace así. Nuestras madres son yonquis. Nuestros padres, borrachos ¡Qué caramba! Es normal que seamos unos gamberros.

Riff (y dos Jets más): Oiga, agente Krupke. Estamos muy tristes. No recibimos el amor que todo niño necesita. No somos delincuentes. Somos unos incomprensidos. En el fondo somos buenos chicos. (En la versión doblada al castellano se mantienen pequeños diálogos en inglés, mientras los Jets conducen a Riff ante el “Juez”).

Riff: (Ante el “Juez”) Querido Señor Juez: Mis padres me maltratan. Toda esa marihuana... y no me dan ni una “calada”. No querían tenerme, pero me tuvieron. ¡Sapos y culebras! Por eso soy tan malo.

Juez: Agente Krupke, es usted un “cabeza cuadrada”. Este chico no necesita un juez. Necesita un analista (psiquiatra). Es sólo su neurosis la que necesita una cura. Está perturbado.

Varios Jets: Está perturbado. Somos los más perturbados. Estamos psicológicamente perturbados (siguen breves diálogos en inglés). Conducen a Riff a presencia de Action, que hace de psiquiatra.

Riff: Mi papá le pega a mi mamá, mi mamá me “casca” a mí. Mi abuelo es un “rojo” y mi abuela un “camello”. Mi hermana tiene bigote, mi hermano se viste de mujer. Válgame, Dios, por eso estoy hecho un lío.

Action: (Haciendo de psiquiatra) Sí, agente Krupke, ¿qué hace este chico aquí? No necesita un diván sino una profesión. La sociedad le ha jugado una mala pasada y tiene una enfermedad psicológica. (Vuelven los diálogos en inglés. Los Jets llevan a Riff ante A-Rab, que hace de trabajadora social).

Riff: Querida asistente social: Me dicen que debo trabajar. Soy vendedor de refrescos, y eso es ser un “primo”. No soy antisocial, sólo anti-trabajo. Santo cielo, por eso soy un “huevo”.

A-Rab: (Como trabajadora social, imitando una voz femenina) Agente Krupke, se ha vuelto a confundir. Este chico no necesita un trabajo sino un año en la “trena”. No es un problema de incomprensión. En el fondo, es un inútil.

Todos: Somos unos inútiles, unos auténticos inútiles. Lo mejor que hay en nosotros no sirve para nada (diálogos en inglés).

Todos: Krupke, tenemos nuestros propios problemas. Agente Krupke, le suplicamos de rodillas, porque nadie quiere a un tipo con una enfermedad social. Agente Krupke, ¿qué podemos hacer? Agente Krupke, ¡qué le den!”³⁹¹

La escena es una brillante, y mordaz, crítica al entramado penal welfarista. Un “ejército” de policías, jueces, psiquiatras y trabajadores sociales se revela incapaz de encauzar a los jóvenes con problemas y ayudarles a ocupar su lugar en la sociedad. Cada colectivo profesional pasa “la patata caliente” al otro, eludiendo sus responsabilidades y sembrando la incertidumbre entre los chicos afectados, que ven mermado su autoconcepto al no saber si considerarse “delincuentes”, “enfermos” o, simplemente, “inútiles” (como les llama la poco empática trabajadora social, interpretada por A-rab). Y todo esto, como hemos visto, ocurre en una película musical de los años sesenta, que anticipa, de manera profética, los cambios en ciernes.

No obstante, lo cual, no podemos por menos que calificar de “interesada” la crítica anterior, en tanto en cuanto su planteamiento, nada constructivo, implica una visión marcadamente neoliberal de la prevención del delito: la idea-fuerza que se transmite es que el entramado welfarista no sirve absolutamente para nada. Y para reforzar este argumento se recurre a la exageración cómica a la hora de reflejar los graves problemas que afectan a los jóvenes, ridiculizados a través de las “confesiones” del personaje de Riff: malos tratos en el seno familiar, consumo y tráfico de drogas, hijos no deseados, ideas políticas radicales, transexualidad, precariedad laboral y baja autoestima son mostradas, con suma trivialidad, en un totum revolutum que, además de resultar poco creíble, encierra una filosofía profundamente reaccionaria: la delincuencia juvenil es fruto de una sociedad permisiva, de la crisis de la familia tradicional y de la pérdida de valores de la sociedad.

³⁹¹ Jerome Robbins, Robert Wise, *Opus cit.*

En síntesis, y a modo de conclusión de este subapartado, la trivialización de fenómeno de la delincuencia juvenil, evitando el análisis de sus causas últimas, obedece a una visión sesgada del fenómeno que oculta una evidente intencionalidad política y parece buscar la supresión de ciertos estamentos del estado de bienestar con el pretexto de su alto coste y falta de eficiencia. En un segundo nivel, esto prepara el terreno, desde la perspectiva de la ingeniería y el control sociales, para reivindicar la aplicación de criterios neoliberales en la definición de las políticas de lucha contra la delincuencia y una recuperación de un enfoque netamente punitivo.

XII. 2. D.- La utilización del mito del amor romántico como elemento disruptor de la realidad social

Desde los tiempos del clásico shakespeariano en el que se basa la obra, y hasta nuestros días, el mito del amor romántico ha sido empleado como un efectivo medio de control social. En “Romeo y Julieta”, el autor inglés nos deja claro que una relación romántica no siempre supera los obstáculos que se le plantean y que, en determinados casos extremos, puede conducir incluso a la muerte (aquellos que optan por emparejarse pretendiendo romper los usos sociales establecidos, y contraviniendo los designios familiares, se exponen a ser severamente castigados por ello). Se trataría de una suerte de “amor romántico antisistema”.

Este criterio sufre un cambio radical cuando el mito del amor romántico pasa a ser entendido, y empleado, como una herramienta de forja de la “identidad colectiva” nacional. En países como los Estados Unidos, creados y poblados por inmigrantes de diversos países y confesiones, resulta necesario, para garantizar el progreso de un ideal común, evitar que las fricciones entre los diversos grupos cuestionen la viabilidad de ese proyecto compartido. En palabras de los profesores Rubin y Melnick:

*“Pero es importante situar, en el contexto histórico, la noción de la cultura popular de que la consumación de una sola relación romántica (“One hand, one heart”, “Una mano, un corazón”), como hace “West Side Story”, es todo un poderoso evento cultural que puede cursar como antídoto contra décadas de tensión interracial e interétnica.”*³⁹²

Esta visión del amor romántico como instrumento de creación y refuerzo de la nueva identidad colectiva, y antídoto contra la tensión interracial e interétnica, alcanza una de sus máximas expresiones en el musical estadounidense, de los años 20 “Abie’s Irish Rose”, escrito por Anne Nichols. En él, el joven judío Abie se enamora de la joven irlandesa Rose, mostrando el cauce del amor interracial como positivo y viable. Con la idea de que, a través de su expresión mediante vehículos artísticos (en este caso, un

³⁹² Rachel L. Rubin, Jeffrey Melnick, *Opus cit.*, 99.

musical) pasase a convertirse en algo socialmente asumible y entendido por la gente común como necesario para la estabilidad y progreso del país. Para la profesora Negrón-Muntaner:

“Abie’s Irish Rose”, de Anne Nichols, fue el musical más representado en Broadway durante los años 20. (...) La obra, considerada como una “alegoría nacional”, muestra cómo los estadounidenses blancos fueron “inventados” a través de un amplio abanico de etnicidades europeas, historias de inmigración y clases sociales. Al revés que en “Romeo y Julieta”, el desenlace es la integración de judíos y católicos, a través del matrimonio y del ascenso social (el triunfo de la “blancura”, como una nueva identidad para los hijos de los inmigrantes europeos, sin importar su religión). Al final de la obra, Abie y Rose celebran una Navidad “ecuménica” con sus hijos mellizos Rebeca y Patricio, llamados así en honor de su abuela paterna y de su abuelo materno, respectivamente. En ese ambiente, crecerán, sin duda, para no ser ni judíos ni cristianos, ni irlandeses ni europeos, pero, desde luego, sí para ser estadounidenses.”³⁹³

Si el mito del amor romántico puede ser empleado, interesadamente, eso sí, como elemento de cohesión y progreso social, entonces: ¿por qué hablamos de éste como elemento disruptor en “West Side Story”?

Lo hacemos por dos motivos esenciales:

a) Porque la película utiliza el amor romántico para encubrir el discurso racista del guion. Lo señalan, con acierto, los profesores Rubin y Melnick, compartiendo la idea original del profesor Sandoval-Sánchez:

“Emplear la forma del melodrama romántico, como ha señalado Alberto Sandoval-Sánchez, fue una potente estrategia para esconder, y suavizar, el discurso racista de “West Side Story”. ”³⁹⁴

b) Porque el fracaso del mito del amor romántico en la película recupera parte del discurso shakesperiano desde una, entendemos, triple perspectiva. Nos ayuda a presentar nuestra exposición el siguiente párrafo de la profesora Negrón-Muntaner:

“De manera muy conveniente (y al contrario que en “Romeo y Julieta”, en la que ambos amantes son sacrificados en aras de restaurar la paz entre las familias contendientes, y en “Abie’s Irish Rose” dónde el matrimonio es una alegoría de la reconciliación nacional) en “West Side Story” tanto María como Anita se ven sin un hombre a su lado. Ser “étnica” (fiel a las propias raíces) es más deseable que estar casada. De hecho, el amor heterosexual, en sí mismo, es repetidamente asociado con la muerte: Bernardo muere defendiendo el honor

³⁹³ Frances Negrón-Muntaner, *Opus cit.*, 63.

³⁹⁴ Rachel L. Rubin, Jeffrey Melnick, *Opus cit.*, 98.

de María, Riff muere defendiendo a Tony (que es enviado por María para detener la pelea), y Chino se pudrirá en la cárcel por haberse asegurado de que Tony no se casase con María.”³⁹⁵.

1.- Las mujeres enamoradas no mueren al final, pero se quedan solas como castigo a la fidelidad a sus raíces. Una suerte de “viudas étnicas”, lo que entraña una idea profundamente machista (además del racismo al que aludíamos en el párrafo anterior).

2.- No se rehúye, aunque se disimula, el enfoque de una falsa lucha de clases. Los inmigrantes son delincuentes y no tienen que ver con nosotros (los estadounidenses asentados) aunque también seamos de ascendencia inmigrante y de clase trabajadora.

3.- El mito del amor romántico e imposible, tanto desde las perspectivas racial, machista y de falsa lucha de clases, antes citadas, parece querer sublimar, en toda la extensión del término freudiano, las propias tribulaciones personales del equipo de creadores de la obra, cuya condición de judíos y homosexuales, les hacía conocer, mejor que nadie, las dificultades inherentes a las relaciones amorosas a contracorriente.

Analicemos, a continuación, un par de escenas de la película relacionadas con este apartado:

“EXTERIOR. NOCHE. BALCÓN Y ESCALERA DE INCENDIOS DE LA CASA DE MARÍA:

(María está sola en su habitación. Mientras, Tony, en el callejón trasero, busca su casa para poder volver a verla):

Tony: ¡María! (Mira, a lo largo y ancho de la calle, hacia ventanas y balcones). (Vuelve a llamarla, esta vez más alto) ¡¡¡María!!! (insiste) ¡¡¡María!!!

María: ¡Ssssshhhhh!

Tony: (Contento por haberla encontrado, al fin) ¡María!

María: (Aparece, asomada a la escalera de incendios, y sonrío).

Tony: (Con el rostro “iluminado” y haciendo gestos con las manos) ¡María, baja!

María: (Casi susurrando, preocupada) Por favor... Acabarás despertando a mis padres.

Tony: (Insistente) Baja un minuto.

³⁹⁵ Frances Negrón-Muntaner, *Opus cit.*, 72-73.

María: Un minuto no es bastante.

Tony: ¡Pues una hora!

María: No puedo.

Tony: (Alzando la voz) Entonces... Siempre.

María: Sssshh.

Tony: Voy a subir.

Padre de María: (Fuera de plano, desde dentro de la casa) ¡María!

María: Ya voy papá. (Tony sube por la escalera de incendios hasta donde se encuentra María) (A Tony) ¿Ves lo que has hecho?

Tony: Un momento, María.

María: ¡Cállate! ¡Sssshh! (Hace un gesto con el dedo).

Tony: (Repite el gesto y llega a la altura de María).

María: (Susurrando, preocupada) Es peligroso. Si Bernardo se enterase...

Tony: Se lo diremos. Yo no formo parte de la banda.

María: Pero no eres de los nuestros ni yo soy de los tuyos.

Tony: Para mí (María le tapa la boca con su mano) lo eres todo.

Padre de María: (Fuera de plano, desde dentro de la casa) ¡Maruca!

María: Sí, ya voy papá.

Tony: (Ambos se desplazan hasta situarse en la parte que forma el balcón de la escalera de incendios) ¿Maruca?

María: Así me llama papá.

Tony: Me gusta, ¿le gustará a tu padre?

María: No. Es igual que Bernardo: desconfiado. ¡Desconfiar de ti! ¡Imagínate! (Coge a Tony de la mano y sonrío)

Tony: Lo ves...

María: Sólo te veo a ti.

Tony: ¡Qué siempre sea así!

(Tony canta “Esta noche”).

Padre de María: (Fuera de plano, desde dentro de la casa) ¡Maruca qué es tarde!

María: (A Tony) No me puedo quedar. Vete ahora.

Tony: No tengo miedo.

María: Te lo ruego (Tony la besa en la frente).

Tony: Adiós.

María: Buenas noches.

Tony: (Comienza a bajar la escalera de incendios y, a través de los peldaños metálicos, ve la cara de María) Te quiero.

María: Sí. Anda, corre. (Tony baja la escalera). Tony, ¿Cuándo te veré?

Tony: Mañana.

María: Trabajo en la tienda de modas, al otro lado de la calle.

Tony: Allí estaré.

María: A la hora de cerrar. A las seis.

Tony: Entendido.

María: Buenas noches (alarga su mano a Tony y éste se la coge).

Tony: Buenas noches (se va).

María: (Más alto de lo que debe) ¡Tony!

Tony: Sssshhhhh.

María: Cuando vayas, entra por la puerta de atrás.

Tony: Sí (se va).

María: Tony, ¿qué significa “Tony”?

Tony: Antonio.

María: (Enamorada) Te adoro, Antonio.

Tony: Te adoro, María.

(Tony canta “Buenas noches, buenas noches”).”³⁹⁶

Las reminiscencias shakespearianas son evidentes. Si bien, en la película advertimos cuestiones específicas, que nos parecen dignas de mención, y que podemos apreciar en esta escena del balcón:

El amor entre Tony y María es un “amor exprés”, su enamoramiento y relación se producen con un ritmo y una rapidez inusitados, con rasgos de infantilismo y superficialidad impropios, a nuestro parecer, de la edad de los protagonistas. Lo que resta credibilidad a la relación y, por ende, a la propia obra. Ambos son conscientes, por otro lado, de las dificultades de plantear la relación a sus respectivas familias. María prefiere ocultarla (“no eres de los nuestros”, “entra por la puerta de atrás”). Tony está dispuesto a “dar la cara” (“¿le gustará a tu padre?”, “no tengo miedo”). Aunque casi no conocen sus respectivos nombres (“¿qué significa Tony?”) y sólo se han visto una vez (en el baile del gimnasio) su “grado de enamoramiento” es superlativo. Ese tono general se mantiene a lo largo de todo el guion, resultando muy reveladora la escena de la tienda de modas, que pasamos a comentar ahora:

“INTERIOR. NOCHE. TIENDA DE MODAS DE MADAME LUCÍA:

(Tony ha ido a ver a María a la tienda de modas. Al cabo de un rato, Anita, que también trabaja allí, y se encontraba con ellos, les deja solos y comienzan a hablar de sus cosas. María convence a Tony de que tiene que impedir la pelea):

María: (Emocionada) Estoy convencida de que lo harás (se refiere a impedir la pelea) (abraza a Tony). Tengo fe en ti.

Tony: Puedes tenerla, eres mi vida. Y esta noche, cuando haya evitado la pelea, nos veremos.

María: Te esperaré en la azotea.

Tony: No, en la azotea no. En tu casa.

³⁹⁶ Jerome Robbins, Robert Wise, *Opus cit.*

María: ¡Ni lo sueñes!... ¿Qué diría mi madre?

Tony: (Divertido) Te llevaré a mi casa (apoyándose en una pequeña columna de la tienda).

María: ¿Qué dirá tu madre?

Tony: (Sonriendo, mientras sostiene un maniquí con un vestido de mujer) Saldrá, a toda prisa, de la cocina para recibirte. Está siempre en la cocina.

María: ¿Con un vestido tan elegante?

Tony: Le dije que vendrías a casa. Te mirará a la cara, procurando no sonreír, y te dirá: "Ah, delgadita pero bonita".

María: (Sonriendo) Tu madre debe ser "rechoncheta".

Tony: Gorda.

María: Yo soy como mi madre. Lo que se dice "menudita" (Tony se acerca y le da un beso) (María bromea como si los maniqués que tiene delante fuesen sus padres) ¡No hagas eso delante de mamá! ¡Oh, quisiera ver a mi padre vestido así! (Toca el maniquí con esmoquin y sombrero de copa) Mi padre querrá saber tus intenciones.

Tony: Son muchas.

María: Y si vas a misa los domingos.

Tony: Naturalmente.

María: (Jugando con el sombrero de copa, como si asintiese el maniquí) Sí, a papá le gustarás.

Tony: (Siguiendo la broma se sitúa frente al maniquí) ¿Me concede la mano de su hija?

María: (Sosteniendo la manga del esmoquin) Dice que sí.

Tony: Oh, gracias (Tony también la estrecha).

María: ¿Y tú mamá?

Tony: Tengo miedo de preguntárselo.

María: Dile que no ganará una hija, se librará de un hijo. (Empuja a Tony, cariñosamente, hacia el maniquí que representa a la madre de Tony)

Tony: Dice que sí.

María: Tiene buen gusto.

Tony: Dama de honor (Tony toma un maniquí rosa de mujer y lo coloca al lado de los que representan a los padres de María).

María: ¡Oh! Ese color no le va a Anita.

Tony: El padrino (coge el maniquí vestido de esmoquin).

María: Pero si es mi papá.

Tony: Lo siento, papá (se pone el sombrero de copa). Allá vamos, Riff. Siempre adelante.

María: ¿Lo estás viendo, Anita? (Habla con el maniquí rosa) No había razón de preocuparse.

Tony: Fíjate, mamá ya está llorando (señala al maniquí que representa a su madre).

(Ambos se miran. Tony se quita el sombrero de copa. María lleva un tocado de novia en la cabeza. Se arrodillan en medio de la tienda y parecen estar en una capilla)

Tony: Yo, Antonio, acepto a María.

María: Yo, María, acepto a Antonio.

Tony: En la riqueza y en la pobreza.

María: En la enfermedad y en la salud.

Tony: Para guardarla y respetarla.

María: Para amarle y respetarle.

Tony: Durante todas las horas del día y de la noche.

María: Un día y otro día.

Tony: Siempre hasta la eternidad.

María: Hasta que la muerte nos separe.

Tony: Con este anillo (finge ponerle uno a María) yo te desposo.

María: (Hace lo mismo) Con este anillo yo te desposo.

(Ambos cantan “*Forma con nuestras manos una sola mano*”).³⁹⁷

La carga simbólica es más que evidente. Se trata de una boda en toda regla. La tienda de modas se convierte en la improvisada capilla donde los dos enamorados formulan sus respectivos votos para con el otro. Los maniqués sustituyen a los progenitores, cuya participación en la ceremonia se elude. Al igual que ocurre en toda la película, donde los adultos, con la salvedad de los personajes de Doc, el teniente Schrank, el sargento Krupke y la fugaz aparición del encargado del baile en el gimnasio (todos ellos figuras de autoridad o respeto) son intencionadamente obviados. La boda supone la formalización de la relación entre Tony y María y refuerza su voluntad de su autoafirmación frente a los condicionantes ambientales. Creemos que existe, además, una cierta justificación de esa celebración en el hecho de que, relativamente poco después, María y Tony terminarán acostándose juntos (algo quizás excesivamente atrevido para los cánones de la época). Hecho que pudiera entenderse “edulcorado”, en cierta medida, con ese peculiar enlace entre ambos.

En resumen, el mito del amor romántico en “*West Side Story*” se configura como un elemento disruptor de la realidad social, ocultando las connotaciones racistas del guion, su visión machista, y mostrándonos una falsa lucha de clases. Esa contradicción y fracaso, con respecto a la anterior utilización del amor romántico como herramienta forjadora de la identidad colectiva, parece encontrar, en última instancia, sus raíces en las (en aquel momento) difíciles circunstancias personales del equipo creador del filme (homosexualidad en tiempos de fuerte persecución política de los colectivos disidentes del orden social establecido) que, en pleno Macarthismo, logra encontrar una vía para sublimar sus pulsiones amorosas.

XII. 3.- Conclusiones

La identificación entre delincuencia e inmigración y el falseamiento de la identidad colectiva de los “nuevos vecinos” son dos elementos que acostumbran a repetirse, con carácter cíclico, en las sociedades que experimentan la llegada de corrientes migratorias significativas. El fenómeno se agudiza en los períodos de crisis económica, cuando aumentan los niveles de pobreza, desempleo y precariedad laboral y disminuyen los presupuestos destinados al mantenimiento del núcleo esencial del Estado del bienestar: sanidad, educación y servicios sociales.

En esas coyunturas adversas, el incremento del número de personas en situación de emergencia social y la disminución del dinero disponible para la atención de sus necesidades básicas provoca la

³⁹⁷ *Ibidem.*

competencia entre inmigrantes y nativos por la obtención de unos recursos públicos cada vez más escasos. Esta dinámica constituye el caldo de cultivo ideal para que fuerzas políticas extremistas, con discursos de corte populista y xenófobo, intenten conseguir réditos políticos culpabilizando a los inmigrantes de todos los males posibles, ya sean reales o imaginarios.

Por desgracia, asistimos a la vigencia del arquetipo fílmico con el reciente advenimiento de los nuevos populismos en todo el mundo: Trump, Bolsonaro, Orban, Salvini y Abascal, entre los más conocidos. Este tipo de movimientos suponen una grave amenaza para los sistemas democráticos y deben ser conjurados con el ejercicio de la pedagogía política por parte de los líderes de las fuerzas políticas y sociales que sí creen en la viabilidad de nuestra democracia. Detectamos un fuerte déficit de liderazgo e iniciativa que se traduce en una constante parálisis institucional incluso a nivel supranacional (Unión Europea).

La trivialización de la delincuencia juvenil, tanto en la película, como en la realidad social actual (menores inmigrantes no acompañados, por ejemplo) conlleva un fuerte riesgo de que jóvenes en fases predelictivas lleguen a formar parte de importantes redes del crimen organizado. Es urgente disminuir los factores de riesgo en todas las áreas señaladas por los expertos (individuo, familia, escuela, comunidad y amistades) para evitar que este problema llegue a alcanzar la grave dimensión que ya tiene en otros países y subcontinentes (Centroamérica y Norteamérica).

La utilización del mito del amor romántico en la película, volviendo a la visión shakespeariana, supuso un cambio de criterio frente a las corrientes, más contemporáneas, que lo utilizaban como instrumento de cohesión social y de construcción de la identidad colectiva en países de reciente fundación y sin historia común.

En la actualidad, el mito pervive, aunque la distorsión parece focalizarse en la realización de películas para adolescentes sobre temas pretendidamente transgresores (sagas vampíricas, de hombres-lobo, amores imposibles entre chicas adolescentes y chicos mayores...) y en las denominadas telenovelas, algunas de las cuales coloquialmente conocidas como “culebrones” sirven como mecanismo de evasión (y “aturdimiento”) de las clases trabajadoras, especialmente en Iberoamérica. Se trata, en su mayoría de producciones de argumento plano, bajo presupuesto y en cuyos guiones la crítica social brilla por su ausencia. En ellas, tienden a repetirse, hasta la saciedad, arquetipos de control, movilidad y relación social que recuerdan más a cuentos clásicos como “Cenicienta” o “Blancanieves” que a producciones contemporáneas.

A modo de valoración crítica final, nos gustaría destacar que “West Side Story” puede considerarse una auténtica obra maestra de ingeniería social cinematográfica. Sus aspectos técnicos y formales (con especial protagonismo de la música y la coreografía) contribuyen a resaltar de manera brillante los aspectos ideológicos del guion: el discurso de la necesaria asimilación, sin ambages, de todo aquel considerado “extranjero”, la identificación de éste con la delincuencia, y el falseamiento de su identidad colectiva encuentran en el número de “América” un soberbio ejemplo de manipulación política. A su vez, la trivialización de la delincuencia juvenil y la utilización interesada del mito del amor romántico son otras dos características del filme que terminan de hacerlo “redondo” desde la perspectiva del control social aplicado al cine.

Capítulo XIII

“El nacimiento de una nación”. El cine: un novedoso medio de entretenimiento convertido en fabulosa herramienta de propaganda y control social

XIII. 1.- Introducción

La película “El nacimiento de una nación” (1915), supuso un auténtico cambio de paradigma en el séptimo arte. Sus brillantes aportaciones, tanto a nivel técnico (efectos especiales, sincronía de la banda sonora, gran número de figurantes empleados en el rodaje) como narrativo (construcción de los personajes, desarrollo de las tramas y subtramas del guion), no pueden eclipsar, sin embargo, su marcado carácter racista y manipulador. Tras este filme, surge, como tal, la industria cinematográfica y el cine pasa de ser un novedoso medio de entretenimiento a convertirse en una fabulosa herramienta de propaganda y de control social.

Abordar el análisis de una obra cinematográfica tan peculiar resulta un ejercicio complejo. Y ello se debe, en nuestra opinión, a varios motivos: en primer lugar, al tratarse de una producción de cine mudo, el hilván narrativo se “sostiene” en los sucesivos rótulos que aparecen en pantalla (217, en total) y éstos, por su necesario afán de síntesis, no pueden resumir todo lo que acontece en el guion; en segundo término, la considerable duración de la cinta para la época, 139 minutos (195 en la versión original inicial), la particularidad del momento histórico narrado y el enorme grado de subjetividad de los guionistas no contribuyen, en modo alguno, a facilitar su “disección académica”. Por todas estas razones, creemos necesario comenzar nuestra exposición con una sinopsis del filme lo bastante extensa como para sentar las bases del enfoque de las grandes cuestiones, planteadas al espectador, que llevaremos a cabo en el apartado siguiente. En ese sentido, nos parece “redonda” la que el profesor Melvyn Stokes, especialista en Historia del cine del University College de Londres, y estudioso de la filmografía de Griffith, realiza en su libro monográfico sobre la obra. A ella nos remitimos a continuación:

Sinopsis:

*“En la versión de la película que vamos a estudiar (que es la que se conserva en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos), la primera secuencia va precedida de un rótulo que reza: “**La llegada de africanos a América plantó la primera semilla de la desunión**”. Acto seguido, vemos a un sacerdote orando por varios esclavos antes de que sean subastados en la plaza del pueblo. La segunda escena*

nos muestra a un grupo de abolicionistas exigiendo la liberación de los esclavos (la imagen de una abolicionista rechazada por un joven negro sirve para destacar el fuerte olor corporal que despedían éstos, dadas las inhumanas condiciones de su traslado y manutención). Hechas estas breves referencias a la esclavitud, el filme comienza a presentarnos a sus personajes principales. Se trata de dos familias, unidas por lazos de amistad, y alrededor de las cuales se construirá el guion: los Stoneman, del Norte y los Cameron, del Sur.

*Austin Stoneman, el patriarca de la primera familia es un gran líder parlamentario en la Cámara de Representantes de Washington y padre de tres hijos: Elsie, Phil y Tod. Los dos últimos, han prometido a Ben, el hijo mayor de los Cameron, que lo visitarían en la plantación familiar de Piedmont, Carolina del Sur. Ben, tiene, a su vez, dos hermanas: Margaret y Flora, y dos hermanos: Duke y Wade. Después de la llegada de los hermanos Stoneman a la plantación, y tras conocer a toda la familia Cameron (incluyendo a los padres; el Doctor y la Señora Cameron), se establece una estrecha y tierna relación entre Phil Stoneman y Margaret Cameron. Mientras, Tod Stoneman y Duke Cameron terminan convertidos en amigos inseparables y Ben Cameron se enamora de un retrato de Elsie Stoneman que porta su hermano Phil. Sobre este mundo idílico planea la amenaza de la Guerra Civil, que toma cuerpo cuando el Doctor Cameron lee en el periódico este titular: **“Si el Norte celebra elecciones, el Sur se separará”**.*

Entretanto, en Washington, el congresista Stoneman recibe al senador republicano Charles Summer en su biblioteca, dejándonos entrever, de paso, una fuerte atracción por Lydia, su ama de casa mulata.

En Piedmont, los Cameron y los Stoneman se despiden unos de otros. Ha estallado la Guerra Civil y el presidente Lincoln pide voluntarios. Los hermanos Stoneman se incorporan a su regimiento mientras Ben Cameron asiste a un baile en honor a las tropas confederadas que parten al frente (el Sur acaba de ganar la batalla de Bull Run). Al amanecer, Ben lidera a las tropas (incluidos sus hermanos Wade y Duke) y las conduce a la guerra.

En el Norte, y en un entorno menos “festivo”, Elsie informa a su padre de la partida de Phil y Tod hacia el frente. A continuación, y por medio de un título, la acción se traslada dos años y medio hacia adelante, para mostrarnos a Ben Cameron leyendo una carta de su hermana Flora. Esta última recibe, también, otra carta de él, desde el frente, y la lee ataviada con su mejor vestido. Inmediatamente después, una fuerza militar, compuesta por soldados negros, ataca Piedmont y la mansión de los Cameron. Mientras el Dr. Cameron intenta resistirse, y es derribado (dada su avanzada edad), su esposa, y sus hijas (Margaret y Flora) logran esconderse en la bodega. Los soldados afroamericanos,

al mando de un oficial blanco, saquean y destruyen la casa. La familia Cameron, sin embargo, es rescatada por la providencial llegada de una compañía de tropas confederadas que expulsa a los atacantes.

Volvemos al frente de guerra. Tod Stoneman y Duke Cameron, que habían prometido volverse a ver, se encuentran, por azar, en el campo de batalla. Duke resulta herido en una refriega y, mientras yace en el suelo, Tod se prepara para atravesarlo con su bayoneta. En el último momento, sin embargo, reconoce a su viejo amigo y, al detenerse sobre él, recibe un disparo por la espalda derrumbándose encima de Duke. Los dos jóvenes mueren, el uno en los brazos del otro. En otra toma, Austin y Elsie Stoneman aparecen muy afectados por las trágicas muertes de ambos muchachos. La guerra continúa y la situación para el Sur es cada vez más comprometida. El ejército del general Sherman marcha, a través de Georgia, hasta el mar. Continúa el asedio de Atlanta y se produce la muerte de Wade, el segundo hijo de los Cameron. Las fuerzas confederadas, en Petersburg, sólo pueden alimentarse de maíz seco. En un intento por rescatar un tren de suministros bloqueado, el general Robert E. Lee ordena a sus tropas proseguir con su avance. Comienza un bombardeo de artillería y “el pequeño coronel” Ben Cameron lidera un ataque final desesperado contra las líneas de la Unión, comandadas, a su vez, por Phil Stoneman. Las fuerzas del Sur toman dos trincheras, pero en la ofensiva, pierden a casi todos sus efectivos. “El pequeño coronel” se detiene, antes del asalto suicida definitivo, para ofrecer su cantimplora a un soldado enemigo herido. Vitoreado su heroísmo por sus adversarios, los hombres de la Unión, Cameron conduce a los soldados confederados supervivientes a la carga y, cuando el abanderado del regimiento es abatido, recupera el estandarte, a pesar de estar herido, y continúa avanzando al frente de sus tropas. Phil Stoneman manda a sus huestes que cese el fuego mientras Cameron introduce la bandera en la boca de un cañón y se desploma. Stoneman recoge a su amigo y traslada su cuerpo inerte a la trinchera. Los soldados fallecidos se amontonan entre los restos de la batalla y el Norte alcanza, al fin, la victoria.

Los Cameron reciben la noticia de que su segundo hijo ha muerto y de que el mayor está gravemente herido en un hospital de Washington. Es entonces cuando “el pequeño coronel” conoce, por fin, a Elsie Stoneman (su amor platónico), quien trabaja allí como enfermera. Él lleva consigo, todavía, el retrato de la joven que le había “sustraído” a su amigo Phil (hermano de Elsie). La señora Cameron llega al hospital para visitar a su hijo herido. En ese momento, un médico militar les cuenta a ella y a Elsie que Ben Cameron ha sido condenado a morir en la horca como un vulgar rebelde. Desesperadas, pero resueltas, la señora Cameron y Elsie acuden a visitar al presidente Lincoln para implorarle su perdón.

Aunque en un primer momento se niega, el presidente accede a la petición de clemencia. Cumplida su misión, la señora Cameron vuelve al hogar familiar mientras su hijo permanece, convaleciente, en el hospital. El general Lee firma la capitulación sureña, en Appomattox House, frente al general Grant y, ese mismo día, el coronel Cameron recibe el alta hospitalaria y regresa a casa. Al llegar a Piedmont, encuentra a su hermana Flora ataviada con un raído vestido, profusamente decorado con trozos de algodón (conocido como el “armiño sureño”) para disimular la pobreza devastadora que ha causado la guerra.

De nuevo en Washington, Austin Stoneman se reúne con Lincoln para manifestarle su desagrado por la decisión del presidente de llevar a cabo una política de clemencia con los estados confederados. Su protesta es rechazada y el Sur, alentado por Lincoln, comienza a reconstruirse. La tarde del 14 de abril de 1865, el presidente Lincoln acude al teatro Ford, en el que se celebra una gala para conmemorar la rendición sureña y a la que asisten, como público, Elsie y Phil Stoneman. Cuando el guardaespaldas del presidente abandona, por un momento, su puesto de vigilancia, para obtener una mejor visión del escenario, Lincoln recibe un disparo de John Wilkes Booth y muere. El asesinato del presidente es recibido de manera desigual por las dos familias. Stoneman padre aspira a convertirse en el político más influyente de la nación (“Tú eres ahora el hombre más poderoso de América”) y los Cameron, por su parte, creen, como muchos otros sureños, que acaban de perder a su gran aliado (“Nuestro mejor amigo se ha ido. ¿Qué será de nosotros ahora?”). Hasta aquí, la primera parte de la película.

La segunda parte de la producción comienza con una sucesión de rótulos que retratan la “agonía”, sufrida por el Sur, durante el período de la Reconstrucción inmediatamente posterior al final de la guerra. (Algunos de ellos, son citas textuales del libro, del presidente Woodrow Wilson, “History of the American People”). Los líderes del Congreso toman la decisión de aplastar al Sur blanco otorgando el gobierno a los negros y a “los políticos advenedizos del Norte”³⁹⁸. Tras la muerte de Lincoln, Austin Stoneman (convertido en “el rey sin corona” de los Estados Unidos) alberga la voluntad de que su protegido Syllas Lynch, mulato convertido en líder del movimiento negro, “sea igual a cualquier otro hombre blanco” (cuando oye estas palabras, Lydia, el ama de llaves mulata, no puede contener una sonrisa de triunfo). El senador Summer acude a visitar a Stoneman para tratar de convencerle de que modere su política de concesión de poder a los negros, pero éste se niega (de nuevo Lydia muestra su alegría y excitación). El líder parlamentario, enfermo en Washington, envía a Lynch al Sur para ayudar

³⁹⁸ Nótese, como ya habíamos apuntado antes, la fuerte carga ideológica de los rótulos del filme que “impide” la redacción de una sinopsis puramente objetiva y “neutral”.

a los recién llegados “políticos oportunistas del Norte” a que organicen el voto de la comunidad afroamericana. Lynch decide establecer su cuartel general en Piedmont, la ciudad de los Cameron, dispuesto a convencer a los negros de que dejen de trabajar en las tareas cotidianas para celebrar su libertad. El discurso se ve reforzado por la distribución gratuita de suministros por parte de la, recién creada, por el Gobierno federal, Oficina de Libertos. Esto hace creer a los afroamericanos que se les facilitarán, a cada uno, cuarenta acres de tierra y una mula (tal y como aseguran las pancartas propagandísticas desplegadas por la localidad). Al mismo tiempo, Ben y Flora Cameron son recriminados, por un destacamento de soldados negros, al intentar salir a la calle mientras las tropas desfilan. Lynch, allí presente, reprende al “pequeño coronel” por no asumir que los afroamericanos tienen el mismo derecho que él a caminar por la acera. Entre tanto, Stoneman, en parte por motivos de salud, pero, también, para conocer de primera mano cómo avanzan sus directrices, parte hacia Carolina del Sur. Siguiendo el consejo de sus hijos, se instala en Piedmont. Él y su familia visitan el hogar de los Cameron. Lynch llega, poco después, y saluda a Elsie Stoneman (por la cual siente una evidente, y fuerte, atracción). Cuando ofrece su mano a Ben Cameron, para que se la estreche, éste (con gran enfado de Lynch) la rechaza, dándole la espalda. En un mitin de la “Liga de la Unión”, que se celebra antes de las elecciones, varias pancartas reclaman “Igualdad” y “Cuarenta acres y una mula”. Stoneman es el interviniente principal y Lynch se dirige a los congregados. En el exterior de la Oficina de Libertos, un funcionario blanco inscribe a electores negros. Al mismo tiempo, Ben Cameron y Elsie Stoneman se enamoran perdidamente. Margaret Cameron y Phil Stoneman se sienten, también, fuertemente atraídos el uno por el otro. Sin embargo, el recuerdo de sus hermanos fallecidos impide a Margaret formalizar su relación. El día de las elecciones todos los negros votan (alguno, más de una vez) mientras que los blancos son privados de sus derechos y se les impide, físicamente, emitir su voto. Los afroamericanos, y “los advenedizos”, “arrasan” en el estado y Lynch es elegido vicegobernador. Soldados negros disparan sus rifles al aire, en las calles, en señal de júbilo, y el recién designado es escoltado por sus partidarios. Tras la resaca electoral, Ben Cameron comenta con su padre, y otros tres hombres, que se han producido diversas vejaciones en la localidad: una familia blanca acaba de perder un pleito, tras una sentencia dictada por un juez negro y un jurado compuesto únicamente por afroamericanos; varios soldados negros han empujado, fuera de la acera, a un hombre blanco y a sus dos hijos; una familia blanca ha sido desalojada de su casa. Incluso, mientras Cameron está hablando, su fiel criado Jake es golpeado por un soldado negro al no haber querido votar a la Liga de la Unión. Y, cuando un anciano afroamericano trata de mediar en la pelea, le disparan y muere. La película recrea, desde ese momento, la situación de la Cámara de representantes de Carolina del Sur en 1871,

mayoritariamente compuesta por negros. Los diputados afroamericanos comen, beben alcohol a hurtadillas y se descalzan en el salón de sesiones. El presidente de la Cámara se ve obligado a recordar a todos sus miembros que deben ir calzados y se aprueba una resolución que obliga a los blancos a saludar a los oficiales negros y una ley que permite el matrimonio interracial entre negros y blancos. Animado por las nuevas normas, Gus, un soldado afroamericano, comienza a cortejar a Flora Cameron. Cuando es recriminado por Ben Cameron, tras verle merodear cerca de la casa familiar, Lynch, que pasaba por allí, sale en su defensa. Poco después, decepcionado, el “pequeño coronel” medita, en la orilla del río, acerca del futuro que aguarda a su gente y observa como dos niños blancos, sentados sobre la tierra, se cubren con una sábana y cuatro niños negros echan a correr, asustados. Lo ocurrido sirve de inspiración a Cameron para organizar el Ku Klux Klan.

Los jinetes nocturnos, de la capucha blanca, comienzan a aterrorizar a los negros, pero serán ellos los primeros que vean derramada su sangre, tras sufrir una emboscada de los partidarios de Lynch. Stoneman cuenta a su hija Elsie que su amado Ben Cameron es miembro del Klan y, cuando ella lo niega, le enseña el uniforme de éste (que le había sido sustraído por secuaces de Syllas). Confirmadas sus sospechas, ella, por lealtad a su padre, rompe el compromiso. La hermana pequeña, Flora Cameron, contraviniendo las instrucciones de su hermano, va sola a la fuente, y es seguida de cerca por Gus. Mientras tanto, el “pequeño coronel” llega a casa y, alarmado por la ausencia de su hermana, parte en su busca. Gus se declara a Flora y le dice que quiere casarse con ella. Presa del pánico, la muchacha echa a correr hasta lo alto de una roca (ignorante de que su hermano está de camino) mientras su perseguidor le acosa. Muy asustada, salta al vacío y sufre una caída mortal. Gus huye del lugar y Flora, moribunda, es encontrada por Ben. Mientras los Cameron, y sus sirvientes Mammy y Jake, lloran la pérdida de Flora, Gus se refugia en un bar de negros. Los blancos le buscan por toda la ciudad hasta que Jeff, el herrero, le localiza y se enfrenta con varios afroamericanos, peleando con ellos y lanzándolos por la ventana. Le disparan por la espalda. El fugitivo sale del salón e intenta huir, a caballo, pero logran acorralarlo. Juzgado por el Klan, y encontrado culpable, es ejecutado. Su cuerpo se deja abandonado en el porche de la casa del vicegobernador, junto a un cartel con una calavera, unas tibias cruzadas y las letras K.K.K. Lynch lo encuentra allí por la mañana y ordena a los milicianos afroamericanos que salgan a la calle para vengar la afrenta. Los miembros del Klan se preparan para la acción y, esa noche, toman la decisión de desarmar a todos los negros. Mientras tanto, los espías afroamericanos tratan de descubrir a integrantes del Klan para asesinarlos. Uno de ellos ve a Margaret Cameron escondiendo el uniforme de su hermano Ben y Lynch, como represalia, ordena el arresto de su padre, el Doctor Cameron. Margaret acude a su amiga Elsie Stoneman para que interceda por éste.

El avieso capitán blanco que arresta a Cameron, lo hace desfilar, encadenado, ante sus antiguos esclavos, quienes lo abuchean. Sus fieles sirvientes, Mammy y Jake, intentan rescatarlo mientras es observado por la señora Cameron, Margaret y Phil Stoneman. Para ayudar a su liberación, este último golpea al capitán y dispara a uno de los soldados negros. Los señores Cameron, Margaret, Phil, Mammy y Jake logran escapar en un carro y, cuando éste pierde una rueda, se refugian en una pequeña cabaña de madera, ocupada por dos veteranos de la Unión. Elsie Stoneman, ante la ausencia temporal de su padre, acude a Lynch a pedirle ayuda. Él, que se encontraba preparando una fiesta, hace despejar la habitación para poder estar a solas con ella y proponerle matrimonio. Sorprendida, amenaza con pegarle. El vicegobernador, con las milicias negras en las calles, sueña con forjarse un imperio para él mismo, con Elsie como consorte. Borracho y perturbado por ese sueño, ordena a sus sirvientes que la preparen para un matrimonio forzoso. El Klan, mientras tanto, comienza a reunirse, liderado por el “pequeño coronel”. Stoneman regresa a Piedmont y asiente cuando Lynch le comenta su deseo de casarse con una mujer blanca. Sin embargo, rechaza airadamente la idea cuando descubre que se trata de su propia hija. Entonces, es retenido por la fuerza y la ciudad tomada por los negros, que causan disturbios, arengados por Lynch, para intimidar a los blancos. Elsie logra romper la ventana de la habitación en que permanece encerrada y dos espías blancos, a caballo, oyen su llamada de auxilio. Cuando los soldados afroamericanos rodean la cabaña en la que se refugian los Cameron, los veteranos de la Unión no permiten que el Doctor Cameron se rinda y se unen a la defensa. En la ciudad, turbas negras se amotinan en las calles mientras los blancos, indefensos, observan. Finalmente, un gran número de hombres del Klan llega a la ciudad, ataca a los soldados afroamericanos y les obliga a huir. Lynch es capturado y Elsie rescatada por Ben Cameron. Mientras tanto, las cosas se complican en la pequeña cabaña, aunque la situación ha servido para unir a Margaret Cameron y Phil Stoneman. Justo cuando los soldados negros están a punto de tomar la choza, y el Doctor Cameron planea matar a su hija para evitar que caiga en manos de los atacantes, los hombres del Klan llegan y los expulsan. En la ciudad todos los negros han sido desarmados. Liderados por Margaret, Elsie y Ben, los hombres del Klan desfilan por la localidad. Los blancos lo celebran mientras los afroamericanos se escabullen. En las siguientes elecciones, los negros ya no pueden votar. Se lo impide una línea de hombres del Klan, montados a caballo y armados. Después, vemos a Margaret y Phil, primero y a Elsie y Ben, luego, en una “doble luna de miel”. A la imagen del Dios de la guerra, rodeada de cuerpos mutilados, le sigue

la de Cristo y luego la de una ciudad celestial. Elsie y Ben se muestran mirando a la ciudad. El título final aparece en pantalla: **“Libertad y unión, una e inseparable, ¡ahora y siempre!”**³⁹⁹

Hasta aquí la sinopsis extensa de la película. De su lectura pormenorizada podemos extraer algunos de, los que nos parecen, los elementos clave planteados al espectador y que son los siguientes:

1.-La manipulación, y distorsión, de la realidad histórica de la esclavitud y de la población afroamericana, desde una perspectiva que podríamos calificar como de “racismo antropológico”. Este último, se manifiesta a lo largo de toda la película y, de manera palmaria, en el hecho de achacar la responsabilidad de la Guerra de secesión a los negros, reescribiendo, deliberadamente, sus causas y consecuencias.

2.-La desacreditación del sistema democrático parlamentario, representado, esencialmente, por los malvados políticos “oportunistas” del norte (“*carpetbaggers*”⁴⁰⁰), la legitimación de la desigualdad racial, frente a los “ingenuos” abolicionistas (“*redeemers*”) y la reivindicación de la violencia como arma política, encarnada en los miembros del Ku Klux Klan (“*klansmen*”).

3.-La transformación del entretenimiento en adoctrinamiento. El cine, nuevo medio de distracción, se convierte en una potente industria y en una fantástica herramienta de control social. La influencia del legado de Griffith en las producciones cinematográficas posteriores será enorme. Muy especialmente en las películas de propaganda política del régimen nazi. La utilización del amor romántico como elemento catalizador de la identidad colectiva y la deshumanización del otro para justificar su exclusión social y política son, también, aportaciones originales de la obra.

Pasemos, pues, a estudiar con mayor detalle cada uno de ellos en los epígrafes siguientes:

³⁹⁹ Melvyn Stokes, *A History of “The Most Controversial Motion Picture of All Time”*. (Nueva York: Oxford University Press, 2007), 17-24.

⁴⁰⁰ El término se refiere, más concretamente, a aquellos políticos que se presentan a las elecciones por una circunscripción con la que carecen de cualquier tipo de vínculo. Los “*carpetbaggers*” eran candidatos norteros que concurrían a las elecciones en estados del sur con el fin de dar impulso a su carrera. En castellano denominamos, de forma coloquial, a este tipo de candidatos, “*cuneros*” y también “*paracaidistas*”.

XIII. 2.- Análisis crítico del filme. Las grandes cuestiones que se plantean al espectador

XIII. 2. A.- La manipulación y distorsión de la realidad histórica y social de la esclavitud: el “racismo antropológico” de la obra

Este es, en nuestra opinión, el núcleo esencial de la película y tendría como fin último justificar la opresión y el sometimiento de la población afroamericana de los Estados Unidos. Se pone de manifiesto, de forma patente, desde el comienzo mismo de la cinta. Tras los cinco primeros rótulos de texto, de carácter introductorio (carátula de la productora, presentación del guionista y del director, alegaciones retóricas a la libertad de expresión y a la crudeza de la guerra) la sexta “cartulina”, que aparece en la pantalla, resulta más que contundente:

“(Rótulo nº6) [La llegada de africanos a América plantó la primera semilla de la desunión.]”⁴⁰¹ (En lo que parece un mercado de esclavos, una especie de sacerdote impone sus manos sobre un esclavo negro, muy asustado, y grotescamente vestido con un pantalón corto de lunares.)

Comienza así, a definirse el primer elemento (la insidia: los afroamericanos han causado el enfrentamiento entre los “hermanos” blancos del norte y del sur) de los que componen la idea-fuerza principal de la producción (la culpabilidad: los negros han provocado la guerra) y sobre ella se tejerá, a lo largo del guion, una tupida red de manipulación y distorsión de la realidad histórica y social de la esclavitud. Tras una breve presentación de las dos sagas familiares protagonistas (los Stoneman, del norte y los Cameron, del sur) y la exaltación de la vida bucólica sureña, se nos muestra la plantación de algodón de los Cameron en Piedmont, Carolina del Sur, y somos testigos de las condiciones de vida de los esclavos:

“(Rótulo nº23) [En las dependencias de los esclavos. Las dos horas de descanso para cenar, fuera de su jornada laboral de seis a seis]” (Los siervos bailan, casi haciendo reverencias, para divertimento de los señores. Uno de ellos lleva los mismos pantalones cortos, de lunares, que el esclavo que aparece en la escena comentada en el rótulo nº6).

En estos planos iniciales advertimos un fuerte contraste entre la vida fácil y regalada de los amos (completamente ociosos durante todo el día) y las duras condiciones de vida y trabajo de los esclavos negros. De vuelta a la casa familiar, el titular del periódico, que lee el Dr. Cameron, siembra la desazón e incertidumbre en los allí reunidos:

⁴⁰¹ David W. Griffith, *The Birth of a Nation*. (Hollywood: Epoch Producing Company, 1915).

“(Rótulo n°25) [(Titular del periódico) Si el Norte lleva a cabo las elecciones, el Sur se separará.]” (La banda sonora se torna melancólica, para reforzar el dramatismo de la situación, y el Dr. Cameron amonesta, severa, pero educadamente, a los Stoneman, sus invitados del norte).

Lo primero que llama poderosamente la atención es lo antidemocrático de la reacción sureña. ¿Por qué se comportan así los estados del Sur? Porque creen que el presidente que salga elegido, con toda probabilidad, pretenderá la emancipación de los esclavos. Esto resulta inaceptable para ellos y de ahí la amenaza de secesión. Parece obvio que sus intereses económicos se verían sumamente comprometidos en el supuesto de que se aboliese la esclavitud, dado que dejarían de disponer de un enorme caudal de mano de obra gratuita. Pero ese motivo se oculta y el guion prefiere emplear la manipulación emocional para justificar la posición del sur. Para ello, se recurre al desprestigio personal del adversario. Como ejemplo, veamos el retrato del líder del Congreso, Austin Stoneman, que se realiza en los rótulos de pantalla números 26, 27 y 28:

“(Rótulo n°26) [La biblioteca de los Stoneman en Washington, que la hija nunca visita. Charles Summer, líder del Senado, consulta con el jefe del Congreso.] (Stoneman conversa con Summer, que parece disgustado por lo que oye. Mientras el primero se coloca su peluquín, y habla haciendo aspavientos y dando puñetazos en la mesa, el segundo niega con la cabeza).

(Rótulo n°27) [Lydia Brown, el ama de llaves de los Stoneman.] (Lydia se nos muestra como alguien de expresión inquietante y ausente, que trata de manera despótica a otra afroamericana del servicio doméstico, a la que arroja un paño sucio. Su apellido (Brown, marrón) refuerza su condición racial de “mulata”).

(Rótulo n°28) [Las órdenes concisas de Summer despertaron al mulato de su ambicioso sueño.] (A la puerta de su biblioteca, Stoneman da una palmadita en la espalda a Summer, cuando éste se marcha. La reunión no ha servido de nada. Ya en el recibidor, el ama de llaves, con gran afectación, deja caer al suelo, a propósito, el sombrero del senador, que se ofende por ello. Una vez que éste abandona la casa, ella escupe con saña y se derrumba, en el suelo, mientras llora desconsoladamente).

(Rótulo n°28-B) [La debilidad del gran líder va a arruinar a la nación.] (Stoneman se encuentra con Lydia, en el vestíbulo, y trata de consolarla mientras ella le explica lo ocurrido y él intenta abrazarla, pero es rechazado con delicadeza. La escena deja entrever la mutua atracción entre ambos).

Stoneman aparece caracterizado como alguien ególatra y pagado de sí mismo, que habla con gran afectación, usa peluquín y se siente fuertemente atraído por su ama de llaves mulata. Del texto de los rótulos podemos inferir varias cuestiones acerca de nuestro personaje: que no ha hecho caso a los consejos del senador Summer (quien posiblemente trataría de convencerle de que el Congreso debía

mostrarse receptivo a las demandas del sur); que él mismo es mulato (de ahí su atracción por Lydia); y que no resulta una persona de fiar, dado que se muestra como no es (el peluquín como metáfora). Aquí, se cierra el segundo elemento (la difamación: los políticos nortños, mulatos y amantes de los negros, no son de fiar y quieren acabar con la esclavitud) de la idea-fuerza principal del filme: (la culpabilidad: los negros han provocado la guerra), que ya exponíamos en la página 10.

El ataque personal, casi despiadado, al contrincante político no logra “disfrazar” lo poco democrático de la reacción sureña ante la convocatoria de unas elecciones que, en teoría, sólo reflejarían la voluntad popular. Quizás tuviese bastante que ver, en el caso concreto de Carolina del Sur, el hecho de que la Cámara de representantes del estado designaba, directamente, a los compromisarios electorales que, con posterioridad, participaban en la elección presidencial. El presidente no era, por tanto, elegido por sufragio popular en ese territorio.⁴⁰²

La amenaza de la guerra coincide con el regreso de los Stoneman al norte y en la despedida, de ambas familias, somos conscientes de la buena sintonía que existe entre ellas y de cómo parecen compartir los mismos principios y valores en un ambiente de concordia. De nuevo se plantea, subliminalmente, al espectador la idea de la “hermandad traicionada” por los acontecimientos. Pero no es más que la calma que precede a la tempestad:

“(Rótulo n°31) [Primera llamada para 75.000 voluntarios. El presidente Lincoln firma la proclama (declaración de guerra)⁴⁰³]”⁴⁰⁴

Lo que todos temían acaba ocurriendo: estalla la guerra. Este último hito histórico es el tercer elemento de la idea-fuerza principal del guion y completa el “círculo” de la manipulación, del que hemos venido hablando a lo largo de este apartado y que resumimos a continuación:

Idea-fuerza principal del guion: la culpabilidad: *los negros han provocado la guerra.*

Argumentario de apoyo:

⁴⁰² <https://uselectionatlas.org/RESULTS/national.php?year=1860&f=0&off=0&elect=>

(Vid. Último párrafo). [Consultada el 27 de junio de 2019].

⁴⁰³ La traducción de los rótulos, en la versión española de la obra, resulta, en ocasiones, deficiente o incompleta.

⁴⁰⁴ David W. Griffith, *Opus cit.*

Primer elemento: la insidia: los afroamericanos han causado el enfrentamiento entre los “hermanos” blancos, del norte y del sur, porque quieren ser libres.

Segundo elemento: la difamación: los políticos nortños, mulatos y amantes de los negros no son de fiar y pretenden acabar con la esclavitud convocando elecciones.

Tercer elemento: la justificación: el sur no tolerará semejante afrenta y abandonará la Unión, lo que hará estallar la guerra, única salida honrosa a la situación para la aristocracia terrateniente sureña.

Una vez realizada la síntesis de las bases de la manipulación del guion, procederemos, en las líneas siguientes, a su desmontaje, argumento por argumento:

La “semilla de la desunión”, supuestamente plantada tras la llegada de los afroamericanos, no fue traída por el viento, precisamente. Esa “poética” tergiversación del lenguaje, y de la realidad histórica, comporta un elevado grado de cinismo. Como certeramente afirma el historiador crítico estadounidense Howard Zinn, la implantación y el desarrollo de la esclavitud en los Estados Unidos obedeció a circunstancias históricas, políticas, económicas y sociales muy concretas:

“Todas las experiencias que vivieron los primeros colonos blancos empujaron y presionaron para que se produjera la esclavitud de los negros. (...) Los virginianos necesitaban mano de obra para cultivar el trigo de la subsistencia y el tabaco para la exportación. Acababan de enterarse de cómo se cultivaba el tabaco, y, en 1617, enviaron a Inglaterra el primer cargamento. Cuando vieron que, al igual que todos los narcóticos asociados con la desaprobación social, se vendía a buen precio, los agricultores, tratándose de algo tan provechoso, no hicieron demasiadas preguntas -a pesar de llenarse la boca de religiosidad. (...) No podían obligar a los indios a trabajar para ellos como había hecho Colón. Los ingleses eran muchos menos y aunque pudiesen exterminar a los indios con sus sofisticadas armas de fuego, a cambio se verían expuestos a las masacres indias. No podían capturarlos y mantenerlos como esclavos, los indios eran duros, ingeniosos, desafiantes, y estaban tan adaptados a estos bosques como mal adaptados lo estaban los trasplantados ingleses. (...) La respuesta estaba en los esclavos negros. Era natural considerar a los negros importados como esclavos, aunque la institución de la esclavitud no se regularía ni se legalizaría hasta varias décadas después. En el año 1619 ya se había transportado un millón de negros de África a América del Sur y el Caribe, a las colonias portuguesas y españolas, para trabajar como esclavos. (...) Al negro africano, las condiciones de captura y venta le confirmaban de forma abrumadora su indefensión ante una fuerza superior. Las marchas hacia la costa a veces sobrepasaban los 1.500 kilómetros. Las personas iban cargadas con grilletes en el cuello y eran hostigadas por el látigo y el fusil. Eran marchas de la muerte, en las que morían dos de cada cinco negros. En la costa eran recluidos en jaulas hasta su selección y venta. Entonces los amontonaban en los barcos negreros, en espacios que casi no superaban las dimensiones de un ataúd. Se les encadenaba en los fondos oscuros y asquerosos de los barcos, y se ahogaban en la peste de sus

*propios excrementos. En una ocasión, al oír un fuerte ruido que provenía de las bodegas donde yacían encadenados los negros, los marineros abrieron las escotillas y encontraron a los esclavos en diferentes estados de ahogo, muchos de ellos muertos, unos habiendo matado a otros en sus desesperados intentos de respirar. Los esclavos a menudo saltaban por la borda para ahogarse antes que seguir sufriendo. Según un observador, la cubierta de una bodega de un barco negrero estaba "tan cubierta de sangre y mucosa que parecía un matadero". En estas condiciones puede que murieran uno de cada tres negros transportados por mar, pero las enormes ganancias (a menudo el doble de la inversión realizada en un viaje) hacían que al negrero le resultase beneficioso. Los negros, pues, eran amontonados en las bodegas como si fueran pescado."*⁴⁰⁵

Así pues, la llegada de los afroamericanos a las colonias británicas de América del norte, tras unas muy dramáticas, e inhumanas, condiciones de traslado fue debida a la necesidad, que estas tenían, de mano de obra esclava para su supervivencia y progreso económico. Los negros no eran considerados personas sino "factores de producción". Esto se obvia, por completo, en el filme, al igual que el enorme sufrimiento de la población afroamericana y su decisiva contribución al desarrollo del territorio. El primer dilema ético comenzó a plantearse tras la Declaración de Independencia de 1776. A este respecto, el profesor Paul Finkelman, historiador del Derecho, y rector del Gratz College de Pennsylvania, señala lo siguiente:

"La Revolución Americana obligó a muchos estadounidenses a repensar la situación de los esclavos. La Declaración de Independencia había proclamado (en 1776) que: "todos los hombres han sido creados iguales y gozan del derecho a la vida, la libertad y a la búsqueda de la felicidad". Durante e inmediatamente después de la Revolución, Massachusetts y New Hampshire abolieron la esclavitud, mientras que Pennsylvania, Rhode Island y Connecticut aprobaron la abolición gradual mediante el desarrollo de leyes que la llevarían a su fin en el plazo de una generación. Así, la nueva nación. estaba empezando a dividirse sobre el tema de la esclavitud humana. Un número significativo de estadounidenses, en su mayoría en el norte, pero algunos también en el sur, habían llegado a la conclusión de que la esclavitud era moralmente incorrecta, y, política y culturalmente, corrosiva. La mayoría de los blancos del sur, sin embargo, eran cada vez más dependientes de la esclavitud y estaban profundamente convencidos de su moralidad y necesidad. En la convención constitucional de 1787, Charles Pinckney, representante de Carolina del Sur, defendió, de forma vehemente, la esclavitud: "Si la esclavitud fuese incorrecta, no se habría producido su implantación en todo el mundo". Citó el caso de Grecia, Roma y otras antiguas civilizaciones y dijo, además, que contaba con la aprobación de Francia, Inglaterra,

⁴⁰⁵ Howard Zinn, *Opus cit.*, 31-36.

Holanda y otros estados modernos. Según él: “en todas las épocas, la mitad de los integrantes de la humanidad han sido esclavos.”⁴⁰⁶

Parece lógico que en un territorio que proclama la libertad e igualdad de todos los seres humanos, la esclavitud no tenga cabida. No obstante, los intereses económicos en liza eran de tal calado que las cuestiones filosófico-morales, más vinculadas a la expansión de los ideales de la Ilustración y al control del poder por la burguesía incipiente del norte que a la realidad económica del latifundismo agrícola del sur, pasaron a situarse en un segundo plano. De nuevo, Howard Zinn, nos ofrece un agudo análisis del fenómeno:

“El apoyo de los Estados Unidos a la esclavitud estaba basado en un hecho práctico incontestable. En 1790, el Sur producía mil toneladas anuales de algodón. En 1860, la cifra había subido ya a un millón de toneladas. En el mismo período, se pasó de 500.000 esclavos a 4 millones. El sistema, amenazado por las rebeliones de esclavos y las conspiraciones (Gabriel Prosser, 1800; Denmark Vesey, 1822; Nat Turner, 1831) desarrolló en los estados sureños una red de controles, apoyada por las leyes, los tribunales, las fuerzas armadas y el prejuicio racial de los líderes políticos de la nación. Para acabar con un sistema tan profundamente atrincherado, se necesitaba una rebelión de esclavos de proporciones gigantescas o una guerra en toda la regla. De ser una rebelión, podría escapárseles de las manos y ensañarse, más allá del mundo negrero inmediato, con el sistema de enriquecimiento capitalista más formidable del mundo. En el caso de que fuera una guerra, los que la declaraban podrían prever y organizar sus consecuencias. Por eso, fue Abraham Lincoln quien liberó a los esclavos, y no John Brown. John Brown fue ahorcado en 1859, con la complicidad federal, por haber intentado hacer, con el uso limitado de la violencia, lo que unos años después haría Lincoln con el uso de la violencia a gran escala: acabar con la esclavitud.”⁴⁰⁷

En estas líneas, el profesor Zinn sienta las claves de la posible evolución del entramado esclavista y plantea el enorme peligro que supondría para éste una eventual rebelión de afroamericanos a gran escala. De ahí, el oportunismo político de Lincoln quien, siguiendo la doctrina del famoso militar prusiano Karl von Clausewitz (“La guerra es la continuación de la política por otros medios.”)⁴⁰⁸, prefiere anticipar los

⁴⁰⁶ Paul Finkelman, “Slavery in the United States, Persons or Property?”, *The Legal Understanding of Slavery from the Historical to the Contemporary*, edit. Jean Allain (Oxford: Oxford University Press, 2012), 115.

⁴⁰⁷ Howard Zinn, *Opus cit.*, 160.

⁴⁰⁸ Karl von Clausewitz, *On War*. (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1984), 87.

males de un conflicto armado, que juzga inevitable, antes de exponerse a la desaparición, a medio o largo plazo, del sistema económico capitalista y a las enormes tensiones sociales que llevaría aparejadas.

Los intereses económicos contrapuestos, entre el norte y el sur, que ya habían aflorado en la convención constitucional de 1787, se revelan, por tanto, como determinantes del posterior enfrentamiento bélico. Si bien, en una fase inicial, el ordenamiento jurídico del nuevo régimen desarrolló alambicadas técnicas jurídicas para perpetuar la esclavitud, las diferencias de criterio entre los estados eran de tal calado que ya hacían presagiar lo que ocurriría setenta y cuatro años después. Sobre este peliagudo asunto, el profesor Finkelman concluye que:

“La Constitución estadounidense no menciona la esclavitud hasta 1865, con la adopción de la Decimotercera Enmienda, que abolió la institución. Sin embargo, la Constitución, escrita en 1787, está plagada de disposiciones vinculadas a la esclavitud que la protegieron sin nombrarla (...). Los ingleses, en la Virginia colonial, desarrollaron un sistema legal para acomodar y perpetuar la esclavitud dentro de un régimen de derecho común que era esencialmente hostil a la esclavitud humana. Los legisladores coloniales tuvieron que desarrollar reglas para equilibrar la tensión entre tratar a los africanos, y otros, como personas sometidas a trabajo esclavo y, también, como propiedad de terceras personas. Este trasfondo colonial prepara el escenario para comprender la forma en que se “protegieron” los redactores de la Convención constitucional de 1787. (...) Un punto constante de la discusión era cómo el sistema legal equilibraba el estado dual de los esclavos como “gente” (personas) y como “propiedad” (cosas) (...). Otro tema central del debate era si contabilizar, por igual, a esclavos y personas libres a la hora de determinar las obligaciones tributarias de los estados para con el gobierno federal, ligadas a su población. Los estados nortños argumentaron que los esclavos contribuían a la economía del mismo modo que lo hacían las personas libres, y, por lo tanto, deberían ser considerados a efectos fiscales. Los estados sureños rechazaron esta idea. Samuel Chase, del estado de Maryland, arguyó que los esclavos eran “riqueza”, no personas, y que por su tenencia no deberían pagarse más impuestos que por las pesquerías de Massachusetts. Argumentó, también, que los esclavos, viejos y jóvenes, eran “una carga para sus dueños”. James Wilson, de Pennsylvania, el mayor estado del norte respondió, abruptamente, que en el sur los esclavos deberían estar gravados igual que las personas libres. Lo que llevó a Thomas Lynch, de Carolina del Sur, a formular la primera amenaza de secesión de ese estado: “Si el Congreso llegase a debatir si los esclavos son de su propiedad, entonces habría llegado el fin de la Confederación. Los esclavos son de nuestra propiedad ¿por qué deberían ser gravados más que la tierra, las ovejas, los caballos, etc.? Benjamín Franklin, que no se dejaba intimidar fácilmente, contestó, con ironía que: “hay algunas diferencias entre los esclavos y las ovejas, tales como que las segundas nunca harán la revolución.”⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Paul Finkelman, *Opus cit.*, 105-106

De este modo, las tensiones políticas irresolubles, enquistadas y agravadas con los años, llevarán a Lincoln a tomar conciencia de la necesidad de trazar una estrategia de conciliación de voluntades entre sus principales grupos de apoyo: los empresarios del norte, los afroamericanos y la naciente, y próspera, clase media nortea. Y lo hace, como hemos apuntado antes, con un fin muy concreto: procurar la integración progresiva de los afroamericanos en la sociedad antes de que una eventual gran movilización, o revolución, de éstos, pudiese poner en jaque al sistema. Al igual que Franklin, Lincoln sabe que los negros no son ovejas.

“Fue Abraham Lincoln el que combinó a la perfección las necesidades del empresariado, la ambición política del nuevo Partido Republicano, y la retórica del humanitarismo. No mantuvo la abolición de la esclavitud en el primer lugar de su lista de prioridades, pero sí lo suficientemente cerca de ellas como para que las presiones abolicionistas y la práctica política le dieran una ventaja temporal. Lincoln pudo usar su habilidad para combinar los intereses de los muy ricos y los de los negros en un momento en el que esos intereses se encontraron. Y pudo vincular estos dos intereses con los de un sector creciente de americanos, los nuevos ricos blancos, de clase media, con sus ambiciones económicas e inquietudes políticas. En palabras de Richard Hofstadter: “Absolutamente alineado con la clase media, hablaba en nombre de los millones de americanos que habían empezado sus vidas trabajando de peón —en la agricultura, en despachos, en las escuelas, en los talleres, en el transporte fluvial y en los ferrocarriles— y habían pasado a engrosar las filas de los terratenientes agrícolas, los tenderos ricos, los abogados, los comerciantes, los médicos y los políticos. Lincoln sabía discutir con lucidez y pasión contra la esclavitud – en base a argumentos morales- a la vez que actuaba con cautela en la práctica política. Creía que “la institución de la esclavitud se basa en la injusticia y la mala política, pero que la promulgación de las doctrinas abolicionistas, más que limitarlos, tiende a aumentar sus males”. Lincoln se negó a denunciar públicamente la Ley del Esclavo Fugitivo. Escribió a un amigo “Confieso que odio ver cazadas a las pobres criaturas, pero me muerdo la lengua y guardo silencio”. Y cuando en 1849, siendo congresista, propuso la abolición de la esclavitud en el distrito de Columbia, incorporó un anexo que exigía a las autoridades locales el arresto y la devolución de los esclavos fugitivos que entraban en Washington. (Esto llevó a Wendell Phillips, un abolicionista de Boston, a referirse a él años más tarde como “el sabueso negrero de Illinois”). Se oponía a la esclavitud, pero no podía ver a los negros como a sus iguales, de modo que su actitud reflejaba constantemente una idea: liberar a los esclavos para devolverlos a África. En su campaña de 1858 contra Stephen Douglas, en las elecciones al Senado en Illinois, Lincoln habló de forma diferente según fuera el posicionamiento de sus oyentes (y también quizás dependiendo de la proximidad de las elecciones). Cuando en julio habló en Chicago, en el norte de Illinois, dijo: “Olvidemos todas estas discusiones sobre este hombre y aquél, esta raza y aquella, qué si tal raza es inferior, y que por lo tanto hay que situarlos en un rango inferior. Descartemos todo esto, y unámonos como un solo pueblo en toda esta tierra, hasta que una vez más nos levantemos proclamando que todos los hombres fueron creados iguales”. Dos meses más tarde, en Charleston,

al sur de Illinois, Lincoln dijo a su público: “Diré, pues, que no estoy, ni nunca he estado, a favor de equiparar social y políticamente a las razas blanca y negra (aplausos), que no estoy, ni nunca he estado, a favor de dejar votar ni formar parte de los jurados a los negros, ni de permitirles ocupar puestos en la administración, ni de casarse con blancos. Y hasta que no puedan vivir así, mientras permanezcan juntos debe haber la posición superior e inferior, y yo, tanto como cualquier otro, deseo que la posición superior la ocupe la raza blanca”. Tras la secesión del Sur, y después de la elección de Lincoln a la presidencia, en el otoño de 1860 (por el nuevo partido Republicano), hubo una larga serie de choques políticos entre el Sur y el Norte. La élite nortea quería una expansión económica -tierras gratuitas, mercado libre de trabajo, aranceles proteccionistas para los productores y un banco de los Estados Unidos. Los intereses negreros se oponían a todo eso. Veían en Lincoln y en los republicanos unos obstáculos para la continuidad de su estilo de vida agradable y próspero. Cuando Lincoln fue elegido, siete estados sureños se separaron de la Unión. Y cuando Lincoln inició las hostilidades en un intento por retomar la base federal de Fort Sumter, en Carolina del Sur, se separaron cuatro estados más y se formó la Confederación; la Guerra Civil estaba servida. El discurso de toma de posesión de Lincoln, en marzo de 1861, fue conciliatorio: "No tengo el propósito de interferir, ni directa ni indirectamente, en la institución de la esclavitud en los estados donde existe. Creo que no tengo ningún derecho legal a hacerlo, y no tengo ninguna intención de hacerlo" A los cuatro meses de iniciada la guerra, cuando el general John C. Frémont declaró la ley marcial en Missouri, diciendo que los esclavos de los propietarios que se resistían a los Estados Unidos quedarían libres, Lincoln dio la contraorden. Quería mantener dentro de la Unión a los estados negreros de Maryland, Kentucky, Missouri y Delaware. Tan sólo cuando la guerra se recrudeció, aumentaron las bajas, creció la desesperación por ganar la guerra y las críticas de los abolicionistas amenazaron con deshacer la frágil coalición que respaldaba a Lincoln, éste empezó a actuar contra la esclavitud. Hofstadter lo explica así: "Como un barómetro delicado, tomó nota de la tendencia de las presiones, y al aumentar las presiones radicales, se desplazó hacia la izquierda"⁴¹⁰.

La enorme habilidad de Lincoln (que no pretendemos cuestionar, en absoluto) no puede ocultar su falta de coherencia personal en todo lo que se refiere a la esclavitud, tal y como ha quedado acreditado en la dualidad ideológica de sus discursos de campaña electoral y en el resto de su trayectoria política. Por eso hablamos en el título de este epígrafe de “racismo antropológico”. Toda la sociedad estadounidense, e incluso gran parte de los propios afroamericanos, tenía enormemente arraigada la idea de la inferioridad de la población negra. Y el considerado líder de su emancipación no era una excepción a la regla. Esa percepción colectiva, junto a la complicidad de las estructuras de poder, coadyuva a la exclusión de los afroamericanos como sujetos políticos. Veamos un ejemplo concreto, citado por el

⁴¹⁰ Howard Zinn, *Opus cit.* 175-178.

profesor, de la Universidad Complutense, Javier Maestro, (experto en Historia de la comunicación social) y referido a un afroamericano que pretendía el reconocimiento de sus derechos civiles:

“En 1857 el Tribunal Supremo (en el caso “Dredd contra Sanford”) no hizo sino enmarañar más el conflicto (sobre el régimen jurídico de los afroamericanos) con su sentencia sobre las peticiones formuladas por el esclavo Dredd Scott para que se reconociera su estatus de ciudadano libre al haber residido durante un tiempo con su amo en un Estado no esclavista. La sentencia dejó perplejos a los nortños más liberales y a los abolicionistas que calificaron al tribunal como un «instrumento al servicio de la oligarquía esclavista», he aquí las razones: 1. los afroamericanos nunca podían ser constitucionalmente libres; y 2. el Congreso no tenía potestad para prohibir la esclavitud en ningún territorio, ya que ello supondría privar a sus ciudadanos de su propiedad o de su derecho a usarla libremente.”⁴¹¹

La decisión se adoptó por siete votos, a favor, contra dos, en contra. Estas fueron las palabras textuales del Juez, del Tribunal Supremo, Roger Brooke Taney, que actuó como portavoz:

“(Los afroamericanos) no están incluidos en la Constitución, y tampoco se pretendió incluirles bajo la acepción de «ciudadanos» y por ello no pueden invocar ninguno de los derechos y privilegios que ese instrumento procura y garantiza a los ciudadanos norteamericanos. Al contrario, eran considerados entonces como una clase de seres subordinados e inferiores sojuzgados por la raza dominante, de forma que, emancipados o no, seguían estando sujetos a su autoridad, y no tenían derechos ni privilegios salvo aquellos que quisieran conferirles el Gobierno o los que detentaban el poder.”⁴¹²

En síntesis, y a modo de conclusión de este apartado, parece evidente que la minoría afroamericana difícilmente pudo ser la causante de la Guerra de secesión. Su situación de pobreza, sometimiento a sus amos y exclusión social no permitían su configuración como actor político relevante. Otra cosa es que algunos líderes visionarios, como Lincoln, la utilizaran como “ariete” para la consecución de sus fines. Bien es verdad, que los estados del sur dieron ejemplo de poca cintura política optando por la secesión, tras la convocatoria de las elecciones presidenciales de 1860, sin plantearse seriamente la posibilidad de iniciativas de tipo parlamentario o de negociación entre los estados de la Unión. Sin embargo, esta cuestión también se pasa por alto en la película y se denuesta a los políticos del norte (personificados en el ficticio Austin Stoneman) mientras se da tratamiento de héroe a quien, a todas luces, fue el gran

⁴¹¹ Javier Maestro, “El dilema norteamericano. De la esclavitud a la institucionalización de la discriminación racial”, *Studia Historica de Historia Contemporánea*, 26, (2008): 59.

⁴¹² *Ibidem*, 60-61.

muñidor de la Guerra: Abraham Lincoln. Para dejar claro este aspecto, resumimos, a continuación, las causas del conflicto bélico, según nuestro criterio:

Causa principal de la Guerra de secesión (1861-1865): la voluntad de Lincoln de utilizarla, como arma de transformación política, para, con el respaldo de las élites del Norte, cambiar el modelo de producción económica del sur, liberando de la esclavitud a los afroamericanos e incorporándolos de forma progresiva al Sistema.

Causas inmediatas:

La toma de Fort Sumter, una instalación militar de la Unión situada en Carolina del Sur, por las fuerzas de la Confederación, el 12 de abril de 1861, fue la causa oficial de la guerra.

La convocatoria de las elecciones presidenciales, de 1860, provocó la secesión de los estados sureños. Carolina del Sur abandonó la Unión el 20 de diciembre de 1860.

La Proclamación de la Emancipación de los esclavos, en 1863, ya declarada la guerra, contribuyó a prolongar el enfrentamiento y supuso ignorar, abiertamente, las aspiraciones del Sur.

Causas próximas:

El cambio del modelo de relaciones económicas entre el norte y el sur y la evolución del latifundio agrícola a la industria manufacturera.

El poder económico de la élite industrial nortea y de su pujante clase media.

El surgimiento del proletariado industrial en el norte, como grupo de presión, que incluye, de manera incipiente, a los afroamericanos.

Las aspiraciones de libertad de los afroamericanos del sur, tras 150 años de esclavitud y explotación atroces.

Causas remotas:

La influencia de las revoluciones liberales europeas, de los siglos XVIII y XIX, que difundieron las ideas de libertad, igualdad y fraternidad.

La progresiva abolición de la esclavitud en otros estados del mundo.

XIII. 2. B.- La desacreditación del sistema democrático, la legitimación de la desigualdad racial y la reivindicación de la violencia como arma política

Tras estudiar el “racismo antropológico” de la obra, nos ocuparemos, en el presente epígrafe, de analizar otros aspectos que consideramos trascendentales en el filme: la desacreditación del sistema democrático,

la legitimación de la desigualdad racial y la reivindicación de la violencia como arma política. Los tres se muestran fuertemente interrelacionados en el guion. Estudiaremos, en las páginas siguientes, de qué manera y por qué.

a) La desacreditación del sistema democrático

La desacreditación del sistema se lleva a cabo, en la película, mediante el desprestigio de la actividad política y de los que la desempeñan. Llama la atención este planteamiento cuando se recrea una época histórica en la que los Estados Unidos hacía menos de cien años que se habían independizado de Gran Bretaña y acababan de estrenar la democracia. Es significativo, además, que en la obra no se nos presente a ningún político del Sur. A lo largo del desarrollo de la acción, cuatro políticos “prototípicos” del norte, aparecen en escena: el presidente Lincoln (Illinois), el líder del Congreso Austin Stoneman (Pennsylvania), el líder del Senado Charles Summer y el recién elegido vicegobernador de Carolina del Sur Syllas Lynch (“*carpetbagger*”). Frente a ellos, la única figura de autoridad que representa los valores y aspiraciones del sur la encarna un militar de ascendencia terrateniente: el coronel Ben Cameron.

Esta hipótesis de partida ya supone toda una declaración de intenciones. Más, si cabe, cuando, tras lograr la minoría afroamericana el reconocimiento de algunos de sus derechos civiles y escaños en la Cámara de representantes del estado, Cameron acabará liderando la reacción contra la emancipación (que analizaremos en el apartado b de este epígrafe) y fundando el Ku Klux Klan, lo que implica la reivindicación de la violencia como arma política (detallada en el apartado c).

Los políticos del norte son caracterizados como personas poco fiables, guiadas por enormes ansias de poder y que desprecian, de forma manifiesta, el “bien común”. La excepción es la figura del presidente Lincoln, quien, como personaje histórico, no sólo no sufre crítica alguna, sino que resulta “venerado” por los sureños. Estos, contemplarán su asesinato con honda preocupación:

(Rótulo nº93) [Sus líderes deben ser colgados y sus estados tratados como provincias conquistadas.]⁴¹³ (Stoneman, de pie y airado, trata de convencer a Lincoln (plácidamente sentado y tranquilo) de que aplique mano dura a los estados del sur. Éste no comparte su opinión y se pone en pie para despedirlo. En ese momento, vemos que Lincoln es mucho más alto que Stoneman (la altura física del personaje sirve, también para reflejar su altura moral).

⁴¹³ David Griffith, *Opus cit.*

(Rótulo nº94) [Trataré con ellos como si nunca lo hubiera hecho.] (Stoneman parece aceptar, a regañadientes, la decisión de Lincoln y se queda sin ánimo de replicarle mientras, tambaleándose sobre su bastón, abandona la estancia. El presidente permanece de pie, con expresión grave, y la imagen funde a negro). Los siguientes rótulos muestran la progresiva reconstrucción del sur, bajo el mandato de Lincoln (95) y las circunstancias en que se produjo su asesinato (96-104).

(Rótulo nº105) [Stoneman ordena el asesinato.] [Stoneman told the assassination (V.O.).] [Stoneman recibe la noticia del asesinato.]⁴¹⁴ (Un grupo de hombres entra en la biblioteca y cuenta a Stoneman lo ocurrido. Él está de pie, incrédulo, como asimilando la noticia, mientras su ama de llaves, con expresión de alegría, se frota las manos).

(Rótulo nº106) [Ahora eres el más poderoso de América.] (Poco a poco, Stoneman es consciente de su nuevo estatus. Su cara trasluce una gran satisfacción mientras su ama de llaves acaricia su brazo izquierdo, con cariño, a la vez que sonríe). Reflejar contento en un momento tan crítico, y triste, para su país, desvela al espectador la vileza moral tanto de Stoneman como de Lydia).

(Rótulo nº107) [La noticia es recibida en el sur.] (El doctor Cameron, muy afectado, cuenta lo ocurrido a su familia, que reacciona con sorpresa e inquietud. El patriarca muestra la noticia del periódico a su hijo mayor.)

(Rótulo nº108) [Noticia del periódico “The New South”: “Asesinato del presidente Lincoln e intento de asesinato del secretario Seward.”] (Ben Cameron, cabizbajo, y su padre parecen desolados).

(Rótulo nº109) [Nuestro mejor amigo se ha ido. ¡Qué va a ser de nosotros ahora!] (El doctor Cameron es el más afligido por lo ocurrido. Su mayor experiencia vital le hace concebir lúgubres esperanzas sobre el futuro del Sur).

El rótulo 106 del filme da a entender que Stoneman se convierte en el hombre más poderoso del país a la muerte del presidente. Esto es una completa falacia, dado que la propia Constitución de los Estados Unidos establece la asunción del cargo por quien ostente el de vicepresidente (en ese momento Andrew Johnson, compañero de candidatura de Lincoln y quien había desempeñado, con anterioridad, los cargos de miembro de la Cámara de representantes, gobernador y gobernador militar, todos ellos por el estado sureño de Tennessee). Dada la importancia de la figura de Johnson, no sólo como sustituto y continuador de Lincoln, sino como impulsor de la política de reconstrucción de los estados del sur, nos parece que

⁴¹⁴ La traducción del rótulo al castellano, en la versión española de la obra, imputaría la autoría intelectual del asesinato a Stoneman, pero creemos que, en la versión original, el sentido del verbo “to tell”, se refiere a su acepción de “tener noticia de” y así lo reflejamos en nuestra traducción.

su elusión en el guion no puede ser casual. Para proseguir con nuestro análisis, precisamos situar su mandato en el contexto histórico:

“A fines de mayo de 1865 (un mes después de la muerte de Lincoln), el presidente Andrew Johnson anunció sus planes para la reconstrucción, lo que reflejaba tanto su firme compromiso con la Unión como su acendrada creencia en los derechos de los estados. En opinión de Johnson, los estados del sur nunca habían renunciado a su derecho a gobernarse por sí mismos y el Gobierno federal no tenía derecho a establecer los requisitos de sufragio u otras cuestiones a nivel estatal. Bajo la Reconstrucción presidencial de Johnson, todas las tierras que habían sido confiscadas por el ejército de la Unión y distribuidas a los esclavos liberados, por éste, o por la Oficina de los Libertos (creada por el Congreso en 1865), se devolvieron a sus anteriores propietarios. Además de ser obligados a aplicar la abolición de la esclavitud (en cumplimiento de la Decimotercera Enmienda a la Constitución), jurar lealtad a la Unión y pagar la deuda de guerra, los gobiernos de los estados del sur tuvieron libertad para reconstruirse (...) A principios de 1866, el Congreso aprobó los proyectos de ley de creación de la Oficina de Libertos y de ley de derechos civiles y los envió a Johnson para su firma. El primer proyecto de ley ampliaba la vigencia de la Oficina, originalmente establecida como una organización temporal encargada de asistir a los refugiados y esclavos liberados, mientras que el segundo definía a todas las personas nacidas en los Estados Unidos como ciudadanos iguales ante la ley. El veto de Johnson, a ambos proyectos de ley, causaría la ruptura permanente de sus relaciones con el Congreso, y culminaría con su intento de destitución en 1868. La Ley de Derechos Civiles se convirtió en el primer proyecto de ley importante en aprobarse como ley superando el veto presidencial.”⁴¹⁵

El gobierno de Johnson parece haber tenido más sombras que luces. Su política permisiva con los estados del sur y su reticencia a mantener, y ampliar, las medidas a favor de los derechos de la población afroamericana, obtenidos tras la guerra, empañan su gestión. Pero la posible explicación a su “*damnatio memoriae*” quizás sea más simple. Desde una óptica de márketing político, Lincoln se convierte en un mito cuando es asesinado. De ahí, la profunda exaltación de su figura, en la película, otorgándole un aura “cuasi divina” que implica un ánimo de trascendencia para la posteridad y con la que Johnson no puede “competir”. Y ese componente emocional puede estar, quizás, reñido con la historia, pero resulta sumamente cinematográfico. Lincoln fue asesinado, el 14 de abril de 1865, por el veterano de guerra del ejército confederado John Wilkes Booth, que entendió que éste había traicionado gravemente al Sur. Asumió que llevar a cabo el magnicidio constituía una obligación moral para él y así se lo hizo saber a

⁴¹⁵ Información obtenida de la página web <https://www.history.com/topics/american-civil-war/reconstruction> [Consultada el 30 de junio de 2019].

su hermana, Asia Booth Clarke, en una carta que le fue entregada a ésta para ser abierta tras la muerte del asesino:

*"Sé que se me considerará un loco por dar un paso como este, ya que, por otro lado, tengo muchos amigos y todo aquello que me hace feliz ... Renunciar por completo ... Parece una locura, pero Dios es mi juez. Amo la justicia más que a un país que la niega y más que la fama o la riqueza".*⁴¹⁶

Visto lo anterior, resulta lógico inferir que el modo de actuar de Wilkes Booth debió de encontrar respaldo, y aprobación, entre aquellos sureños más críticos con el desarrollo y fin de la guerra y que la reacción popular distó de ser tan lineal como sugiere el guion. Como sosteníamos en la página anterior, la reivindicación que su texto hace de Lincoln nos parece, por la falta de crítica, “falsa” e “impostada”. Reiteramos que el guionista, y el director de la obra, aspiran, en 1915, (año de estreno del filme) a convertirlo en un icono a favor de la superación de la división impuesta por la Guerra de secesión. Una “sublimación” del personaje real que se acentúa por su fuerte contraste con las otras figuras políticas del filme que, aun siendo ficticias, están basadas en personajes históricos:

Austin Stoneman está inspirado en, el congresista republicano por Pennsylvania, Thaddeus Stevens (1792-1868), uno de los principales líderes del partido durante el período histórico de la Reconstrucción (1865-1877). Se opuso a la esclavitud ya antes de la guerra y después de ella luchó por consolidar los derechos de la recién liberada población afroamericana en los territorios de la antigua Confederación. Enemigo declarado del presidente Andrew Johnson, jugaría un papel determinante en su intento de destitución. Syllas Lynch, por su parte, guarda grandes similitudes con Joseph Rainey (1832-1887), que fue el primer afroamericano elegido en la Cámara de representantes, por el estado de Carolina del Sur. Ben Cameron, a su vez, comparte características comunes con el famoso líder de la caballería confederada Nathan Bedford Forrest (1821-1877) quien, después de la guerra, fue miembro del Ku Klux Klan, del que se distanciaría con posterioridad, llegando a ser responsable de su primera disolución, en territorio sureño, en 1869. Aunque más tarde, el Klan continuaría operativo durante muchos años.⁴¹⁷ El rango de coronel, de Cameron, es el mismo que tenía, en el ejército confederado, el padre del director

⁴¹⁶ Jim Bishop, *The Day Lincoln Was Shot*. (Nueva York y Evanston: Harper & Row, 1955), 72.

⁴¹⁷ Información de la web de la Biblioteca de la Facultad de Derecho Penal “John Jay”, de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). <http://guides.lib.jjay.cuny.edu/c.php?g=288398&p=4496620> [Consultada el 30 de junio de 2019].

de la película David W. Griffith, (Jacob Griffith). Éste siempre reconoció la fuerte influencia que las historias que su progenitor le contaba, sobre la plácida vida en el sur, tuvieron en la obra.⁴¹⁸

No hemos encontrado coincidencias entre personajes reales y la figura del líder del Senado Charles Summer que, en todo caso, se nos muestra como hombre conciliador con los sureños, renuente a la implantación de medidas extremas e incapaz de llegar a acuerdos con Stoneman.

Concluida la caracterización de las figuras políticas más destacadas de la producción, seguimos constatando que la desacreditación del sistema democrático en la película prosigue, a buen ritmo, tras la muerte de Lincoln, que sirve de punto de inflexión (plot point) para señalar el comienzo de su segunda parte, coincidente con el inicio de la Reconstrucción del Sur:

“(Rótulo nº112) (Extraído de “Historia del pueblo americano”, de Woodrow Wilson). [...Los aventureros invadieron el norte, tanto los enemigos de una raza como de la otra, para estafar, engañar y usar a los negros... En los pueblos, los negros eran los titulares, hombres que no conocían la autoridad, excepto su insolencia.]”

“(Rótulo nº113) (Continuación del texto anterior).

[...La política de los líderes del Congreso trabajó... por un auténtico derrocamiento de la civilización en el Sur... En su determinación de: “poner el Sur blanco bajo el talón del Sur negro.”⁴¹⁹ (Woodrow Wilson).]

“(Rótulo nº114) (Continuación del anterior).

[Los hombres blancos eran despertados por el mero instinto de supervivencia... Hasta que finalmente apareció el gran Ku Klux Klan, un auténtico imperio del Sur, para proteger el país sureño. (Woodrow Wilson).]

“(Rótulo nº114-B)

[La mansión ejecutiva de la nación (sic) ha cambiado de la Casa Blanca a una extraña mansión en el campo.] (Stoneman aparece rodeado de adláteres que le hacen la “pelota”. Se le cae el bastón y todos se apresuran a recogerlo. Entra Lydia, el ama de llaves, vestida de manera elegante y portando un abanico. Comienza a departir con los allí reunidos y, algo más tarde, recibe a Syllas Lynch en el vestíbulo, sin poder disimular su alegría).

“(Rótulo nº115) [El protegido de Stoneman, Syllas Lynch, líder mulato de los negros.]”

⁴¹⁸Dato extraído de la Bibliografía de David W. Griffith disponible en la página web de la Base de datos internacional de películas. https://www.imdb.com/name/nm0000428/bio?ref =nm_ov_bio_sm [Consultada el 30 de junio de 2019].

⁴¹⁹ Subrayado en el rótulo de pantalla.

“(Rótulo n°116) (Stoneman dirigiéndose a Lynch).

[No me pongas en un aprieto. Tú eres igual a cualquier hombre negro presente aquí.]” (Stoneman recrimina a Lynch sus reverencias).

“(Rótulo n°117) [El jefe de los radicales, entrega el edicto en el cual los negros deben alcanzar la total igualdad respecto a los blancos.] (Lydia se muestra eufórica en el recibidor, tras haber escuchado las palabras de Stoneman).

“(Rótulo n°119) [El senador (Summer) impulsa una política menos peligrosa para la extensión del poder de la raza liberada.]” (Summer llega para hablar con Stoneman y es “ninguneado” por Lydia, sabedora de su nuevo estatus. Summer pretende una política menos favorable a los derechos de los afroamericanos, pero es despachado elegantemente por Stoneman, mientras el ama de llaves, apostada en el recibidor, está al tanto de todo lo que sucede).

“(Rótulo n°120) (Stoneman) [Debo hacer que este hombre, Syllas Lynch, como símbolo de su raza, vaya a la par de cualquier hombre blanco viviente.] (Lydia parece a punto del éxtasis).

“(Rótulo n°121) [Siembra del viento. Stoneman, enfermo en el apartamento de su hija, envía a Lynch al Sur para ayudar a los políticos oportunistas en la organización y el manejo del voto negro. Lynch hace de Piedmont su cuartel general.] (Stoneman habla con Lynch mientras vemos que éste se siente atraído por Elsie, la hija de su líder). (Lynch alienta a los afroamericanos a dejar de trabajar para sus amos. Algunos de ellos, se entregan al baile y al jolgorio).

“(Rótulo n°122) [La Oficina de los hombres libres (Oficina de Libertos). Los negros pidiendo provisiones gratis. La caridad del generoso Norte se emplea mal para engañar al ignorante.] (Los afroamericanos reciben gran cantidad de suministros de la Oficina de Libertos).

“(Rótulo n°128) [Lynch, un traidor para su patrón blanco y un gran traidor para su propia gente, planea adelantarse de mala manera para alcanzar el trono del poder. Mitin de la Liga de la Unión del Sur, antes de las elecciones.] (Pancartas que dicen: “Igualdad de derechos”, “Igualdad de políticas”, “Igualdad de matrimonio” y “Cuarenta acres y una mula”).”⁴²⁰

La segunda parte comienza con varias citas textuales de un libro del presidente demócrata Woodrow Wilson (nacido en el sur y doctorado en ciencias políticas), inquilino de la Casa Blanca, cuando se estrenó la película, y muy cuestionado por establecer la segregación racial en las oficinas del Gobierno federal. Sus opiniones, expresadas en los rótulos de la película, ponen de manifiesto tanto su parcialidad

⁴²⁰ David W. Griffith. *Opus cit.*

política como su racismo galopante. La desacreditación de la democracia, en estas primeras escenas, puede resumirse en una frase: la Administración negra traerá el caos y servirá para sojuzgar a los blancos.

Se asocian a la población afroamericana defectos tales como la insolencia, la vagancia y el aprovecharse de las ayudas del estado para holgazanear. La Oficina de Libertos, importantísima institución creada por el Gobierno federal para facilitar medios de subsistencia a los esclavos recién liberados, se identifica, sin ambages, con un pozo sin fondo dónde se dilapida el dinero del contribuyente norteño. Toda la responsabilidad de lo que ocurre se achaca a Stoneman (del norte y representante de Pennsylvania), como líder del Congreso, por querer defender la igualdad racial, cuando ya hemos demostrado que el presidente Johnson (sureño de Tennessee) fue quien estableció y llevó a la práctica la política de reconstrucción del sur. La existencia del Ku Klux Klan se justifica, a su vez, haciendo un ejercicio de victimismo, por parte de la población blanca, que llega a alegar un hiperbólico “derrocamiento de la civilización en el sur” (rótulo 113). La aristocracia terrateniente no asume que su condición de perdedora de la guerra entraña consecuencias. Recordemos que la democracia le parecía un sistema aceptable cuando sólo votaban los blancos. En otro orden de cosas, señalar el tratamiento que se da al personaje de Lydia Brown, el ama de llaves, interpretada por la actriz blanca Mary Alden, y retratada como la esencia del mal. Su comportamiento emocionalmente inestable, el exceso de aspavientos y de teatralidad en su expresión, y el maquillaje, la convierten en una suerte de “malvada bruja mulata intrigante.” A la visión racista de su papel, se suma un nada disimulado machismo. Curiosamente, los personajes más criticados en el guion, con la excepción de Gus (Walter Long), el soldado afroamericano renegado, son mulatos: Lydia Brown, Syllas Lynch (George Siegmann, caracterizado como una especie de Frankenstein inexpresivo) y Austin Stoneman (Ralph Lewis). Todos interpretados por actores blancos.

La siguiente “andanada” del guion, contra la democracia, es la deslegitimación de las elecciones de 1871 y de su resultado:

“(Rótulo n°138) [Todos los negros acuden a la votación, mientras los líderes blancos son privados de los derechos civiles.]” (En esta escena vemos a un afroamericano votar varias veces, y como a un blanco, y al propio coronel Cameron se les impide ejercer su derecho al voto).

“(Rótulo n°139) [El encubrimiento vuelve. Negros y políticos oportunistas barren el Estado.]”

“(Rótulo n°140) [Syllas Lynch es elegido vicegobernador.]”

“(Rótulo n°141) [Celebrando su victoria en las votaciones.]”

“(Rótulo n°142) [*El pequeño coronel explica los ultrajes ocurridos.*.]”

“(Rótulo n°143) [*El caso fue juzgado antes por un magistrado negro y el veredicto contra los blancos dado por un jurado negro.*.]”

“(Rótulo n°144) [*Mientras habla, su criado fiel es castigado por no votar a la Liga de la Unión y a los políticos oportunistas.*.]”

“(Rótulo n°145) [*El alma fiel suscita la compasión del Dr. Cameron.*.]”⁴²¹

El “establihsment” sureño no sólo contempla con preocupación el proceso electoral sino, también, sus consecuencias inmediatas: la llegada de afroamericanos a puestos claves del poder tales como los tribunales de justicia y los jurados. La desacreditación de los comicios se ve reforzada por la imagen de afroamericanos que votan varias veces y de ciudadanos blancos a los que se impide ejercer el derecho al sufragio. También, por las represalias hacia aquellos afroamericanos que no han votado a la Liga de la Unión.

Una vez alcanzadas posiciones de poder, por la minoría afroamericana, la campaña de desprestigio contra ella adquiere un nuevo cariz: focalizarse en su actividad parlamentaria. Para ello, insisten en las siguientes ideas-fuerza: “los afroamericanos actúan por afán de revancha, al aprobar leyes como las de la obligación de saludar a los oficiales negros y la de la legalización de los matrimonios interracial”; “se comportan como salvajes, no saben guardar el debido decoro parlamentario”; “carecen de preparación para gobernar:

“(Rótulo n°146) [*Problemas en el vestíbulo principal del Parlamento. El partido de los negros controla la Cámara de Representantes del estado: 101 negros contra 23 blancos. Sesión de 1871. (Facsimil histórico de la Cámara de Representantes del estado de Carolina del Sur, tal como era en 1870, tomada de una fotografía de “The Columbia State”.]*”

“(Rótulo n°147) [*Incidentes históricos en la primera sesión legislativa bajo la reconstrucción.*.]”

“(Rótulo n°148) [*El honorable miembro del Ulster (irónica referencia a los colonos irlandeses que llegaron a Carolina del Sur).*] (Un parlamentario negro bebe alcohol, a hurtadillas, de una botella durante la sesión. Otro, se descalza y pone un pie sobre el pupitre del escaño. Un tercero, come mientras habla).”

“(Rótulo n°149) [*El orador afirma que todos los miembros deben llevar los zapatos puestos.*.]”

⁴²¹ *Ibidem.*

“(Rótulo n°150) [Se promueve y aprueba que todos los blancos deben saludar a los oficiales negros por las calles.]”

“(Rótulo n°151) [La desvalida minoría blanca.]”

“(Rótulo n°152) [Visitantes blancos en la tribuna.]”

“(Rótulo n°153) [Se aprueba una ley aceptando los matrimonios interraciales entre negros y blancos.]”

“(Rótulo n°154) [Alborozo de los diputados y público en la asamblea legislativa. Más tarde comienza la severa cosecha.]”⁴²²

Los afroamericanos son considerados abiertamente incapaces de llevar a cabo las labores del gobierno. Se nos presentan como salvajes, ineptos y vengativos, pero la realidad distaba bastante de ser esa. Thomas C. Holt, profesor de historia afroamericana de la Universidad de Chicago, escribe sobre el particular:

“Gran parte de los afroamericanos que desempeñaron cargos electivos, a nivel estatal y federal, bajo las administraciones republicanas, representando a Carolina del Sur, provenían de las filas de los esclavos liberados por la “Proclamación de la Emancipación”, de 1863, y por la invasión del ejército de la Unión (denominados, comúnmente, como “Freedman” que, en castellano, podríamos traducir como “libertos”). Pero una mayoría de los líderes afroamericanos habían disfrutado de la libertad mucho antes de la guerra e incluso, algunos de ellos, nunca habían sufrido la esclavitud (este otro grupo era conocido como “Freemen”, traducible como “hombres libres”)⁴²³. Perteneciendo a una comunidad de la que no sobrepasaban el 2% del total, estos últimos, obtuvieron más del 26% de los cargos públicos electos entre 1868 y 1876. Por lo tanto, un afroamericano “libre”, en la década de 1860, tenía trece veces más posibilidades de resultar elegido que uno de sus semejantes perteneciente al colectivo de los “libertos”. Estos líderes “libres”, muy a menudo de origen mulato, llegaron a controlar un elevado porcentaje de los estamentos clave en el gobierno y en la estructura del partido. Un afán acaparador, que fue, de por sí, suficiente para despertar los celos y el resentimiento de sus colegas “libertos”. (...) Los afroamericanos “libres” gozaron de determinadas ventajas en relación a sus semejantes esclavizados. Así, por ejemplo, alcanzaron mejores niveles de salud y educación, podían ejercitar ciertas acciones, en el ámbito jurídico, relativas a la insolvencia y a la reclamación de deudas, y, poseían, también, el derecho de “habeas corpus”. Hasta llegaron a disponer, por un tiempo, del derecho a demandar en vía judicial. El hecho de que hubiesen adquirido su libertad bajo circunstancias muy diferentes a las de los “libertos” explica que mantuviesen

⁴²² *Ibidem.*

⁴²³ *Ibidem.*

una relación sustancialmente diferente con sus antiguos amos blancos. Los “libertos” consiguieron ser libres por las exigencias de la guerra, contra la voluntad de los esclavistas y en condiciones que, a menudo, añadían la animadversión personal al disgusto de la clase dominante por la confiscación de su propiedad esclava. Además, la liberación general de los “libertos” no llevó aparejada compensación alguna por el tiempo de esclavitud y el Gobierno federal no legisló sobre ese particular. (...) Por el contrario, la mayoría de los manumitidos, entre los “afroamericanos libres” lo fueron por disposiciones testamentarias, tras la muerte de sus amos y, en menor medida, en reconocimiento de servicios heroicos, o de mérito, prestados al Estado. El esclavo manumitido era, con frecuencia, provisto de tierras, capital o ganado con los que comenzar su nueva vida y procurarse el sustento. (...) El viejo régimen había impuesto, sobre los hombres libres mulatos, una relación esencialmente distorsionada con la sociedad y con sus hermanos negros que les indujo a exacerbar su instinto para la consecución de mayores cotas de poder en las labores del gobierno de la reconstrucción, al menos en su fase inicial. Esto explica tanto su orientación hacia lo social como su “conservadurismo” (dado que la gran mayoría eran “propietarios”).”⁴²⁴

De acuerdo con lo expuesto por el profesor Holt, se deduce que la minoría afroamericana no constituía un “bloque homogéneo” (lo que provocaba tensiones internas en su seno) y que una gran parte de sus miembros, por sus trayectorias vitales y conocimientos, estaban más que capacitados para desarrollar, de manera satisfactoria, las tareas de gobierno del estado de Carolina del Sur. Esto desmonta, en gran parte, los temores de la clase dominante sureña, los hombres libres (*Freemen*) ocupaban la mayoría de los cargos de responsabilidad y, por sus circunstancias personales, se ajustaban a un patrón de comportamiento político “conservador”. Conviene señalar, por otra parte, que, con la excepción de Carolina del Sur, la presencia de representantes afroamericanos en las cámaras de representantes estatales, y federales, no alcanzó cotas significativas ni en el número de elegidos ni en la extensión de sus mandatos representativos. Así lo pone de manifiesto el historiador crítico estadounidense Howard Zinn:

“El voto negro, en los años posteriores a 1869, consiguió la elección de dos miembros negros para el Senado estadounidense (Hiram Revels y Blanche Bruce, ambos de Mississippi) y veinte congresistas. Después de 1876 esta lista fue rápidamente a menos. El último negro salió del Congreso en 1901.

En los parlamentos de los estados sureños se eligieron negros, aunque en ninguno pasarían de ser una minoría, salvo en la cámara baja del parlamento de Carolina del Sur. Se hizo una gran campaña propagandística en el Norte y en el Sur (según los libros de historia de las escuelas americanas duró hasta bien entrado el siglo veinte)

⁴²⁴ Thomas C. Holt, *Black over White. Negro Political Leadership in South Carolina during Reconstruction* (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1979), 43-71.

para enseñar que los negros eran ineptos, perezosos, corruptos y una carga para los gobiernos del Sur cuando ocupaban cargos públicos. Sin duda hubo corrupción, pero no se puede decir que los negros hayan inventado la especulación política, especialmente en el enrarecido clima de corrupción financiera existente en el Norte y en el Sur después de la Guerra Civil. (...)

En 1868, las autoridades de Georgia votaron a favor de la expulsión de todos sus miembros negros —dos senadores y veinticinco representantes— y el afroamericano Henry Mc Neal Turner (que había escapado de la esclavitud en una hacienda de Carolina del Sur, a la edad de quince años, y aprendido a leer y a escribir por su cuenta, leía libros de derecho mientras ejercía de mensajero en el despacho de un abogado en Baltimore y libros de medicina mientras hacía de recadero en una escuela médica de Baltimore. Sirvió como capellán en un regimiento de negros, y luego fue elegido en el primer parlamento de Georgia en la posguerra). Habló a la Cámara de los Representantes de Georgia (una licenciada negra de la Universidad de Atlanta sacaría más tarde a la luz este discurso): “Señor presidente de la Cámara, estoy aquí para exigir mis derechos y para recriminar a los hombres que se atreven a retar mi hombría. La escena hoy representada en esta Cámara no tiene parangón. Nunca, en la historia del mundo, se había atacado a un hombre en una cámara provista de competencias legislativas, judiciales o ejecutivas, acusándole de tener la piel más morena que sus compañeros de cámara. La gran pregunta, Señor, es esta: “¿Soy un hombre”? Si lo soy, reclamo para mí los derechos de un hombre. Señor, ¿hemos trabajado en sus campos y hemos recolectado sus cosechas durante doscientos cincuenta años! Y ¿qué pedimos a cambio? ¿Pedimos compensación por el sudor que vertieron nuestros padres en favor vuestro? ¿La pedimos por las lágrimas que habéis ocasionado, y los corazones que habéis roto, las vidas que habéis acortado y la sangre que habéis derramado? ¿Pedimos una reparación? No la pedimos. Estamos dispuestos a enterrar el pasado, pero ahora exigimos nuestros derechos.”⁴²⁵

Las hermosas, y demoleadoras, palabras de Henry Mc Neal nos hacen tomar conciencia de hasta qué punto los afroamericanos fueron utilizados políticamente para facilitar un cambio de régimen económico y jurídico en los estados del sur. Corroboran este extremo los profesores Salustiano del Campo y Juan Díez Nicolás (ambos catedráticos eméritos, de sociología, de la Universidad Complutense de Madrid):

“En un principio, los votos negros sirvieron para someter el Sur al Norte, pero cuando éste se encontró allí afianzado, abandonó a los negros a sus antiguos amos. No es extraño por eso que en los años que siguieron a la Guerra Civil, los negros llegasen a contar con 14 diputados y un Gobernador, impuestos, desde luego, por los “carpetbaggers” nordistas. A partir de entonces, los segregacionistas comenzaron a utilizar diversos ardides con los que impedir el sufragio de los negros. Uno de los primeros subterfugios fue el de la llamada “cláusula

⁴²⁵ Howard Zinn, *Opus Cit.*, 188-189.

del abuelo”, iniciada por Carolina del Sur, en 1895, y continuada por Luisiana, Carolina del Norte y Oklahoma (entre 1898 y 1910). Esta cláusula establecía que sólo podrían votar aquellas personas cuyos abuelos ya votaran antes de la Guerra de Secesión; fue declarada inconstitucional en 1915. Otra barrera fue la del “poll-tax” o impuesto de capitalización (especie de mecanismo de restricción del sufragio que exigía un determinado nivel de ingresos para gozar de derecho a voto), que fue establecido en Mississippi y Carolina del Norte. El aumento de renta de los negros ha motivado que Carolina del Norte, Carolina del Sur, Luisiana, Florida y Georgia lo hayan abolido voluntariamente por su ineffectividad. También se ha evitado la participación de los negros excluyéndolos de las elecciones primarias, pero tal práctica fue declarada ilegal en 1927 por el Tribunal Supremo y ha desaparecido, entre 1944 y 1948, en todos los Estados. Otros sistemas empleados han sido los de exigir un examen, o comentar un artículo, de la Constitución, pruebas que, en algunos casos, llegan a constituir verdaderos exámenes de Derecho constitucional.”⁴²⁶

En resumen, podemos constatar que la presencia de afroamericanos en cargos de representación política no fue, ni mucho menos, tan importante ni duradera como se relata en el filme. Y si bien es evidente que los negros fueron manipulados por algunos políticos del norte, con fines espurios, no lo es menos que pagaron un elevado precio por ello. De hecho, como consecuencia no sólo de haber alcanzado esas, relativamente modestas, cotas de representatividad, sino, en última instancia, por la emancipación misma, tuvo lugar una importante reacción conservadora que supondría un colosal retroceso en términos de legislación, y de derechos, y que analizamos en el apartado siguiente.

b) La legitimación de la desigualdad racial

La legitimación de la desigualdad racial se lleva a la práctica, por los estados del Sur, mediante el desmontaje del aparato legal que el Gobierno federal articuló tanto para abolir la esclavitud como para mejorar los derechos y condiciones de vida de la población negra.

El marco jurídico de la esclavitud, antes de la Proclamación de la emancipación, por Lincoln, en 1863, se caracterizaba por considerar a los negros como “cosas”. Se les negaba cualquier tipo de derecho y eran sometidos a condiciones de vida y trabajo infrahumanas. A medida que la minoría afroamericana fue tomando conciencia de su situación, se desarrollaron redes clandestinas que ayudaban a los esclavos a huir a Canadá (la más famosa de ellas, denominada “el ferrocarril subterráneo”, llegó a trasladar a unos 100.000 esclavos al país vecino). Además, algunos estados abolieron la esclavitud y ello se tradujo en un aumento de la presión de los abolicionistas (redeemers) sobre los negreros. Surgió, entonces, la

⁴²⁶ Salustiano del Campo y Juan Díez Nicolás, “El negro americano”, *Revista de Estudios Políticos*, 120, (1961): 192.

necesidad de contar con una norma que permitiese la persecución de los esclavos fugados y la devolución a sus legítimos propietarios. Nos referimos a la Ley del esclavo fugitivo de 1850. Esta norma fue una suerte de “cambalache” con los estados sureños, a cambio de que aprobasen el ingreso en la Unión de los territorios mejicanos conquistados (en esencia California) como estados libres de esclavitud. La ley facilitaba a los propietarios de esclavos fugados la captura de éstos y provocó actos de resistencia por parte de los afroamericanos nortños, que llegaron a denunciar al presidente Fillmore por firmarla y al senador Daniel Webster por apoyarla.⁴²⁷

La dureza de la ley y las reacciones que suscitaba tuvieron efectos a medio plazo. A pesar de la falta de perspectiva que mostraba la mayoría de la clase política, se hacía ya evidente la urgencia de cambios sociales inmediatos que pudiesen evitar que, en un futuro no muy lejano, una revolución de los esclavos acarrearase consecuencias irreparables para la Unión. Como hemos apuntado en epígrafes anteriores, fue Lincoln quien tuvo clara la oportunidad política de la abolición de la esclavitud. Y su percepción obedecía a motivos muy concretos. La liberación de los esclavos, orquestada desde lo alto del Gobierno permitía “poner límites” a la emancipación, que sólo llegaría hasta donde permitiesen los intereses de los grupos dominantes. De hecho, el sistema de las haciendas tabaqueras de Virginia, Carolina del Norte y Kentucky se extendió hasta las nuevas y fértiles tierras algodóneras de Georgia, Alabama y Mississippi. Aunque la importación de mano de obra esclava se ilegalizó en 1808, se estima que durante la Guerra Civil se importaron, ilegalmente, unos 250.000 esclavos.⁴²⁸

Zinn hace en su exposición una observación crucial: la esclavitud se abole con un propósito económico determinado y sirve para “congraciarse” con la minoría afroamericana pero sólo como forma de controlar a ésta. Otra aportación clave es que el hecho de su aprobación no implica su cumplimiento. Este “cinismo” alcanzará su máximo exponente tras la aprobación de la Decimotercera Enmienda de la Constitución, en diciembre de 1865. Su texto no puede ser más concluyente:

*“Decimotercera Enmienda. Apartado 1º. No podrán existir dentro del territorio de los Estados Unidos, o en cualquier otro lugar sujeto a su jurisdicción, ni la esclavitud ni la servidumbre involuntaria, **excepto como castigo a un delito por el cual el infractor haya sido debidamente condenado**. Apartado 2º. El Congreso gozará de poderes para hacer cumplir este artículo mediante el desarrollo de la legislación pertinente.”⁴²⁹*

⁴²⁷ Howard Zinn, *Opus cit.*, 169.

⁴²⁸ *Ibidem.*, 160-161.

⁴²⁹ Constitución de los Estados Unidos de América, *Decimotercera Enmienda*. <https://www.law.cornell.edu/constitution/amendmentxiii> [Consultada el 23 de junio de 2019].

Si bien la Decimotercera Enmienda supuso un importante paso, para el reconocimiento de los derechos de la población negra, fue inmediatamente contrapesada por los estados del Sur, que encontraron en la muerte de Lincoln y en la complicidad de Johnson dos circunstancias favorecedoras de sus intereses. Entre 1865 y 1866 promulgaron con éxito una serie de leyes conocidas como “Códigos Negros” (“*Black Codes*”), diseñados para restringir la actividad económica de los negros liberados y garantizar su disponibilidad como mano de obra. Estos códigos represivos irritaron a muchos en el Norte, incluidos numerosos miembros del Congreso, que rechazaron que congresistas y senadores, electos por los estados del Sur, tomaran asiento en Washington.⁴³⁰

Mediante la aplicación de los “Códigos Negros” (*Black Codes*) los estados del Sur aprovechan la redacción del primer apartado de la Decimotercera Enmienda para encontrar un hueco legal en ésta. Retorciendo el concepto de “servidumbre involuntaria como condena por la comisión de un delito”, llegan a construir un fraude de ley consistente, en esencia, en lo siguiente: se acusaba a trabajadores negros de infracciones menores (en ocasiones incluso de manera falsa) y se les imponía una multa, que por sus circunstancias no podían pagar, permitiendo a sus empleadores que liquidasen su importe. El trabajador quedaba teóricamente obligado a devolver esa cantidad con su trabajo, pero acababa siendo explotado con carácter permanente. El alcance último del perverso sistema nos lo detalla la profesora asociada de Derecho, de la Universidad de Carolina del Norte, Tamar R. Birckhead:

“Aunque la Decimotercera Enmienda de la Constitución abolió formalmente la esclavitud, y la servidumbre involuntaria, en 1865, el texto contemplaba una excepción para el castigo de aquellos delitos por los cuales el infractor hubiese sido debidamente condenado. Dos años después, el Congreso aprobaría la Ley contra la esclavitud con el fin de prohibir la condena a trabajos forzados por deudas. Sin embargo, ya en los albores de la Guerra Civil, los estados del Sur habían ideado formas de imponer la esclavitud evitando conculcar la ley. Mediante los denominados “estatutos penales de garantía” se permitía, a los empleadores, pagar las multas judiciales de aquellos de sus “trabajadores” insolventes, que fuesen acusados de delitos menores, a cambio de un compromiso de trabajo por parte de éstos. El importe de estas sanciones engrosaba las arcas públicas y los bolsillos de los funcionarios judiciales. Y si, llegado el caso, los “trabajadores” alegaban algún tipo de incumplimiento de lo acordado, o los registros contables de las deudas se “perdían”, los contratos se prorrogaban. Con lo cual, los “trabajadores” se endeudaban, aún más, con los dueños de las plantaciones y los comerciantes locales. Varias décadas más tarde, el Tribunal Supremo, en las sentencias “Bailey contra

⁴³⁰<https://www.history.com/topics/american-civil-war/reconstruction> [Consultada el 30 de junio de 2019].

Alabama” (1911) y “Estados Unidos contra Reynolds” (1914), invalidó las leyes que criminalizaban los simples incumplimientos contractuales, y que los estados del Sur habían utilizado para bordear las disposiciones generales de la Ley contra la esclavitud. Sin embargo, estas decisiones, en última instancia, tuvieron poco impacto “en el giro constante de la rueda de la servidumbre”, y la práctica persistió, bajo formas alternativas, hasta después de la Segunda Guerra Mundial.”⁴³¹

La situación de vulneración de derechos fue especialmente sangrante en Carolina del Sur, donde, el mismo año de aplicación de la Decimotercera Enmienda, entró en vigor una ley que, en la práctica, la dejaba casi sin efecto e, incluso, daba una vuelta más de tuerca a la explotación humana permitiendo al Estado hacer negocio con el trabajo de los presos. Recurrimos, nuevamente, a la profesora Birkhead:

“Una ley, de alcance similar (a los Black Codes), fue aprobada, en 1865, en Carolina del Sur, para regular “las relaciones domésticas de las personas de color”. En virtud de esta norma, todos los contratos laborales llevaban aparejadas sanciones para el caso de su incumplimiento. Los trabajadores necesitaban el permiso, por escrito, de su amo para dejar la plantación o recibir visitas. Los libertos no podían poseer una tienda o trabajar como artesanos sin permiso del juez de paz local y sin pagar un impuesto de hasta 100 dólares. La falta de pago de ese tributo se consideraba muestra de “vagancia”, lo que era constitutivo de delito. El concepto de “vagancia” fue definido de forma muy amplia y así, por ejemplo, un vagabundo que fuese condenado podría llegar a ser “contratado” por un plazo de tiempo equivalente a la duración de la pena impuesta. El arrendamiento de mano de obra convicta también comenzó durante este período, inicialmente para establecer alguna forma de control sobre los presos, dado que la mayoría de los centros penitenciarios del sur habían sido destruidos durante la guerra. A principios de la década de 1870, el arrendamiento de reclusos ya resultaba rentable (era barato y los prisioneros mano de obra “fiable”) y en la década de 1880, había alcanzado su máximo apogeo. Como señaló un senador del sur: “No importa lo mal que los trates, nunca se declararán en huelga”. El resultado: sin medios para pagar sus supuestas “deudas”, los reclusos fueron vendidos como trabajadores forzados a los aserraderos de madera, fábricas de ladrillos, ferrocarriles, granjas, plantaciones y decenas de corporaciones en todo el sur. Durante este tiempo, nueve estados del sur adoptaron leyes contra la “vagancia”. Y fueron promulgadas ocho leyes similares para permitir el arrendamiento de presos a propietarios de plantaciones y empresas privadas.”⁴³²

El profesor emérito de historia William Cohen, del Hope College, de Michigan, incide en las causas de la servidumbre involuntaria y en sus implicaciones:

⁴³¹ Tamar R. Birkhead, “The New Peonage”, *Washington and Lee Law Review*, vol. 72, 4 (2015): 1595. <https://scholarlycommons.law.wlu.edu/wlulr/vol72/iss4/3> [Consultada el 23 de junio de 2019].

⁴³² *Ibidem*, 1613.

“(…), La emigración negra, a gran escala, de un estado del sur a otro, y, más tarde, hacia el norte ponía de manifiesto que el mercado laboral sureño era incapaz de retener la mano de obra afroamericana (...) Menos rígido que la esclavitud, el sistema de servidumbre involuntaria, que surgió tras la Guerra de secesión, era un mecanismo flexible que combinaba trabajo libre y forzado ajustándolo al ritmo de funcionamiento del mercado laboral. Los empleadores disponían una serie de herramientas legales, y sociales, para obligar a los negros a trabajar, pero no siempre las utilizaban. Cuando la mano de obra disponible era abundante las medidas draconianas resultaban innecesarias y cuando la fuerza laboral escaseaba estaban al alcance de la mano. Así, los blancos no tenían motivo para impedir la movilidad laboral de los negros, excepto cuando se enfrentaban a una eventual escasez de trabajadores (...) Las leyes de servidumbre involuntaria facilitaron tanto el reclutamiento como la retención de los trabajadores afroamericanos (...) En algunos casos, la legislación fue más allá y convirtió en delito la resolución anticipada de un contrato laboral, incluso cuando éste no estuviese concertado en base a una deuda preexistente”⁴³³

Todo el entramado jurídico desplegado, por el Gobierno federal, para emancipar y mejorar los derechos civiles de los afroamericanos: proclamación de la Emancipación (1863), promulgación de la Decimotercera Enmienda (1865), Ley de abolición de la esclavitud (1867), promulgación de la Decimocuarta Enmienda (otorgaba la protección legal del Gobierno federal a todos los ciudadanos con independencia de su raza) (1868) y la promulgación de la Decimoquinta Enmienda (abolía las restricciones raciales para votar) (1870) tuvo unos efectos muy limitados en los estados del sur. La estrategia de la aristocracia terrateniente sureña para combatirlo se basó en dos pilares: su inaplicación y la implementación de leyes de signo contrario: los *Black Codes* (Códigos Negros) (1865-1867), con especial mención de la Ley de relaciones domésticas de las personas de color, de Carolina del Sur (1865), y las denominadas leyes “Jim Crow” (que establecieron la segregación racial en los espacios públicos) (1876-1965) sumirían a la población negra en un estatus jurídico que, en la práctica, se hallaba muy próximo a la esclavitud.

Creemos firmemente, por tanto, que el verdadero fracaso de la Guerra de secesión fue la reacción conservadora a la abolición de la esclavitud y sus consecuencias hasta el momento presente. Como prueba de lo anterior, y a título de anécdota, hay que señalar que el primer senador negro por el Estado

⁴³³ William Cohen, “Negro Involuntary Servitude in the South, 1865-1940: A Preliminary Analysis”, *The Journal of Southern History*, vol. 42, 1 (1976): 33. <http://www.jstor.org/stable/2205660> [Consultada el 24 de junio de 2019].

de Carolina del Sur (desde el final del conflicto civil) Tim Scott, del Partido Republicano, fue elegido en diciembre de 2012.⁴³⁴

c) La reivindicación de la violencia como arma política

La película defiende, abiertamente, la utilización de la violencia como arma política. Y lo hace desde la más rotunda desconfianza en esta última. Ya hemos visto, en los apartados precedentes, como el guion del filme desacredita tanto al sistema democrático, en su conjunto, como a los políticos como elementos dirigentes de éste. Pero la raíz de la violencia es algo más profunda y mucho más compleja. Tal y como hemos señalado, varias veces, en otros epígrafes, el Sur basó su desarrollo económico en la explotación de seres humanos esclavizados, y privados de sus derechos durante décadas, en un entorno agrícola latifundista. Cuando una serie de factores, políticos y sociales (emancipación de los esclavos, cambios en las relaciones económicas), hicieron inviable ese sistema fue incapaz de adaptarse y acabó entrando en guerra con el Norte. La no asunción de la derrota bélica y de sus consecuencias posteriores (teórica igualdad de derechos para los afroamericanos, tutela política del Sur por parte del Norte) hacen que la frustración acumulada sólo pueda encontrar su camino en la violencia. Ella, permitirá a las élites sureñas restaurar el statu quo anterior, recuperando la mano de obra esclava, volviendo al crecimiento económico y controlando de nuevo el poder político. Veamos, como todo esto se refleja, en buena medida, en algunos de los cuadros de diálogo de la obra que analizaremos, más profusamente, a continuación:

“(Rótulo n°114).

[Los hombres blancos eran despertados por el mero instinto de supervivencia... Hasta que finalmente apareció el gran Ku Klux Klan, un auténtico imperio del Sur, para proteger el país sureño. (Woodrow Wilson).]”

Este es el primer rótulo en el que se menciona, explícitamente, al Ku Klux Klan. La cita, atribuida al presidente Wilson, es tan desafortunada, y racista, como profundamente reveladora. Se recurre al tópico del “pobre Sur” en manos de afroamericanos y nortños para justificar la violencia como reacción natural.

(Rótulo n°157).

⁴³⁴<https://es-us.noticias.yahoo.com/estado-carolina-sur-designa-senador-negro-113023944.html> [Consultada 30 de junio de 2019].

[El alma en agonía por la degradación y ruina de su gente.] (Cameron, junto al río, medita sobre los últimos acontecimientos. Ve a unas niñas jugando junto la orilla. De pronto, unos niños negros se ríen de ellas. Éstas se cubren con una sábana y asustan a los chicos, que las confunden con un fantasma, y echan a correr).

(Rótulo nº158).

[La inspiración.] [El resultado.] [El Ku Klux Klan, la organización que salvará al sur de la anarquía de las reglas negras, pero no sin verter más sangre que en Gettysburg, según el juez Tourgee de los políticos oportunistas.] (Imágenes de miembros del Klan, a caballo. Resultan evidentes las reminiscencias medievales que recuerdan a los caballeros teutónicos y templarios: cascos puntiagudos y escudos con el signo de la cruz).

(Rótulo nº159).

[Su primera visita para aterrorizar al negro que molesta y quemar el granero.] (Los miembros del Klan llegan al lugar y beben del pozo. Los afroamericanos huyen aterrorizados).

(Rótulo nº165).

[Más de cuatrocientos vestidos del Ku Klux Klan son hechos por mujeres del sur y ninguna traiciona la confianza.]

Los rótulos de pantalla anteriores (157, 158, 159 y 165) nos ilustran sobre la fundación del Ku Klux Klan, por el coronel Cameron, su misión (salvar al Sur de la anarquía) e incluso acerca de su legitimidad histórica (presentándonos al Klan como el digno sucesor de las órdenes de caballería medievales de ascendencia germánica). Se pone de manifiesto su primera intervención (para aterrorizar al negro “que molesta”) y el éxito de la silenciosa colaboración femenina con la organización (en un cartel de un tremebundo machismo).

Los siguientes cuadros de diálogo están relacionados con uno de los momentos esenciales de la película: Flora Cameron, la hermana pequeña del coronel, fallece, al precipitarse desde una roca, cuando era perseguida por Gus, un soldado afroamericano renegado que pretendía declararle su amor y casarse con ella. Cuando la joven cae al vacío, Gus huye, pero será finalmente aprehendido, y juzgado, por el Klan. Esta escena, reúne todos los elementos esenciales del mensaje racista de la película y demuestra el dominio, por parte de Griffith, de los fundamentos del cine de propaganda del que “El nacimiento de una nación” constituye una obra maestra. Analicemos, en las siguientes líneas, cada uno de los componentes de la acción, señalando entre paréntesis como sería la interpretación subjetiva de los hechos a los ojos de las gentes “bien pensantes” del Sur:

Un soldado afroamericano de las tropas de la Unión (armado, y libre, por culpa de los políticos corruptos del Norte) persigue a una doncella blanca (una joven cándida e inocente) para declararle su amor y casarse con ella (gracias a las leyes de matrimonio interracial aprobadas por un parlamento formado por negros). Ella escapa, para defender su honor y muere, accidentalmente, por hacerlo. (El malvado negro, que la ha empujado al abismo, huye para ocultar la vileza de su crimen).

La escena tiene connotaciones freudianas evidentes. Coexisten en ella dos pulsiones humanas básicas: el instinto sexual (*eros*) y el miedo a la muerte (*thanatos*) y encierra una reflexión racista profunda: presuponer que Gus no podía sentir un amor “puro” hacia Flora sólo por el hecho de ser afroamericano. La idea-fuerza que refleja es cristalina: los negros quieren a nuestras mujeres. Esta “llamada” a los instintos más primitivos de autodefensa frente a una amenaza percibida como tal, aunque no lo sea realmente, es el nudo gordiano de la justificación de la violencia y se sustenta sobre algo muy sencillo: la deshumanización del otro. Desde el momento que niego su condición humana a mis semejantes afroamericanos para rebajarlos al rango de “bestias” o “animales” estoy sentando las bases para su eliminación.

(Rótulo nº175).

[El juicio.] (El fondo rosa de la pantalla indica tensión y violencia. Imagen de varios miembros del Klan reunidos. Visión, de fondo, de la desolada familia de la fallecida).

(Rótulo nº176).

[Culpable.]

(Rótulo nº177).

[En el porche de la casa del vicegobernador. La respuesta a negros y políticos oportunistas.] (Un grupo de jinetes abandona a Gus, el afroamericano muerto, en el porche, con un cartel con las iniciales K.K.K., y el coronel regresa a casa con su afligida familia).

Los miembros del Klan ejecutan a Gus tras un supuesto “juicio” del que sólo conocemos el veredicto: culpable. Y exponen su cadáver en público para que sirva de escarmiento al resto de afroamericanos, a la vez que desafían al vicegobernador. Utilizando la muerte de Flora Cameron como “mecha incendiaria” su hermano Ben lanza sobre la ciudad a sus huestes (rótulos 181 a 183) que afrontarán, con éxito, tres objetivos principales:

-Socorrer y liberar a los refugiados en la cabaña, entre los que se hallan sus padres, su hermana Margaret y su amigo Phil Stoneman. (rótulo 210).

-Rescatar a Elsie Stoneman de las garras de Syllas Lynch y deponer a éste como vicegobernador (rótulo 210).

-Liberar Piedmont, desarmar a los afroamericanos e impedir que voten en las nuevas elecciones (rótulos 212 a 214).

(Rótulo nº181).

[Los del Clan se preparan para la acción.] (El coronel Cameron actúa como maestro de ceremonias).

(Rótulo nº182).

[Hermanos, esta bandera lleva la mancha roja de la vida de una mujer sureña, un sacrificio sin precio sobre el altar de una civilización ultrajada. Aquí alzo el antiguo símbolo de una raza de hombres sin conquistar, la ardiente cruz de las viejas colinas de Escocia... ¡Apago sus llamas en la más dulce de las sangres que alguna vez mancharon las arenas del tiempo!] (Entrega la cruz ardiendo a un joven que aparece súbitamente. El fondo rosa de la pantalla resalta lo violento y crucial de la situación).

(Rótulo nº183).

[La citación entregada al Titán (superior jerárquico del Klan) de la provincia contigua para desarmar a todos los negros esa misma noche.] (Continúa el fondo rosa de pantalla. Los hombres del Klan reciben la misiva del mensajero).

(Rótulo nº210).

[El Ku Klux Klan se compadece de las víctimas de la multitud negra.] (La multitud negra veja a un hombre blanco. Los blancos contemplan la escena desde sus casas. Fondo rosa de pantalla. La caballería del Klan al rescate. Los espías les informan. El Klan irrumpe en la ciudad. Suena la “Cabalgata de las Walkirias”, de Richard Wagner. Los inquilinos de la cabaña resisten el ataque. Algunos caballeros del Klan sucumben al intentar liberarlos. Los que sobreviven parten en busca de refuerzos. En la ciudad se lucha a muerte y el Klan hace retroceder a la multitud negra. Los afroamericanos huyen en desbandada. Lynch secuestra a Elsie. El Klan llega a la casa del vicegobernador y libera a Elsie. Stoneman respira aliviado y depone a Lynch”.

(Rótulo nº212).

[Desarmando a los negros.] (Comienza a sonar la melodía “Dixieland”, himno oficioso de la Confederación sureña).

(Rótulo n°213).

[*Desfile de los hombres del Klan.*] (*La ciudad está exultante. Los blancos celebran y los negros huyen.*)

(Rótulo n°214).

[*Las próximas elecciones.*] (*Amenazados por el Klan los negros se quedan en sus casas y no votan.*)⁴³⁵

El protagonismo del Klan alcanza su máximo apogeo justo al final de la cinta provocando la coincidencia entre el clímax narrativo y la victoria de éste, que restaura el orden y devuelve la paz al Sur, retornando los afroamericanos a su situación anterior.

Convertidos en “chivo expiatorio”, los negros son identificados con el desorden, los disturbios, la mala vida, la vagancia y el acoso a las mujeres blancas.

La película aspira a reforzar la identidad colectiva de los estadounidenses blancos (del norte y del sur) y su “cohesión patriótica”, utilizando un episodio dramático, como la Guerra de secesión, para mostrar que los valores comunes que, supuestamente, comparten (lealtad, heroísmo, espíritu de sacrificio, lucha por la justicia, aprecio y defensa del orden establecido) son aquellos que les convierten en una “gran nación” y les distinguen de los afroamericanos, quienes, son considerados, abiertamente, como seres inferiores cuyas ansias de libertad ponen en grave peligro la prosperidad y el futuro de la Unión. Desde esa óptica de pensamiento el mensaje es ultraconservador, pero emocionalmente efectivo: “la familia (la nación) se rompió por culpa de los negros. Hay amor y heroísmo en ambas ramas (norte y sur) pero la guerra puso fin a la vida tranquila y bucólica de las honradas gentes del sur. Los políticos del norte se corrompieron y buscaron la ruina de nuestra patria. No dejemos que estos hechos se repitan de nuevo”.

La violencia del Ku Klux Klan puso de manifiesto la falta de capacidad del Gobierno federal para mantener el orden público, y la convivencia pacífica, en los estados del sur. Sin embargo, hasta 1871 no se tomaron cartas en el asunto, cuando el presidente Grant (uno de los generales más famosos de la Unión y héroe de la Guerra) inició los trámites legislativos para promulgar la Ley contra el Ku Klux Klan, aprobada finalmente por el Congreso el 20 de abril de ese mismo año. Entre otras medidas, que garantizaban su aplicación efectiva, en los ámbitos civil y penal, el texto legal otorgaba al presidente el poder de suspender el derecho de “*habeas corpus*”, prohibía a los miembros del Klan formar parte de

⁴³⁵ David W. Griffith. *Opus cit.*

jurados y otorgaba a los tribunales federales el conocimiento de las causas referidas a la organización (para evitar eventuales simpatías de miembros de juzgados locales hacia el Klan o que éste pudiese amedrentar a sus miembros más íntegros). La ley tuvo muchos detractores que criticaban la asunción de esas competencias por la justicia federal y un cambio de criterio, al respecto, por el Tribunal Supremo en 1883 (Caso Estados Unidos contra Harris) llevó a su inaplicación en las décadas sucesivas.⁴³⁶

Las medidas aprobadas, a instancias de Grant, hubieron de ser impuestas por la fuerza, resultaron de dudosa eficacia, práctica y jurídica, y provocaron reacciones populares tan encontradas que terminaron por inclinar la balanza en contra de los afroamericanos y a favor de la vuelta de las condiciones sociales y legales previas a la Guerra. Se produjeron enfrentamientos violentos en Nueva Orleans en 1874 y la llegada de soldados federales no sirvió para controlar la situación, enfangada por la postura supremacista del Partido Demócrata. Tras unas elecciones empañadas por el fraude, la intimidación y la violencia, los Demócratas recuperaron, poco a poco, el control de los gobiernos estatales del Sur. Contribuyó a ello la tibieza de muchos nortños hastiados del prolongado enfrentamiento entre las Ligas Blancas y los gobiernos estatales encabezados por “*carpetbaggers*”. En 1877, el republicano Rutheford B. Hayes fue declarado ganador de las reñidas elecciones presidenciales de 1876 y, a cambio del consenso demócrata, retiró las últimas tropas federales del Sur situando a la inmensa mayoría de afroamericanos que vivían en esos estados a merced de las leyes estatales racistas.⁴³⁷

XIII. 2. C.- La transformación del entretenimiento en adoctrinamiento. El cine, nuevo medio de distracción, se convierte en una potente industria y en una fantástica herramienta de control social. El estreno de “El nacimiento de una nación”, implicó una serie de grandes cambios en los patrones que, hasta esa fecha, imperaban en el mundo del cine. Uno de los más evidentes, y destacados, fue su transformación en herramienta de propaganda. Algunos espíritus fueron más sensibles, y certeros, al percibir lo que se avecinaba. Como apunta el profesor Melvyn Stokes:

“Daniel Lord, el sacerdote jesuita que desempeñaría un importante papel en la elaboración del Código de Producción (de Hollywood), fue uno de los primeros en darse cuenta de lo profundo que podía llegar a ser el impacto del cine, cuando, siendo adolescente, vio, por primera vez “El nacimiento de una nación”. “Me senté y

⁴³⁶ Información tomada de *The Free Dictionary*, diccionario legal en la web. <https://legal-dictionary.thefreedictionary.com/Ku+Klux+Klan+Act> [Consultado el 2 de julio de 2019].

⁴³⁷ Departamento de Estado de los Estados Unidos de América. *Libres al fin. El movimiento de Derechos Civiles de Estados Unidos*. (Washington: Oficina de programas de información internacionales, 2008), 22-23.

experimenté el comienzo de una nueva era”, afirma en su autobiografía. Lord salió del teatro convencido de que había sido testigo del surgimiento de un nuevo medio de comunicación tan poderoso como “para cambiar completamente nuestra actitud hacia la vida, la civilización y las costumbres establecidas”. Desde el comienzo de su difusión, “El Nacimiento de una nación” ha sido percibida como una película enormemente potente, como un triunfo del arte cinematográfico. Y, todavía, para muchos de los que la ven, es, también, una película tremendamente controvertida por su ideología.”⁴³⁸

David W. Griffith fue muy consciente de ello, a pesar de las dudas de algunos de los integrantes de su equipo y sabía que estaba inaugurando una nueva época de la historia del cine. Ello no quiere decir que él mismo no llegase a sorprenderse del alcance de su éxito, como nos cuenta, nuevamente, el profesor Stokes:

“Al final, resultaron erróneas las predicciones de los agoreros e infundados los temores de Karl Brown (el asistente de cámara de Griffith). El público, el día del estreno, se mantuvo concentrado durante toda la segunda parte de la película y completamente atrapado por el drama. A veces, reaccionaba con contundencia ante secuencias muy concretas. Un crítico señalaría, más tarde, que la audiencia aplaudía “invariablemente” en la escena en la que el “pequeño coronel” se niega a darle la mano a Lynch. Brown resaltó, a su vez, que, cuando los hombres del Klan comenzaban a cabalgar, los aplausos se desataban en la sala atestada. No se trataba de una incursión para salvar a la hermanita pequeña sino para vengar su muerte. Y cada una de las almas de esa audiencia acompañaba a los miembros del Klan, al galope, en sus sillas de montar, en pos de severa justicia, encendida, en su camino, por las santas llamas de una cruz ardiente. Brown recordó, también, otra secuencia memorable “que hizo que el público se agachase y gritara”, y en la que parecía que los caballos de los jinetes del Klan se dirigían directamente hacia él. Cuando el rótulo de “The End” apareció en la pantalla, la concurrencia, según Brown: “no se limitó a sentarse y aplaudir, sino que se puso de pie y gritó. Gritó y pateó hasta que Griffith hizo, finalmente, su aparición a pocos metros de la izquierda del escenario”. Él no se inclinó ni levantó las manos, sino que simplemente se quedó allí, impávido. Una pequeña figura sobre el fondo del gran arco del proscenio. Mientras, una ola tras otra, de vítores y aplausos, lo envolvía. Nunca sabremos lo que pensó Griffith situado frente a la multitud entusiasta. Posiblemente fue el mejor momento de su vida. Unos dicen que defendió su apuesta por rodar la película (más larga de lo que había sido cualquier otra, hasta entonces, en los Estados Unidos), y el tiempo y esfuerzo, necesarios para llevar ese empeño a buen puerto. Otros, que prometió que “The Clansman” (primer título de “The Birth of a Nation”) amortizaría su enorme coste. Quizás, y por encima de todo, explicaría su decisión de convertirse en cineasta. Es posible que, inmóvil en el escenario del auditorio de Clune, Griffith reflexionase sobre el camino que le había conducido hasta esa noche. Si tal cosa fue realmente así, quizá reservase un recuerdo para su compañero de fatigas sureño, Thomas Dixon Jr. (el autor de

⁴³⁸ Melvyn Stokes, *Opus cit.*, 7.

la novela en que se basa la película). Aunque “The Birth of a Nation”, como todas las películas, era una empresa colaborativa, el papel de dos hombres había sido absolutamente crucial en la preparación de ese proyecto: el de Griffith y el de Dixon.”⁴³⁹

La trascendencia del filme fue tal que sus parámetros de tratamiento de la minoría afroamericana se han mantenido en vigor hasta fechas relativamente recientes. Los negros sólo aparecían en las películas en papeles subalternos, normalmente interpretando a esclavos o sirvientes y, si representaban un papel de una mayor entidad, se hallaban completamente rodeados de blancos. Afortunadamente, esta tendencia fue cambiando con la evolución de la sociedad estadounidense, sobre todo a partir de mediados de los años sesenta del siglo XX, coincidiendo con la lucha por los derechos civiles. En palabras de la profesora Greco Larson:

“La interpretación de la historia de los Estados Unidos desde la óptica supremacista blanca, presente en “El nacimiento de una nación”, ha sido superada desde hace mucho tiempo y los estereotipos racistas agresivos ya no se perciben como “naturales” ni son aceptados por las audiencias contemporáneas. Hollywood no ha vuelto jamás a producir películas con títulos como: “That Chink at Golden Gulch” (1910) o “The Wooing and Wedding of a Coon” (1905)⁴⁴⁰. Aunque, todavía, un sutil racismo continúa idealizando, y dando mayor protagonismo, a los blancos y a las instituciones blancas, lo que ayuda a perpetuar “la base, profundamente desigual, de la sociedad de los Estados Unidos”. Algunos estudios, que han examinado los cambios en las perspectivas de raza, a lo largo del tiempo, detectan que esa mejora existe pero que no debe ser exagerada. Uno de ellos, que destaca la evolución de la representación de los negros en las películas más populares, es el de Brian J. Woodman sobre el análisis de la imagen de los soldados afroamericanos en los filmes sobre la guerra de Vietnam. En términos de representación, las películas van desde la inclusión de un solo soldado negro en el guion (“Boinas verdes” (1968), “Los chicos de la compañía C” (1978)) a incluir a muchos militares afroamericanos (“Apocalipsis now” (1979), “Platoon” (1986), “La colina de la hamburguesa” (1987). Estas últimas producciones reflejan la amplia presencia de tropas negras en la guerra (el 20% del contingente destinado en Vietnam en 1968 era afroamericano). Y no solamente se incrementa la participación del número de actores negros en estas cintas, sino que sus papeles se vuelven, cada vez, más matizados y menos estereotipados. Las películas recientes reflejan una mayor contundencia a la hora de confrontar las cuestiones raciales.”⁴⁴¹

⁴³⁹ Melvyn Stokes, *Opus cit.*, 25-26.

⁴⁴⁰ Estos títulos corresponden a sendos cortometrajes de Griffith que reflejan una visión racista de la comunidad china (el primero) y de la comunidad afroamericana (el segundo). Los términos “Chink” y “Coon” tienen un marcado carácter despectivo y se emplean para dirigirse a chinos y afroamericanos, respectivamente.

⁴⁴¹ Stephanie Greco Larson, *Opus cit.*, 271.

Para concluir el apartado, debemos destacar, en su justa medida, que parte del alto grado de efectividad de la obra, como herramienta propagandística, se debe a las sobresalientes aportaciones técnicas y artísticas realizadas, por el director y el guionista, que contribuyen a aumentar, exponencialmente, la potencia del mensaje que se transmite a la audiencia. Sobresalen, entre ellas: la estructura del guion, la música en directo interpretada por una orquesta en la sala de proyección, el uso del “color” (gris, sepia o rosa) para graduar el dramatismo de las escenas, los efectos especiales (batallas) y primeros planos, el empleo de extras y el montaje paralelo.

XIII. 2. D.- La aportación de David W. Griffith a la conformación de la identidad colectiva estadounidense

Otro de los aspectos esenciales de la película es su trascendencia a la hora de ayudar a conformar la identidad colectiva estadounidense, algo que el director seguirá cultivando en posteriores producciones, muy especialmente en “Intolerancia” (1915) y “América” (1924). Como señala, agudamente, el profesor Narváez Torregrosa:

“El mundo en el que se desarrollan sus dramas está asentado sobre una serie de valores morales de carácter maniqueo que, por otra parte, sientan escuela en la cinematografía estadounidense. La ordenación de su mundo es la del viejo Sur, en el que impera una utópica armonía. Este punto queda claramente de manifiesto en “El nacimiento de una nación”, filme en el cual el Sur es el hogar de una exquisita aristocracia de terratenientes. En esta sociedad cada individuo tiene asumida una tarea que de ser alterada trastocaría el buen funcionamiento; es decir, el blanco es el patrón, y el negro es el obrero; división que, en Griffith, lejos de ser de base racista, responde a la defensa de la tradición.”⁴⁴²

Un factor clave a la hora de explicar el proceso de formación de esa identidad lo constituye su contexto histórico. En 1915, los Estados Unidos, reacios a participar en la Primera Guerra Mundial, se configuran como una gran potencia emergente a nivel mundial. En un país formado mayoritariamente por inmigrantes de diversos países y que continúa recibiendo un gran flujo migratorio es esencial, para su propia supervivencia, forjar una identidad colectiva, con un acervo de valores comunes, que garantice su continuidad y pervivencia en el tiempo. En ausencia de mitología propia, Griffith opta por reescribir la Guerra de Secesión, con tintes de epopeya colectiva, exaltando a figuras reales como el presidente Lincoln, convertido en icono de rectitud y buen gobierno. Los personajes imaginarios, por su parte, y dada su proximidad al espectador, se muestran como modelos de comportamiento, en el caso de los

⁴⁴² Daniel Narváez Torregrosa, “La visión cinematográfica de D.W. Griffith”, *Frame, Revista de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla* nº 3, (2008): 47-48.

protagonistas blancos, y como compendio de defectos, en lo que atañe a los protagonistas mulatos y afroamericanos. El maniqueísmo al que alude en la cita anterior el profesor Narváez Torregrosa tiene una doble finalidad. De un lado, mostrar que las heridas de la Guerra de Secesión han sido definitivamente cerradas y, de otro, no cuestionar la discriminación racial, justificando el sometimiento de la población afroamericana. Todo ello en aras de un fin superior: la unidad y grandeza de una nación que encarna los valores históricos de la fe cristiana y el libre mercado.

Para desarrollar, con mayor detalle, el estudio de esos valores morales maniqueos, y cómo contribuyen a configurar la identidad colectiva, tomaremos prestado el esquema de análisis sociológico de películas, de las profesoras Sutherland y Feltey,⁴⁴³ que se estructura en cuatro apartados esenciales referidos, todos ellos, a los personajes de la cinta: identidad, interacción, desigualdad e instituciones.

a) Identidad, entendida como la capacidad de autopercepción de los propios protagonistas. Viene dada, en buena medida, por la propia trayectoria vital del director. Griffith era hijo de un coronel del ejército confederado, arruinado tras la Guerra de Secesión, y tuvo que desempeñar diversos oficios, para sobrevivir, hasta comenzar su carrera cinematográfica. Sus obras están imbuidas de puritanismo (fue redactor de una revista baptista) y culminan con el triunfo del bien sobre el mal. En este marco referencial “emerge”, como su alter-ego, el personaje del coronel Ben Cameron, arquetipo del caballero sudista, con arraigados principios morales, defensor de la tradición y dispuesto a la lucha por sus ideales. Se nos presenta como el modelo de héroe a imitar. En contraposición, los personajes mulatos (Stoneman, Lynch, Lydia Brown) y afroamericanos (Gus) encarnan todos las debilidades y defectos humanos. La identidad colectiva que forjar es, por tanto, esencialmente blanca.

b) Interacción, expresada en las relaciones personales de los protagonistas. Las relaciones entre los protagonistas blancos son perfectas y ejemplares (amistad, amor, familia) y las relaciones tumultuosas se producen entre negros y mulatos. A su vez, cuando le ocurre algo malo a un blanco, es porque ha intervenido un negro (muerte de Flora Cameron).

c) Desigualdad, enfocada en la clase social, la raza, el género y la nacionalidad.

La aristocracia terrateniente sureña, fundadora de la nación, escudada en la tradición y el supremacismo, entiende que la perpetuación de la desigualdad es una herramienta fundamental para el mantenimiento del orden social establecido, así como que la esclavitud supone el mejor mecanismo de control social sobre la población afroamericana. El papel de la mujer, incluso de raza blanca, es meramente decorativo.

⁴⁴³ Jean-Anne Sutherland, Kathryn Feltey. *Cinematic Sociology. Social Life in Film*. (Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2010), 4-5.

d) Instituciones, definidas como organizaciones colectivas depositarias de valores comunes. En el filme la institución que aparece reflejada como guardiana y defensora de los valores patrios es, sin ambages, el Ku Klux Klan. En la visión del director, allí donde los políticos oportunistas y corruptos traicionan a sus hermanos de raza y a su propio país, los herederos de los valores cristianos de los colonos europeos, convertidos en nuevos caballeros teutónicos, restaurarán el orden natural de las cosas empleando la violencia como arma política. La exaltación del Ku Klux Klan es absoluta y sin asomo de crítica. En síntesis, la aportación de la filmografía de Griffith a la conformación de la identidad colectiva estadounidense viene determinada por la trayectoria vital del director, el contexto histórico, y las peculiaridades sociales y humanas de un país formado por inmigrantes de orígenes muy diversos. Esa identidad colectiva no es más que un elemento de cohesión vital para una nación muy joven y carente de un pasado que reivindicar. Bien es verdad que, en el caso de “El nacimiento de una nación”, se trata de una identidad blanca, racista y opresora.

XIII. 3.- Conclusiones

La película simplifica y altera ideas clave de la historia de los Estados Unidos para facilitar la asunción, por el público de masas de la época, de una supuesta identidad colectiva común, superadora de la división de la Guerra de secesión. Convierte a los afroamericanos en responsables de la contienda y resulta parcial y falsa.

Reivindica la figura del presidente Abraham Lincoln, convirtiéndole en referente político y moral de las sucesivas generaciones y elevándolo a la categoría de mito. Esta exaltación del personaje, facilitada por las trágicas circunstancias de su muerte, obvia su papel clave en el estallido de la Guerra y la utilización que hizo de la minoría afroamericana para el logro de sus fines. Ello no obsta para que se nos presente como una suerte de “santo patrón” defensor de la causa confederada.

El tratamiento que se da a los afroamericanos en el guion resulta extremadamente racista y tiene, por fin último, justificar su sometimiento y explotación por la oligarquía terrateniente sureña. El enfoque del guionista y el director es una muestra palmaria de “racismo antropológico”, puesto que son considerados abiertamente inferiores e incapaces de alcanzar el estatus jurídico del hombre blanco.

El filme recurre al descrédito del sistema democrático, y de la clase política, sabedor de que son dos factores clave que han facilitado la emancipación de los esclavos negros, la mejora de sus condiciones de vida, y el otorgamiento del derecho al voto.

Los afroamericanos son retratados como totalmente ineptos para ejercer las labores de representación política, de gobierno y de la administración de justicia. Las leyes de igualdad de derechos, dictadas por el Gobierno federal, se perciben como amenazas para la mayoría blanca dominante. Se obvia por completo, en la producción, que fueron completamente “desmontadas” por la legislación desarrollada “*a contrario*” por los estados sureños.

Se transmite al espectador la idea de que el fin de la esclavitud de los negros, y la obtención de una eventual igualdad de derechos, es una fuente de innumerables conflictos porque, éstos, una vez liberados, actúan contra los blancos movidos por una inconmensurable sed de venganza, que se traduce en la persecución y ultraje de las mujeres blancas y en la usurpación de la propiedad de la aristocracia latifundista. Este modo de manipulación emocional es sumamente abyecto, pero resulta enormemente efectivo.

El Sur es dibujado como una arcadia feliz cuyo bucólico modo de vida, y sistema de valores, se ven amenazados tras la derrota confederada en la Guerra de secesión. Su supuesto desvalimiento, sirve de pretexto para la formación de una organización paramilitar, de corte ultraderechista (el Ku Klux Klan), que será la encargada de que las cosas vuelvan a su estado anterior mediante el empleo indiscriminado de la violencia a gran escala.

La justificación del empleo de la violencia, como arma de transformación política de la sociedad, es defendida en la cinta recurriendo a la legitimación histórica de la supremacía de la raza blanca, con alusiones a los arios, los caballeros teutones, la antigua Escocia y el empleo de música clásica asociada a la mitología germánica (la cabalgata de las walkirias, de Richard Wagner). Ello supone que el Klan está facultado para impartir “justicia” hasta las últimas consecuencias, gozando de la facultad de ejecutar, sin más trámites, a cualquier persona (afroamericana o no) que se oponga a sus actos o ideas.

La obra implica un cambio paradigmático en el mundo del cine: transforma un medio de entretenimiento en medio de adoctrinamiento y hace de la manipulación ideológica una actividad económica muy lucrativa. Marca el inicio de la consolidación de la industria cinematográfica estadounidense y el nacimiento de la más formidable herramienta de control social jamás creada.

Las aportaciones técnicas y artísticas del filme son sobresalientes y numerosísimas: la utilización de los primeros planos, el montaje paralelo, la división del guion en tramas y subtramas, el empleo del color del fondo de pantalla para resaltar el dramatismo de escenas concretas, el uso de la música en directo interpretada por una orquesta en la misma sala de proyección, la larga duración de la obra y su división

en dos partes diferenciadas, los efectos especiales en el rodaje de las escenas bélicas, el amplio elenco de primeras figuras de la época... por señalar algunas de las más destacadas por los críticos.

“El nacimiento de una nación” es una obra maestra del cine de propaganda que tendrá una enorme influencia en producciones posteriores, muy especialmente en las del régimen nazi. Su carácter fuertemente racista, antidemocrático y defensor de la violencia hacen de ella una producción, sin ninguna duda, criticable pero esa crítica no puede obviar que algunas de sus aportaciones técnicas constituyen un hito, sin parangón, en la historia del cine y que, con ella, un humilde medio de entretenimiento pasó a convertirse en una soberbia herramienta de creación artística, transformación social y manipulación social y política.

TERCERA PARTE

CONCLUSIONES

Capítulo XIV

Conclusiones finales

I

La criminalidad, el orden y el control social son tres elementos clave para el estudio de la sociedad estadounidense desde la perspectiva de conocimiento de la sociología jurídica. Y el cine se revela como el medio ideal para mostrarnos cómo las relaciones entre ellos configuran la construcción social del delito.

II

El orden social existente, en cada sociedad y momento histórico, determina los mecanismos de control de la criminalidad, su alcance y sus implicaciones para el conjunto de la comunidad. En la sociedad moderna, además, la hegemonía de las élites económicas y políticas se sustancia en el ejercicio del control social a través del empleo de los medios de comunicación de masas.

III

Los medios de comunicación de masas, y entre ellos el cine, ofrecen una imagen distorsionada de la delincuencia, sus causas y consecuencias (construcción social del delito) que obedece, en la mayoría de los casos, a los intereses de las clases dominantes que, en última instancia, son sus propietarias o principales accionistas.

IV

Los cambios producidos, a partir de finales de la década de los años 60, en la criminalidad, el orden y el control social en los Estados Unidos responden a un conjunto de factores interrelacionados. Los factores criminogénicos esenciales, tales como la pobreza, las drogas, la ausencia de control estatal sobre las armas de fuego y las elevadas tasas de encarcelamiento se ven agravados por la implantación del modelo económico neoliberal, que lleva aparejada una fuerte disminución de los fondos presupuestarios destinados a las políticas de redistribución de la riqueza y de disminución de la desigualdad.

V

Las políticas criminales de corte más conservador, lejos de realizar un análisis en profundidad del fracaso de las políticas anteriores, y de las circunstancias sobrevenidas que lo provocaron, prefieren enfocar el fenómeno delictivo desde una óptica represiva y simplista. Las enormes desigualdades económicas y sociales, y las graves tensiones raciales, llegan a justificarse como algo natural en el sistema y en cierta medida se culpabiliza y se tacha de “inadaptados” o “desviados” a aquellos que no encuentran acomodo en los valores y estándares sociales imperantes.

VI

A medida que se incrementa el grado de control sobre los estratos sociales más desfavorecidos, y se hace hincapié en un enfoque netamente punitivo de la criminalidad, ésta se convierte en una coartada perfecta para la limitación de los derechos civiles (el miedo al delito como eficaz arma política) y en la justificación para el desvío de ingentes cantidades de fondos públicos desde programas sociales (considerados improductivos o superfluos) hacia otros que favorecen a las grandes industrias y grupos de presión que se convierten así en actores políticos de primer orden.

VII

La delincuencia, sobre todo en lo que se refiere al crimen organizado, es esencialmente una actividad económica generadora de un elevadísimo volumen de negocio en todo el mundo y que cuenta con multitud de actores y partes interesadas e implicadas. Ello conlleva, en muchas ocasiones, oscuras relaciones entre criminalidad y poder.

VIII

La película “Death Wish” refleja la fractura producida en la transición desde el sistema penal del correccionalismo, inspirado en principios resocializadores, al sistema penal neoliberal centrado en la respuesta punitiva. El filme defiende que la política criminal liberal favorece al delincuente y perjudica a los ciudadanos honrados, especialmente a las personas más humildes. Un axioma radicalmente falso ya que la mayoría de la población reclusa está compuesta por individuos afroamericanos, o hispanos, jóvenes y de clase trabajadora. “Death Wish” retrata el fenómeno delincencial desde una óptica sesgada. Alaba el enfoque punitivo, como único remedio y forma de venganza institucionalizada, a la vez que transmite muy bien la esencia y los valores del vigilantismo: la exaltación de la legítima defensa mediante el empleo de armas de fuego; el análisis simplista de la realidad y la visión neoliberal del

sistema jurídico penal como un conglomerado de ineficientes instituciones público-privadas, gestoras de elevados presupuestos y costosos programas de lucha contra la delincuencia.

IX

El filme “Doce hombres sin piedad” nos muestra los inicios del proceso de transición del sistema penal correccionalista al sistema penal neoliberal a través de un conjunto de elementos significativos: la crisis del papel del Jurado y sus disfunciones y carencias; el déficit de garantías jurídicas para los colectivos sociales desfavorecidos y minorías étnicas; la falta de implicación de los ciudadanos en la Administración de Justicia; la actitud favorable, de una gran mayoría de éstos, al progresivo abandono de las políticas redistributivas de la riqueza y de integración social y el progresivo incremento de los niveles de delincuencia y la degradación del espacio urbano. La crisis del sistema correccionalista no era inevitable. Las fuerzas sociales y políticas conservadoras propiciaron su caída y las corrientes liberales y progresistas fueron incapaces de hacerles frente porque no intuyeron el colapso del sistema. Ignorancia que podemos advertir en la propia figura del protagonista, el Jurado nº8, el Sr. Davis, que lleva a cabo una hercúlea tarea de defensa y reivindicación de los grandes principios democráticos del sistema jurídico penal: el jurado, la duda razonable, el derecho a un juicio justo y a una buena asistencia letrada, el compromiso ético de los ciudadanos en la Administración de Justicia, pero sin percatarse de que todo eso se está desmoronando a su alrededor. Y eso que las señales son inequívocas. Pensemos que si no fuese por su intervención, el joven hispano acusado de parricidio habría sido condenado a la pena de muerte en menos de un cuarto de hora. Condenado por una concatenación de fallos desoladora: un pésimo abogado de oficio que no defiende a su cliente, un argumento equivocado del Fiscal, que califica de prueba trascendental una navaja barata que puede comprarse en cualquier tienda, dos testigos que prestan testimonios erróneos y un jurado con prisas que no formula reservas ni objeciones: el cambio de paradigma se estaba gestando.

X

Un conjunto de factores complejos y coadyuvantes provocó la crisis progresiva del sistema penal correccionalista y fue sentando las bases de la transición a un sistema penal, de corte neoliberal, centrado en el aspecto punitivo. Más de 50 años después de ese cambio paradigmático, este último se ha revelado incapaz de hacer frente a los altos niveles de criminalidad e inseguridad ciudadanas y se ha convertido en un instrumento represor de las clases sociales y de las minorías étnicas más desfavorecidas. La estrategia de mano dura contra el crimen ha atacado los síntomas pero no las causas de la delincuencia. El orden y el control social priman sobre la libertad y la justicia.

XI

En estos tiempos inciertos, de gobernantes poco ilustrados, resulta obligado reivindicar la justicia como un ideal democrático innegociable. Abogamos por un sistema jurídico penal centrado en las estrategias de prevención de la pobreza y en la igualdad de oportunidades para todos. En socializar para no tener que resocializar. Con abogados de oficio, jueces y fiscales debidamente preparados, retribuidos y comprometidos.

XII

La película “Juez Dredd” defiende algunas ideas totalitarias del nazismo que impregnan el guion ultraconservador de la película. Con el futuro como excusa, se plantean cuestiones políticamente incorrectas en el presente tales como: la aplicación generalizada de la pena de muerte, la clonación sin regulación jurídica, la criminalización de la pobreza o la justificación del encarcelamiento masivo para combatir el crimen. El filme es una proyección futurista de las tesis más reaccionarias del vigilantismo y encierra una auténtica “bomba ideológica” de efectos potencialmente devastadores en espectadores sin sentido crítico.

XIII

La capacidad de construcción de la realidad social por parte de los medios de comunicación de masas los convierte en potentes armas de adoctrinamiento ideológico, “disfrazadas” de meros instrumentos de entretenimiento. Adoctrinamiento del público que no se produce casi nunca con un solo filme pero sí a través de un conjunto de ellos, en ocasiones con argumentos prácticamente idénticos, y protagonizados por los mismos actores, que se repiten a lo largo de los años. Esa “exposición excesiva al medio”, estudiada por los profesores George Gerbner (teoría del cultivo) y Albert Bandura (teoría social cognitiva), se manifiesta en el cine de forma menos intensa, pero no menos efectiva, que en la televisión. Existe, por tanto, una vertiente invisible del control social, mediante la cual los medios de comunicación de masas moldean el inconsciente colectivo, hasta hacerlo permeable a las aspiraciones de las élites hegemónicas, que no es susceptible de ser contrapesada democráticamente.

XIV

En la película “Taxi Driver”, percibimos hasta qué punto los responsables políticos no han realizado un abordaje serio e integral de la regeneración de las grandes conurbaciones, donde subsisten elevados niveles de delincuencia, que atribuyen a la gran ciudad su carácter de gran generador criminogénico. Sólo adoptando las medidas adecuadas podremos aspirar a la recuperación del espacio urbano para sus

habitantes. Lo contrario, esto es, el abandono de las ciudades “a su suerte” y la continuación de un modelo jurídico penal meramente represivo no ofrecen perspectivas viables de éxito ni a medio ni a largo plazo. Y no es una cuestión de presupuesto, que también, es, en esencia, una cuestión de voluntad política. “Taxi Driver” no es un filme amable. Ponerse en la piel de Travis implica sentir su vacío existencial: trabajando para no pensar, ganando más dinero del que puede gastar, viviendo en un lúgubre apartamento y ocupando su escaso tiempo libre en sórdidas proyecciones cinematográficas. Sin ocio saludable, familia ni amigos, como un moderno Sísifo que conduce un taxi en un trayecto vital sin retorno. El final salva al protagonista que, como individuo socializado en una sociedad judeocristiana, asume las pautas de comportamiento consideradas dignas de recompensa, en este mundo o en el otro, y “trasciende” salvando a Iris. Ha encontrado sentido a su vida, pero no podemos dejar de compadecernos de su destino: la alienación que supone la gran urbe para el ser humano. Ese “animal político”, que dijo Aristóteles, no puede entenderse como tal sin interactuar con sus semejantes. Si la ciudad deja de ser un lugar de libertad de expresión y se convierte en un desierto de hormigón poblado por seres inanimados, arrastrados por sus peores pasiones, tendremos el infierno en la tierra. El grito, de Edvard Munch, sería el cuadro ideal para retratar ese drama.

XV

La película “L.A. Confidential” nos muestra como la corrupción policial llega a convertirse en el cáncer del sistema jurídico penal y, en último término e indirectamente, favorece e incentiva la delincuencia. Frente a la idea de que la policía puede llegar a ser realmente eficaz en su trabajo, cuando las supuestas “minucias jurídicas” (respeto a los procedimientos legales y procesales, trato correcto al detenido, uso proporcional y adecuado de la fuerza...) no son puestas en primer lugar, debemos ser contundentes: la lucha contra la delincuencia debe llevarse a cabo dentro de los cauces del ordenamiento jurídico y la ley es la única fuerza legitimadora, y legítima, para encarar la criminalidad. Para ciertos grupos de presión lo importante son los resultados (la famosa “guerra contra el crimen” y las políticas de “tolerancia cero”). Pero donde las garantías legales son vulneradas se acaban cometiendo atropellos infinitamente más graves que aquellos que se pretenden evitar. Es más, si esas políticas de lucha contra el delito fuesen realmente eficaces los niveles de criminalidad hubiesen descendido tras su aplicación, en los años 80 y 90, de manera notable. Sin embargo no ha sido así.

XVI

Los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental en el control democrático de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado (FF.CC.S.E.) y en la construcción del acervo colectivo de

las representaciones del delito, la delincuencia y sus implicaciones a todos los niveles. Por ello, resultan imprescindibles, democráticamente hablando, unos medios profesionalmente solventes, rigurosos e imparciales que no caigan en tentaciones de convertir el hecho delictivo en un espectáculo para entretener, adocenar y amedrentar a las masas.

XVII

Los representantes políticos deben ser conscientes de su responsabilidad como legisladores. La utilización del miedo al crimen como arma política para la instauración de medidas de corte represivo, y que entrañan la conculcación de los derechos de los ciudadanos, lejos de garantizar la seguridad del sistema, puede acabar convirtiéndolo, como diría David Garland, en una “jaula de hierro”.

XVIII

En el filme “El Padrino”, la criminalidad organizada aparece ante nuestros ojos como una consecuencia del progreso de la sociedad moderna. La incapacidad por parte del Estado, de integrar en ella, de forma satisfactoria, a numerosos colectivos sociales, especialmente a los inmigrantes, hace que terminen convirtiendo el crimen organizado en su “*modus vivendi*”. Las organizaciones delictivas se convierten, por tanto, en un mecanismo de respuesta adaptativa: una forma de sobrevivir que, de tener éxito, les puede conducir al bienestar económico y material e incluso al reconocimiento social y al respeto de sus conciudadanos. La reacción del Estado ante la delincuencia está condicionada por cuestiones políticas y existen conexiones significativas entre las organizaciones delictivas y el poder. Esto lo hemos visto y estudiado en la película y ocurre también en la realidad. La corrupción es una de las peores lacras que afecta a los sistemas democráticos y la forma que tiene la criminalidad organizada de atacarlos. Por ello, debemos profundizar, como sociedad, en la implantación de mecanismos adecuados de control administrativo, judicial y ciudadano (y mejorar los ya existentes). Partiendo de la base de que son necesarias campañas de educación, desde el comienzo de la escolarización primaria, para asegurarnos de que los ciudadanos interiorizamos, desde la más temprana edad, principios democráticos clave y elementales tales como la integridad, la honradez y la defensa de los valores y bienes comunes.

XIX

La delincuencia organizada es un gran negocio y la lucha contra ella también. El miedo al delito se ha convertido en un arma política en la sociedad contemporánea. Creemos firmemente que ha llegado el momento de plantearse nuevas estrategias contra el crimen, tales como la legalización de las drogas, garantizando el monopolio de su distribución al Estado y el tratamiento de las personas adictas por el

sistema sanitario público, como enfermos que son. Las medidas represivas no han sido capaces de acabar con las grandes redes de delincuencia organizada y es hora de adoptar enfoques novedosos. También, contra el tráfico y trata de personas, aumentando las medidas de índole política y diplomática, trabajando en los países de origen y colaborando con sus gobiernos para evitar que caigan en poder de las mafias.

XX

Reivindicamos el protagonismo de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, como garantes de los derechos de los ciudadanos, frente a quienes apuestan por una progresiva delegación de determinadas funciones complementarias en manos de empresas de seguridad privada, un negocio que genera enormes beneficios a importantes corporaciones empresariales. Y apostamos por un nuevo tratamiento informativo de todos los aspectos relacionados con la delincuencia. No podemos permitir que el sensacionalismo atemorizante, utilizado para manipular a los ciudadanos, modele nuestras leyes a capricho de algunos políticos oportunistas que sólo buscan réditos electorales utilizando, en su beneficio, tragedias personales convertidas en crímenes mediáticos.

XXI

La película “Matar a un ruiseñor” plantea ciertas críticas, al sistema jurídico penal de la época, de la mano de su protagonista el abogado Atticus Finch. Las más relevantes se refieren a la institución del jurado, de la que Finch expresa sus dudas pero sin llegar a ahondar e identificarlo como un medio de control social mediante la selección sesgada y arbitraria de sus componentes (todos hombres de raza blanca en el caso del filme). Cree en el sistema más allá de los fallos de éste y focaliza su atención en el caso concreto de Tom Robinson, pero su rechazo al racismo y a la segregación racial no ahonda en las raíces últimas de ambos fenómenos. Lo mismo ocurre con la identificación entre criminalidad e ignorancia, pobreza, alcoholismo y baja extracción social: los delincuentes son siempre los más desfavorecidos. La acción del filme se sitúa en 1932. En esas fechas, incluso el propio Atticus Finch entiende como tolerables ciertos niveles de racismo y, en su propio alegato final, defiende la conveniencia de que no se establezcan relaciones personales mixtas entre blancos y afroamericanos. Esto nos lleva a reflexionar sobre el elevado grado de respaldo social del racismo en los Estados Unidos y las profundas y dolorosas implicaciones que ha causado, y continúa causando, a la sociedad: Tom Robinson, Rodney King y George Floyd, tres afroamericanos muertos bajo custodia policial en circunstancias irregulares. A pesar de todo, pensamos que el personaje de Atticus Finch y su fuerte compromiso ético no ha perdido vigencia. La película refleja de forma brillante la importancia de la

figura del Abogado como garante e impulsor de la Justicia, cuestión que refuerza el carácter atemporal de la obra.

XXII

El filme “Pulp Fiction” plantea la violencia y el delito con enorme trivialidad: el asesinato por ajuste de cuentas, el homicidio imprudente, el tráfico de drogas, el atraco, la detención ilegal, la agresión sexual y el amaño de apuestas deportivas, entre otras conductas delictivas, son presentados ante los ojos del espectador con una familiaridad desconcertante y sin que acarreen consecuencia penal alguna para sus autores. A lo largo del guion no encontramos una sola figura que represente a la autoridad (policías, jueces, fiscales, abogados, agentes de la libertad condicional...) y la policía (la “pasma”) se menciona sólo de forma tangencial. En Pulp Fiction, el Estado no existe. Una idea profundamente neoliberal. A primera vista, podría parecer que el discurso argumental cuestiona el orden y los valores socialmente establecidos, y que estamos ante un ejemplo de utilización del cine como arma de subversión (escenas de violencia extrema, perversión sexual, drogas, lenguaje malsonante, machismo, racismo). Pero, en realidad, no se trata tanto de la historia en sí como de la forma de contarla. El relativismo moral del autor es profundamente reaccionario. Los protagonistas no se cuestionan sus actos y sólo aquellos personajes que encarnan los valores tradicionales (religión, honor, familia) logran apartarse del “mal” (Butch Coolidge y Julius Winnfield), salvarse y reorientar sus vidas. La violencia se recrea desde una perspectiva estética, con gran brillantez por parte el director que, consciente de que transita por el territorio de la ficción, no valora las consecuencias de la exaltación plástica del delito entre un público que, por desgracia y en buena parte, es potencialmente incapaz de distinguir fantasía y realidad. La sociedad de consumo y el “*American way of life*” resultan omnipresentes: los restaurantes (sus bebidas y comidas), los coches y motos, los deportes, las apuestas, las costumbres, la vestimenta, la radio, la televisión, el dinero... La vida entera se confunde con una suerte de parque temático, en un fenómeno conocido como “*Disneyzación*” de la sociedad.

XXIII

En el filme “West Side Story”, la identificación entre delincuencia e inmigración y el falseamiento de la identidad colectiva de los inmigrantes son dos elementos clave. Y acostumbran a repetirse, con carácter cíclico, en las sociedades que experimentan la llegada de corrientes migratorias significativas agudizándose en los períodos de crisis económica, cuando aumentan los niveles de pobreza, desempleo y precariedad laboral y disminuyen los presupuestos para el mantenimiento del núcleo esencial del Estado del bienestar: sanidad, educación y servicios sociales. En esas coyunturas adversas, el

incremento del número de personas en situación de emergencia social provoca la competencia entre inmigrantes y nativos por la obtención de unos recursos públicos cada vez más escasos. Dinámica que constituye el caldo de cultivo ideal para que fuerzas políticas extremistas, con discursos de corte populista y xenófobo, intenten conseguir réditos políticos culpabilizando a los inmigrantes de todos los males posibles, ya sean reales o imaginarios. La trivialización de la delincuencia juvenil, tanto en la película, como en la realidad social actual (menores inmigrantes no acompañados, por ejemplo) conlleva un fuerte riesgo de que jóvenes en fases predelictivas lleguen a formar parte de importantes redes del crimen organizado. Es urgente disminuir los factores de riesgo en todas las áreas señaladas por los expertos (individuo, familia, escuela, comunidad y amistades) para evitar que este problema llegue a alcanzar la grave dimensión que ya tiene en otros países y subcontinentes (Centroamérica y Norteamérica). La utilización del mito del amor romántico en la película, volviendo a la visión shakespeariana, supuso un cambio de criterio frente a las corrientes, más contemporáneas, que lo empleaban como instrumento de cohesión social y de construcción de la identidad colectiva en países de reciente fundación y sin historia común. En la actualidad, el mito pervive, aunque la distorsión parece focalizarse en la realización de películas para adolescentes sobre temas pretendidamente transgresores (sagas vampíricas, de hombres-lobo, amores imposibles entre chicas adolescentes y hombres mayores...) y en las denominadas telenovelas, algunas de las cuales coloquialmente conocidas como “culebrones” sirven como mecanismo de evasión (y “aturdimiento”) de las clases trabajadoras, especialmente en Iberoamérica. Se trata, en su mayoría de producciones de argumento plano, bajo presupuesto y en cuyos guiones la crítica social es inexistente. En ellas, tienden a repetirse, hasta la saciedad, arquetipos de control, movilidad y relación social que recuerdan más a cuentos clásicos como “Cenicienta” o “Blancanieves” que a producciones contemporáneas.

XXIV

La película “El nacimiento de una nación” simplifica y altera ideas clave de la historia de los Estados Unidos para facilitar la asunción, por el público de masas de la época, de una supuesta identidad colectiva común, superadora de la división de la Guerra de Secesión que convierte a los afroamericanos en responsables de la contienda y resulta parcial y falsa. Reivindica la figura del presidente Abraham Lincoln, convirtiéndole en referente político y moral de las sucesivas generaciones y elevándolo a la categoría de mito. El tratamiento que se da a los afroamericanos en el guion resulta extremadamente racista y pretende justificar su sometimiento y explotación por la oligarquía terrateniente sureña. El enfoque del director es una muestra palmaria de “racismo antropológico”. Los afroamericanos son

retratados como totalmente ineptos para ejercer las labores de representación política, de gobierno y de la administración de justicia. Las leyes de igualdad de derechos, dictadas por el Gobierno federal, se perciben como amenazas para la mayoría blanca dominante obviándose que fueron completamente “desmontadas” por la legislación aprobada por los estados sureños. El filme recurre al descrédito del sistema democrático, y de la clase política, sabedor de que son dos factores clave que facilitaron la emancipación de los esclavos negros y el otorgamiento del derecho al voto. La justificación del empleo de la violencia, como arma de transformación política, es defendida en la obra recurriendo a la legitimación histórica de la supremacía de la raza blanca, con alusiones a arios, teutones y a la antigua Escocia y mediante el empleo de música clásica wagneriana asociada a la mitología germánica. Ello supone que el Ku-Klux-Klan está facultado para impartir “justicia” hasta las últimas consecuencias, gozando de la facultad de ejecutar, sin más trámites, a cualquier persona (afroamericana o no) que se oponga a sus actos o ideas.

XXV

La evolución previsible a corto y medio plazo, de las tendencias ideológicas identificadas en nuestra tesis, estará vinculada inexorablemente a las nuevas tecnologías y a los avances que experimenten en un futuro próximo. Vivimos en la sociedad del conocimiento y la continua interacción con internet y las redes sociales ha ocasionado una suerte de hibridación entre nuestra condición humana y la tecnología: nos hemos convertido en “*inforgs*”. Tal circunstancia tiene serias implicaciones en todas nuestras áreas de actividad y relación, incluida la política.

XXVI

Las novedades tecnológicas permiten un elevadísimo grado de sofisticación de las técnicas de control social. Así por ejemplo, internet y las redes sociales han redefinido dos ámbitos clave de la sociedad contemporánea: la información y el entretenimiento.

XXVII

En lo que respecta a la información, asistimos a una explosión de los fenómenos de desinformación y manipulación informativa. Se da la paradoja de que una mayor facilidad de acceso, por parte de los ciudadanos, a las fuentes de conocimiento no se ha traducido en noticias más fiables a su disposición. Por el contrario, Gobiernos, redes del crimen organizado, grupos de presión... numerosos actores políticos emplean la web y las redes para la difusión de noticias falsas, bulos y otras técnicas de infoxicación.

XXVIII

El entretenimiento también ha experimentado transformaciones muy significativas: la realidad virtual, los sistemas de juego “on line” y las plataformas de contenidos digitales (Netflix y similares) han monetarizado el ocio casi por completo. Para disfrutar de los nuevos medios de esparcimiento digital es indispensable el pago de determinadas cantidades o cuotas. Y cuando los servicios se ofrecen de forma teóricamente gratuita el beneficio se obtiene de la venta de los datos e historial de navegación y acceso de los usuarios, lo que pone en riesgo su privacidad.

XXIX

Algunas de las principales consecuencias, a corto y medio plazo, de los cambios sufridos en los ámbitos de la información y el entretenimiento serían: el surgimiento de la “brecha digital” entre aquellas capas de la población con menores niveles de ingresos y capacidad de acceso a las nuevas tecnologías, y el resto de la sociedad; el peligro para la privacidad y seguridad que supone la gran cantidad de datos personales que circulan por la red; el aumento de las adicciones al juego y a las compras compulsivas; la falta de noticias veraces y contrastables a disposición de los ciudadanos y la adulteración de la información, por parte de grupos interesados, con el ánimo de manipular la voluntad de éstos.

XXX

El cine estadounidense del siglo XX nos ha servido, en suma, como medio demostrativo de las interrelaciones entre criminalidad, orden y control social y para establecer una serie de conclusiones sobre el futuro de los nuevos medios de comunicación de masas, herederos de las aportaciones técnicas e ideológicas del séptimo arte.

CUARTA PARTE

BIBLIOGRAFÍA

Capítulo XV

Bibliografía y filmografía

- Akers, Ronald L. *Social Learning and Social Structure: A General Theory of Crime and Deviance*. Nueva Jersey: Transaction Publishers, 2011.
- Albanese, Jay S. *Organized Crime: From the Mob to Transnational Organized Crime*. Nueva York: Routledge, 2015.
- Alexander, Michelle. *The New Jim Crow*. Nueva York: The New Press, 2011.
- American Psychiatric Association. *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5*. Washington D.C.: American Psychiatric Publishing, 2014.
- Anónimo, Varios Autores. *Reglas para formar un abogado (Edición facsímil de la original de 1794)*. Valladolid: Maxtor, 2002.
- Aquino, Santo Tomás de. *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Arboccó, M. “Reflexiones Psicológicas a partir del cine: Análisis psicológico de la película Taxi Driver (Taxista) de Martin Scorsese”, *Revista Peruana de Psicología y Trabajo Social*, vol. 2, 2 (2013): págs. 123-128.
- Ayala, César J., Bernabé, Rafael. *Puerto Rico in the American Century. A History since 1898*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.
- Bandura, Albert. *Aggression: A Social Learning Analysis*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.
- Bandura, A. “Social Cognitive Theory of Mass Communication”, *Mediapsychology*, 3 (2001): págs. 265-299.
- Barak, Gregg. *Media, Process, and the Social Construction of Crime*. Nueva York: Routledge, 1995.
- Bartels, L. “Constituency Opinion and Congressional Policy Making: The Reagan Defense Build Up”, *The American Political Science Review*, vol. 85, 2 (1991): págs. 457-474.
- Beck, B. “The Myth that Would Not Die: The Sopranos, Mafia Movies, and Italians in America”, *Multicultural Perspectives*, vol. 2, 2 (2000): págs. 24-27.
- Bergman, Paul., Asimow, Michael. *Reel justice: The Courtroom Goes to the Movies*. Kansas City: Andrews Mc Meel Publishing, 2006.
- Bernays, Edward. *Propaganda*. Barcelona: Melusina, 2008.
- Birkhead, T. “The New Peonage”, *Washington and Lee Law Review*, vol. 72, 4 (2015): págs. 1595-1678.
- Bishop, J. *The Day Lincoln Was Shot*. Nueva York y Evanston: Harper & Row, 1955.

- Boggs, Carl., Pollard. Tom. *A World in Chaos*. Lanham: The Rowman & Littlefield Publishing, 2003.
- Boletín Oficial del Estado. *Código Penal*. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-25444> Consultado el 23 de agosto de 2017.
- Bordas, Julio. *El terrorismo yihadista en la sociedad calidoscópica*. Madrid: Edisofer, 2006.
- Bryman, A. “The Disneyzation of Society”, *The Sociological Review*, vol. 47, nº1 (1999): págs. 25-47.
- Bureau of Justice Statistics, *Correctional Population in the United States, 2010*. Washington D.C.: Department of Justice, 2011.
- Cannon, Danny. *Juez Dredd*. Los Ángeles: Hollywood Pictures, 2012. DVD.
- Chávez Huanca, Eddy. “Apología, perspectiva y aplicación del cine y derecho...”. En *Doce Hombres en pugna*, coordinado por Eddy Chávez Huanca, 71-135. Lima: Grijley, 2015.
- Chomsky, Noam. *Media Control, The Spectacular Achievements of Propaganda*. Nueva York: Seven Stories Press, 2002.
- Chomsky, Noam. *Hegemonía o supervivencia. La estrategia imperialista de los Estados Unidos*, Barcelona: Ediciones B, 2014.
- Christina Secades, M. “Culture Through Color Perception in West Side Story”, *University of Florida/ Journal of Undergraduate Research*, vol. 20, nº 1 (2018): págs. 1-10.
- Cicerón, Marco Tulio. *Los oficios o los deberes*. Méjico D.F.: Porrúa, 1998.
- Clausewitz, Karl von. *On War*. Londres: Nicholas Trübner, 1873.
- Clausewitz, Karl von. *On War*. Editado por Michael Howard y Peter Paret. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1984.
- Cohen, W. “Negro Involuntary Servitude in the South, 1865-1940: A Preliminary Analysis”, *The Journal of Southern History*, vol. 42, nº 1 (1976): págs. 31-60.
- Condado de San Diego. *Resumen general de la Ley de los tres “golpes”. Ley de Reincidencia de California*. http://www.sandiegocounty.gov/content/sdc/public_defender/tresFAQ.html .Consultada el 22 de agosto de 2017.
- Consejo General de la Abogacía Española, *Código Deontológico*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2019.
- Covey, Stephen. “El liderazgo es un arte que posibilita”. En *De líder a líder*, coordinado por Frances Hesselbein y Alan Shrader, 23-31. Buenos Aires: Granica, 2010.
- Culbertson, William. *Vigilantism: Political History of Private Power in the United States*. Nueva York: Greenwood, 1990.

Daly, K. “Restorative Justice: the real story”. En *Conferencia de la Sociedad Escocesa de Criminología: Edimburgo, 21 y 22 de septiembre de 2000*, 1-38. Edimburgo: Sociedad Escocesa de Criminología, 2001.

Davis, T., Womack, K., “Sheperding the Weak: The Ethics of Redemption in Quentin Tarantino’s Pulp Fiction”, *Literature/Film Quaterly*, vol. 26, nº 1, (1998): págs. 60-66.

Del Campo Urbano, S y Díez Nicolás, J. “El negro americano”, *Revista de Estudios Políticos*, nº120 (1961): págs. 165-209.

Denzin, Norman K. “Selling Images of Inequality: Hollywood Cinema and the Reproduction of Racial and Gender Stereotypes”. En *The Blackwell Companion to Social Inequalities*, editores Mary Romero y Eric Margolis, 496-501. Malden: Willey Blackwell, 2005.

Departamento de Estado de los Estados Unidos de América. *Libres al fin. El movimiento de Derechos Civiles de Estados Unidos*. Washington: Oficina de programas de información internacionales, 2008.

Díaz Ripollés, J.L. “La nueva política criminal española”, *Eguzkilore*, vol. 17, (2003): págs. 65-87.

Dilulio, J. “Rethinking Crime-Again”, *Democracy: A Journal of Ideas* nº16, (2010). <http://www.democracyjournal.org/16/6739.php> .Consultado el 14 de mayo de 2017.

Domoslawski, Artur. *Política sobre drogas en Portugal. Beneficios de la descriminalización del consumo de drogas*. Nueva York: Open Society Foundations, 2012.

Enríquez Sánchez, José-María. “La construcción jurisdiccional de la verdad”. En *Doce Hombres en pugna*, coordinado por Eddy Chávez Huanca, 251-287. Lima: Grijley, 2015.

Ericson, Richard. *Visualizing Deviance: A Study of News Organization*. Toronto: Toronto University Press, 1987.

Estado de California. *Código Penal de California*. <https://leginfo.legislature.ca.gov/faces/codesTOCSelected.xhtml?tocCode=PEN&tocTitle=+Penal+Code+-+PEN>

Consultado el 23 de agosto de 2017.

Estado de Nueva York, *Hearing on Campaign Finances Practices of Citywide and Statewide Officials*. Nueva York: Commission on Government Integrity, 1988.

Estados Unidos de América. *Constitución de los Estados Unidos de América*. Ithaca: Instituto de Información Legal. Facultad de Derecho de la Universidad de Cornell, 2017. https://www.law.cornell.edu/constitution/second_amendment .Consultada el 12 de mayo de 2017.

Federal Register, Vol. 83, (83), lunes, 30 de abril de 2018, anuncios oficiales, 18863. <https://www.govinfo.gov/content/pkg/FR-2018-04-30/pdf/2018-09062.pdf> . Consultado el 8 de febrero de 2020.

Felson, Marcus., Boba, Rachel. *Crime and Everyday Life*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2009.

Ferentzy, P. y Turner, N. “Gambling and organized crime. A review of the literature”, *Journal of Gambling Issues* vol. 23 (2009): págs. 111-155.

Finkelman, Paul. “Slavery in the United States, Persons or Property?”, en *The Legal Understanding of Slavery from the Historical to the Contemporary*, editado por Jean Allain, 105-134. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Fiscalía de Nueva York. *Justicia Penal en el Condado de Nueva York*.
http://manhattanda.org/sites/default/files/Arrest_to_Sentence-Spanish.pdf
 Consultada el 20 de agosto de 2017.

Floridi, Luciano. “Marketing as Control of Human Interfaces and Its Political Exploitation”, *Philosophy & Technology* (2019): págs. 1-5. Consultado el 14 de mayo de 2020, doi:
[10.1007/s13347-019-00374-7](https://doi.org/10.1007/s13347-019-00374-7)

Ford Coppola, Francis. *El Padrino (The Godfather)*. Hollywood: Paramount Pictures, 1972.

Foulkes, J. “Seeing the City: The Filming of West Side Story”, *Journal of Urban History*, vol. 1, n° 20 (2015): págs. 1032-1051.

Freedman, David., Pisani, Robert., Purves, Roger. y Adhikari, Ani. *Estadística*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1993.

Friedman, Lawrence M. *Crime and Punishment in American History*. Nueva York: Basic Books, 1994.

Foote, Horton. *To kill a Mockinbird (Final Screenplay)*. Hollywood: Universal Studios, 1962.

Gans, Herbert. *Deciding What’s News: A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time*. Nueva York: Vintage Books, 1980.

García, F., Gil, F. “El antihéroe cinematográfico como un modelo ético a través de las virtudes aristotélicas en Taxi Driver”, *Ética net, Revista científica electrónica de educación y comunicación en la sociedad del conocimiento*, vol. 1, n° 16 (2016): págs. 105-127.

Gardner, Howard. *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*. Nueva York: Basic Books, 1983.

Garland, David. *La cultura del control*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Gerbner, G., Gross, L. “Living with Television: The Violence Profile”, *Journal of Communication*, vol. 2, (1976): págs. 173-179.

Gerry Johnstone, Gerry. *Restorative Justice, Ideas, Values, Debates*. Nueva York: Routledge, 2011.

Gertner, N. “12 Angry Men (and Women) in Federal Court”, *Chicago-Kent Law Review*, vol. 82, n° 2 (2007): págs. 613-625.
[http://www.scholarship.kentlaw.iit.edu/cklawreview\(vol82/iss2/6](http://www.scholarship.kentlaw.iit.edu/cklawreview(vol82/iss2/6). Consultado el 11 de octubre de 2017.

Giroux, H., “Racism and the Aesthetic of Hyper-real Violence: Pulp Fiction and Other Visual Tragedies”, *Social Identities*, vol. 1, n° 2 (1995): págs. 333-354.

- Glassner, Barry. *The Culture of Fear: Why Americans are Afraid of the Wrong Things: Crime, Drugs, Minorities, Teen Moms, Killer Kids, Mutant Microbes, Plane Crashes, Road Rage, &...* Nueva York: Basic Books, 2010.
- Godawa, Brian. *Hollywood Worldviews: Watching Films with Wisdom & Discernment*. Downers Grove: InterVarsity Press, 2011.
- Goldstock, Ronald. *Corruption and Racketeering in the New York City Construction Industry, Final Report to Governor Mario Cuomo from The New York State Organized Crime Task Force*". Nueva York: New York University Press, 1990.
- Goleman, Daniel. *Inteligencia emocional*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997.
- Goleman, Daniel, Boyatzis, Richard y McKee, Annie. *El líder resonante crea más*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002.
- Gómez García, Juan-Antonio. "El Jurado nº8 en doce Hombres en Pugna". En *Doce Hombres en pugna*, coordinado por Eddy Chávez Huanca, 231-248. Lima: Grijley, 2015.
- Gómez García, Juan-Antonio. *La argumentación jurídica. Teoría y Práctica*. Madrid: Dykinson, 2017.
- Greco Larson, Stephanie. *Media & Minorities: The Politics of Race in News and Entertainment*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- Griffith, David W. *The Birth of a Nation*. Hollywood: Epoch Producing Company, 1915. (Versión española. *El nacimiento de una nación*. Madrid: Suevia Films y Divisa Ediciones, 2002. DVD).
- Hanson, Curtis. *L.A. Confidential*. Los Ángeles: Warner Bros Pictures, 1997.
- Hayward, Keith. *City Limits: Crime Consumerism and the Urban Experience*. Portland: Cavendish, 2004.
- Hayward, Keith. *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. Nueva York: Routledge, 2010.
- Hepburn, L., Miller, M. et al., "The US Gun Stock: results from the 2004 national firearms survey", *Injury Prevention*, vol. 13, (2007): págs. 15-19.
- Holt, Thomas C. *Black over White. Negro Political Leadership in South Carolina during Reconstruction*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1979.
- Innes, Martin. *Understanding Social Control: Crime and Social Order in Late Modernity*. Berkshire: McGraw-Hill, 2003.
- Kant, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa Calpe, 1967.
- Kant, Immanuel. *Principios metafísicos de la doctrina del Derecho*. Méjico D.F.: UNAM, 1978.
- Karaagac, John. *Ronald Reagan and Conservative Reformism*. Lanham: Lexington Books, 2000.

- Kasinsky, Renée. "Patrolling the Facts: Media, Cops and Crime. The Rodney King Beating". En *Media, Process and the Social Construction of Crime*, coordinado por Gregg Barak, 203-236. Nueva York: Routledge, 1995.
- Kleiman, Mark. *When Brute Force Fails*. Washington: NCJRS Departamento de Justicia. Gobierno de los Estados Unidos de América, 2005. <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/grants/211204.pdf> Consultado el 21 de agosto de 2018.
- Kochanek, Kenneth. et al., "Deaths: Preliminary Data for 2009", *National Vital Statistics Report* vol. 59, n° 4 (2011): págs. 1-51.
- Kristofersson. Kris. *The Silver-Tongued Devil and I*. Washington D.C.: Monument Records, 1971.
- Kutnjak, Sanja. *Fallen Blue Knights: Controlling Police Corruption*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Lara, Fernando. "Decepcionante, mediocre El Padrino", *Triunfo*, 28 octubre 1972.
- Lazarsfeld, Paul F., Merton, Robert K. *Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.
- Lenz, T. "Conservatism in America Crime Films", *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, vol. 12, (2005): págs. 116-134.
- Levi, Ross. *The Celluloid Courtroom: A History of Legal Cinema*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2005.
- Lippmann, Walter. *Public Opinion*. Long Island: Wading River, 1921.
- López, Ana María "Are all Latins from Manhattan? Hollywood ethnography and cultural colonialism," en *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, ed. L. D. Friedman, 404-424. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Lowney, Chris. *El liderazgo al estilo de los jesuitas*, Barcelona: Edigrabel 2008.
- Lumet, Sidney. *Doce hombres sin piedad*. Los Ángeles: United Artists, 1957. 2006. DVD.
- Lyden, John C. *Film as Religion: Myth, Morals and Rituals*. Nueva York: NYU Press, 2003.
- Maestro, J. "El dilema norteamericano. De la esclavitud a la institucionalización de la discriminación racial", *Studia Historica de Historia Contemporánea*, vol. 26, (2008): págs. 53-78.
- Martynuska, Malgorzata. "From The Godfather to The Sopranos: Italian-Americans in the Gangster Film Genre." En *Language, Literature and Culture in a Changing Transatlantic World II*, coords. Mila Ferencik y Klaudia Belnarova-Gibova, 295-307. Presov: Facultad de Filosofía de la Universidad de Presov, 2012.
- Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*. Barcelona: Editorial Planeta, 1983.

- Mc Kenna, Tony. *Art, Literature and Culture from a Marxist Perspective*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- Mc Quail, Denis. *Media Performance: Mass Communication and the Public Interest*, Londres: Sage Publications, 1992.
- Merton, R. “Social Structure and Anomie”, *American Sociological Review*, vol. 3, (1938): págs. 672-682.
- Miller, Walter B. *Violence by Youth Gangs and Youth Groups as A Crime Problem in Major American Cities*. Cambridge, Massachusetts: Center for Criminal Justice, Harvard Law School, 1975. <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/Digitization/137446NCJRS.pdf> . Consultada el 19 de marzo de 2019.
- Molero, Fernando., Cuadrado, Isabel. “El liderazgo y la cultura en las organizaciones”. En *Psicología de las organizaciones*, coordinado por Amparo Osca, 203-204. Madrid: Sanz y Torres, 2004.
- Morgan, Rachel E., Oudekerk, Barbara A. *Criminal Victimization, 2018*. Washington D.C.: U.S. Department of Justice, 2019.
- Mulligan, Robert. *Matar a un ruiseñor*. Hollywood: Universal Studios, 1962.
- Muñoz de Baena Simón, José-Luis. “Twelve Angry Men como cine político”. En *Doce Hombres en pugna*, coordinado por Eddy Chávez Huanca, 137-158. Lima: Grijley, 2015.
- Narváz Torregrosa, D. “La visión cinematográfica de D.W. Griffith”, *Frame, Revista de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla* nº 3, (2008): págs. 47-48.
- National Research Council, *The Growth of Incarceration in the United States: Exploring Causes and Consequences*, Washington D.C.: The National Academies Press, 2014.
- Negrón-Muntaner, F. “Feeling Pretty: West Side Story and U. S. Puerto Rican Identity”, *Social Text* 63, vol. 18, nº 2 (2000): págs. 83-106.
- Nellis, Mike. “Future Punishment in American Science Fiction Films”. En *Captured by the Media*, editado por Paul Mason, 210-227. Nueva York: Routledge, 2013.
- Nixon, Richard. *State of The Union Adress, (Discurso sobre el estado de la Unión)*, 1970. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=2921>. Consultado el 15 de junio de 2017.
- Noelle-Neumann, Elisabeth *La espiral del silencio*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Nye, Joseph S. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Nueva York: Public Affairs, 2004.
- Oleson, J. “Rituals Upon Celluloid: The Need for Crime and Punishment in Contemporary Film”, *Cleveland State University Law Review*, vol.63, (2015): págs. 599-619.
- Papke, D.R. “Law, Cinema and Ideology: Hollywood Legal Films of the 1950’s”, *UCLA Law Review*, vol. 48, (2001): págs. 1473-1493.

- Park, Robert E., Burgess, Ernest W. *Introduction to the Science of Sociology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1921.
- Payne, Rodger M. “Catholicism.” En *Encyclopedia of Religion and Film*, edit. Michael Mazur, págs. 107-145. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2011.
- Pérez, M. “La epiqueya en la visión de Francisco Suárez”, *Prudentia Iuris*, núm. 83 (2017): págs. 274-275.
- Powell, Colin. *It Worked for me*. Nueva York: Harper Collins, 2012.
- Presidencia del Gobierno. *Estrategia de Seguridad Nacional*. Madrid: Ministerio de la Presidencia, 2017.
- Robbins, Jerome y Wise, Robert. *West Side Story*. Hollywood: The Mirisch Corporation, Seven Arts Productions, 1961.
- R. Park, “The City: Suggestions for the Investigation of Behavior in the City Environment”, *American Journal of Sociology*, vol. 20 (1915): págs. 577-612.
- Rafter, Nicole. *Shots in the Mirror*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Rafter, Nicole., Brown, Michelle. *Criminology goes to the Movies*. Nueva York: NYU Press, 2011.
- Ramírez Berg, Charles. *Latino Images in Film. Stereotypes, Subversion and Resistance*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Rao, Sridevi. *A Measure of Community: Public Open Space and Sustainable Development Goal 11.7*. Chennai: Notion Press, 2016.
- Rawls, J. “Justice as fairness: political not metaphysical”, *Philosophy & Public Affairs*, vol. 14, nº3 (1985): págs. 223-251.
- Ray, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Real Academia Española de la Lengua, Consejo General del Poder Judicial, *Diccionario del español jurídico*. <https://dej.rae.es> . Consultado el 15 de mayo de 2020.
- Real Academia Española de la Lengua. *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/interfaz?m=form> . Consultado el 15 de mayo de 2020.
- Reiman Jeffrey., Leighton, Paul. *The Rich get Richer and the Poor get Prison*. Nueva Jersey: Pearson, 2013.
- Reiner, Robert. *Oxford Handbook of Criminology*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Reiner, Robert. “Media Made Criminality: The Representation of Crime in the Mass Media.” En *The Oxford Handbook of Criminology*, editores Mike Maguire, Rod Morgan y Robert Reiner, 376-414. Oxford: Oxford University Press, 2002).

- Reiner, Robert, *Law and Order: An Honest Citizen's Guide to Crime and Control*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Remeseiro Fernández, Manuel-Óscar. "Participación y exclusión política: Medios de comunicación y control social". En *Participación y exclusión política: causas, mecanismos y consecuencias*, dirigido por Remedios Morán Martín, 759-773. Valencia: Tirant lo blanch, 2018.
- Remeseiro, M. "El "Vigilantismo" como reflejo del fracaso del sistema jurídico-penal estadounidense en los años setenta. Análisis de la película "Death Wish" (El justiciero de la ciudad)", *Revista de Derecho de la UNED*, n°23 (2018): págs. 603-634.
- Remeseiro, M. "Atticus Finch: inteligencia emocional y liderazgo, como herramientas de gestión, en el ejercicio de la abogacía. (Análisis de la película "Matar a un rruiseñor")", *Estudios de Deusto*, vol. 67, n°2, (2019): págs. 321-351.
- Rennet, M. "Quentin Tarantino and the Director as DJ", *The Journal of Popular Culture*, vol. 45, n° 2 (2012): págs. 394-398.
- Ritter, Kelly. "Postmodern Dialogics in Pulp Fiction: Jules, Ezekiel and Double-Voiced Discourse", en *The Terministic Screen, Rhetorical Perspectives on Film*, editado por D. Blakesley. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007. 286-300.
- Rodríguez Mourullo. *Aplicación judicial del derecho y lógica de la argumentación jurídica*. Madrid: Civitas, 1988.
- Rosenbaum, Jon., Sederberg, Peter. "Vigilantism: An Analysis of Establishment Violence", *Comparative Politics*, n°4, (1974): págs. 541-570.
- Ross, Edward A. *A Survey of the Foundations of Order*. Londres: The Macmillan Company, 1901.
- Rubin, Rachel L., Melnick, Jeffrey. *Immigration and American Popular Culture: An Introduction*. Nueva York: New York University Press, 2007.
- Salovey, P., Mayer, J. "Emotional Intelligence", *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 9, n° 3 (1990): págs. 189-200.
- Sampedro, José-Luis. *El mercado y la globalización*. Barcelona: Destino, 2002.
- Sandoval-Sánchez, Alberto. *José, Can You See? Latinos On and Off Broadway*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns*. Buenos Aires: Taurus, 1998.
- Scorsese, Martin. *Taxi Driver*. Los Ángeles: Columbia Pictures, 1976. 2006. DVD.
- Serrano Maíllo, Alfonso. *Introducción a la Criminología*. Madrid: Dykinson, 2009.
- Shields, Charles J. *Mockingbird, a Portrait of Harper Lee*. Nueva York: Henry Holt and Company, 2006.

- Soto, D., Nakousi, M., “¿Qué es la criminalidad organizada? Delimitación del fenómeno delictivo asociado a través del análisis de casos cinematográficos”, *Política y Estrategia*, (2014): págs. 85-102.
- Sozialdemokratische Partei Deutschlands. *Programa Básico Partido Socialdemócrata Alemán*. Madrid: Fundación Friedrich Ebert, 1990.
- Spring, Joel. *Images of American life: A History of Ideological Management in Schools, Movies, Radio and Television*. Nueva York: SUNY Press, 1992.
- Stokes, Melvyn. *A History of “The Most Controversial Motion Picture of All Time”*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Sutherland, Jean-Anne. Feltey, Kathryn. *Cinematic Sociology. Social Life in Film*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2010).
- Tarantino, Quentin., Avary, Roger. *Pulp Fiction (Original Screenplay)*. Hollywood: Miramax, 1993.
- Tarantino, Quentin. *Pulp Fiction*. Hollywood: Miramax, 1994.
- Thomas, G. “La realidad del Jurado en Estados Unidos”, *Psicología Política*, vol.20 (2000): págs. 85-92.
- Thomas, Lorrin., Lauria Santiago, Aldo A. *Rethinking the Struggle for Puerto Rican Rights*. Nueva York: Routledge, 2017.
- Thomas, Paulette. “Making Crime Pay”, *The Wall Street Journal*, 12 de mayo de 1994.
- Tribunal Supremo de los Estados Unidos. *Sentencia Swain contra el Estado de Alabama* [Swain v. Alabama, 380 U.S. 202 (1965)]. <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/380/202/case.html> Consultada el 15 de septiembre de 2017.
- Tribunal Supremo de los Estados Unidos. *Sentencia District of Columbia et al. v. Heller. No 07-290*. 26 de junio de 2008. Fundamento Jurídico 3º. <https://www.law.cornell.edu/supct/html/07-290.ZS.html> Consultada el 28 de mayo de 2017.
- Tucker, Robert C. *The Marx-Engels Reader*. Nueva York: Norton, 1978.
- Uggen, Christopher., Ryan Larson, Ryan et al. *6 million Lost Voters, State Level Estimates of Felony Disenfranchisement 2016*. Washington D.C.: The Sentencing Project, 2016.
- Universidad Nacional de Educación a Distancia, *Citas y Referencias según el Manual de Estilo Chicago 16ª ed. y la norma UNE-ISO 690:2013*. Madrid: Biblioteca de la UNED, 2015.
- Van Ness, Daniel W., Heetderks Strong, Karen. *Restoring Justice: An Introduction to Restorative Justice*. Cincinnati: Anderson Publishing, 2006.
- Varios Autores. *Biblia de Jerusalén (Edición Española)*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.

Warner, N. y Riggio, R. “Italian-American Leadership in Hollywood Films: Images and Realities”, *Leadership* vol. 8, n° 3 (2012): págs. 211-227.

Weinreich, M. “The urban inferno. On the aesthetics of Martin Scorsese’s Taxi Driver”, *A Danish Journal of Film Studios*, vol. 6 (1998): págs. 91-172.

Weiss, R. “From Cowboy Detectives to Soldiers of Fortune: Private Security Contracting and its Contradictions on the new Frontiers of Capitalist Expansion”, *Social Justice*, vol. 34, n°3-4 (2008): págs. 1-19.

Welsh, A., Fleming, T., Dowler, K. “Constructing crime and justice on film: meaning and message in cinema”, *Contemporary Justice Review: Issues in Criminal, Social and Restorative Justice*, vol. 14, n° 4 (2011): págs. 457-476.

West’s Encyclopedia of American Law online. Segunda edición <https://legal-dictionary.thefreedictionary.com/Vigilantism> . Consultada el 20 de agosto de 2018.

Wilson, James Q. *Thinking about Crime*. Nueva York: Basic Books, 2013.

Winner, Michael. *Death Wish*. Los Ángeles: Paramount Pictures, 1974.

Wolfenstein, Martha., Leites, Nathan. *Movies: A Psychological Study*. Glencoe: The Free Press, 1950.

Wright, L.B., “The American Prison System: It’s Just Business”, *Fordham Journal of Corporate & Financial Law*, 9 de diciembre de 2018. <https://news.law.fordham.edu/jcfl/2018/12/09/the-american-prison-system-its-just-business/> . Consultado el 8 de febrero de 2020.

Yzaga Contreras, Jorge. “Simbología iusfilosófica: las alegorías clásicas del derecho natural”. En *Doce Hombres en pugna*, coordinado por Eddy Chávez Huanca, 161-228. Lima: Grijley, 2015.

Zinn, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 2005.

ANEXOS

FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS

Fichas técnicas de las películas

Ficha técnica de la película “El justiciero de la ciudad/Death Wish”

Título original: “Death Wish”. En España: “El justiciero de la ciudad” (1974).

Duración: 1 hora 33´. Versión estrenada en España (28/04/1975): 92´.

Paramount Pictures.

Director: Michael Winner.

Guion: Wendel Mayes (basado en la novela del mismo título de Brian Garfield).

Música: Herbie Hancock. Productor: Dino de Laurentis.

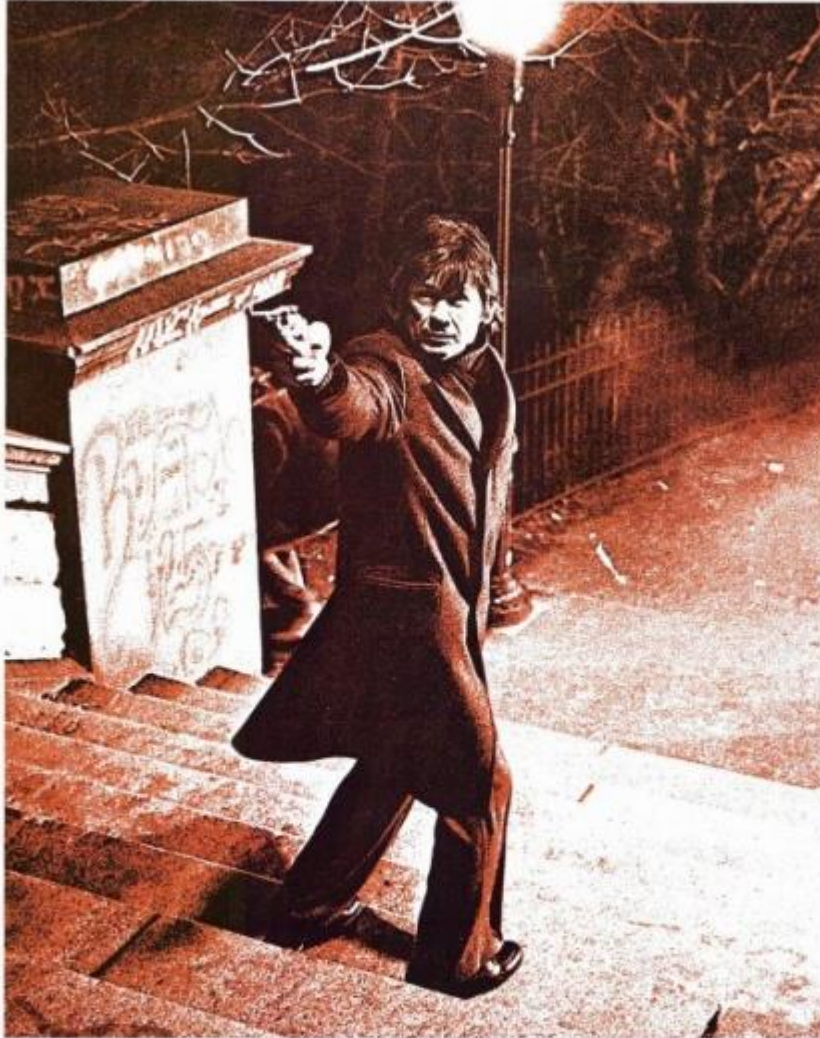
Coproductores: Hal Landers, Bobby Roberts y Michael Winner

Reparto: Charles Bronson (Paul Kersey), Hope Lange (Joanna Kersey), Vicent Gardenia (Comisario Ochoa), Steven Keats (Jack Toby), Kathleen Tolan (Carol Toby), Stuart Margolin (Aims Jinchill), William Redfield (Sam Kreutzer).

Género: acción, policíacas, drama. ⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Datos extraídos de la base de datos de películas en internet IMDB. www.imdb.com/title/tt0071402/ . [Consultada el 30 de mayo de 2017].

**Vigilante, city style –
judge, jury, and executioner.**



A Paramount Release
DINO DE LAURENTIIS Presents
CHARLES BRONSON
in a MICHAEL WINNER film
"DEATH WISH"

Co-starring VINCENT GARDENIA WILLIAM REDFIELD and HOPE LANGE Music by HERBIE HANCOCK
from the novel "DEATH WISH" by BRIAN GARFIELD Screenplay by WENDELL MAYES
Produced by HAL LANDERS and BOBBY ROBERTS Directed and Co-Produced by MICHAEL WINNER
TECHNICOLOR A Paramount Release



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1974).⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Tomado de www.imbd.com [Consultada el 30 de mayo de 2017].

Ficha técnica de la película “Doce hombres sin piedad”

Título original: “Twelve Angry Men”. (1957) En España: “Doce hombres sin piedad”. En Iberoamérica “Doce hombres en pugna”.

Duración: 96´. Versión DVD: 91´30´´. Estrenada en España (03/02/1958).

United Artists. Orion-Nova Productions.

Director: Sidney Lumet.

Guion: Reginald Rose (basado en la obra teatral de igual título escrita por él mismo).

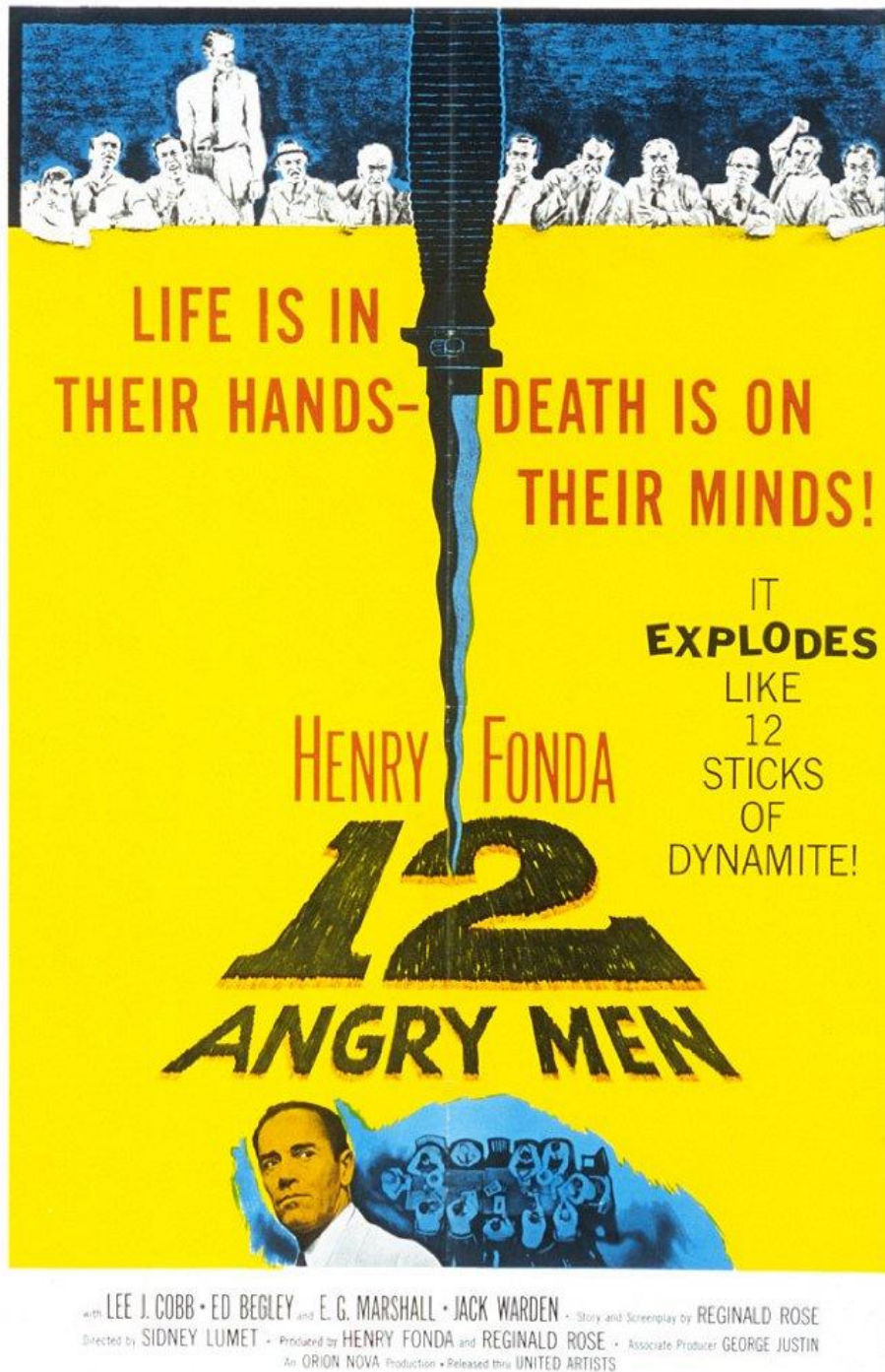
Música: Kenyon Hopkins.

Productores: Reginald Rose, Henry Fonda y George Justin (Productor asociado).

Reparto: Martin Balsam (Jurado nº1), John Fielder (Jurado nº2), Lee J. Cobb (Jurado nº3), E. J. Marshall (Jurado nº4), Jack Klugman (Jurado nº5), Edward Binns (Jurado nº6), Jack Warden (Jurado nº7), Henry Fonda (Jurado nº8), Joseph Sweeney (Jurado nº9), Ed Begley (Jurado nº10), George Voskovec (Jurado nº11), Robert Webber (Jurado nº12)

Género: Policíaco, drama. ⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Datos extraídos de la base de datos de películas en internet IMDB. <http://www.imdb.com/title/tt0050083/> [Consultada el 18 de mayo de 2017].



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1957).⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ Tomado de www.imbd.com [Consultada el 18 de mayo de 2017].

Ficha técnica de la película “Juez Dredd”

Título original: “Judge Dredd”.

En España “Juez Dredd” (1995).

Duración: 1 hora 36´. Versión estrenada en España (29/08/1995).

91 minutos (teóricos), 86 minutos (reales). Versión en DVD (2012).

Hollywood Pictures.

Cinergi Pictures Entertainment.

Director: Danny Cannon.

Guion: William Wisher Jr. y Steven E. de Souza.

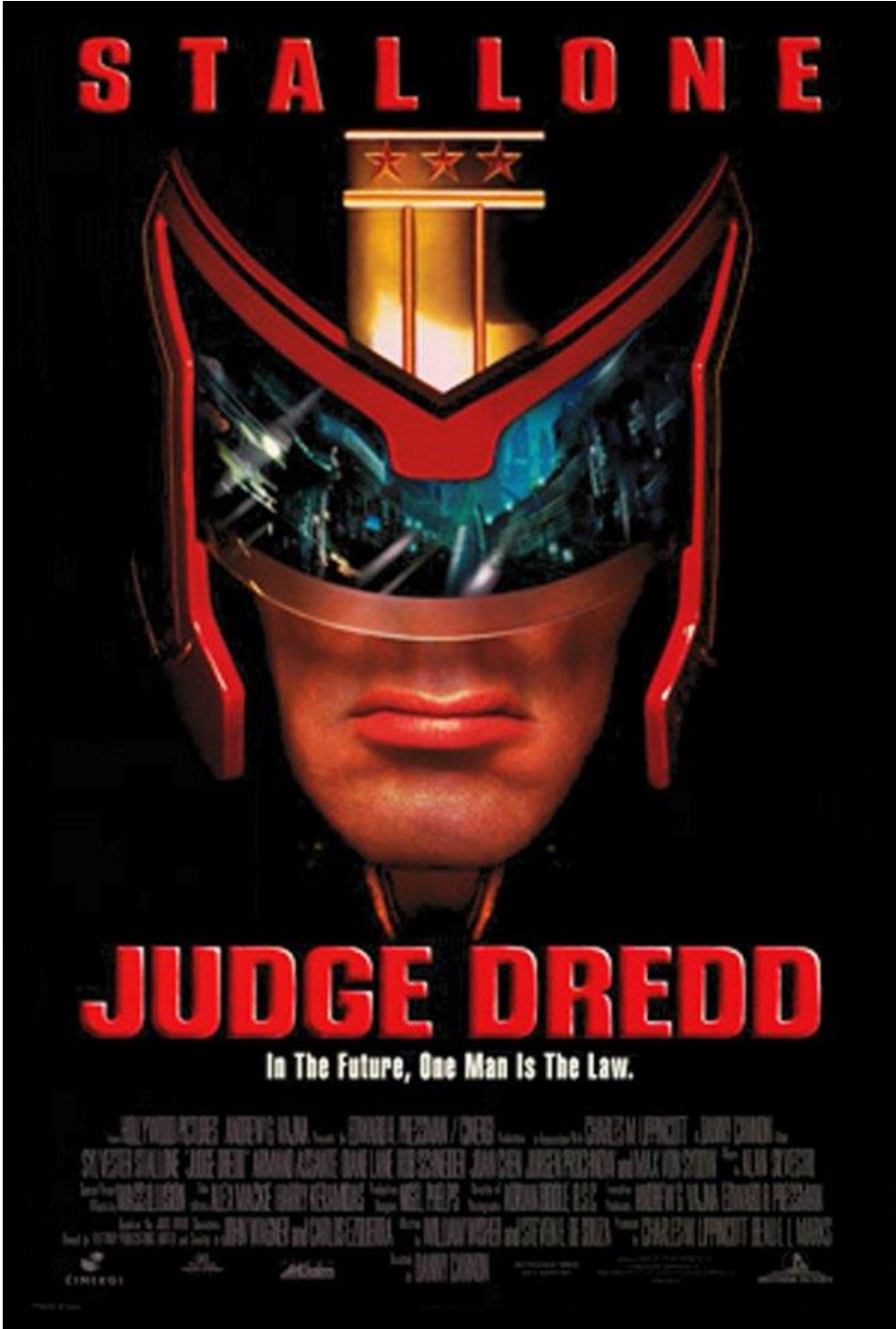
Música: Alan Silvestri.

Productores: Charles Lippincott y Beau Marks.

Reparto: Sylvester Stallone (Juez Dredd), Armand Assante (Juez Rico), Rob Schneider (Ferguson, alias “Fergie”), Jürgen Prochnow (Juez Griffin), Max von Sydow (Juez Supremo Fargo), Diane Lane (Juez Hershey), Joanna Miles (Juez McGruder), Joan Chen (Dra. Ilsa), Balthazar Getty (Cadete Olmeyer), Maurice Roeves (Alcaide Miller), Lex Daniel (Periodista Brisco).

Género: Acción, crimen, ciencia-ficción ⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ Datos extraídos de la base de datos de películas en internet IMDB. http://www.imdb.com/title/tt0113492/companycredits?ref=tt_q1_dt_5 [Consultada el 11 de agosto de 2017].



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1995).⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ Tomado de www.imbd.com [Consultada el 11 de agosto de 2017].

Ficha técnica de la película “Taxi Driver”

Título original: “Taxi Driver”. (1976)

Duración: 1 hora 53 minutos. Versión DVD: 1 hora 50´´ (2006).

Estrenada en España (10/03/1977).

Columbia Pictures. Italo-Judeo Productions.

Director: Martin Scorsese.

Guion: Paul Schrader.

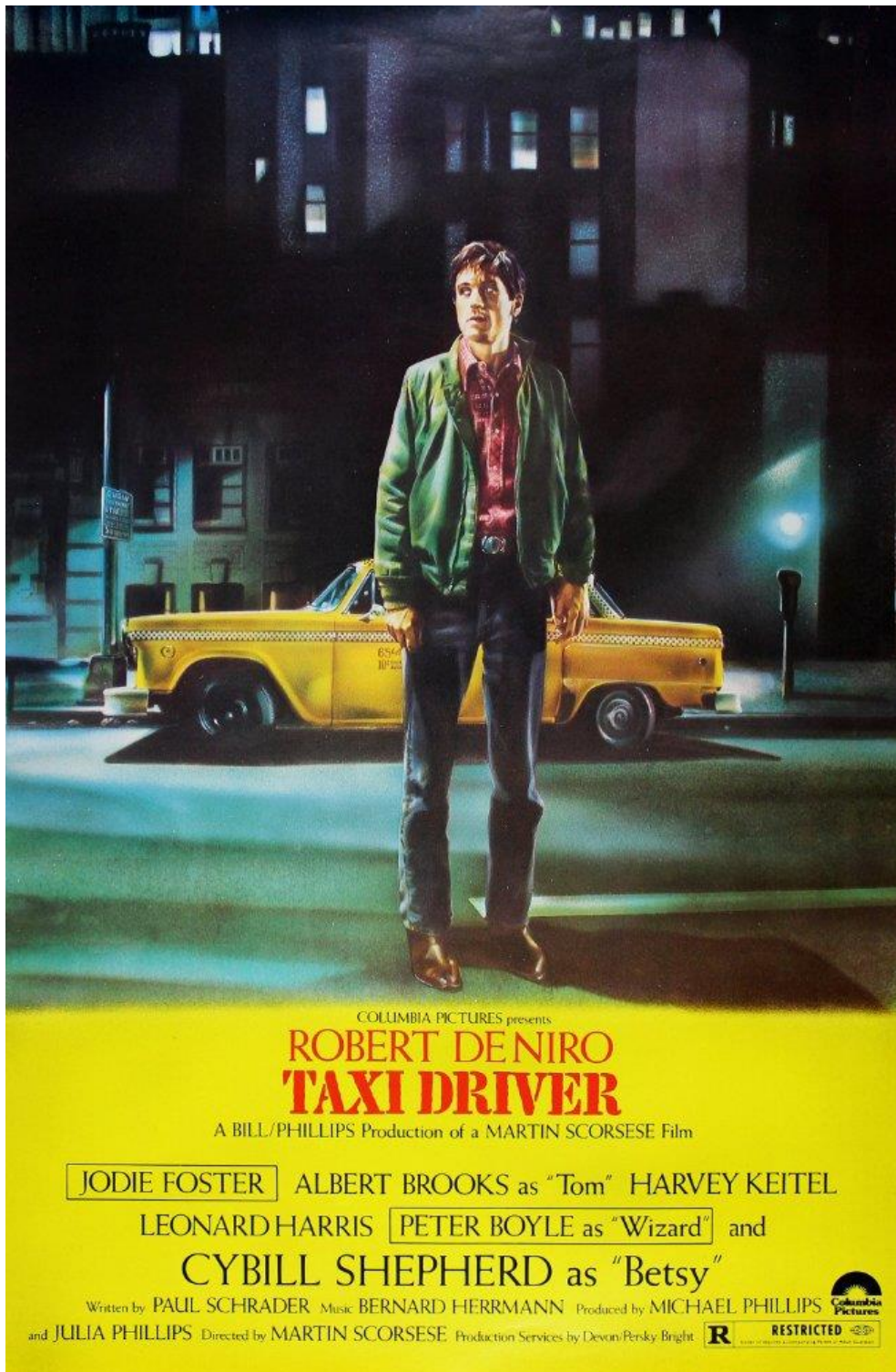
Música: Bernard Herrmann.

Productores: Phillip M. Goldfarb (Productor asociado), Julia Phillips y Michael Phillips.

Reparto: Robert De Niro (Travis Bickle), Jodie Foster (Iris), Cybill Shepherd (Betsy), Leonard Harris (Charles Palantine), Albert Brooks (Tom), Harvey Keitel (Sport), Peter Boyle (Mago).

Género: Criminal, drama⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Datos extraídos de la base de datos de películas en internet IMDB. http://www.imdb.com/title/tt0075314/?ref_=ttfc_fc_tt
[Consultada el 18 de octubre de 2017].



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1976).⁴⁵¹

⁴⁵¹ Tomado de www.imbd.com [Consultada el 18 de octubre de 2017].

Ficha técnica de la película “L. A. Confidential”

Título original: “L.A. Confidential”. (1997) “Los Ángeles al desnudo” (Hispanoamérica).

Duración: 2 horas 18’. Versión DVD: 2 horas 12’.

Estrenada en España (07/11/1997).

Regency Enterprises. The Wolper Organization. Warner Bros. Pictures.

Ganadora de 2 Óscars de la Academia: Mejor actriz secundaria: Kim Basinger; y Mejor guion adaptado: Brian Helgeland y Curtis Hanson.

Director: Curtis Hanson.

Guion: Brian Helgeland y Curtis Hanson (basado en la novela de igual título escrita por James Ellroy).

Música: Jerry Goldsmith.

Productores: Curtis Hanson, Arnon Milchan y Michael Nathanson. Brian Helgeland (Coproductor). Dan Kolsrud y David L. Wolper (Productores ejecutivos).

Reparto: Kevin Spacey (Jack Vincennes), Russell Crowe (Bud White), Guy Pearce (Ed Exley), James Cromwell (Dudley Smith), Kim Basinger (Lynn Bracken), Dany De Vito (Sid Hudgens), David Strathairn (Pierce Patchett), Ron Rifkin (Fiscal del Distrito Ellis Loew), Graham Beckel (Dick Stensland), Amber Smith (Susan Lefferts), Jack Conley (Vicecapitán), Gwenda Deacon (Sra. Lefferts), Simon Baker (Matt Reynolds).

Género: Policíaco, drama, intriga.⁴⁵²

⁴⁵² Datos extraídos de la base de datos de películas en internet IMDB. http://www.imdb.com/title/tt0119488/?ref_=ttfc_fc_tt [Consultada el 18 de diciembre de 2017].



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1997).⁴⁵³

⁴⁵³ Tomado de www.imbd.com [Consultada el 18 de diciembre de 2017].

Ficha técnica de la película “El Padrino”

Título original: “The Godfather”, (1972). En España, “El Padrino”.

Duración: 2 horas 55´. Versión estrenada en España (20/10/1972). Paramount Pictures.

Director: Francis Ford Coppola.

Guion: Mario Puzo y Francis Ford Coppola.

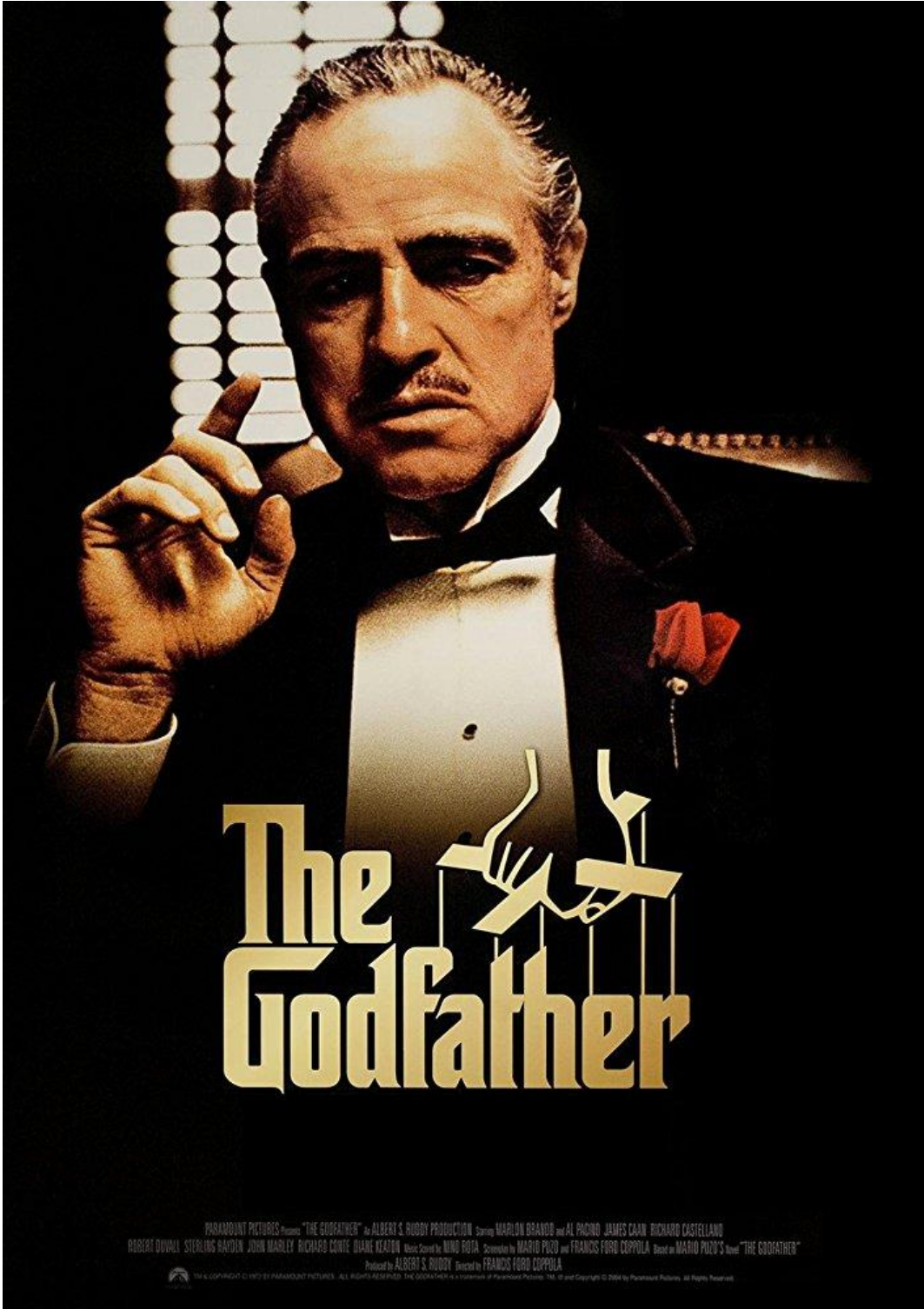
Música: Nino Rota.

Productores: Albert S. Rudy, Gay Frederikson (Productor asociado) y Robert Evans (Productor ejecutivo).

Reparto: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Sonny-Santino-Corleone), Richard Castellano (Clemenza), Robert Duvall (Tom Hagen) Sterling Hayden (Capitán McCluskey), John Marley (Jack Woltz), Richard Conte (Barzini), Al Lettieri (Sollozzo), Diane Keaton (Kay Adams), Abe Vigoda (Tessio), Talia Shire (Connie), Gianni Russo (Carlo), John Cazale (Fredo), Al Martino (Johnny Fontane), Morgana King (Mama Corleone), Lenny Montana (Luca Brasi), John Martino (Paulie Gatto), Salvatore Corsitto (Bonasera), Alex Rocco (Moe Green).

Género: Crimen, drama.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0068646/fullcredits?ref=tt_q1_1 [Consultada el 29 de marzo de 2018].



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1972).⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0068646/mediaviewer/rm746868224> [Consultada el 29 de marzo 2018].

Ficha técnica de la película “Matar a un ruiseñor”

Título original: “To Kill a Mockingbird”, (1962). En España, “Matar a un ruiseñor”.

Duración: 2 horas 9´. Versión estrenada en España (16/04/1964). Universal Pictures.

Director: Robert Mulligan.

Guion: Horton Foote (Basado en la novela homónima de Harper Lee).

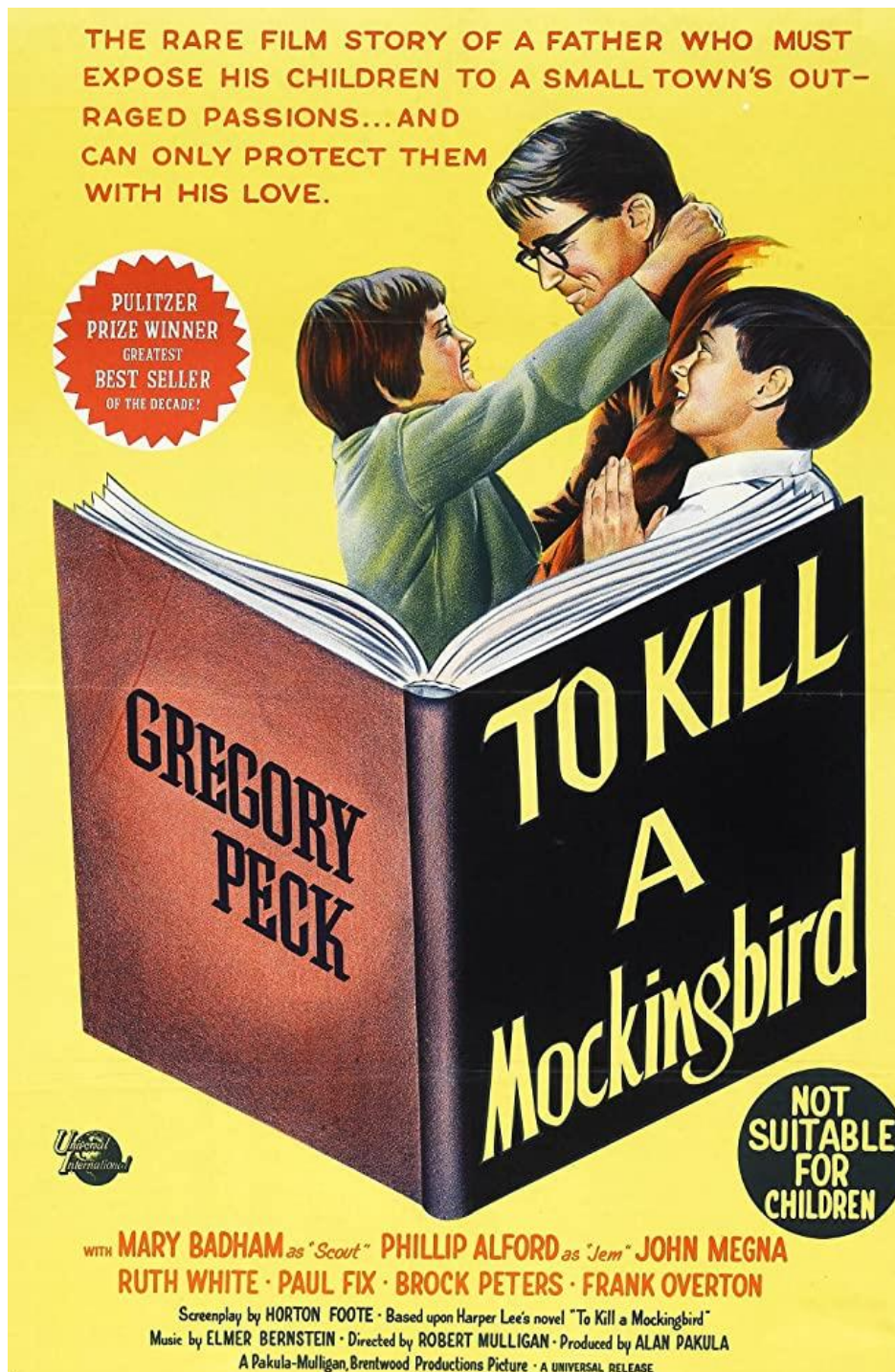
Música: Elmer Bernstein.

Productores: Alan J. Pakula, Harper Lee, Robert Mulligan, Gregory Peck.

Reparto: Gregory Peck (Atticus Finch), John Megna (Tití), Frank Overton (Sheriff Heck Tate), Rosemary Murphy (Maudie Atkinson), Ruth White (Mrs. Dubose), Brock Peters (Tom Robinson), Estelle Evans (Calpurnia), Paul Fix (Juez Taylor), Collin Wilcox (Mayella Ewell), James Anderson (Bob Ewell), Alice Ghostley (Tía Stephany), Robert Duvall (Boo Radley), Craham Denton (Walter Cunningham Sr.), Mary Bandham (Scout Finch), Phillip Alford (Jem Finch).

Género: Crimen, drama.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0056592/fullcredits?ref=tt_q1_1 [Consultada el 3 de octubre de 1998].



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1962).⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0056592/mediaviewer/rm3330294528> [Consultada el 3 de octubre de 1998].

Ficha técnica de la película “Pulp Fiction”

Título original: “Pulp Fiction”, (1994).

Duración: 2 horas 34'. Versión estrenada en España (13/01/1995). Miramax.

Director: Quentin Tarantino.

Guion: Quentin Tarantino y Roger Avary.

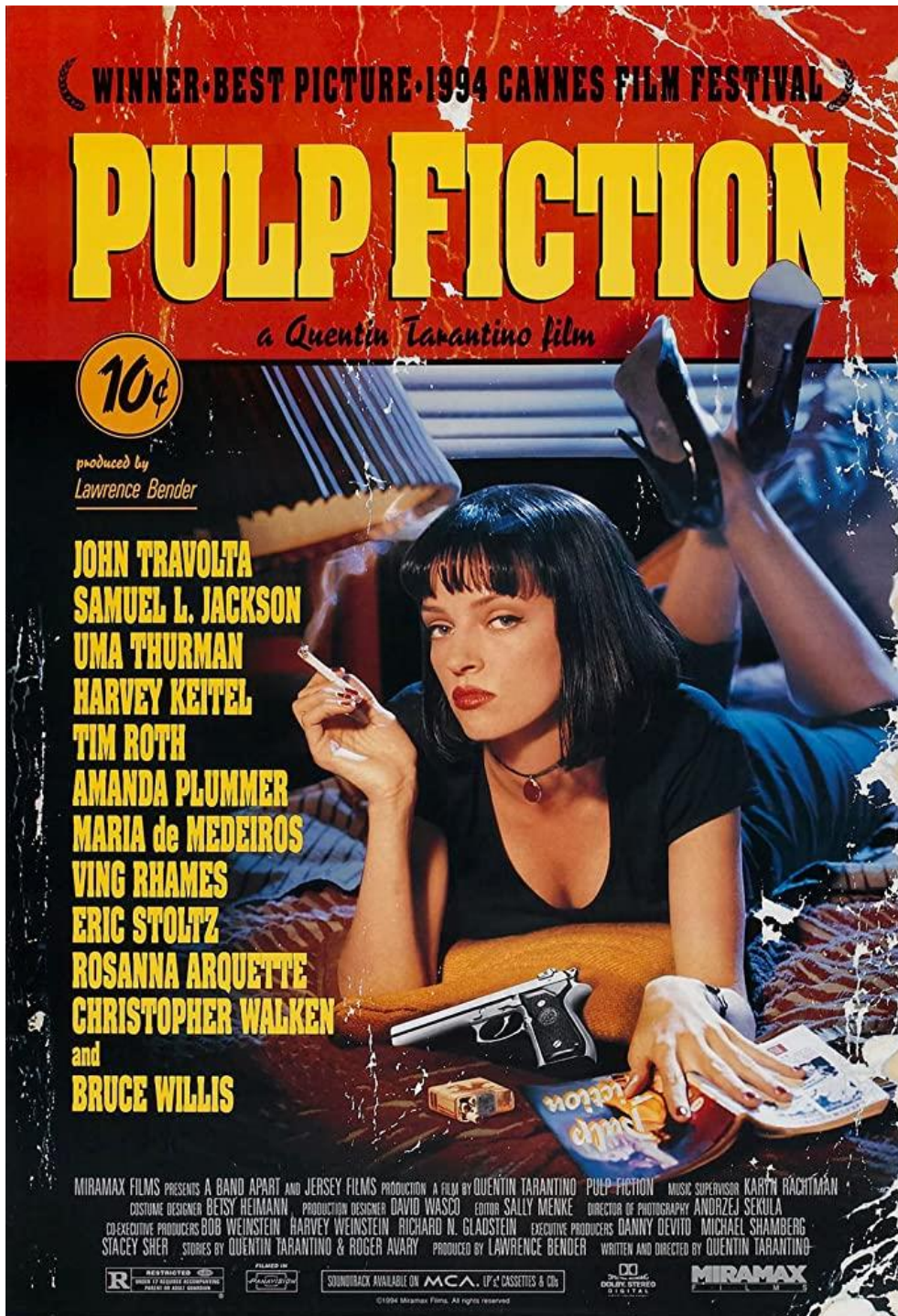
Productor: Lawrence Bender.

Productores ejecutivos: Danny de Vito, Richard N. Gladstein, Michael Shamberg, Stacey Sher, Bob Weinstein, Harvey Weinstein.

Reparto: Tim Roth (Pumpkin), Amanda Plummer (Honey Bunny), John Travolta (Vicent Vega), Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), Phil LaMarr (Marvin), Frank Whaley (Brett), Burr Steers (Roger), Bruce Willis (Butch Coolidge), Ving Rhames (Marsellus Wallace), Paul Calderon (Paul), Bronagh Gallagher (Trudy), Rosanna Arquette (Jody), Eric Stolz (Lance), Uma Thurman (Mia Wallace), Christopher Walken (Capitán Koons), María de Medeiros (Fabienne), Duane Whitaker (Maynard), Peter Greene (Zed), Stephen Hibbert (El tarado), Quentin Tarantino (Jimmie), Harvey Keitel (Señor Lobo).

Género: Crimen, drama.⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0110912/fullcredits?ref=ttloc_q1_1 [Consultada el 30 de noviembre de 2018].



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1994).⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ Tomada de <https://www.imdb.com/title/tt0110912/mediaviewer/rm1959546112> [Consultada el 30 de noviembre de 1998].

Ficha técnica de la película “West Side Story”

Título original: “West Side Story”, (1961).

Duración: 2 horas 33´. Versión estrenada en España (07/12/1962).

The Mirisch Corporation. Seven Arts Productions.

Directores: Jerome Robbins y Robert Wise.

Guion : Ernest Lehman. Libreto: Arthur Laurents.

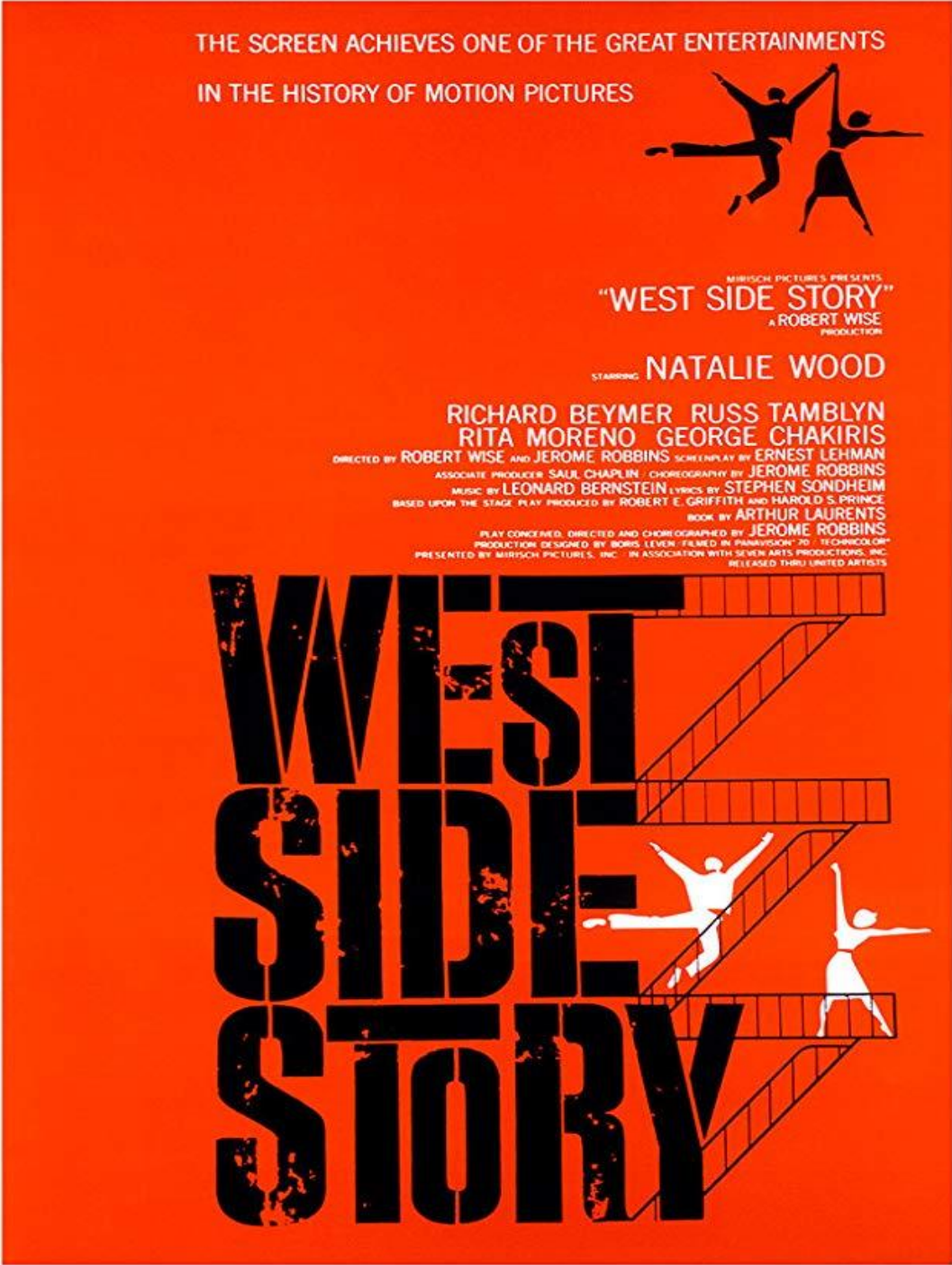
Música: Leonard Bernstein. Letras: Stephen Sondheim.

Productores: Robert Wise, Saul Chaplin (Productor asociado) y Walter Mirisch (Productor ejecutivo).

Reparto: Natalie Wood (María), Richard Beymer (Tony), Russ Tamblyn (Riff), Rita Moreno (Anita), George Chakiris (Bernardo) Simon Oakland (Teniente Schrank), Ned Glass (Doc), William Bramley (Sargento Krupke), Tucker Smith (Ice), Tomy Mordente (Action), David Winters (A-rab), Eliot Feld (Baby-John), Susan Oakes (Anybodys), José de Vega (Chino), Yvonne Wilder (Consuelo), Jay Norman (Pepe), Gus Trikonis (Indio), Eddie Verso (Juano), Jaime Rogers (Loco), Suzie Kaye (Rosalía).

Género: Musical, drama, crimen.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0055614/?ref =ttfc_fc_tt [Consultada el 10 de abril de 2019].



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1961).⁴⁶¹

⁴⁶¹ Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0055614/mediaviewer/rm3878337280> [Consultada el 10 de abril de 2019]

Ficha técnica de la película “El nacimiento de una nación”

Título original: “The Birth of a Nation” (“El Nacimiento de una nación”), (1915).

Duración: 2 horas 19’. Versión estrenada en España (13/10/1921).

Productoras: David Wark Griffith Corporation. Epoch Producing Corporation.

Director: David Wark Griffith.

Guion: Thomas Dixon Jr. (Basado en su novela “The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan.”)

Música: Joseph Carl Breil. David Wark Griffith.

Productores: David Wark Griffith y H. E. Aitken (Productor ejecutivo).

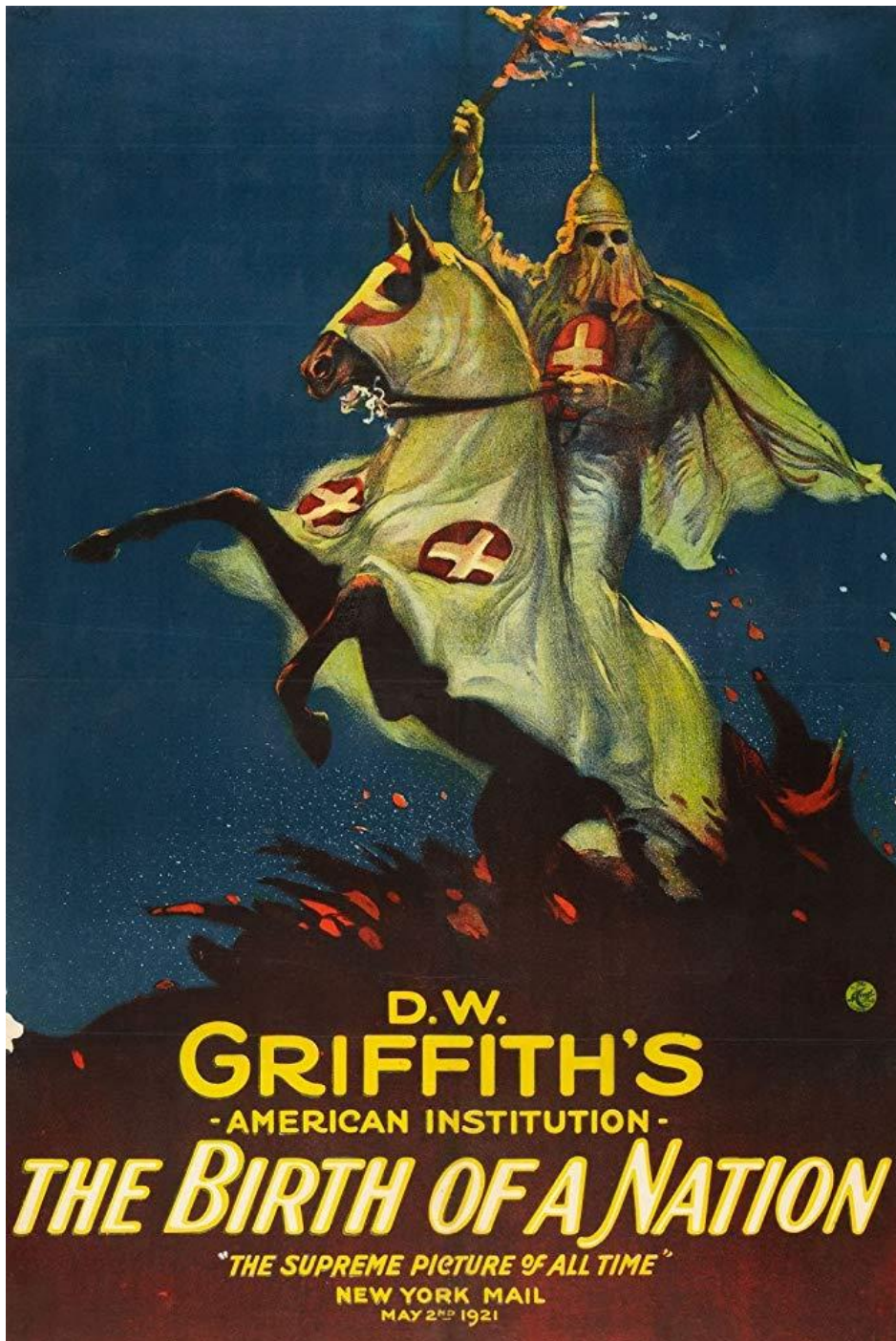
Reparto: Henry B. Walthall (Ben Cameron, el “pequeño coronel”), Lillian Gish (Elsie Stoneman), Mae Marsh (Flora Cameron, la hermana pequeña), Miriam Cooper (Margaret Cameron, la hermana mayor), Mary Alden (Lydia Brown, el ama de llaves mulata), Ralph Lewis (Austin Stoneman, el honorable líder), George Seigmann (Sylas Lynch, vicegobernador mulato), Walter Long (Gus, el negro renegado), Robert Harron (Tod Stoneman, el hijo pequeño), Wallace Redd (el herrero) Joseph Henabery (Abraham Lincoln), Elmer Clifton (Phil Stoneman, el hijo mayor), Josephine Crowell (Señora Cameron), Spottiswoode Aitken (Doctor Cameron), J. A. Beringer (Wade Cameron, el segundo hijo), Maxfield Stanley (Duke Cameron, el hijo pequeño).

Género: Drama, histórica, bélica.⁴⁶²

Versión, de dominio público, de la película, accesible en la web.

https://archive.org/details/dw_griffith_birth_of_a_nation

⁴⁶² Tomado de https://www.imdb.com/title/tt0004972/fullcredits?ref=tt_q1_1 [Consultada el 24.05.2019].



Cartel original de la película en Estados Unidos, (1915).⁴⁶³

⁴⁶³ Tomado de <https://www.imdb.com/title/tt0004972/mediaviewer/rm2978154752> [Consultada el 24 de mayo de 2019].

LISTADOS DE GRÁFICOS, TABLAS Y FOTOGRAFÍAS

Listados de gráficos, tablas y fotografías

Listado de gráficos

Gráfico 1.- Tasas de delitos violentos en los Estados Unidos (1960-2016) por cada 100.000 habitantes de acuerdo con los datos de la Oficina Federal de Investigación (F.B.I.), *Sourcebook of Criminal Justice*, *Tabla 3.106.2012*, (2016). Página 23.

Gráfico 2.- Correlación entre el grado de veracidad de las noticias difundidas por los medios y el nivel de prestigio que generan para el Departamento de Policía de la ciudad de Los Ángeles en la película *L.A. Confidential* (1997). Elaborado por el autor. Página 214.

Gráfico 3.- Espiral del grado de degeneración democrática de los medios de comunicación y sus consecuencias para la sociedad. Elaborado por el autor. Página 217.

Gráfico 4.- Principales características e interacciones entre los personajes protagonistas de la película *L. A. Confidential* (1997). Elaborado por el autor. Página 221.

Listado de tablas

Tabla 1.- Tasas de delitos violentos en los Estados Unidos (1960-2016) por cada 100.000 habitantes de acuerdo con los datos de la Oficina Federal de Investigación (F.B.I.), *Sourcebook of Criminal Justice*, *Tabla 3.106.2012*, (2016). Páginas 23 y 24.

Tabla 2.- Tasas de delitos violentos en Estados Unidos en 1974. Tomadas de <http://www.disastercenter.com/crime/uscrime.htm> . Página 74.

Tabla 3.- Tasas de delitos contra la propiedad en Estados Unidos en 1974. Tomadas de <http://www.disastercenter.com/crime/uscrime.htm> . Página 74.

Tabla 4.- Número de recusaciones permitidas en la elección de jurados para el Tribunal Estatal, según los datos de G. Thomas, *La realidad del jurado en Estados Unidos. Psicología política*, vol. 20 (2000). Elaborada por el autor. Página 100.

Tabla 5.- Derecho penal comparado en la película *Juez Dredd* (1995): penas por diversos delitos en el código penal español, el código penal de California y el código penal de Megacity. Elaborada por el autor. Página 131.

Tabla 6.- Estructura narrativa en *Pulp Fiction* (1994): secuencia temporal alterada (real) y secuencia temporal ordenada (teórica). Elaborada por el autor. Página 312.

Tabla 7.- Características principales de los personajes, de la película *Pulp Fiction* (1994), Jules Winnfield y Butch Coolidge. Elaborada por el autor. Página 320-321.

Tabla 8.- Características de los personajes latinos en la película *West Side Story* (1961). Elaborada por el autor. Página 355.

Listado de fotografías

Fotografía 1.- “Charly”, “Mago”, “Pasta” y Travis durante una pausa nocturna en la Cafetería Belmore. Fotograma de la película *Taxi Driver* (1976). Página 186.

Fotografía 2.- “Noctámbulos” (1942), cuadro de Edward Hopper, *Art Institute of Chicago*. Página 187.

Fotografía 3.- Exterior de la Cafetería Belmore, con su rótulo de neón rojo, y el taxi 3.596. Fotograma de la película *Taxi Driver* (1976). Página 187.

Fotografía 4.- Foto de Vincent Vega y Jules Winnfield en el apartamento de Brett y sus compañeros. Fotograma de la película *Pulp Fiction* (1994). Página 317.

Fotografía 5.- Butch Coolidge, con aspecto marcial, delante de las banderas confederada y de la Unión. Fotograma de la película *Pulp Fiction* (1994). Página 325.

Fotografía 6.- Las llaves de Zed en la palma de la mano de Butch Coolidge y un retrato de El Zorro. Fotograma de la película *Pulp Fiction* (1994) y cartel de la película *La máscara del Zorro* (1998). Página 326.

Fotografía 7.- Primer plano de Vincent Vega, a bordo de su Ford Malibú, mientras se inyecta heroína. Fotograma de la película *Pulp Fiction* (1994). Página 329.

Fotografía 8.- Butch Coolidge y Fabienne hablando en el baño. Fotograma de la película *Pulp Fiction* (1994). Página 331.