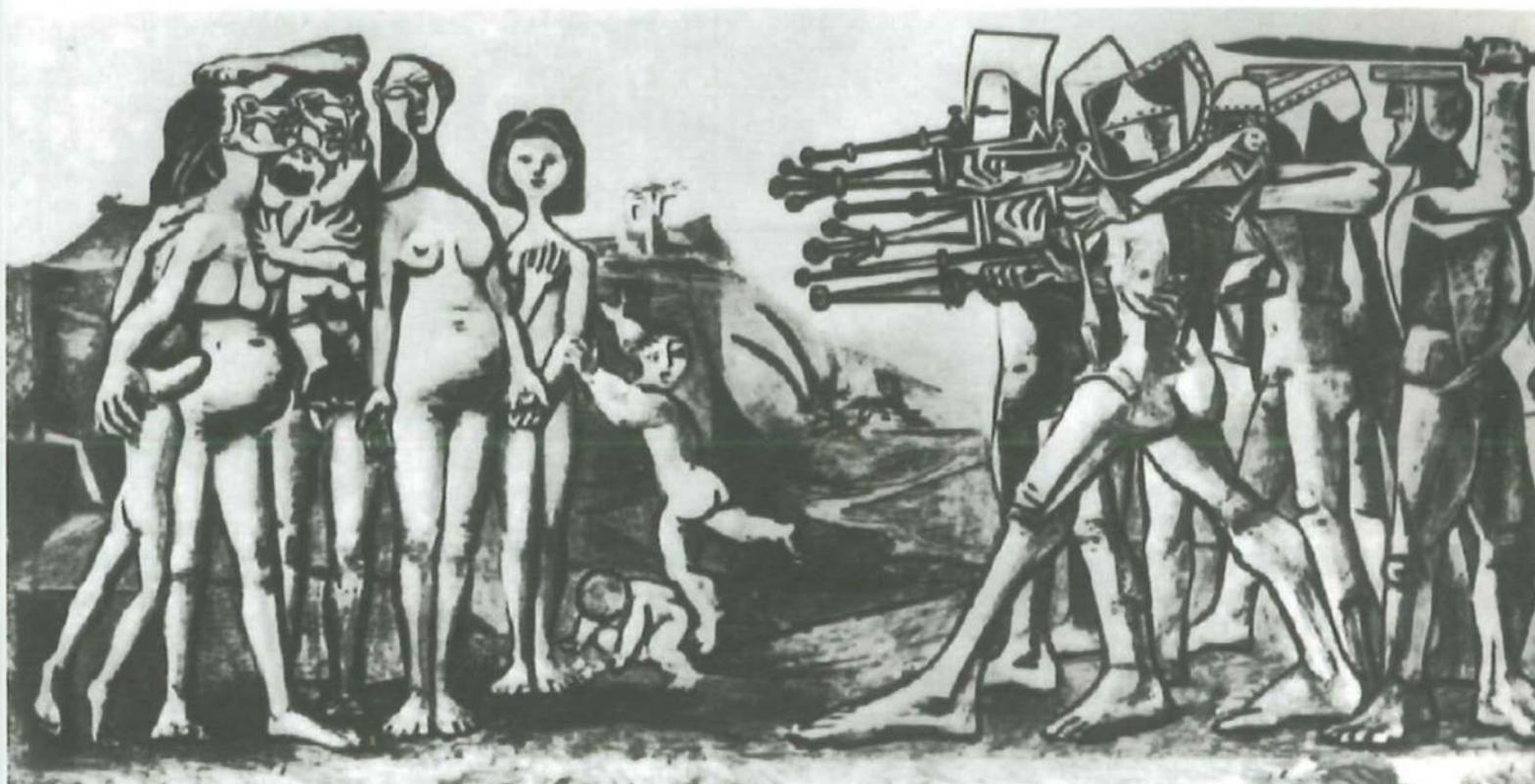


Rosario de VICENTE MARTÍNEZ

Las artes contra la pena de muerte



INTERNATIONAL ACADEMIC NETWORK
FOR THE ABOLITION OF CAPITAL PUNISHMENT
RED ACADÉMICA INTERNACIONAL
POR LA ABOLICIÓN DE LA PENA CAPITAL



tirant lo blanch
Abolición de la pena de muerte

ÍNDICE

- [hacer click en los títulos para acceder a los capítulos](#) -

PRÓLOGO	17
I. INTRODUCCIÓN.....	21
II. LA PENA DE MUERTE EN LA LITERATURA	25
1. Lope de Vega: <i>Fuenteovejuna</i> (1610) / Calderón de la Barca: <i>El Alcalde de Zalamea</i> (aprox. 1636).....	25
2. Miguel de Cervantes Saavedra: <i>Don Quijote de la Mancha</i> (1605-1615)	26
3. Cesare de Beccaria: <i>De los delitos y de las penas</i> (1764)	27
4. Voltaire: <i>Comentario sobre el libro "De los delitos y de las penas" por un abogado de provincias</i> (1766).....	28
5. Víctor Hugo: <i>El último día de un condenado a muerte</i> (1829) y <i>Escritos sobre la pena de muerte</i>	31
6. Stendhal: <i>Rojo y negro</i> (1830).....	32
7. Fédor M. Dostoiévski: <i>Crimen y Castigo</i> (1866) y <i>El idiota</i> (1869).....	32
8. Concepción Arenal: <i>El reo, el pueblo y el verdugo, o la ejecución pública de la pena de muerte</i> (1867)	33
9. Bernal y Lozano: <i>Estudios sociales y legislativos sobre la abolición de la pena de muerte</i> (1855)	34
10. Benito Pérez Galdós: <i>El terror de 1824</i> (1877).....	34
11. Mariano José de Larra: <i>Un reo de muerte</i> (1835) y <i>Los barateros o el desafío y la pena de muerte</i> (1836)	36
12. Los autores del siglo XX.....	38
12.1. Franz Kafka: <i>En la colonia penitenciaria</i> (1914) y <i>El proceso</i> (1925).....	39
12.2. Albert Camus: <i>Ni víctimas ni verdugos</i> (1946) y <i>El extranjero</i> (1942)	45
12.3. Albert Camus y Arthur Koestler: <i>La pena de muerte</i>	47
12.4. Eugenio Noel: <i>Las siete cucas: (una mancebía en Castilla)</i> (1927)	49
12.5. Camilo José Cela: <i>La familia de Pascual Duarte</i> (1942) .	49
12.6. Jorge Luís Borges: <i>El milagro secreto</i> (1944)	50
12.7. Georges Simenon: <i>Pena de muerte</i> (1946)	51
12.8. Dario Fo: <i>Muerte accidental de un anarquista</i> (1970)	52
12.9. Norman Mailer: <i>La canción del verdugo</i> (1979)	53
12.10. Miguel Torga: <i>Pena de muerte</i> (2000).....	55

12.11. Joan de Déu Doménech: <i>L'espectacle de la pena de mort</i> (2007)	56
12.12. Truman Capote: <i>A sangre fría</i> (1966).....	57
III. POESÍA Y PENA DE MUERTE.....	61
1. Antonio Machado: <i>Un criminal</i>	61
2. Nicolás Guillén: <i>Fusilamiento</i>	62
3. José de Espronceda: <i>El reo de muerte y El verdugo</i>	63
4. Ramón M ^a Del Valle-Inclán: <i>Garrote vil</i>	70
5. Gabriel Celaya: <i>Mi chico no era malo</i>	71
6. Rafael Alberti: <i>El terror y el confidente</i>	72
7. Konstantino Kavafis: <i>27 de junio de 1906, 2 p.m.</i>	72
8. Arthur Rimbaud: <i>Bal des pendus (Baile de los ahorcados)</i>	74
9. María Elena Walsh: <i>La pena de muerte</i>	76
10. Alden Nowlan: <i>La ejecución</i>	77
11. Koldo Izagirre: <i>Ornoduna</i>	77
12. Anónimo: <i>Corrido del tiro de gracia (ante el fusilamiento del Emperador Maximiliano)</i>	79
IV. CANCIONES CONTRA LA PENA DE MUERTE.....	83
1. Luís Eduardo Aute: <i>Al Alba</i>	83
2. Lluís Llach: <i>I si canto trist</i>	84
3. Patxi Andión: <i>El de la tres</i>	85
4. Raimon: <i>Diguem no</i>	86
5. Javier Krahe, Joaquín Sabina y Alberto Pérez: <i>La hoguera</i>	87
6. Bebe: <i>Canción contra la pena de muerte dedicada a George Busch</i>	88
7. Dr. Dre: <i>Stranded on Death Row</i>	89
8. Steve Earle: <i>Over Yonder (Jonathan's Song)</i>	90
9. Nick Cave: <i>The Mercy Seat</i>	92
10. Billie Holiday: <i>Strange Fruit</i>	95
11. Ani DiFranco: <i>Not a Pretty Girl</i>	95
12. Joan Baez: <i>Here's to you</i>	96
V. LA PENA DE MUERTE EN LA ÓPERA.....	99
1. Vincenzo Bellini: <i>Norma</i>	99
2. Giuseppe Verdi: <i>Il Trovatore</i>	100
3. Gaetano Donizetti: <i>Anna Bolena, Roberto Devereux y Maria Stuarda</i>	102
4. Benjamin Britten: <i>Gloriana</i>	103

5. Umberto Giordano: <i>Andrea Chénier</i>	103
6. Francis Poulenc: <i>Dialogues des Carmélites</i>	105
7. Jacques Fromental Halévy: <i>La Juive</i>	106
8. Giacommo Puccini: <i>Tosca</i>	107
9. Ludwig van Beethoven: <i>Fidelio</i>	108
10. David Alagna: <i>Le Dernier Jour d'un Condamné</i>	110
11. Osvaldo Golijov: <i>Ainadamar</i>	112
VI. LA ESCENIFICACIÓN CONTRA LA PENA DE MUERTE	115
1. Federico García Lorca: <i>Romance popular en tres estampas</i>	115
2. Sara Baras y su Ballet Flamenco: <i>Mariana Pineda</i>	116
3. El Grupo Teatro Libre: <i>El horroroso crimen de Peñaranda del Campo</i>	117
4. Teatro de la Danza: <i>El verdugo</i>	119
5. Compañía de Teatro Lope de Vega: <i>Luces de Bohemia</i>	120
6. Els Joglars: <i>La torna</i>	123
7. Els Joglars: <i>La torna de la torna</i>	124
8. Compañía de Teatro Delirio: <i>Trece Rosas</i>	124
9. Compañía Yllana: <i>666</i>	125
10. José Solé: <i>12 hombres en pugna</i>	126
VII. LA MUERTE PINTADA	129
1. Jaime Huguet: <i>El retablo de los Santos Abdón y Senén</i> (aprox. 1460)	129
2. Pierre Antoine Demachy: <i>Una ejecución capital en la plaza de la Revolución</i> (aprox. 1793)	130
3. Théodore Géricault: <i>La horca</i> (1820)	131
4. Francisco de Goya: <i>Los desastres de la guerra</i> (1810-1820) y <i>Los fusilamientos del 3 de mayo</i> (1814)	132
5. Édouard Manet: <i>Fusilamiento del emperador Maximiliano</i> (1860)	138
6. Antonio Gisbert Pérez: <i>El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en la playa de Málaga</i> (1888)	139
7. Ramón Casas: <i>Garrote vil</i> (1894)	142
8. Pablo Picasso: <i>Masacre en Corea</i> (1951)	143
9. Salvador Dalí: <i>Cristo crucificado</i> (1954)	144
10. Andy Warhol: <i>Silla eléctrica</i> (1971)	145
11. Joan Miró: <i>La esperanza del condenado a muerte I, La esperanza del condenado a muerte II y La esperanza del condenado a muerte III</i> (1974)	146
12. Antoni Tàpies: <i>Pro abolición pena de muerte</i> (1975)	148

13. Markus Lüpertz: <i>Exécution</i> (1992).....	149
VIII. LA PENA DE MUERTE DESDE EL OBJETIVO DE UNA CÁMARA FOTOGRÁFICA	151
1. Las fotos de Lucinda Devlin.....	151
2. Otras fotos sobre la pena de muerte.....	154
IX. GRABADOS, DISEÑO Y MAIL ART CONTRA LA PENA DE MUERTE.....	159
1. Grabados de Erramun Landa.....	160
2. Grabados de Robert Priseman	162
3. Diseño de <i>This is Real Art</i>	164
4. <i>Mail Art</i> contra la pena de muerte.....	165
X. LA PENA DE MUERTE EN EL CINE	169
1. Los orígenes de la pena de muerte en el cine: <i>Intolerancia (Intolerante. Love's Struggle through the Ages)</i> . Estados Unidos, 1916. David W. Griffith.....	171
2. El linchamiento como núcleo argumental: el linchamiento y la justicia organizada no estatal	175
2.1. <i>M, El vampiro de Düsseldorf (M-Eine Stadt sucht einen Mörder)</i> . Alemania, 1931. Fritz Lang.....	176
2.2. <i>Furia (Fury)</i> . Estados Unidos, 1936. Fritz Lang	179
2.3. <i>Incidente en Ox-Bow (The Ox-Bow Incident)</i> . Estados Unidos, 1943. William A. Wellman	181
3. La pena de muerte extrajudicial: la pena de muerte que se ejecuta en calles y prisiones.....	183
3.1. <i>Desaparecido (Missing)</i> . Estados Unidos, 1982. Constantin Costa-Gavras	187
3.2. <i>Garaje Olimpo (Garage Olimpo)</i> . Argentina, 1999. Marco Bechis.....	189
3.3. <i>Agenda oculta (Hidden Agenda)</i> . Reino Unido, 1990. Ken Loach.....	191
3.4. <i>El viento que agita la cebada (The Wind that Shakes the Barley)</i> . Reino Unido, 2006. Ken Loach.....	194
3.5. <i>La noche de los lápices</i> . Argentina, 1986. Héctor Olivera	197
3.6. <i>La historia oficial</i> . Argentina, 1985. Luis Puenzo	201

3.7.	<i>Estado de sitio (Etat de siege)</i> . Francia, 1973. Constantin Costa-Gavras.....	202
4.	Métodos de ejecución.....	204
4.1.	La crucifixión.....	207
	A. <i>La Pasión de Cristo (The Passion of The Christ)</i> . Estados Unidos, 2004. Mel Gibson.....	208
	B. <i>La séptima cruz (The Seventh Cross)</i> . Estados Unidos, 1944. Fred Zinnemann.....	209
	C. <i>Los amantes crucificados (Chikamatsu monogatari)</i> . Japón, 1954. Kenji Mizoguchi.....	211
4.2.	La hoguera.....	213
	A. <i>La pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc)</i> . Francia, 1928. Carl Theodor Dreyer.....	213
	B. <i>Dies Irae (Vredens Dog)</i> . Dinamarca, 1943. Carl Theodor Dreyer.....	216
4.3.	La horca.....	218
	A. <i>El western</i>	219
	B. <i>No matarás (Krótki film o zabijaniu)</i> . Polonia, 1988. Krzysztof Kieslowski.....	220
	C. <i>Impulso criminal (Compulsion)</i> . Estados Unidos, 1959. Richard Fleischer.....	224
	D. <i>A sangre fría (In Cold Blood)</i> . Estados Unidos, 1967. Richard Brooks.....	227
	E. <i>Primera plana (The Front Page)</i> . Estados Unidos, 1974. Billy Wilder.....	231
	F. <i>Eichmann</i> . Hungría-Reino Unido, 2007. Robert Young.....	234
	G. <i>Bailar en la oscuridad (Dancer in the Dark)</i> . Dinamarca-Suecia-Francia, 2000. Lars von Trier.....	235
	H. <i>Ocho sentencias de muerte (Kind Hearts and Coronets)</i> . Gran Bretaña, 1949. Robert Harper.....	237
4.4.	La guillotina.....	239
	A. <i>Un asunto de mujeres (Une affaire de femmes)</i> . Francia, 1988. Claude Chabrol.....	241
	B. <i>Monsieur Verdoux</i> . Estados Unidos, 1947. Charles Chaplin.....	243
	C. <i>La viuda de Saint-Pierre (La veuve de Saint-Pierre)</i> . Francia-Canadá, 2000. Patrice Leconte.....	246
	D. <i>El juez y el asesino (Le juge et l'assassin)</i> . Francia, 1975. Bertrand Tavernier.....	249
	E. <i>No matarás (Nous sommes tous des assassins)</i> . Francia-Italia, 1952. André Cayatte.....	250
	F. <i>Le pull-over rouge</i> . Francia, 1979. Michel Drach.....	252
	G. <i>Dos hombres en la ciudad (Deux hommes dans la ville)</i> . Francia, 1973. Jose Giovanni.....	254

4.5.	El fusilamiento	255
	A. <i>La noche más larga</i> . España, 1991. José Luis García Sánchez	256
	B. <i>La canción del verdugo</i> (<i>The Executioner's Song</i>). Estados Unidos, 1982. Lawrence Schiller.....	257
	C. <i>El chacal de Nahueltoro</i> . Chile, 1969. Miguel Littin	259
	D. <i>Las 13 rosas</i> . España, 2007. Emilio Martínez-Lázaro.....	261
	E. <i>Senderos de gloria</i> (<i>Paths of Glory</i>). Estados Unidos, 1957. Stanley Kubrick.....	267
	F. <i>Rey y patria</i> (<i>King and Country</i>). Gran Bretaña, 1964. Joseph Losey	271
4.6.	El garrote	273
	A. <i>Pascual Duarte</i> . España, 1975. Ricardo Franco.....	274
	B. <i>Proceso a Mariana Pineda</i> . España, 1984. Rafael Moreno Alba	275
	C. <i>El crimen de la calle Fuencarral</i> . España, 1985. Angelino Fons	278
	D. <i>Salvador</i> (<i>Puig Antich</i>). España, 2006. Manuel Huerga.....	281
4.7.	La silla eléctrica.....	283
	A. <i>Malas tierras</i> (<i>Badlands</i>). Estados Unidos, 1973. Terrence Malick	283
	B. <i>Sacco y Vanzetti</i> (<i>Sacco e Vazentti</i>). Italia, 1971. Giuliano Montaldo	286
	C. <i>La milla verde</i> (<i>The Green Mile</i>). Estados Unidos, 1999. Frank Darabont	288
	D. <i>Veinte mil años en Sing Sing</i> (<i>20,000 Years in Sing Sing</i>). Estados Unidos, 1932. Michael Curtiz	290
	E. <i>Más allá de la duda</i> (<i>Beyond a Reasonable Doubt</i>) Estados Unidos, 1956. Fritz Lang.....	292
	F. <i>Ángeles con caras sucias</i> (<i>Angels with Dirty Faces</i>). Estados Unidos, 1938. Michael Curtiz	294
	G. <i>Llamad a cualquier puerta</i> (<i>Knock on Any Door</i>). Estados Unidos, 1948. Nicholas Ray	297
	H. <i>Un lugar en el sol</i> (<i>A Place in the Sun</i>). Estados Unidos, 1951. Georges Stevens	298
4.8.	La cámara de gas	301
	A. <i>Quiero vivir</i> (<i>I want to Live</i>). Estados Unidos, 1958. Robert Wise	301
	B. <i>Cámara sellada</i> (<i>The Chamber</i>). Estados Unidos, 1996. James Foley	303
	C. Ejecuciones en masa	305
	a. <i>La lista de Schindler</i> (<i>Schindler's List</i>). Estados Unidos, 1993. Steven Spielberg.....	308

	b. <i>El niño con el pijama de rayas (The Boy in the Striped Pajamas)</i> . Reino Unido, 2008. Mark Herman.....	311
	c. <i>La vida es bella (La vita è bella)</i> . Italia, 1997, Roberto Benigni	313
	d. <i>El pianista (The Pianist)</i> . Reino Unido, 2002. Roman Polanski	315
4.9.	La inyección letal.....	321
	A. <i>La espalda del mundo</i> . España, 2000. Javier Corcuera.....	323
	B. <i>Pena de muerte (Dead Man Walking)</i> . Estados Unidos, 1995. Tim Robbins.....	325
	C. <i>Condenada (Last dance)</i> . Estados Unidos, 1996. Bruce Beresford	328
	D. <i>La vida de David Gale (The life of David Gale)</i> . Estados Unidos, 2003. Alan Parker	329
	E. <i>Monster</i> , Estados Unidos, 2003. Patty Jenkins	331
	F. <i>Ejecución inminente (True Crime)</i> . Estados Unidos, 1999. Clint Eastwood	332
5.	Los ejecutores de la pena de muerte: los verdugos.....	333
	5.1. <i>El verdugo</i> . España-Italia, 1963. Luís García Berlanga	335
	5.2. <i>Queridísimos verdugos</i> . España. 1977. Basilio Marín Patiño	339
	5.3. <i>Pierrepoint, el verdugo (The Last Hangman)</i> . Reino Unido, 2005. Adrian Shergold.....	342
	5.4. <i>Monster's Ball</i> . Estados Unidos, 2001. Marc Foster	347

XI. EL CINE COMO RECURSO DIDÁCTICO PARA TRABAJAR EN LAS AULAS LA PENA DE MUERTE..... 349

BIBLIOGRAFÍA..... 359

ÍNDICE FILMOGRÁFICO..... 363

LAS ARTES CONTRA LA PENA DE MUERTE

LAS ARTES CONTRA LA PENA DE MUERTE

ROSARIO DE VICENTE MARTÍNEZ

Catedrática de Derecho Penal

Instituto de Derecho Penal Europeo e Internacional

Universidad de Castilla-La Mancha

tirant lo blanch

Valencia, 2010

Copyright ® 2010

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de la autora y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant lo Blanch publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com (<http://www.tirant.com>).

© ROSARIO DE VICENTE MARTÍNEZ

© TIRANT LO BLANCH
EDITA: TIRANT LO BLANCH
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELF.S.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
<http://www.tirant.com>
Librería virtual: <http://www.tirant.es>
DEPOSITO LEGAL: V -
I.S.B.N.: 978-84-9876-
IMPRIME: Guada Impresores, S.L.
MAQUETA: PMc Media

Si tiene alguna queja o sugerencia envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia por favor lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro Procedimiento de quejas.

*A José Luis Rodríguez Zapatero por su compromiso
con la Abolición universal de la pena de muerte*

PRÓLOGO

El proceso de abolición de la pena de muerte trae su causa del horror que produce su misma esencia y, sobre todo, de las formas y modos de ejecución. Lo advertimos hoy con precisión con motivo de la actualidad de la lapidación. Si horror produce condenar a muerte por adulterio, más aún -y aunque fuera por homicidio- estremece la crueldad animal de las reglas y condiciones de la ejecución del apedreamiento, con la vigorosa exclusión reglamentaria de las piedras que pudieran ser directamente mortales.

La guillotina quiso representar la modalidad "científica" y menos dolorosa, menos cruel y más igualitaria, en definitiva, más humana frente al hacha y a la horca, del mismo modo que la silla eléctrica se presentó también como un avance humanitario por la pretendida muerte instantánea, frente a la soga o el fusilamiento. Lo mismo representó en España el garrote, que era también de efecto automático e indoloro. También era igualitario, pues lo de vil o noble se refería no a la forma o composición metálica del garrote, sino por la escenografía, con o sin terciopelo negro sobre el cadalso. Así lo proclamaba expresamente en 1832 Don Fernando VII al suprimir para regalo de la Reina la horca y establecer el garrote por el deseo de "conciliar el último e inevitable rigor de la justicia con la humanidad y decencia en la ejecución de la pena capital".

El mismo principio humanitario es el que llevó a la supresión de las ejecuciones públicas. Está muy bien representado en la extraordinaria exposición y catálogo *Crime et châtiment*, dirigidos por Jean Clair, que tiene lugar en París este año, en el Museo D'orsay. Lo bárbaro, lo inhumano de la guillotina no está sólo en la ejecución de la muerte, sino en los espectadores deseos de sangre. Cuando se estrenó la guillotina en París la multitud se disperso desilusionada cantando por las calles en reclamo por sus viejas horcas. También se enfurecieron los públicos cuando se suprimió en España las ejecuciones públicas, por obra del empeño del médico y diputado Ángel Pulido en 1900.

En verdad, lo de la pena de muerte es una cuestión de sentido y de sensibilidad. De sentido porque es razón suficiente el que sepa-

mos que la pena capital no tiene mayor efecto disuasorio que otras penas graves que no comportan la destrucción de la vida ajena y, para los que identifican la Justicia con el “ojo por ojo”, porque no hay vida que con vida se pague y menos aún cuando el criminal ha acabado con más de una. La cuestión de la pena capital es, sobre todo, una cuestión de sensibilidad, de rechazo y de repulsión del hecho de matar a sangre fría, por orden y cuenta del Estado. Repulsión al hecho de matar y repulsión al modo y circunstancias del matar.

El modo humanitario o misericordioso de estar en sociedad comporta hoy la exclusión de la pena de muerte en buena parte del mundo. Pero no todo el mundo comparte la misma sensibilidad pero las opiniones favorables o contrarias no valen igual. Nunca vióse de valores positivos empeñados en campañas en favor del mantenimiento o restauración de la pena capital. Pero hay países en los que no se ha llegado a constituir una mayoría de sensibilidades contrarias a la pena capital. Lo vemos claramente en los Estados Unidos, donde conviven Estados abolicionistas y retencionistas. Por no mencionar los países orientales, para lo que el valor individual de la vida no afecta para nada a su sensibilidad. Peor es el caso de aquellas sociedades en las que la pena de muerte se plantea como una exigencia de *su* religión.

En definitiva, la sensibilidad frente a la pena de muerte es un bien civilizatorio, un compañero del incremento del respeto a la dignidad de la persona humana, que encuentra en cada sociedad muy diversas plasmaciones, en especial respecto de los castigos, pero también respecto de otras situaciones que también son obra de la acción inhumana de unos hombres sobre otros, como el matar de hambre en un mundo que tiene recursos suficientes para todos o dejar morir de enfermedades que son hoy social y medicinalmente evitables. La causa contra la pena capital en el mundo es un factor de desarrollo del pensamiento humanista político y social, de un concepto del mundo y de la sociedad inspirado por la sensibilidad y la solidaridad.

La mejor educación de la sensibilidad es la que se lleva a cabo con ayuda de espíritus que en su obra artística, literaria, musical o cinematográfica se han ocupado de la cuestión de la pena de muerte. Una aproximación a esta pléyade de gentes sensibles y de obras

que estimulan la sensibilidad es lo que ha preparado Rosario de Vicente Martínez, Catedrática de Derecho penal de la Universidad de Castilla-La Mancha, para su propia lectura y para la preparación de la enseñanza y el debate en el aula, en los Institutos de Bachillerato y en las Universidades, para un tiempo en el que el mundo va a intentar romper la insensibilidad frente al hambre, la enfermedad, la discriminación de la mujer y por el progreso de los Derechos humanos, se trata de incorporar al debate por los objetivos del Milenio, que es un programa que el Gobierno de España apoya de forma decidida, planteamiento del programa para la abolición mundial de la pena de muerte o, cuando menos, su moratoria universal.

Los juristas iberoamericanos tenemos un gran compromiso con el hecho histórico de ser un territorio libre de la pena capital, al menos en cuanto a “tierra firme” se refiere. El compromiso no sólo es el mantener a nuestros países libres de la pena capital y evitar la tentativa de su reinstauración, sino también acudir a la raíz de la violencia del Estado, contra las ejecuciones extrajudiciales, contra la tortura y las penas crueles e inhumanas.

No han sido pocos los que reaccionaron contra la pena capital por una experiencia directa. Pero por fortuna no hay que llegar a tanto. Basta para acercarse al horror con relatos literarios, el teatro, la música, la pintura o el cine. Por ello, escritores, músicos, artistas plásticos y cineastas han sido convocados en este libro por Rosario de Vicente, inspirada por el llamamiento del Presidente del Gobierno José Luis Rodríguez Zapatero hecho a penalistas y otros juristas el pasado diciembre de 2009 en el Museo Reina Sofía, con motivo de la inauguración del coloquio y constitución de la Red Académica Internacional contra la pena capital (*academicsforabolition.net*). El esfuerzo de localización y sistematización de materiales para la abolición universal realizado por la Catedrática de la Facultad de Derecho de Albacete es muy de celebrar y agradecer y dará paso a nuevas iniciativas.

LUIS ARROYO ZAPATERO

Presidente de la *Société Internationale de Défense Sociale* y
Catedrático de la Universidad de Castilla-La Mancha
Ciudad Real, julio 2010

I. INTRODUCCIÓN

Hace algún tiempo comenzaba BARBERO SANTOS el prólogo a la primera edición de la obra *La pena de muerte. 6 respuestas*, con estas palabras:

Todo penalista en algún momento de su caminar científico acaba enfrentándose con la pena de muerte, problema fundamental y el más "lúgubre" del derecho criminal, en cuanto atañe a la eliminación por el Estado de la misma vida humana. Poco importa que el país al que el penalista pertenezca haya abolido o no esta pena. El tema no dejará por ello de ser objeto de sus preocupaciones: que son muchos los siglos durante los cuales el castigo capital se ha impuesto; que no son pocos los países en los que aún subsiste; que hasta en los abolicionistas cabe la posibilidad —cada vez más remota, por fortuna— de ser de nuevo admitido. Incluso desde el puro plano abstracto, de filosofía del Derecho penal, el hecho de que el Estado pueda privar a una persona del máximo bien que posee, la existencia, no puede menos de interesar hondamente a quien, penalista por vocación y oficio, ha de discurrir sobre el fundamento y caracteres de una pena que consiste en matar¹.

Parece que el momento de enfrentarme con la pena capital ha llegado y lo ha hecho en una época en la que el tema resurge con más fuerza que nunca. El día 10 de octubre de 2009, coincidiendo con el Día Internacional y el Día Europeo contra la Pena de Muerte, el Consejo de Ministros aprobaba una Declaración Institucional en la que el Gobierno quería nuevamente hacer valer su voz en contra del uso de este castigo.

Recuerda la Declaración que "para España, la aplicación de la pena de muerte resulta incompatible con el pleno respeto de los derechos y libertades fundamentales del individuo, como la dignidad humana, el derecho a la vida, o el derecho a no ser sometido a penas o tratos inhumanos o degradantes.

Es por ello que España ha convertido la lucha contra la pena de muerte en uno de los ejes centrales de su acción del Gobierno en materia de derechos humanos, persiguiendo un enfoque gradual. Con el objetivo de lograr su abolición universal en mente, los esfuerzos

¹ BARBERO SANTOS *et al*, *La pena de muerte. 6 respuestas*, 2ª. ed., Madrid, 1978, p. 13.

españoles han estado especialmente encaminados en la actualidad a:

1.- Conseguir moratorias nacionales en la aplicación de la pena de muerte, como paso previo a su abolición efectiva universal;

2.- Lograr la abolición de la pena capital en tres casos de personas consideradas más vulnerables. Estas son las mujeres embarazadas, aquellas personas con algún tipo de discapacidad psíquica, y las personas que eran menores de edad en el momento de cometer el delito por el que se las condena;

3.- La creación y puesta en marcha de una Comisión Internacional contra la Pena de Muerte, que se sume a los esfuerzos nacionales e internacionales de sensibilización contra este castigo.

Para avanzar en este empeño, el Gobierno ha nombrado hoy un Coordinador Nacional para la Lucha contra la Pena de Muerte”.

Unos días después, el 29 de octubre, el Pleno del Congreso ratificaba por unanimidad el protocolo número 13 al Convenio Europeo para la Protección de los Derechos Humanos y de las Libertades Fundamentales, relativo a la abolición de la pena de muerte en todas las circunstancias y sin excepciones que establece la abolición de la pena de muerte en todas las circunstancias, incluso en tiempo de guerra o de peligro inminente de guerra. Cualquier Estado parte del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, la Convención Americana sobre Derechos Humanos o el Convenio Europeo de Derechos Humanos puede convertirse en Estado Parte en los respectivos protocolos.

Al mismo tiempo, el presidente del Gobierno español, José Luís Rodríguez Zapatero, reclamaba ante la Asamblea General de Naciones Unidas una moratoria universal de la pena de muerte para 2015 e instaba a los países que aún aplican la pena capital a reflexionar sobre el sentido de ese castigo.

A esta lucha sin tregua y desde todos los frentes contra la pena de muerte, castigo inhumano e innecesario porque, en definitiva, ¿para qué sirve la muerte de un condenado?, quiero unirme con un pequeño estudio sobre la actitud de las expresiones artísticas ante la pena de muerte, la reacción frente a ella, que pone de manifiesto, ya lo adelanto, lo fácil que es pensar desde una sintonía común. Desde

la literatura, pasando por la música, la pintura o el teatro hasta el cine, la pena de muerte se ha convertido en el argumento al que recurren escritores, pintores, poetas o cineastas para mostrar su repulsa hacia la pena capital, para denunciar su brutalidad y su sin sentido, para batallar por un mundo libre de la pena de muerte.

Como señala CORRAL “desde los primeros momentos en los que los seres humanos pintaron, esculpieron o escribieron historias, la ejecución sumaria de una persona se convirtió en una imagen extraordinariamente atrayente para artistas y escritores. Fuente de inspiración para todos ellos, los artistas plasmaron el dramatismo del instante en el que un ser humano, o varios, se enfrenta a la muerte y al verdugo”².

² CORRAL, J.L., *Historia de la pena de muerte*, Madrid, 2005, p. 195.

II. LA PENA DE MUERTE EN LA LITERATURA

La pena de muerte, materia literaria desde los orígenes de la literatura universal, está presente en tramas de obras inmortales de Lope de Vega, Cervantes, Shakespeare, Víctor Hugo o Franz Kafka.

A lo largo de la historia de la literatura han sido y son numerosos los escritores que han utilizado sus armas, la palabra escrita, contra la pena de muerte. Artículos periodísticos, novelas y hasta incluso estudios legislativos. Muchas páginas, muchas obras, nunca bastantes, al servicio de una causa: luchar por un mundo sin pena de muerte. La literatura se ha hecho eco de los problemas que conlleva la pena de muerte, convirtiéndose en un arma de combate contra la misma. Aunque no en todas las épocas ha sido así.

He aquí algunos ejemplos.

1. LOPE DE VEGA: *FUENTEOVEJUNA* (1610) / CALDERÓN DE LA BARCA: *EL ALCALDE DE ZALAMEA* (APROX. 1636)

La imagen de la pena de muerte que se desprende de los textos literarios de los siglos XVI y XVII es la de una pena justa y, por tanto, una pena que no se discute y no se critica. Es la época de obras como *Fuenteovejuna* (1610) de Lope de Vega, donde el pueblo decide ejecutar a un comendador clavando posteriormente su cabeza en una pica. La respuesta a la pregunta del juez

- *¿Quién mató al Comendador?*
- *Fuenteovejuna, Señor*
- *¿Quién es Fuenteovejuna?*
- *Todos a una, Señor*

trascendió el nombre de esa lejana aldea española y se convirtió en el grito de lucha de los pueblos oprimidos que hacen justicia. *Fuenteovejuna* se basa en un hecho histórico descrito en la *Crónica de las tres Ordenes y caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, de la que es autor el Licenciado Fray Francisco de Calatrava y en la que se tra-

ta del origen y sucesos de dichas órdenes militares y de los hechos en armas de los maestros y caballeros de ellas.

Como en otras obras de Lope de Vega se plantea el derecho y la justicia de la venganza, si bien ya no individual, como sucediera en *Peribañez* o en *El mejor alcalde el rey*, sino colectivo. En las tres obras, el aristócrata es un personaje odioso y malvado, que abusa de sus vasallos, sin más ley que su puro gusto y capricho. Y la víctima, individual o colectiva, se venga justicieramente y aplica por sí misma el castigo, conducta que Lope de Vega sin duda justifica y legítima. El mismo rey, al final de Fuenteovejuna, se muestra benevolente con el pueblo injustamente oprimido y ordena dejar sin efecto la búsqueda de los culpables.

O de obras como *El Alcalde de Zalamea* (escrita presumiblemente en 1636) de Calderón de la Barca. La obra narra el drama vivido en la localidad extremeña de Zalamea de la Serena al pasar las tropas españolas por esta localidad con motivo de la guerra de Portugal. El capitán de las tropas de los tercios del famoso general don Lope de Figueroa, Don Álvaro de Ataide, es alojado en la casa de un labrador rico de la localidad, Pedro Crespo, a cuya hermosa hija Isabel roba y ultraja. Cuando Pedro Crespo intenta remediar la situación, ofrece bienes a Don Álvaro para que se case con Isabel, a la que rechaza Don Álvaro por ser villana. Este desprecio afrenta el honor de Pedro Crespo, quien es elegido Alcalde de Zalamea y siguiendo una querrela cursada a la justicia por la ultrajada Isabel, aún sin poseer jurisdicción sobre el militar, Pedro Crespo prende, juzga y hace ajusticiar a Don Álvaro dándole garrote vil. La trama se resuelve, cuando el Rey Don Felipe II, revisa la decisión del Alcalde, la ratifica y premia su decisión nombrando a Pedro Crespo alcalde perpetuo de Zalamea.

2. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: *DON QUIJOTE DE LA MANCHA* (1605-1615)

Aunque la temática de la obra de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra es tal que, en sí misma, resulta inagotable, nuestro más traducido autor no dejó fuera de la misma a la

pena capital. Publicada su primera parte con el título de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* a comienzos de 1605, es una de las obras más destacadas de la literatura española y la literatura universal. En 1615 aparecería la segunda parte del *Quijote* de Cervantes con el título de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, en esta segunda parte, en el capítulo 60 Miguel de Cervantes relata:

Levantóse Sancho y desvióse de aquel lugar un buen espacio; y yendo a arriarse a otro árbol, sintió que le tocaban en la cabeza y, alzando las manos, topó con dos pies de persona, con zapatos y calzas. Tembló de miedo, acudió a otro árbol, y sucedióle lo mesmo. Dio voces llamando a don Quijote que le favoreciese. Hízolo así don Quijote, y preguntándole qué le había sucedido y de qué tenía miedo, le respondió Sancho que todos aquellos árboles estaban llenos de pies y de piernas humanas. Tentólos don Quijote y cayó luego en la cuenta de lo que podía ser, y díjole a Sancho:

—No tienes de qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tientas y no vees sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados, que por aquí los suele ahorcar la justicia, cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta; por donde me doy a entender que debo de estar cerca de Barcelona.

3. CESARE DE BECCARIA: DE LOS DELITOS Y DE LAS PENAS (1764)

Con el transcurrir de los tiempos, la pena de muerte se comienza a cuestionar. En 1764, en el contexto de una Europa en la que todos los países aplicaban la pena de muerte para múltiples delitos, aparecía en Italia la obra de Cesare de Beccaria, *De los delitos y de las penas*, que supondría el comienzo del movimiento abolicionista. Beccaria dedica el Capítulo XXVIII de su obra a la pena de muerte, sobre la que escribe:

No es útil la pena de muerte por el ejemplo que da a los hombres de atrocidad. Si las pasiones o la necesidad de la guerra han enseñado a derramar la sangre humana, las leyes, moderadoras de la conducta de los mismos hombres, no debieran aumentar este fiero documento, tanto más funesto cuanto la muerte legal se da con estudio y pausada formalidad. Parece un absurdo que las leyes, esto es, la expresión de la voluntad pública, que detestan y castigan el homicidio, lo cometan ellas mismas, y para separar a los ciudadanos del intento de asesinar ordenen un público asesinato. ¿Cuáles son las verdaderas y más útiles leyes? Aquellos pactos y aquellas condiciones que todos querrían observar y proponer mientras calla la voz (siempre escuchada) del interés privado o se combina con la del público. ¿Cuáles son los sen-

timientos de cada particular sobre la pena de muerte? Leámoslos en los actos de indignación y desprecio con que miran al verdugo, que en realidad no es más que un inocente ejecutor de la voluntad pública, un buen ciudadano, que contribuye al bien de todos, instrumento necesario a la seguridad pública interior, como para la exterior son los valerosos soldados. ¿Cuál, pues, es el origen de esta contradicción? ¿Y por qué es indeleble en los hombres este sentimiento, en desprecio de la razón? Porque en lo más secreto de sus ánimos, parte que, sobre toda otra, conserva aún la forma original de la antigua naturaleza, han creído siempre que nadie tiene potestad sobre la vida propia, a excepción de la necesidad que con su cetro de hierro rige el universo.

¿Qué deben pensar los hombres al ver a los sabios magistrados y graves sacerdotes de la justicia, que con indiferente tranquilidad hacen arrastrar a un reo a la muerte con lento aparato; y mientras este miserable se estremece en las últimas angustias, esperando el golpe fatal, pasa el juez con insensible frialdad (y acaso con secreta complacencia de la autoridad propia) a gustar las comodidades y placeres de la vida?

4. VOLTAIRE: COMENTARIO SOBRE EL LIBRO “DE LOS DELITOS Y DE LAS PENAS” POR UN ABOGADO DE PROVINCIAS (1766)

El interés que el libro de Beccaria despertó en Europa dio origen a encendidas polémicas y a una serie de notas, observaciones y comentarios, entre ellos se cuentan los de Voltaire.

Comentario sobre el libro “De los delitos y de las penas” por un abogado de provincias de Voltaire fue escrito entre junio y julio de 1766 y apareció en septiembre del mismo año. En su redacción Voltaire fue ayudado en las partes jurídicas por Christin de St. Claude, abogado de Besançon. Desde poco después de su aparición fue publicado muy a menudo junto al libro de Beccaria.

El Comentario al Capítulo de la pena de muerte comienza con estas palabras:

Hace ya mucho tiempo que se ha dicho que un hombre ahorcado no sirve para nada, y que los suplicios inventados para el bien de la sociedad deben ser útiles para ésta.

Y termina, con estas otras:

La espada de la justicia está en nuestras manos, pero debemos más a menudo quitarla el filo que afilarla. Se lleva envainada delante de los reyes para darnos a entender que debemos sacarla rara vez.

Se han visto jueces que no gustaban más que de hacer derramar sangre; tales han sido Jeffreys, en Inglaterra; tal era en Francia un hombre a quien dieron el sobrenombre de corta cabezas. Semejantes hombres no habían nacido para ser magistrados; la naturaleza les había destinado a ser verdugos.

5. VÍCTOR HUGO: EL ÚLTIMO DÍA DE UN CONDENADO A MUERTE (1829) Y ESCRITOS SOBRE LA PENA DE MUERTE

Sin embargo habrá que esperar a Víctor Hugo para que la denuncia literaria de la pena de muerte alcance su punto más álgido. Víctor Hugo, firme opositor a la pena de muerte plasmó dicha oposición principalmente en dos de sus obras: *El último día de un condenado a muerte* (1829) y *Escritos sobre la pena de muerte*. En la primera, un condenado a muerte anónimo decide escribir en una especie de diario las últimas horas de su vida. La incertidumbre, la soledad, la angustia y el terror se suceden en un relato que finaliza justo cuando la ejecución va a producirse. A través del sufrimiento del narrador, la novela niega cualquier valor positivo a la pena de muerte: es injusta, inhumana y cruel, y la sociedad que la aplica es responsable de un crimen como cualquier otro. *El último día de un condenado a muerte* denuncia la injusticia de un sistema que responde con la dura represión a la miseria y a la delincuencia.

¡Condenado a muerte! ¡hace cinco semanas que vivo en este pensamiento, siempre solo con él, siempre helado por su presencia, siempre curvado bajo su peso! Hace tiempo, porque me parece que han pasado años y no semanas, yo era un hombre como cualquier otro. Cada día, cada hora, cada minuto, tenía una idea. Mi espíritu, joven y rico, estaba lleno de fantasías... Siempre era fiesta en mi imaginación. Podía pensar en aquello que más me gustaba, era libre. Ahora soy un cautivo. Mi cuerpo está entre barrotes dentro de una mazmorra, mi espíritu está encarcelado en una idea. ¡Una horrible, sangrante, implacable idea! Sólo tengo un pensamiento, una convicción, una certeza: ¡condenado a muerte!

No, ¡nada!, menos de un minuto, menos de un segundo, y ya está hecho. ¿Se han puesto nunca, sólo con el pensamiento, en el lugar del condenado a muerte, en el momento en que el pesado cortante que cae —la guillotina— muerde la carne, rompe los nervios, aplasta las vértebras?... y ¡zas! ¡medio segundo! El dolor es escamoteado ... ¡horror!

Con la pena de muerte se pretende borrar un crimen con otro crimen. Es una venganza ... legalizada. Entre el pasado y ahora, di-

ce el condenado a muerte de la obra, hay un río de sangre, *la sangre del otro y la mía. ¡Desgraciado!, se añade en otro lugar, ¡qué crimen he cometido y qué crimen hago cometer a la sociedad!*

En *Escritos sobre la pena de muerte* Víctor Hugo nos ofrece la siguiente reflexión:

Y creéis que porque una mañana levanten una horca en sólo unos minutos, porque le pongan la soga al cuello a un hombre, porque un alma escape de un cuerpo miserable entre los gritos del condenado, ¡todo se arreglará! ¡Mezquina brevedad de la justicia humana! (...) Nosotros, hombres de este gran siglo, no queremos más suplicios. No los queremos para el inocente ni para el culpable. Lo repito, el crimen se repara con el remordimiento y no por un hachazo o un nudo corredizo. La sangre se lava con lágrimas y no con sangre.

El escritor francés no cesó nunca de reclamar la abolición de una pena que violaba, según decía, la ley divina. Defendió esta causa ante los tribunales, en las asambleas parlamentarias, mediante llamadas a la conciencia pública. Al contrario que sus contemporáneos, se negaba a hacer distinciones. La vida de un asesino común, como Tapner, que había sido ahorcado en Guernesey por haber matado a una anciana para robarle el dinero, no era para él ni más ni menos preciosa que la de Maximiliano, el archiduque austriaco que las grandes potencias habían hecho emperador de Méjico.

En su posterior obra *Claude Gueux* (1834), condenó elocuentemente los sistemas penal y social de la Francia de su tiempo. Los textos, discursos y los dibujos de Víctor Hugo ofrecen sin duda los alegatos más potentes y más apasionados producidos en el siglo XIX en contra de la pena de muerte.



6. STENDHAL: ROJO Y NEGRO (1830)

Al igual que Víctor Hugo, Stendhal también condenó el sistema penal francés de aquellos años y lo hizo preferentemente en *Rojo y negro* (1830), en la que el personaje, Julián Sorel, desea escalar posiciones en la sociedad a cualquier precio. Siente que su capacidad y su ambición no tienen límites. Primero lo intenta por el lado del uniforme del ejército (rojo) y luego a través de la sotana (negro). Siempre necesita del engaño, una especie de heroísmo de la hipocresía. Su final es la derrota, la pena de muerte, la guillotina, el resultado anunciado que, según Stendhal, espera a quienes pretenden desafiar los caminos que la injusta sociedad de la época reserva para ascender y triunfar. Para Stendhal no se trata de un fracaso del protagonista. Julián Sorel es para Stendhal un personaje loable, que sucumbe por culpa de la sociedad y no por su propia culpa.

La novela esta inspirada en un hecho real.

El aire del calabozo le iba ya siendo insoportable. Por fortuna, el día en que le anunciaron que había de morir, un magnífico sol alegraba la naturaleza, y Julián estaba en vena de calor. Andar al aire libre fue para él una deliciosa sensación, como un paseo por tierra para un navegante que lleva mucho tiempo en el mar. "Vamos, todo va bien, no me falta valor", se dijo. Nunca aquella cabeza fue tan poética como en el instante en que iba a caer. Los momentos más dulces de que antaño gozara en las frondas de Vergy volvían en tropel y muy vivos a su imaginación.

7. FÉDOR M. DOSTOIEVSKI: *CRIMEN Y CASTIGO* (1866) Y *EL IDIOTA* (1869)

Pero, no sólo los autores franceses abordan en sus obras la condena de la pena de muerte sino que tal fenómeno también se extiende a otros países como, por ejemplo, Rusia. Una muestra representativa de esta tendencia se encuentra en Fédor M. Dostoievski, quien condenado a muerte en 1849, bajo el cargo de conspirar contra el Zar Nicolás I, sufrió en carne propia lo que la pena de muerte representa. Estando frente al pelotón de fusilamiento, le fue conmutada la pena por cinco años de trabajos forzados en Siberia¹. Esa desgarradora experiencia se plasma en su obra *Crimen y Castigo* (1866) cuyo tema principal es un análisis sobre si un ser, que se ve como un individuo extraordinario, tiene derecho a quebrantar el orden moral. En *Crimen y Castigo* la pena de muerte es analizada desde un punto de vista moral. Pero es en *El idiota* (1869) donde pone en boca

¹ En *Momentos estelares de la humanidad* de Stefan Zweig se relata la condena y posterior ejecución de Dostoievski:

En silencio forman en fila.

Un teniente lee la sentencia:

Muerte por traición. Con pólvora y plomo.

¡Muerte!

(...)

El zar

con la gracia de su voluntad sagrada

ha anulado la sentencia,

que será conmutada por una pena más leve.

del personaje protagonista su rechazo más enérgico a la pena de muerte, donde clama por la muerte de la pena capital:

Matar a quien ha cometido un asesinato es un castigo incomparablemente peor que el asesinato mismo. El asesinato a consecuencia de una sentencia es infinitamente peor que el asesinato cometido por un bandido.

En esta misma obra, llevada al cine por Akira Kurosawa, *Hakuchi* (1951), Dostoievski relata:

Ahí está el patíbulo. Las piernas están torpes y débiles y uno se siente mal. La cara blanca como el papel, el sacerdote ofrece el crucifijo, ávidamente adelanta él los labios y ve y oye todo. A su alrededor está la gente. Gritan y meten ruido. Hay miles de rostros y de ojos. Tiene que soportar todo eso y sobre todo un pensamiento: "Aquí hay miles de personas que no van a morir y tú serás ejecutado". Y el joven fuerte y valeroso nota, de pronto, que ha prorrumpido en lágrimas.

8. CONCEPCIÓN ARENAL: EL REO, EL PUEBLO Y EL VERDUGO, O LA EJECUCIÓN PÚBLICA DE LA PENA DE MUERTE (1867)

Desde otra óptica bien diferente, pero persiguiendo los mismos fines, la abogada y penalista Concepción Arenal criticó el carácter público de las ejecuciones. En 1867, Concepción Arenal publicaba *El reo, el pueblo y el verdugo, o la ejecución pública de la pena de muerte*. En la primera parte de la obra denuncia los males que resultan para el reo del modo actual de aplicar la pena de muerte; en la segunda parte trata la autora de los inconvenientes para la sociedad del modo actual de aplicar la pena de muerte; la tercera parte la dedica a los inconvenientes para el ejecutor, finalizando, la cuarta parte, con el modo de evitar los inconvenientes de la ejecución de la pena de muerte de la manera que hoy se hace. A la tercera parte corresponde el siguiente fragmento:

Meditando sobre la pena de muerte, es imposible no preguntar si no debe haber algún vicio en la teoría de una ley cuya práctica lleva consigo la creación de un ser que inspira horror y desprecio; de una criatura degradada, vil, siniestra, cubierta de una ignominia que no tiene semejante; de un hombre, en fin, que se llama el verdugo. Cuando la ley arroja así a la opinión un hombre, una generación de hombres, para que la opinión la odie y le escarnezca, ¿la ley no comete un atentado de lesa justicia, de lesa dignidad

humana? Las leyes, como los hombres, deben pensar lo primero en no hacer mal; el hacer bien viene después, y muy lejos. Asombra cómo el legislador puede escribir sin vacilar: "Habrá un verdugo en cada Audiencia". Es decir, habrá un hombre degradado, vil y maldito, cuya proximidad inspira horror, cuyo trato da vergüenza, y cuyos hijos son viles y degradados, y malditos como él. Imagínese cualquiera lo que pensaría, lo que sentiría, lo que haría si hubiera nacido hijo del verdugo. No tendría más alternativa que aceptar resueltamente la horrible herencia de su padre y tomar su oficio, o huir avergonzado del que le dio el ser, procurando ocultar su ignominia, envidiando a los expósitos, y engañando a la mujer amada para que no le rechace con horror y con vergüenza.

9. BERNAL Y LOZANO: ESTUDIOS SOCIALES Y LEGISLATIVOS SOBRE LA ABOLICIÓN DE LA PENA DE MUERTE (1855)

Unos años antes, en 1855, Bernal y Lozano, abogado del Ilustre colegio de Abogados de Albacete publicaba *Estudios sociales y legislativos sobre la abolición de la pena de muerte*, donde se pueden leer frases como:

¡Insensatos! ¿De qué os sirven los suplicios? Matáis al hombre, y no matáis al crimen.

Hay castigos más eficaces y más ejemplares que la muerte: el día que se impongan será una verdad la expiación, y la justicia dejara de ser una rebelión contra la justicia.

La pena de muerte es el instinto brutal de la justicia material, el instinto del brazo que se levanta y hiere a quien ha herido.

10. BENITO PÉREZ GALDÓS: EL TERROR DE 1824 (1877)

En el grupo opositor a la pena de muerte no podía faltar uno de nuestros mayores autores: Benito Pérez Galdós.

Pérez Galdós contemporáneo de Larra, en *El terror de 1824*, escrito que pertenece a *Episodios Nacionales II* (1877), denunciaría:

Lo más cruel y repugnante que existe después de la pena de muerte es el ceremonial que la precede y la lúgubre antesala del cadalso con sus cuarenta y ocho mortales horas de capilla. Casi más horrenda que la horca misma es aquella larga espera y agonía entre la vida y la muerte, durante la cual

exponen la víctima a la compasión pública, como a la pública curiosidad los animales raros. La ley, que hasta entonces se ha mostrado severa, muéstrase ahora ferozmente burlona, permitiendo al reo la compañía de parientes y amigos, y dándole de comer a qué quieres boca. Algún condenado de clase humilde prueba en esos dos días platos y delicadas confituras cuyo sabor no conocía. Señores, sacerdotes y altos personajes le dan la mano, le dirigen vulgares palabritas de consuelo, y todos se empeñan en hacerle creer que es el hombre más feliz de la creación, que no debe envidiar a los que incurren en la tontería de seguir viviendo, y que estar en capilla con el implacable verdugo a la puerta es una delicia. Sin embargo, a nadie se le ocurre solicitar expresamente tanta felicidad, ni contar a Nerón, Luis XI, don Pedro de Castilla, Felipe II, Robespierre y Fernando VII entre los bienhechores de la humanidad.

Desde el 5 de noviembre, a las diez de la mañana, gustaba don Rafael del Riego las dulzuras de la capilla. Aquel hombre famoso, el más pequeño de los que aparecen injeridos sin saber cómo en las filas de los grandes, mediano militar y pésimo político, prueba viva de las locuras de la fama y usurpador de una celebridad que habría cuadrado mejor a otros caracteres y nombres condenados hoy al olvido, acabó su carrera sin decoro ni grandeza. Un noble morir habría dado a su figura el realce heroico que no pudo alcanzar en tres años de impaciente agitación y bullanga; pero tan desgraciada era la libertad en nuestro país, que ni al morir bajo las soeces uñas del absolutismo pudo alcanzar aquel hombre la dignidad y el prestigio de la idea que se avalora sucumbiendo. Pereció como la pobre alimaña que expira chillando entre los dientes del gato.

La causa del revolucionario más célebre de su tiempo fue un tejido de ini-
quidades y de absurdos jurídicos. Lo que importaba era condenarlo emborronando poco papel, y así fue.

(...)

Sacáronle de la cárcel por el callejón del Verdugo, y condujéronle por la calle de la Concepción Jerónima, que era la carrera oficial. Como si montarle en borrico hubiera sido signo de nobleza, llevábanle en un serón que arrastraba el mismo animal. Los Hermanos de la Paz y Caridad le sostuvieron durante todo el tránsito para que con la sacudida no padeciese; pero él, cubierta la cabeza con su gorrete negro, lloraba como un niño, sin dejar de besar a cada instante la estampa que sostenía entre sus atadas manos.

Un gentío alborotador cubría la carrera. La plaza era un amasijo de carne humana. ¿Participaremos de esta vil curiosidad, atendiendo prolijamente a los accidentes todos de tan repugnante cuadro? De ninguna manera. Un hombre que sube a gatas la escalera del patíbulo, besando uno a uno todos los escalones; un verdugo que le suspende y se arroja con él, dándole un bofetón después que ha expirado; un ruín canalla que al verle en el aire grita: "¡Viva el Rey absoluto!"... ¿Acaso esto merece ser mencionado? ¿Qué interés ni qué enseñanza ni qué ejemplo ofrecen estas muestras de la perversidad humana? Si toda la historia fuese así, si no sirviera más que de afrenta, ¡cuán horrible sería!

11. MARIANO JOSÉ DE LARRA: UN REO DE MUERTE (1835) Y LOS BARATEROS O EL DESAFÍO Y LA PENA DE MUERTE (1836)

En España, un ferviente defensor de la vida y, por tanto, un ferviente luchador por la abolición de la pena de muerte es Mariano José de Larra, uno de los escritores progresistas españoles y uno de los primeros autores españoles en criticar públicamente la pena capital², quien aprovecha su obra *Un reo de muerte* (1835), crítico artículo publicado en la *Revista Mensajero*, núm. 30, el 30 de marzo de 1835, para denunciar la violencia sin sentido que caracteriza a la sociedad española y europea de su época y rechazar la pena de muerte por ser un acto tiránico de la sociedad sobre el individuo. Larra condenó el hecho de que la injusta pena de muerte continuara después de la muerte de Fernando VII, durante los llamados gobiernos liberales que le sucedieron. Además, se seguía llevando a cabo con tanta asiduidad como antes hasta haber endurecido el espíritu del pueblo, que ya escuchaba sus anuncios con indiferencia:

Pero nos apartamos demasiado de nuestro objetivo; volvamos a él; este hábito de la pena de muerte, reglamentada y judicialmente llevada a cabo en los pueblos modernos con un abuso inexplicable, supuesto que la sociedad al aplicarla no hace más que suprimir de su mismo cuerpo uno de sus miembros (...) es causa de que se oiga con la mayor indiferencia el fatídico grito que desde el amanecer resuena por las calles del gran pueblo, y que uno de nuestros amigos acaba de poner atinadísimo por estribillo a un trozo de poesía romántica.

El poeta amigo al que se refiere es Espronceda y la poesía es la titulada *El reo de muerte* de la que recientemente le había oído recitar una parte. El estribillo del poema, que Larra cita, era la frase final de la petición de oraciones que se pregonaba por las calles antes de las ejecuciones. Larra reprocha crudamente la aplicación de la pena de muerte, el espectáculo social, casi teatral, en que se habían convertido las ejecuciones y, como Espronceda, recoge un par de versos de un romance popular, que animaba cual reclamo, casi con un sentido sarcástico, al pueblo a asistir a la ejecución pública del reo:

² Vid. el estudio de PRIETO GONZÁLEZ, "La pena de muerte vista por Larra", en *Estudios Literarios: Haz de Luz*, Universidade da Coruña, 2008, pp. 81 y ss.

*¡Para hacer bien por el alma
del que van a ajusticiar!*

Larra dedica el final de su obra al método de ejecución más común en la España de la época: el garrote.

Llegada la hora fatal, entonan todos los presos de la cárcel, compañeros de destino del sentenciado, y sus sucesores acaso, una salve en un compás monótono, que contrasta singularmente con las jácaras y coplas populares, inmorales e irreligiosas, que momentos antes componían, juntamente con las preces de la religión, el ruido de los patios y calabozos del espantoso edificio. El que hoy canta esa salve se la oirá cantar mañana.

Enseguida, la cofradía vulgarmente dicha de la Paz y Caridad recibe al reo, que, vestido de una túnica y un bonete amarillos, es trasladado atado de pies y manos sobre un animal, que sin duda, por ser el más útil y paciente es el más despreciado; y la marcha fúnebre comienza.

Un pueblo entero obstruye ya las calles del tránsito. Las ventanas y balcones están coronados de espectadores sin fin, que se pisa, se apiñan y se agrupan para devorar con la vista el último dolor del hombre.

— ¿Qué espera esa multitud? — diría un extranjero que desconociese las costumbres—. ¿Es un rey el que va a pasar, ese ser coronado que es todo un espectáculo para el pueblo? ¿Es un día solemne? ¿Es una pública festividad? ¿Qué hacen ociosos esos artesanos? ¿Qué curioseosa esta nación?

Nada de eso. Ese pueblo de hombres va a ver morir a un hombre.

— ¿Dónde va?

— ¿Quién es?

— ¡Pobrecillo!

— Merecido lo tiene.

— ¡Ay, si va muerto ya!

— ¿Va sereno?

— ¡Qué entero va!

He aquí las preguntas y expresiones que se oyen resonar en derredor. Numerosos piquetes de infantería y caballería esperan en torno del patíbulo (...).

¡Siempre bayonetas en todas partes! ¿Cuándo veremos una sociedad sin bayonetas? ¡No se puede vivir sin instrumentos de muerte! Esto no hace, por cierto, el elogio de la sociedad ni del hombre (...)

Un tablado se levanta en un lado de la plazuela: la tablazón desnuda manifiesta que el reo no es noble. ¿Qué quiere decir un reo noble? ¿Qué quiere decir garrote vil? Quiere decir indudablemente que no hay idea positiva ni sublime que el hombre no impregne de ridiculeces.

Mientras estas reflexiones han vagado por mi imaginación, el reo ha llegado al patíbulo (...). Las cabezas de todos, vueltas al lugar de la escena, me ponen delante que ha llegado el momento de la catástrofe; el que sólo había robado acaso a la sociedad, iba a ser muerto por ella; la sociedad también da ciento por uno; si había hecho mal matando a otro, la sociedad iba a hacer bien matándole a él. Un mal se iba a remediar con dos. El reo se sentó por fin. ¡Horrible asiento! Miré el reloj: las doce y diez minutos; el hombre vivía

aún... De allí aun momento, una lúgubre campanada de San Millán, semejante al estruendo de las puertas de la eternidad que se abrían, resonó por la plazuela. El hombre no existía ya; todavía no eran las doce y once minutos. "La sociedad, exclamé, estará ya satisfecha: ya ha muerto un hombre".

Larra volvería a insistir una vez más sobre el absurdo de la pena de muerte en su artículo *Los barateros o el desafío y la pena de muerte* aparecido en *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, núm. 171, de 19 de abril de 1836 y firmado bajo el seudónimo de Fígaro. A este artículo pertenece el siguiente texto:

Y el baratero:

– Mi día llegará, oh falsa sociedad, oh sociedad incompleta y usurpadora, y llegará más pronto por tu culpa; porque mi cadáver será un libro, y un libro ese garrote vil, donde los míos, que ahora le miran estúpidamente sin comprenderle, aprenderán a leer. ¡Hágase, en el ínterin, la voluntad de la fuerza: ahorca a los plebeyos que se baten en duelo, colma de honores a los señores que se baten en duelo, y, en tanto que el pueblo cobra su barato, cobra tú el tuyo, y date prisa!

Y el baratero debía morir, porque la ley es terminante, y con el baratero cuantos barateros se baten en duelo, porque la ley es vigente, y quien infringe la ley merece la pena; ¡y quien tal hizo que tal pague!

Y el baratero murió, y en cuanto a él, satisfizo la vindicta pública. Pero el pueblo no ve, el pueblo no sabe ver; el pueblo no comprende, el pueblo no sabe comprender, y como su día no es llegado, el silencio del pueblo acató con respeto a la justicia de la que se llama su sociedad, y la sociedad siguió, y siguieron con ella los duelos, y siguió vigente la ley, y barateros la burlarán, porque no serán barateros de la cárcel, ni barateros del pueblo, aunque cobren el barato del pueblo.

12. LOS AUTORES DEL SIGLO XX

Sería en el siglo XX cuando la denuncia contra la pena de muerte se torna más batalladora que nunca con obras como *La colonia penitenciaria* (1914) o *El proceso* (1925) de Franz Kafka, *Ni víctimas ni verdugos* (1946) de Albert Camus o *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela.

Incluso en este siglo asistimos a un hecho que podíamos denominar insólito: la literatura erótica hace un hueco en sus páginas para describir la monstruosidad de una ejecución. En el relato erótico "La mujer de las dunas", perteneciente al libro *Pájaros de fuego* (1979) de

la escritora francesa Anaïs Nin, aclamada por muchos críticos como una de las mejores escritoras del erotismo femenino, se contrapone miedo y deseo, muerte y vida. El relato describe el ahorcamiento de un extremista ruso:

En aquellos tiempos todavía se ejecutaba a la gente por delitos graves. Habitualmente se llevaba a cabo al amanecer, cuando no había nadie, en una plaza cercana a la prisión de la Santé, donde se irguiera la guillotina en la época de la Revolución. Y no era posible acercarse demasiado porque lo impedía la policía. Pocas personas asistían a estos ahorcamientos. Pero en el caso del ruso, dadas las grandes pasiones que había despertado, decidieron asistir todos los estudiantes y artistas de Montparnasse, los jóvenes agitadores y los revolucionarios. Aguardaron en pie toda la noche, emborrachándose.

Ella había esperado con los demás, había bebido con ellos y estaba muy excitada y asustada. Por primera vez vería morir a una persona. Por primera vez sería testigo de una escena que sería repetida muchas veces, muchísimas veces, durante la Revolución.

Hacia el amanecer, la multitud se dirigió hacia la plaza, hasta donde lo permitía el cordón desplegado por la policía, y formó un círculo. La marea de la multitud la arrastró a un punto situado a unos diez metros del cadalso.

Allí se quedó, apretada contra el cordón policial, fascinada y aterrorizada. Luego, un revuelo de la multitud la empujó a otro sitio. De todas formas, poniéndose de puntillas, podía ver. La gente la aplastaba por todas partes. El reo apareció con los ojos vendados. El verdugo estaba dispuesto y esperaba. Dos guardias cogieron al hombre y, lentamente, lo guiaron por la escalera del patíbulo.

En aquel momento se dio cuenta de que alguien se apretaba contra ella con mucha más fogosidad de lo normal. En su estado tembloroso y excitado, la presión no era desagradable. Tenía el cuerpo enfebrecido ()

Sus ojos seguían fijos en el hombre que ascendía al patíbulo y, a cada latido del corazón, el pene avanzaba un poco más (). Ahora el condenado estaba de pie sobre el patíbulo y le pusieron la soga al cuello. El dolor de verlo era tan grande que convertía el contacto carnal en un alivio, en algo humano, cálido y consolador. Le pareció que el pene que se estremecía entre sus nalgas era algo hermoso de coger, que era vida, vida a la que cogerse mientras se desarrollaba la muerte

Sin decir una palabra, el ruso dobló la cabeza sobre el nudo. El cuerpo de ella tembló.

12.1. Franz Kafka: *En la colonia penitenciaria* (1914) y *El proceso* (1925)

Kafka fue abogado y llegó a doctorarse. Sin ser el Derecho su preocupación máxima, cuando se ocupa de él, lo hace siempre con esa lejanía que es propia de quienes no le tienen alta consideración. O

bien lo representa como un obstáculo, algo que aplasta al individuo; o lo identifica con el poder instituido, silencioso y cerrado al que, no obstante, como representación subjetiva, las personas se afanan por acceder; o se tiñe de un manto de secretismo utilizado sólo por unos pocos del que se sirven o, por fin, se identifica con el absurdo, pues el procedimiento inesperado e injustificado conduce al reo a la muerte³.

Franz Kafka tuvo en sus relatos un tono oscuro, de una situación torturada de la condición humana, donde el hombre se debate entre el sufrimiento injusto físico y moral, y el reconocimiento de su dignidad que no siempre llega a concretarse. Uno de estos cuentos es *En la colonia penitenciaria* (1914) donde se debaten los derechos humanos entre verdugos y observadores con humor negro.

El argumento de *En la colonia penitenciaria* es el siguiente: Un viajero de visita en una colonia penitenciaria es invitado por el nuevo comandante a presenciar una ejecución. Esta se efectúa mediante una máquina, inventada por el antiguo comandante ya fallecido, que mediante un sistema de agujas y tinta graba en la piel del reo el texto de la sentencia durante horas hasta que se produce la muerte.

La máquina de torturas es un invento estrafalario, para ridiculizar las sutilezas a las que puede llegar el hombre al liberar su crueldad, bajo el pretexto de la justicia. Es una muerte que consiste en ser atravesado por la espalda mientras agujas de vidrio escriben la sentencia. El condenado debía morir con la inscripción "honra a tus superiores", programada en la parte de la máquina llamada diseñador, mientras la inscripción la sufría en la parte llamada rastra, donde yacía desnudo.

El oficial que maneja la máquina intenta convencer al viajero de la belleza, la justicia y la necesidad de su uso, y le pide que interceda ante el nuevo comandante de la colonia, contrario a semejante herramienta de tortura, para que sigan suministrándole los fondos necesarios para su mantenimiento. Ante la negativa del viajero a hacerlo, el oficial se introduce en la máquina y muere de forma inmediata mientras ésta se descompone. El viajero abandona la isla dejando tras de sí un incipiente culto al antiguo comandante.

³ Vid. SILVA, L., *El Derecho en la obra de Kafka*, Madrid, 2008, pp. 25 y ss.

Esta máquina parodia la imprenta, el vencedor impone su discurso al vencido y lo imprime en él. La racionalidad del vencedor es la que determina el castigo, creyéndolo justo sólo ella, sin mediar consideraciones.

Kafka se adelantó en este relato a las torturas del nazismo en los campos de concentración, tema que volvió a abordar en su novela *El proceso* (1925). En ambas obras el absurdo y el ridículo personifican la lógica de la crueldad. *En la colonia penitenciaria* habrá un momento de perdón al condenado para que el oficial encargado de la tortura tome su lugar, al darse cuenta que el explorador u observador extranjero desaprueba sus métodos. El condenado verá satisfecho la muerte de su verdugo.

Se puede encontrar la esencia del relato en estos dos párrafos:

— Nuestra sentencia no es aparentemente severa. Consiste en escribir sobre el cuerpo del condenado, mediante la Rastra, la disposición que él mismo ha violado. Por ejemplo, las palabras inscriptas sobre el cuerpo de este condenado — y el oficial señaló al individuo — serán: Honra a tus superiores.

El explorador miró rápidamente al hombre; en el momento en que el oficial lo señalaba, estaba cabizbajo y parecía prestar toda la atención de que sus oídos eran capaces para tratar de entender algo. Pero los movimientos de sus labios gruesos y apretados demostraban evidentemente que no entendía nada. El explorador habría querido formular diversas preguntas, pero al ver al individuo sólo inquirió:

— ¿Conoce él su sentencia?

— No — dijo el oficial, tratando de proseguir inmediatamente con sus explicaciones, pero el explorador lo interrumpió:

— ¿No conoce su sentencia?

— No — repitió el oficial, callando un instante como para permitir que el explorador ampliara su pregunta—. Sería inútil anunciársela. Ya lo sabrá en carne propia.

El explorador no quería preguntar más; pero sentía la mirada del condenado fija en él, como inquiriéndole si aprobaba el procedimiento descrito. En consecuencia, aunque se había repantigado en la silla, volvió a inclinarse hacia adelante y siguió preguntando:

— Pero, por lo menos ¿sabe que ha sido condenado?

— Tampoco — dijo el oficial, sonriendo como si esperara que le hiciera otra pregunta extraordinaria.

— No — dijo el explorador y se pasó la mano por la frente—, entonces ¿el individuo tampoco sabe cómo fue conducida su defensa?

— No se le dio ninguna oportunidad de defenderse — dijo el oficial y volvió la mirada, como hablando consigo mismo, para evitar al explorador la vergüenza de oír una explicación de cosas tan evidentes.

— Pero debe de haber tenido alguna oportunidad de defenderse — insistió el explorador, y se levantó de su asiento.

El oficial comprendió que corría el peligro de ver demorada indefinidamente la descripción del aparato; por lo tanto, se acercó al explorador, lo tomó por el brazo, y señaló con la mano al condenado, que al ver tan evidentemente que toda la atención se dirigía hacia él, se puso en posición de firme, mientras el soldado daba un tirón a la cadena.

— Le explicaré cómo se desarrolla el proceso — dijo el oficial—. Yo he sido designado juez de la colonia penitenciaria. A pesar de mi juventud. Porque yo era el consejero del antiguo comandante en todas las cuestiones penales, y además conozco el aparato mejor que nadie. Mi principio fundamental es éste: la culpa es siempre indudable. Tal vez otros juzgados no siguen este principio fundamental, pero son multipersonales y, además, dependen de otras cámaras superiores. Este no es nuestro caso, o por lo menos no lo era en la época de nuestro antiguo comandante. El nuevo ha demostrado, sin embargo, cierto deseo de inmiscuirse en mis juicios, pero hasta ahora he logrado mantenerlo a cierta distancia, y espero seguir lográndolo. Usted desea que le explique este caso particular; es muy simple, como todos los demás. Un capitán presentó esta mañana la acusación de que este individuo, que ha sido designado criado suyo, y que duerme frente a su puerta, se había dormido durante la guardia. En efecto, tiene la obligación de levantarse al sonar cada hora, y hacer la venia ante la puerta del capitán. Como se ve, no es una obligación excesiva, y sí muy necesaria, porque así se mantiene alerta en sus funciones, tanto de centinela como de criado. Anoche el capitán quiso comprobar si su criado cumplía con su deber. Abrió la puerta exactamente a las dos, y lo encontró dormido en el suelo. Cogió la fusta, y le cruzó la cara. En vez de levantarse y suplicar perdón a su superior por las piernas, lo sacudió y exclamó: “Arroja ese látigo, o te como vivo”. Estas son las pruebas. El capitán vino a verme hace una hora, tomé nota de su declaración y dicté inmediatamente la sentencia. Luego hice encadenar al culpable. Todo esto fue muy simple. Si primeramente lo hubiera hecho llamar, y lo hubiera interrogado, sólo habrían surgido confusiones. Habría mentido, y si yo hubiera querido desmentirlo, habría reforzado sus mentiras con nuevas mentiras y así sucesivamente. En cambio, así lo tengo en mi poder y no se escapará. ¿Está todo aclarado? Pero el tiempo pasa, ya debería comenzar la ejecución y todavía no terminé de explicarle el aparato.

(...)

— ¿Comprende el funcionamiento? La Rastra comienza a escribir; cuando termina el primer borrador de la inscripción en el dorso del individuo, la capa de algodón gira y hace girar el cuerpo lentamente sobre un costado para dar más lugar a la Rastra. Al mismo tiempo, las partes ya escritas se apoyan sobre el algodón, que gracias a su preparación especial contiene la emisión de sangre y prepara la superficie para seguir profundizando la inscripción. Luego, a medida que el cuerpo sigue girando, estos dientes del borde de la Rastra arrancan el algodón de las heridas, lo arrojan al hoyo, y la Rastra puede proseguir su labor. Así sigue inscribiendo, cada vez más hondo, las doce horas. Durante las primeras seis horas, el condenado se mantiene casi

tan vivo como al principio, sólo sufre dolores. Después de dos horas, se le quita la mordaza de fieltro, porque ya no tiene fuerzas para gritar. Aquí, en este recipiente calentado eléctricamente, junto a la cabecera de la Cama, se vierte pulpa caliente de arroz, para que el hombre se alimente, si así lo desea, lamiéndola con la lengua. Ninguno desdena esta oportunidad. No sé de ninguno, y mi experiencia es vasta. Sólo después de seis horas desaparece todo deseo de comer. Generalmente me arrojo aquí, en ese momento, y observo el fenómeno. El hombre no traga casi nunca el último bocado, sólo lo hace girar en la boca, y lo escupe en el hoyo. Entonces tengo que agacharme, porque si no me escupiría en la cara. ¡Qué tranquilo se queda el hombre después de la sexta hora! Hasta el más estólido comienza a comprender. La comprensión se inicia en torno de los ojos. Desde allí se expande. En ese momento uno desearía colocarse con él bajo la Rastra. Ya no ocurre más nada; el hombre comienza solamente a descifrar la inscripción, estira los labios hacia afuera, como si escuchara. Usted ya ha visto que no es fácil descifrar la inscripción con los ojos; pero nuestro hombre la descifra con sus heridas. Realmente, cuesta mucho trabajo; necesita seis horas por lo menos. Pero ya la Rastra lo ha atravesado completamente y lo arroja en el hoyo, donde cae en medio de la sangre y el agua y el algodón. La sentencia se ha cumplido, y nosotros, yo y el soldado, lo enterramos.

Años más tarde Jacques Carelman construiría la *Machine de la Colonie pénitentiaire* para la exposición *Les Machines Célibataires*, 1975, París, bajo la dirección de Harald Szeemann y el mismo.



En *El proceso* (1925), Kafka narra el proceso al ciudadano Joseph K. por unos delitos desconocidos. Un día unos guardianes de la Ley aparecen en la habitación del ciudadano Joseph K. para detenerlo. ¿De qué se le acusa? No se sabe. Desde ese momento, el protagonista se adentra en una pesadilla para defenderse de algo que nunca se sabe qué es y con argumentos aún menos concretos, tan solo para encontrar, una y otra vez, que las más altas instancias a las que pretende apelar no son sino las más humildes y limitadas, creándose así un clima de inaccesibilidad a la “Justicia” y a la “Ley”.

El protagonista termina asumiendo la culpa del delito que supeadamente ha cometido. Una noche vienen a buscarlo dos hombres que lo llevan a las afueras de la ciudad, le despojan de sus ropas y le muestran un cuchillo con el que Joseph K. teóricamente tendría que suicidarse, al no aceptar el protagonista esta opción, uno de los hombres acaba clavándole el arma en el corazón. La obra de Kafka termina con este párrafo:

Pero las manos de uno de los señores se posaban ya en la garganta de K., mientras el otro le hundía profundamente el cuchillo en el corazón y lo hacía girar dos veces. Con los ojos vidriosos, K. vio aún cómo los señores, muy cerca de su cara, mejilla contra mejilla, observaban la decisión. “¡Como un perro!”, dijo; era como si la vergüenza hubiese de sobrevivirle”.

El Derecho se identifica con el absurdo, pues el procedimiento inesperado e injustificado conduce al reo a la muerte, por mucho que se haya esforzado en conocer los motivos del Tribunal para atribuirle una culpa de la que es inocente, pues cumple sus designios, convirtiéndose en “fuerza desnuda, brutal, arbitraria”, crítica que ha pasado a identificarse con uno de los calificativos peyorativos —kafkiano— destinados a las situaciones incomprensibles o a los pleitos complicados e ininteligibles.

El proceso se ha llevado varias veces al cine y al teatro, al igual que otras obras de Kafka. Acaso la versión más conocida es *El Proceso* (1962) de Orson Welles, que se permitió la libertad de añadir un final distinto a la trama de Kafka, pues mientras Kafka pone fin a la vida de su personaje clavándole un cuchillo en el corazón, Welles termina con la vida del personaje mediante la explosión de unos cartuchos de dinamita.

De la novela procede un famoso relato kafkiano, *Ante la ley*, devenida en la esencia de la “pesadilla kafkiana”. En él un hombre llegado de lejos pretende cruzar la puerta de la Ley, pero un guardián se lo impide durante años. En el final, cuando el hombre agoniza, el guardián le grita:

Ninguna otra persona podía haber recibido permiso para entrar por esta puerta, puesto que esta entrada estaba reservada sólo para ti. Ahora me voy y cierro la puerta.

12.2. Albert Camus: *Ni víctimas ni verdugos* (1946) y *El extranjero* (1942)

El tema de la pena de muerte también está presente en *Ni víctimas ni verdugos* de Albert Camus. *Ni víctimas ni verdugos*, que apareció en serie en el otoño de 1946 en *Combat*, el periódico de la Resistencia, es una profunda reflexión sobre la época en la que fue escrita. En ella Camus declara al siglo veinte como “El siglo del Miedo” y reivindica los valores de la independencia y la libertad del ser humano. Camus despreciaba a los verdugos. Maldecía a los asesinos. Pero no soportaba a quienes atenuaban los hechos con las palabras.

También en su obra *El extranjero* (1942) Camus escribe una despiadada sátira al existencialismo. Meursault recibe un telegrama, su madre ha muerto. Le da igual. Va a su funeral. Los días pasan. Una serie de circunstancias, cuya propia lógica no aboca de forma inequívoca a resultados predeterminados, lleva al protagonista de la novela a cometer un crimen aparentemente inmotivado. Meursault es condenado. La muerte de Meursault en el patíbulo no tendrá más sentido que su vida corroída por la cotidianidad y gobernada por fuerzas anónimas que, al despojar a los hombres de la condición de sujetos autónomos, les eximen también de responsabilidad y de culpa.

El proceso a Meursault es el juicio contra todo el existencialismo y la historia de la filosofía, deshumanizada. Meursault parece ajeno al “imperativo categórico” que defiende su abogado y que le exhorta a demostrar tristeza por la muerte de su madre. Éste parece ser su verdadero crimen: falta de piedad. Kant resurge de entre los muertos para juzgar con vara inquisidora.

El extranjero está narrado en primera persona y supone una de las críticas más agudas al existencialismo como fenómeno social. En la obra, el argumento más solvente contra la pena capital es aquel que refuta la ley o principio básico de los partidarios de la pena de muerte. Todos ellos comparten su acuerdo con la llamada “razón de justicia” o ley del Talión que se enunció de la siguiente manera: “si alguien mata, hay que pagarle con la misma moneda, es decir, con la pena de muerte. A quien quita el valor máximo es justo que se le quite el valor máximo”. Como apunta Albert Camus se trata de un sentimiento, particularmente violento, no de un principio ni de una ley. El Talión pertenece al orden del instinto no al de la razón. Se impone pues, la pregunta lapidaria: de qué justicia hablan los adeptos a la pena de muerte si su razón fundamental descansa en el instinto, en el sentimiento y no en la razón? La sociedad con cimientos de este tipo, sería una sociedad injusta, corrupta, hasta inmoral, una sociedad contradictoria con la que pretenden⁴.

El Presidente me dijo en forma extraña que, en nombre del pueblo francés, se me cortaría la cabeza en una plaza pública. Me pareció reconocer entonces el sentimiento que leía en todos los rostros. Creo que era consideración. Los gendarmes se mostraban muy suaves conmigo. El abogado me tomó la mano. Yo no pensaba más en nada. El Presidente me preguntó si no tenía nada que agregar. Reflexioné. Dije: “No”. Entonces me llevaron.

En 1957 a la edad de 44 años, se le concedió a Camus el Premio Nobel de Literatura por “el conjunto de una obra que pone de relieve los problemas que se plantean en la conciencia de los hombres de hoy”. Del discurso que realizó Camus al recibir el Nobel en Estocolmo es el siguiente texto:

Indudablemente, cada generación se cree destinada a rehacer el mundo. La mía sabe, sin embargo, que no podrá hacerlo. Pero su tarea es quizás mayor. Consiste en impedir que el mundo se deshaga. Heredera de una historia corrompida — en la que se mezclan las revoluciones fracasadas, las técnicas enloquecidas, los dioses muertos, y las ideologías extenuadas; en la que poderes mediocres, que pueden hoy destruirlo todo, no saben convencer; en la que la inteligencia se humilla hasta ponerse al servicio del odio y de la opresión —, esa generación ha debido, en sí misma y a su alrededor, restaurar,

⁴ Vid. más ampliamente, ÁLVAREZ DE LA ROSA, “La pena de muerte en el espacio de Víctor Hugo”, en *Intertexto y Polifonía: Homenaje a M^a Aurora Aragón*, Vol. 2, 2008, pp. 1089 y ss.

partiendo de amargas inquietudes, un poco de lo que constituye la dignidad de vivir y de morir. Ante un mundo amenazado de desintegración, en el que se corre el riesgo de que nuestros grandes inquisidores establezcan para siempre el imperio de la muerte, sabe que debería, en una especie de carrera loca contra el tiempo, restaurar entre las naciones una paz que no sea la de la servidumbre, reconciliar de nuevo el trabajo y la cultura, y reconstruir con todos los hombres una nueva Arca de la Alianza.

No es seguro que esta generación pueda al fin cumplir esa labor inmensa, pero lo cierto es que, por doquier en el mundo, tiene ya hecha, y la mantiene, su doble apuesta en favor de la verdad y de la libertad y que, llegado el momento, sabe morir sin odio por ella. Es esta generación la que debe ser saludada y alentada dondequiera que se halle y, sobre todo, donde se sacrifica. En ella, seguro de vuestra profunda aprobación, quisiera yo declinar hoy el honor que acabáis de hacerme.

12.3. Albert Camus y Arthur Koestler: La pena de muerte

El libro *La pena de muerte* de Albert Camus y Arthur Koestler reúne dos ensayos en contra de la pena de muerte, como último recurso de la ley para castigar o sancionar los actos de un hombre en sociedad, escritos hace más de medio siglo pero plenamente vigentes. El libro consta de dos ensayos. Uno, *Reflexiones sobre la horca*, llevado a cabo por Koestler y *Reflexiones sobre la guillotina*, obra de Albert Camus.

Arthur Koestler encabezó en Gran Bretaña una campaña a favor de la abolición de la pena capital. En la década de 1930 fue encarcelado dos veces, en España y Francia, e incluso durante la Guerra Civil española fue condenado a muerte en España, aunque le fue conmutada la pena. El periodo que pasó en la cárcel le inspiró su ensayo *Reflexiones sobre la horca* (1957) donde analiza los antecedentes y el estado del problema en Inglaterra.

En su ensayo Koestler hace énfasis en los atributos históricos que hacen de la pena de muerte un instrumento legal innecesario ante el pensamiento determinista que se impone como modalidad social en Gran Bretaña. En este sentido, su ensayo encausa la evolución del pensamiento como argumento social, ante el atrasado sistema legal inglés, que se resiste burocráticamente a ser renovado. También, y para contextualizar el ensayo, se abordan las ideas revolucionarias de post guerra y la idea de hacer una nueva sociedad en la que no se cometan los errores que llevaron a un enfrentamiento armado a

gran escala, haciendo del cuestionamiento sobre la pena de muerte un instrumento tangible para apoyar nuevas formas de hacer ley. Consecuentemente, se revisan casos históricos, donde Koestler define la noción de culpa y la de inocencia, atribuyendo roles que, para la justicia —es decir el instrumento de la justicia—, tal como se presentan ante la condena a muerte, son indistintos.

El ensayo de Albert Camus, *Reflexiones sobre la guillotina*, se inicia con un recuerdo personal: el profundo desagrado que la ejecución de un condenado causó en su padre y que provocó su rechazo por la pena de muerte. Con una brillante argumentación, el autor equipara las ejecuciones sumarias en Francia con las que tuvieron lugar durante la ocupación nazi.

Camus se refiere a un hecho ocurrido antes de la guerra de 1914. Se trataba de un asesinato particularmente indignante: la masacre de una familia de granjeros con sus pequeños hijos. El asesino fue condenado a muerte en Argelia. Su propio padre, particularmente indignado por el hecho, quiso asistir a la ejecución de su hijo, siendo ésta la primera ejecución a la que asistía. Lo hizo muy temprano por la mañana, junto con un grupo muy numeroso de gente y regresó con su rostro visiblemente alterado y se negó a hablar. Poco después se le oyó vomitar: En lugar de pensar en los niños masacrados, su padre no podía dejar de pensar en el cuerpo convulsionado que habían tirado sobre la plancha para cortarle el cuello.

Reseña al respecto Camus, que era necesario creer que ese acto ritual era lo bastante horrible como para llegar a vencer la indignación de un hombre simple y recto y para acongojarle de tal manera su corazón. La reflexión de Camus era que, cuando la pena máxima hace vomitar a un hombre honesto, a quien parece proteger, resulta difícil que ella esté destinada, como debería ser su función, a aportar paz y orden en la comunidad.

De ahí, el genial galo infiere que la pena de muerte no es menos indignante que el crimen y que este “nuevo crimen” lejos de reparar las ofensas hechas al cuerpo social, agrega una nueva a la primera.

El ensayo de Albert Camus pone de manifiesto su horror ante el sistema legal francés, que convalece de las mismas enfermedades conservadoras que la Inglaterra de principios de siglo respecto a la pena de muerte.

Albert Camus sentenciaría:

No habrá paz durable, ni en el corazón de los individuos ni en las costumbres de las sociedades, hasta que la muerte no sea excluida de la ley.

Si Koestler avanza en el terreno jurídico, Camus calcula el sufrimiento moral que se inflige, como tortura en última instancia, al condenado que espera largamente su posible ejecución, pero ambos constatan por igual la ineficacia de la pena de muerte para inhibir el delito.

12.4. Eugenio Noel: *Las siete cucas: (una mancebía en Castilla)* (1927)

La genial capacidad del literato para trazar los perfiles entre la pena de muerte y la ficción literaria se observa en la obra *Las siete cucas: (una mancebía en Castilla)* (1927) de Eugenio Noel. La historia de las siete cucas es una ficción novelesca inspirada, con toda seguridad, en el *Crimen de la calle de Medina*, ocurrido en 1889. Los asesinos fueron juzgados por el primer jurado popular de la provincia de Salamanca y condenados a morir, el 18 de mayo de 1890, mediante el sistema del garrote vil.

La novela narra la sutil venganza de la viuda de uno de los reos. Ella y sus seis hijas, rechazadas en todos los trabajos, determinan abrir una mancebía en la que a la vez, ejercen como prostitutas y vengadoras del pueblo que las desprecia.

12.5. Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte* (1942)

También *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, que cuenta la vida de Pascual Duarte, desde su nacimiento en un pequeño pueblo de Badajoz, Torremejía, hasta su muerte —ejecutado en prisión—, es un duro alegato contra la pena capital.

Pascual Duarte es un ser primitivo y elemental dominado por la violencia, única respuesta que conoce a la traición y al engaño. Pero esa siniestra apariencia no es más que la máscara que oculta su incapacidad para luchar con la maldad de los demás y la desvalida impotencia que alberga en el fondo de su alma.

La terrible historia del criminal inocente es una tragedia que sitúa al protagonista dentro de unas coordenadas sociales y temporales. Cela ha utilizado una anécdota que entronca el relato con una tradición popular de historias y crímenes y con la literatura de Baroja, pero que en la estructura narrativa se aleja de éste.

Escrito en primera persona, el relato interioriza el drama humano en la voz del acusado. El protagonista, que también es el narrador, adquiere perfiles contradictorios que se ponen en evidencia en las incoherencias de su confesión. El lirismo de la obra se inscribe dentro de la tradición gallega, en la que se aprecia una íntima relación entre el paisaje y sus gentes:

En cuanto a su muerte, sólo he de decirle que fue completamente corriente y desgraciada y que aunque al principio se sintiera flamenco y soltase delante de todo el mundo un ¡Hágase la voluntad del Señor!, que nos dejó como anonadados, pronto se olvidó de mantener la compostura. A la vista del patíbulo se desmayó y cuando volvió en sí, voces daba de que no quería morir y de que lo que hacían con él no había derecho, que hubo que ser llevado a rastras hasta el banquillo. Allí besó por última vez un crucifijo que le mostró el padre Santiago, que era el capellán de la cárcel y mismamente un santo, y terminó sus días escupiendo y pataleando, sin cuidado ninguno de los circunstantes y de la manera más ruin y más baja que un hombre puede terminar; demostrando a todos su miedo a la muerte.

En 1975 se llevó al cine la obra de Cela bajo el título *Pascual Duarte* y bajo la dirección de Ricardo Franco.

12.6. Jorge Luís Borges: *El milagro secreto* (1944)

Jorge Luís Borges, escritor argentino, es uno de los autores más destacados de la literatura en español del siglo XX. *El milagro secreto* pertenece a una serie de cuentos publicados en el libro *Ficciones*, en el año 1944. El autor abre el cuento con una cita perteneciente al libro sagrado de la religión islámica:

*Y dios lo hizo morir durante cien años
Y luego lo animo y le dijo:
– ¿Cuánto tiempo has estado aquí?
– un día o parte de un día, respondió.
Alcorán, II, 261*

El cuento relata la vida y la muerte del escritor checo Jaromir Hladik, fusilado por la Gestapo. En las milésimas de segundo que tardaron en recorrer las balas la distancia entre los cañones y el cuerpo de Hladik, éste disfrutó de un año secreto, concedido a escondidas por Dios, para que completara su drama *Los Enemigos*.

La ejecución de este intelectual en Praga sirve al escritor argentino para realizar una magistral reflexión sobre los horrores del autoritarismo en general y el nazismo en particular:

Se vistió; dos soldados entraron en la celda y le ordenaron que los siguiera. Del otro lado de la puerta, Hladik había previsto un laberinto de galerías, escaleras y pabellones. La realidad fue menos rica: bajaron a un traspacio por una sola escalera de fierro. Varios soldados —alguno de uniforme desabrochado— revisaban una motocicleta y la discutían. El sargento miró el reloj: eran las ocho y cuarenta y cuatro minutos. Había que esperar que dieran las nueve. Hladik, más insignificante que desdichado, se sentó en un montón de leña. Advirtió que los ojos de los soldados rehuían los suyos. Para aliviar la espera, el sargento le entregó un cigarrillo. Hladik no fumaba; lo aceptó por cortesía o por humildad. Al encenderlo, vio que le temblaban las manos. El día se nubló; los soldados hablaban en voz baja como si él ya estuviera muerto. Vanamente, procuró recordar a la mujer cuyo símbolo era Julia de Weidenau...

El piquete se formó, se cuadró. Hladik, de pie contra la pared del cuartel, esperó la descarga. Alguien temió que la pared quedara maculada de sangre; entonces le ordenaron al reo que avanzara unos pasos. Hladik, absurdamente, recordó las vacilaciones preliminares de los fotógrafos. Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienas de Hladik y rodó lentamente por su mejilla; el sargento vociferó la orden final.

El universo físico se detuvo.

12.7. Georges Simenon: *Pena de muerte* (1946)

También las novelas y cuentos de Georges Simenon, narrador francés de origen belga, han sido objeto de numerosas adaptaciones al cine como *En caso de desgracia* (1958) del director francés Claude Autant-Lara.

Georges Simenon es autor de varios centenares de novelas que le granjearon el reconocimiento de los lectores de todo el mundo, especialmente interesados en las aventuras protagonizadas por su personaje más célebre, el comisario Maigret. Entre las numerosas novelas que tienen a Maigret por protagonista cabe destacar *La amar-*

gura del condenado (1932) y entre los relatos, *Pena de muerte* (1946). En este último se lee:

– *Si no hubiese sido antiguo estudiante de Derecho y si la pena de muerte hubiese existido realmente en Bélgica... Me explico... En Francia, mató a su tío por necesidad de dinero... Sabía que allí su cabeza estaba en juego... Refugiado en Bruselas, está seguro de la extradición si el crimen llega a ser probado... ¡Y yo continúo detrás de él! Dicho de otra forma, tal vez tengo indicios o pruebas... No tiene salvación...*

“O más bien sí... Una cosa puede salvarlo de la guillotina, una cosa que ya salvó al asesino Danse... El que comete una nueva muerte, antes de efectuarse la extradición, será juzgado por la Justicia belga que no conoce la pena de muerte, pero que lo enviará a la cárcel para el resto de sus días...

“Este es el dilema en el que he querido arrinconarlo siguiéndolo paso a paso. Carecía de arma. El gesto de su amante, esta noche, mientras la pareja estaba en las últimas, me ha hecho ver que habían conseguido, gracias a la complicidad de un antiguo camarada, procurarse una, que se encuentra en el bolso.

“Durante el baile, un agente ha cambiado el revólver cargado de balas por uno cargado con salvas...

“Luego el arresto...

“Jehan d’Oulmont, asustado, que se juega la cabeza, prefiere cadena perpetua en Bélgica y dispara...

“¿Comprende?”

¡Había comprendido, sí! Había comprendido que un segundo crimen salvaba la vida al asesino del anciano conde d’Oulmont.

Por lo demás, la sonrisa sarcástica del joven proclamaba:

– ¡Ya ve como no tendrá mi cabeza!

– ¡Su cabeza, no! ¡Lo que no impide que ya no pueda hacer daño!

¡Y que, por fin, Maigret tenía derecho a pensar en otra cosa!

12.8. Dario Fo: *Muerte accidental de un anarquista* (1970)

En 1970, el escritor italiano ganador del Premio Nobel de Literatura de 1997, Dario Fo, publica *Muerte accidental de un anarquista*, obra inspirada en la muerte del anarquista Giuseppe Pinelli. El 12 de diciembre de 1969 hubo un atentado con bombas en Piazza Fontana en Milán. Pinelli, trabajador ferroviario de ideas anarquistas, fue detenido por la policía y acusado de haber participado en el hecho. Pese a que era conocido por su posición pacifista y opuesto a los actos de violencia individual, mientras era interrogado el 15 de diciembre, fue, posiblemente, arrojado desde la ventana del cuarto piso del cuartel de la policía.

La obra de Dario Fo enmarca a la perfección la historia. Son años difíciles y rebeldes en toda Europa, cuando en Italia se desataba, con particularidad virulencia, una estrategia de “Tensión” de clara impronta fascista, auspiciada desde estamentos políticos y militares, que sembrando el país de bombas y atentados, buscaba provocar una fuerte represión. Entre 1969 y 1974, la trágica farsa orquestada por las fuerzas de la reacción apuntaba directamente al desmembramiento de las luchas sindicales y estudiantiles, que quedan reducidas, dispersas, confusas entre el estupor y la indignación de la opinión pública. La crónica más negra es la del doce de diciembre de 1969; una serie de bombas explotan esa tarde en Roma y Milán, desatando el pánico y provocando una oleada de detenciones y la criminalización de todo el movimiento izquierdista. Entre todos, el atentado más violento y letal es el que golpea un banco de Piazza Fontana, en Milán con balance de 16 muertos y un sin fin de heridos. El 15 de diciembre, tres días más tarde, uno de los detenidos en la inmediata redada de “monstruos anarquistas”, el ferroviario Pinelli, es “suicidado” desde una ventana del cuarto piso de la jefatura de policía de Milán.

En diciembre de 1970, Fo estrena *Muerte accidental de una anarquista* en una antigua fábrica de Milán, cuyas naves se convierten en punto de encuentro y debate, con asambleas, proyecciones y coloquios.

12.9. Norman Mailer: *La canción del verdugo* (1979)

La canción del verdugo de Norman Mailer es una de las mejores novelas-reportaje de todos los tiempos, y le valió a su autor el premio Pulitzer en 1980. La novela narra de manera descarnada la salida en libertad condicional de Gary Gilmore, que llevaba 18 de sus 35 años en prisión, lo que hacía de él un inadaptado total; sus intentos fallidos de reinserción; su relación tormentosa con su novia Nicole, de 19 años y la comisión de los asesinatos que habrían de conducirle al patíbulo. Describe sin piedad el puritanismo de la sociedad mormona de Utah, y pone acertadamente en contraposición la vida ordenada y “normal” de las dos víctimas respecto a las relaciones enfermizas casi exclusivamente basadas en el sexo de los dos prota-

gonistas, Nicole y Gary, así como la incapacidad de éste para vencer su impulsividad natural que le lleva constantemente a la violencia.

Una vez juzgado y sentenciado, Mailer relata con genial maestría la influencia de Gilmore sobre Nicole, que desemboca en varios intentos de suicidio. Pero sobre todo narra la decisión del reo de no pasar ni un día más en la cárcel en la que ha pasado toda su vida, para lo cual decide no apelar:

Ustedes —dice— me sentenciaron a morir. Y como no se trate de un chiste o algo parecido, quiero hacerlo.

En ese momento se ponen en juego dos poderosas fuerzas enfrentadas. Por un lado, el garantista sistema judicial americano que, a toda costa, trata de que Gilmore agote todas las posibilidades de apelación, secundado por grupos de presión abolicionistas y de gente de color que prevén lo que sucederá si se vuelve a ejecutar a alguien. La lucha de Gilmore contra el mismo sistema que le ha condenado será la que le alcance a los altares del inconsciente colectivo americano, y le hará pasar de villano a héroe de las clases populares.

Por otro, el poder de los medios de comunicación, que convertirán al reo en millonario para conseguir los derechos de su historia, y que son una visión macabra del poder del capitalismo salvaje, empeñado en dar a Gilmore un dinero que nunca le ofrecieron cuando luchaba por salir del arroyo, y que será conseguido para sus familiares gracias a su inteligencia fuera de lo común.

El caso Gilmore es, en suma, la historia de la lucha tenaz y dura de un hombre que rechaza la prisión y la cadena perpetua, que detesta una vida, quizás de años, con la amenaza constante de una próxima e imprevista ejecución y que, frente a todo ello, prefiere simplemente morir, sin dilaciones y acorde, por lo demás, con el querer manifestado por la justicia estadounidense.

Y al fin llegó la ejecución tan querida por Gilmore. Tres o cuatro hombres que lucían guerreras rojas se acercaron a Gilmore y le encapucharon. El médico, que estaba a su lado, le prendió con alfileres un redondel blanco en la pechera de la camisa negra que vestía. El padre Meersman dibujó en el aire un gran signo de la cruz. Se dio la orden de disparar al blanco con los rifles. Gary, sentado en una

silla, abatió hacia adelante la cabeza, que quedó sujeta por la cincha que le retenía el cuello, y alzó lentamente la diestra para dejarla caer enseguida, en un ademán que pareció decir: *Definitivo, señores*.

En el regazo de Gary había un charco de sangre que le corría hasta los pies y le empapaba los zapatos y hasta los mismos cordones. El médico, que se había acercado con un estetoscopio, meneó la cabeza: Gary no estaba muerto todavía.

Pasados quizás veinte segundos, se acercó otra vez y volvió a aplicarle el estetoscopio al brazo, y mirando al alcaide, cabeceó en señal de asentimiento. El padre Meersman rompió a llorar. Otro dijo: *¿Qué hemos conseguido? Esto no hará que haya menos asesinatos*.

Gary Gilmore fue ejecutado en Utah en 1975 por dos asesinatos a sangre fría. La suya fue la primera ejecución legal en los Estados Unidos desde la reimplantación de la pena de muerte, y no fue un caso más, dado que Gilmore renunció a apelar y exigió ser ejecutado en la fecha marcada por el juez.

La novela de Mailer fue adaptada al cine por Lawrence Schiller en 1982 bajo el mismo título: *La canción del verdugo*.

12.10. Miguel Torga: *Pena de muerte* (2000)

El médico y poeta portugués Miguel Torga protestó contra lo que el denominaba “pesadilla inicua”, sumándose a la infinita legión de cuantos siempre han sido, y aún lo son, en todas las sociedades, los enemigos declarados y activos de cualquier forma de aniquilamiento humano.

Con ocasión del centenario de la abolición de la pena de muerte en Portugal en el año 1867, la Universidad de Coimbra celebró un gran coloquio internacional los días 11 al 16 de septiembre de 1967. La apertura de las sesiones corrió a cargo de Miguel Torga. En su discurso⁵, que abre también la edición de las actas: *Pena de morte. Coloquio internacional comemorativo do centenário de abolição da pena de morte em Portugal*, dijo:

⁵ El texto del discurso puede verse en TORGA, “Pena de muerte”, en *Jueces para la Democracia*, núm. 37, 2000, pp. 3 y ss.

Por una infeliz contradicción de su naturaleza, ese hombre, que tiene en el don de la vida su única oportunidad de salvación terrena, que con tanto terror se aleja de la muerte que lo ronda día a día, siempre atenta a interrumpirle los sueños e iniciativas, la combate a escala local y a escala mundial, en un esfuerzo titánico de conservación singular y plural, hizo de ella y hace todavía en muchos lugares de la tierra, instrumento de castigo. Electrocuta, decapita, fusila o ahorca en nombre de la justicia, en una ceguera que se extiende hasta la propia imagen de la potestad a la que dice servir, representada, significativamente con los ojos vendados en los templos jurídicos. En un sadismo que no sólo lo niega físicamente, sino que también arruina la majestuosa construcción ética que representa, el hombre cambia con ligereza la toga impoluta de magistrado por la sucia casaca de verdugo.

12.11. Joan de Déu Doménech: *L'espectacle de la pena de mort* (2007)

En 2007, se publicaba la obra de Joan de Déu Doménech, *L'espectacle de la pena de mort* (El espectáculo de la pena de muerte) que narra la historia de las ejecuciones públicas en Barcelona, desde el siglo XIV hasta la última ejecución en público, el 15 de junio de 1897. Se trata de un ensayo divulgativo, con momentos irónicos y siempre escalofriantes, que compone el retrato social de la pena de muerte que, como dice el autor, es el espectáculo más trágico que ha inventado la especie humana.

El libro comienza con la descripción de la ejecución, un suplicio, del campesino Juan de Canyamars, condenado a muerte por haber atentado, el 7 de diciembre de 1492, contra el rey Fernando. Tras cinco días de tortura se llegó a la conclusión de que el campesino estaba loco y falto de entendimiento, a pesar de ello, fue condenado a la mala muerte:

Casi desnudo, lo pusieron en un carrito amarrado a un poste. En la plaza del Trigo le fue cortado un puño, el Born, el otro. Y allí el hombre murió. El suplicio, sin embargo, debía continuar y continuó. En la plaza de Sant Jaume le cortaron la nariz, una pierna y le quitaron un ojo, y en la plaza Nueva, un muslo. En la plaza de Santa Ana, la otra pierna y la otra pierna. Después la comitiva fue por la calle de Sant Pere, donde acabaron de descuartizar lo que quedaba del cuerpo. Una vez fuera de la ciudad, fue prendido fuego a la cesta, y de todo se hizo ceniza.

El libro describe con una gran minuciosidad el ritual de las ejecuciones: las cofradías, la entrada en capilla, la vestimenta del reo,

las últimas palabras, las exhortaciones de los religiosos a pie del patíbulo y, por encima de todo, la figura del verdugo, un personaje que era muy mal visto socialmente: vivía en las afueras de la ciudad, cuando iba a comprar tenía que llevar guantes, porque no podía tocar ni la fruta ni la verdura con las manos, y cuando iba a la taberna había de llevarse el vaso.

12.12. Truman Capote: *A sangre fría* (1966)

Muchas más obras son las que se han escrito, y muchas más serán las que se escribirán, contra la pena de muerte, pero no quisiera terminar este apartado dedicado a la denuncia de tan brutal e inhumana pena en la literatura sin dedicar unas líneas al texto que considero central, *A sangre fría* (1966) de Truman Capote.

La novela *A sangre fría* describe detalladamente el suceso real del cruento asesinato de la familia Clutter en su granja de Holcomb, un pequeño pueblo de Kansas, en 1959. La familia Clutter apareció muerta. Habían sido atados y acribillados por personas desconocidas sin ningún móvil aparente⁶. Capote fue enviado a Holcomb por *The New Yorker* para investigar lo ocurrido.

Aunque sucesos similares aparecen en los periódicos todos los días, algo llamó la atención de Capote, que quiso utilizar este caso para demostrar una teoría: en las manos de un escritor adecuado, la realidad puede resultar tan apasionante como la ficción.

Acompañado por su amiga íntima y ocasional asistente, la escritora Harper Lee, autora de *Matar a un ruiseñor*⁷, Capote logró entrevistarse con la policía y con conocidos de los Clutter, aún antes de conocerse el nombre de los sospechosos, Dick Hickock y Perry

⁶ Los crímenes apenas se asomaron en los titulares en su momento. El relato ocupó una anodina columna en la página 39 de *The New York Times* del día siguiente. "Asesinados un granjero adinerado y tres miembros de su familia", reza el titular. "Fueron muertos a tiros de escopeta". "Las líneas de teléfono estaban cortadas". "Los cuerpos fueron hallados por dos amigas de la hija". 283 palabras que describen, escuetas, la tragedia que cambió a Holcomb para siempre.

⁷ La obra de Harper Lee fue llevada al cine por Robert Mulligan en 1962 bajo el mismo título que la novela, *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*).

Smith, convictos que se encontraban en libertad condicional, y que entraron en la casa de los Clutter convencidos de la existencia de una caja fuerte con al menos diez mil dólares, según les había contado un viejo compañero de celda de Hickock. No lograron encontrar la caja, y en su lugar asesinaron a los padres, Herbert y Bonnie, y a sus dos hijos, Nancy y Kenyon.

Tras el crimen se refugiaron en México. Más tarde, cuando creían que el suceso ya se habría olvidado, regresaron a Estados Unidos. Un día, identificados como los asesinos de la familia Clutter, eran arrestados.

A partir de ello, miles de páginas de observaciones y notas se fueron agregando a los archivos del escritor, las cuales proliferaron con el avance de la investigación y el proceso judicial de los acusados. Capote reconoció la invaluable labor de Harper Lee dedicándole la obra, conjuntamente con su novio.

Para adentrarse en la trama de los sucesos, Capote debió ganar la confianza de todos los testigos y habitantes de Holcomb. En un principio su personalidad contestataria, con sus rasgos estafalarios y extroversión continua, así como su pública condición de homosexual, hizo difícil su aceptación en el pequeño pueblo de rígidos principios morales y religiosos. En Holcomb se miraba con recelo al excéntrico escritor y con todavía menos simpatía a su investigación. Sin embargo, su empeño pudo más, e incluso logró ganarse la confianza de los dos autores del delito.

Las continuas entrevistas con los asesinos, el seguimiento de todo el proceso judicial y la ayuda de, ya su gran amigo, Al Dewin, le ayudaron a continuar con ese proyecto tan ambicioso en el que se había convertido *A sangre fría*.

Cuando fueron condenados a la horca en 1960, Truman decidió irse a Europa a escribir su libro, ya que la apretada agenda social que tenía que soportar, como escritor de prestigio y dinero, le impedía concentrarse en su libro. *La vida social es enemiga del arte*, diría Truman Capote. Durante su estancia en el extranjero, Capote mantenía correspondencia con los asesinos, con Cullivan, un amigo de Perry, y con Al Dewin. Así logró conocer muy a fondo a estos dos condenados a muerte, que se confiaron a él, contándole sus preocupaciones, sus pensamientos, sus sentimientos. Realmente se llega-

ron a hacer amigos, y sobre todo con Perry con el que Capote se sentía muy identificado. Ambos compartían muchas semejanzas: su escasa estatura, los dos habían tenido una madre alcohólica, la ausencia del padre y hogares extraños. Ambos eran ridiculizados de pequeños, Truman por su afeminamiento, y Perry por sus rasgos indios y porque se hacía pipí en la cama. En fin, habían sido criados sin orientación y sin amor. Todo esto había provocado distintos efectos en cada uno, aunque en ningún caso positivos. También Capote se documentó hablando con un psiquiatra, que le ayudaría a desentrañar la psicología de los asesinos. Realmente en su obra consigue caracterizarlos de forma casi exacta, los conocía tan a fondo que se pudo permitir el reproducir situaciones y conversaciones en las que no estuvo.

Matar es muy fácil, dice uno de los asesinos. Pero, añade, hay otros que también matan: las buenas gentes de Kansas quieren matarme y algún verdugo estará encantado de hacer el trabajo.

Uno de los abogados de los asesinos afirma que la pena capital es una reliquia de la barbarie humana. *La ley, añade, nos dice que tomar la vida de un hombre no es lícito, pero a continuación da ejemplo de lo contrario, cosa tan malvada como el crimen que trata de castigar. El Estado no tiene derecho a inflingirla. No sirve de nada. No impide el crimen sino que abarata la vida humana y da lugar a nuevos delitos. Todo cuanto pedimos es clemencia. Seguramente, la cadena perpetua no es una gran merced...*

La obra tardó seis años en ver la luz, 1966, desde que comenzó con las investigaciones, y es que el final de ésta requería que terminara con la ejecución de los autores de los crímenes o con la concesión de una pena menor, y las continuas apelaciones de los condenados alargaron el proceso hasta 1965, año en el que fueron ejecutados ante la mirada de Truman Capote, un 14 de abril.

A Truman Capote las apelaciones de los condenados le causaron depresión y ansiedad, se le planteaba un dilema moral: quería desesperadamente publicar su libro, pero ello conllevaría la desdichada muerte de dos hombres que le consideraban su amigo y benefactor. En palabras del escritor *los conocía tan bien como me conozco a mí mismo*. Un año después Truman Capote publicó *A sangre fría*.

El libro fue pensado como un argumento contra la pena capital y algunos críticos opinaron que Capote se había acercado tanto a los

asesinos que quedó cegado por la compasión hacia sus desafortunadas vidas y minusvaloró la masacre de los Clutter.

A sangre fría fue el gran best séller de su tiempo y un año más tarde Richard Brooks realizó una película en crudo blanco y negro a partir del libro.

III. POESÍA Y PENA DE MUERTE

El tema de la pena de muerte ha ocupado el quehacer de numerosos poetas que de pena y lamentaciones llenan sus versos cuando de la pena capital recitan.

1. ANTONIO MACHADO: *UN CRIMINAL*

Un criminal es un fragmento que pertenece a la obra *Campos de Castilla* (1912). En *un criminal* el poeta describe la celebración de un juicio, el de un antiguo seminarista, asesino de sus propios padres, cuyo retrato impresiona por el contraste entre su figura infantil, sumisa y humilde, y la violencia de su mirada. En la segunda parte, el poeta se desplaza del criminal a los personajes que le rodean: jueces, jurados, abogado, fiscal, escribano, ujier y público. Todo el aparato de la justicia, tratado con tono satírico e irónico, está presente en este poema de Machado. Se describe una justicia vengadora, la que espera el pueblo: la ley del Talión.

Un criminal

*El acusado es pálido y lampiño.
Arde en sus ojos una fosca lumbre,
que repugna a su máscara de niño
y además de piadosa mansedumbre.
Consero del oscuro seminario
el talante modesto y la costumbre
de mirar a la tierra o al breviario.
Devoto de María,
madre de pecadores,
por Burgos bachiller en teología,
presto a tomar las órdenes menores.
Fue su crimen atroz. Hartóse un día
de los textos profanos y divinos,
sintió pesar del tiempo que perdía
enderezando hipérbatos latinos.
Enamoróse de una hermosa niña,
subiósele el amor a la cabeza
como el zumo dorado de la viña,
y despertó su natural fiereza.*

*En sueños vio a sus padres labradores
de mediano caudal iluminados
del hogar por los rojos resplandores,
los campesinos rostros atezados.
Quiso heredar. ¡Oh guindos y nogales
del huerto familiar, verde y sombrío,
y doradas espigas candeales
que colmarán las trojes del estío!
Y se acordó del hacha que pendía
en el muro, luciente y afilada,
el hacha fuerte que la leña hacía
de la rama de roble cercenada.*

.....
*Frente al reo, los jueces con sus viejos
ropones enlutados;
y una hilera de oscuros entrecejos
y de plebeyos rostros: los jurados.
El abogado defensor perora,
golpeando el pupitre con la mano;
emborriona papel un escribano,
mientras oye el fiscal, indiferente,
el alegato enfático y sonoro,
y repasa los autos judiciales
o, entre sus dedos, de las gafas de oro
acaricia los límpidos cristales.
Dice un ujier: "Va sin remedio al palo."
El joven cuervo la clemencia espera.
Un pueblo, carne de horca, la severa
justicia aguarda que castiga al malo.*

2. NICOLÁS GUILLÉN: FUSILAMIENTO

En el poeta cubano Nicolás Guillén, representante de la poesía negra de su país, también hay un hueco de denuncia contra la pena de muerte y así lo hace, por ejemplo, en su poema *Fusilamiento*.

El poema *Fusilamiento* pertenece a *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937):

*Van a fusilar
a un hombre que tiene los brazos atados.
Hay cuatro soldados
para disparar.
Son cuatro soldados
callados,*

que están amarrados,
 lo mismo que el hombre amarrado que van a matar.
 — ¿Puedes escapar?
 — ¡No puedo correr!
 — ¡Ya van a tirar!
 — ¡Qué vamos a hacer!
 — Quizá los rifles no estén cargados...
 — ¡Seis balas tienen de fiero plomo!
 — ¡Quizá no tiren esos soldados!
 — ¡Eres un tonto de tomo y lomo!
 Tiraron.
 (¿Cómo fue que pudieron tirar?)
 Mataron.
 (¿Cómo fue que pudieron matar?)
 Eran cuatro soldados
 callados,
 y les hizo una seña, bajando su sable,
 un señor oficial;
 eran cuatro soldados
 atados,
 lo mismo que el hombre que fueron
 los cuatro a matar.

3. JOSÉ DE ESPRONCEDA: EL REO DE MUERTE Y EL VERDUGO

José de Espronceda en sus poemas: *El reo de muerte*, *El verdugo* y *El mendigo*, plantea sin tapujos temas de justicia social y muestra su ideología democrática. En estos poemas Espronceda manifiesta abierta y absolutamente su rechazo de la pena de muerte. Sus poemas forman una dura condena de las injusticias, la corrupción del sistema penal español y de la opresión, abusos y control de la sociedad por la tiranía.

El Reo de muerte, publicado entre 1836 y 1837, presenta un tema frecuente: el de la indiferencia del mundo ante el dolor ajeno. No es, pues, tanto un alegato contra la pena de muerte, sino una amarga reflexión contra la existencia humana. En el poema *El reo de muerte*, Espronceda describe poéticamente la última noche y el último amanecer del condenado, sus últimos pensamientos y el espectáculo sórdido y morboso en que se convierte su ejecución pública.

El reo de muerte

Reclinado sobre el suelo
 con lenta amarga agonía,
 pensando en el triste día
 que pronto amanecerá;
 en silencio gime el reo
 y el fatal momento espera
 en que el sol por vez postrera
 en su frente lucirá.
 Un altar y un crucifijo
 y la enlutada capilla,
 lánguida vela amarilla
 tiñe en su luz funeral,
 y junto al mísero reo,
 medio encubierto el semblante
 se oye al fraile agonizante
 en son confuso rezar.
 El rostro levanta el triste
 y alza los ojos al cielo,
 tal vez eleva en su duelo
 la súplica de piedad.
 ¡Una lágrima! ¿es acaso
 de temor o de amargura?
 ¡Ay! a aumentar su tristura
 vino un recuerdo quizá!!!
 Es un joven, y la vida
 llena de sueños de oro,
 pasó ya, cuando aún el lloro
 de la niñez no enjugó
 el recuerdo es de la infancia,
 ¡y su madre que le llora,
 para morir así ahora
 con tanto amor le crió!
 Y a par que sin esperanza
 ve ya la muerte en acecho,
 su corazón en su pecho
 siente con fuerza latir;
 al tiempo que mira al fraile
 que en paz ya duerme a su lado,
 y que, ya viejo y postrado
 le habrá de sobrevivir.
 ¿Mas qué rumor a deshora
 rompe el silencio? Resuena
 una alegre cantilena
 y una guitarra a la par,
 y de gritos y botellas

que se chocan el sonido,
y el amoroso estallido
de los besos y el danzar.
Y también pronto en son triste
lúgubre voz sonará:
¡Para hacer bien por el alma
del que van a ajusticiar!
Y la voz de los borrachos,
y sus brindis, sus quimeras,
y el cantar de las rameras,
y el desorden bacanal
en la lúgubre capilla
penetran, y carcajadas,
cual de lejos arrojadas
de la mansión infemal.
Y también pronto en son triste
lúgubre voz sonará:
¡Para hacer bien por el alma
del que van a ajusticiar!
¡Maldición! al eco infausto,
el sentenciado maldijo
la madre que como a hijo
a sus pechos le crió;
y maldijo el mundo todo,
maldijo su suerte impía,
maldijo el aciago día
y la hora en que nació.

II

Serena la luna
alumbra en el cielo,
domina en el suelo
profunda quietud;
ni voces se escuchan,
ni ronco ladrido,
ni tierno quejido
de amante laúd.
Madrid yace envuelto en sueño,
todo al silencio convida,
y el hombre duerme y no cuida
del hombre que va a espirar;
si tal vez piensa en mañana,
ni una vez piensa siquiera
en el mísero que espera
para morir, despertar:
que sin pena ni cuidado
los hombres oyen gritar:
¡Para hacer bien por el alma

del que van a ajusticiar!
 ¡Y el juez también en su lecho
 duerme en paz! ¡y su dinero
 el verdugo, placentero,
 entre sueños cuenta ya!
 tan sólo rompe el silencio
 en la sangrienta plazuela
 el hombre del mal que vela
 un cadalso a levantar.

* * *

Loca y confusa la encendida mente,
 sueños de angustia y fiebre y devaneo,
 el alma envuelven del confuso reo,
 que inclina al pecho la abatida frente.

Y en sueños
 confunde
 la muerte,
 la vida:
 recuerda
 y olvida,
 suspira,
 respira
 con hórrido afán.

Y en un mundo de tinieblas
 vaga y siente miedo y frío,
 y en su horrible desvarío
 palpa en su cuello el dogal:
 y cuanto más forcejea,
 cuanto más lucha y porfía,
 tanto más en su agonía
 aprieta el nudo fatal.

Y oye ruido, voces, gentes,
 y aquella voz que dirá:
 ¡Para hacer bien por el alma
 del que van a ajusticiar!
 O ya libre se contempla,
 y el aire puro respira,
 y oye de amor que suspira
 la mujer que a un tiempo amó,
 bella y dulce cual solía,
 tierna flor de primavera,
 el amor de la pradera
 que el abril galán mimó.
 Y gozoso a verla vuela,
 y alcanzarla intenta en vano,
 que al tender la ansiosa mano
 su esperanza a realizar,

su ilusión la desvanece
de repente el sueño impío,
y halla un cuerpo mudo y frío
y un cadalso en su lugar:
y oye a su lado en son triste
lúgubre voz resonar:
¡Para hacer bien por el alma
del que van a ajusticiar!

Espronceda no sólo criticó la indiferencia del hombre corriente y la tranquilidad del juez sino que también censuró la frialdad del verdugo, a quien dedicó otro poema donde lo tilda de “instrumento del genio del mal” y “criminal sin delito”.

El Verdugo, poema publicado el 19 de septiembre de 1835 en *Revista Española*, tampoco contiene, como el anterior, ninguna referencia expresa a la pena capital. El ser humano con el terrible oficio de cumplir la injusta justicia de una sociedad cruel y dividida en poderosos y víctimas, se siente él mismo víctima degradada, siendo usado para satisfacer los instintos sanguinarios de la tiranía. Consciente de su condición, se rebela y reclama sus derechos y, como el baratero de Larra, su igualdad, pues no es un Judas que vende la vida de su vecino. El verdugo reprocha a los hombres su desprecio, cuando son ellos los que se valen de él para calmar su mala conciencia.

El verdugo

De los hombres lanzado al desprecio,
de su crimen la víctima fui,
y se evitan de odiarse a sí mismos,
fulminando sus odios en mí.
Y su rencor
al poner en mi mano, me hicieron
su vengador;
y se dijeron
“Que nuestra vergüenza común caiga en él;
se marque en su frente nuestra maldición;
su pan amasado con sangre y con hiel,
su escudo con armas de eterno baldón
sean la herencia
que legue al hijo,
el que maldijo
la sociedad”.
¡Y de mí huyeron,
de sus culpas el manto me echaron,

y mi llanto y mi voz escucharon
 sin piedad!
 Al que a muerte condena le ensalzan...
 ¿Quién al hombre del hombre hizo juez?
 ¿Que no es hombre ni siente el verdugo
 imaginan los hombres tal vez?
 ¡Y ellos no ven
 Que yo soy de la imagen divina
 copia también!
 Y cual dañina
 fiera a que arrojan un triste animal
 que ya entre sus dientes se siente crujir,
 así a mí, instrumento del genio del mal,
 me arrojan el hombre que traen a morir.
 Y ellos son justos,
 yo soy maldito;
 yo sin delito
 soy criminal:
 mirad al hombre
 que me paga una muerte; el dinero
 me echa al suelo con rostro altanero,
 ¡a mí, su igual!
 El tormento que quiebra los huesos
 y del reo el histérico ¡ay!,
 y el crujir de los nervios rompidos
 bajo el golpe del hacha que cae,
 son mi placer.
 Y al rumor que en las piedras rodando
 hace, al caer,
 del triste saltando
 la hirviente cabeza de sangre en un mar,
 allí entre el bullicio del pueblo feroz
 mi frente serena contemplan brillar,
 tremenda, radiante con júbilo atroz
 que de los hombres
 en mí respira
 toda la ira,
 todo el rencor:
 que a mí pasaron
 la crueldad de sus almas impía,
 y al cumplir su venganza y la mía
 gozo en mi horror.
 Ya más alto que el grande que altivo
 con sus plantas hollara la ley
 al verdugo los pueblos miraron,
 y mecido en los hombros de un rey:
 y en él se hartó,

embriagado de gozo aquel día
cuando espiró;
y su alegría
su esposa y sus hijos pudieron notar,
que en vez de la densa tiniebla de horror,
miraron la risa su labio amargar,
lanzando sus ojos fatal resplandor.
Que el verdugo
con su encono
sobre el trono
se asentó:
y aquel pueblo
que tan alto le alzara bramando,
otro rey de venganzas, temblando,
en él miró.
En mí vive la historia del mundo
que el destino con sangre escribió,
y en sus páginas rojas Dios mismo
mi figura imponente grabó.
La eternidad
ha tragado cien siglos y ciento,
y la maldad
su monumento
en mí todavía contempla existir;
y en vano es que el hombre do brota la luz
con viento de orgullo pretenda subir:
¡preside el verdugo los siglos aún!
Y cada gota
que me ensangrienta,
del hombre ostenta
un crimen más.
Y yo aún existo,
fiel recuerdo de edades pasadas,
a quien siguen cien sombras airadas
siempre detrás.
¡Oh! ¿por qué te ha engendrado el verdugo,
tú, hijo mío, tan puro y gentil?
En tu boca la gracia de un ángel
presta gracia a tu risa infantil.
¡Ay!, tu candor,
tu inocencia, tu dulce hermosura
me inspira horror.
¡Oh!, ¿tu ternura,
mujer, a qué gastas con ese infeliz?
¡Oh!, muéstrate madre piadosa con él;
ahógale y piensa será así feliz.
¿Qué importa que el mundo te llame cruel?

*¿mi vil oficio
querrás que siga,
que te maldiga
tal vez querrás?
¡Piensa que un día
al que hoy miras jugar inocente,
maldecido cual yo y delincuente
también verás!*

4. RAMÓN M^a DEL VALLE-INCLÁN: GARROTE VIL

La obra poética de Valle-Inclán está reunida en la trilogía *Claves líricas* (1930), formada por *Aromas de leyenda*, *El pasajero* y *La pipa de Kif*.

Valle Inclán dedica un poema a la crueldad del garrote vil, máquina originaria de España utilizada para aplicar la pena capital.

*¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! Canta el martillo,
el garrote alzando están,
canta en el campo un cuclillo,
y las estrellas se van
al compás del estribillo
con que repica el martillo:
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!
El patíbulo destaca
trágico, nocturno y gris,
la ronda de la petaca
sigue a la ronda de anís,
pica tabaco la faca
y el patíbulo destaca
sobre el alba flor de lis.
Áspera copla remota
que rasguea un guitarrón
se escucha. Grito de jota
del morapio peleón.
El cabileño patriota
canta la canción remota
de las glorias de Aragón.
Apicarada pelambre
al pie del garrote vil,
se solaza muerta de hambre.
Da vayas al alguacil,
y con un rumor de enjambre
acoge hostil la pelambre*

*a la hostil Guardia Civil.
Un gitano vende churros
al socaire de un corral,
asoman flautistas burros
las orejas al bardal,
y en el corro de baturros
el gitano de los churros
beatifica al criminal.
El reo espera en capilla,
reza un clérigo en latín,
llora una vela amarilla,
y el sentenciado da fin
a la amarilla tortilla
de yerbas. Fue a la capilla
la cena del cafetín.
Canta en la plaza el martillo,
el verdugo gana el pan,
un paño enluta el banquillo.
Como el paño es catalán,
se está volviendo amarillo
al son que canta el martillo.
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!*

5. GABRIEL CELAYA: MI CHICO NO ERA MALO

La obra de Gabriel Celaya, poeta español de la generación literaria de posguerra, se presenta como una gran síntesis de casi todas las preocupaciones y estilos que forman el entramado de la poesía española del siglo XX. La poesía de Celaya supera generosamente los límites de lo que fue la poesía social y abarca una rica variedad de temas que se reproducen y multiplican en el tortuoso camino de ida y vuelta, hacia y desde la rigurosa posición comprometida.

Celaya también forma parte del grupo opositor a la pena de muerte.

*Mi chico no era malo,
dice.
Tenía muchas novias,
claro.
Tocaba la guitarra
y algo
le bailaba en los dedos, malo.
Yo no digo que no fuera*

raro,
pero explíqueme, Señor,
por qué lo fusilaron.

6. RAFAEL ALBERTI: EL TERROR Y EL CONFIDENTE

Rafael Alberti formó parte de la Generación del 27, movimiento intelectual que renovarían las letras e influiría de forma determinante en todas las artes. Alberti se vio obligado a exiliarse después de la derrota de la República en la Guerra Civil española. Vivió en Argentina hasta 1962. A partir de ese año residió en Roma, y no regresó a España hasta 1977; fue elegido diputado por la provincia de Cádiz.

Dentro de su Antología Poética destaca el poema *El terror y el confidente* en cuya segunda parte Alberti denuncia el uso de la pena capital:

*¡Nunca! No lo diré. Más si lo digo,
no culpéis a mi lengua, sí al tormento
que irresponsabiliza al pensamiento
que descuaja al dolor el enemigo.
Si un silencio de muerte irá conmigo,
mudo en mi sangre hasta el fallecimiento,
no culpéis a mi voz, sí al rompimiento
de unas venas, sin cauce ya ni abrigo.
Ni al delirio que ignora lo que explica,
ni al secreto expropiado a la locura,
ni a la desvariada confianza
la pena capital los justifica.
¡No lo diré! Mas la mayor tortura
será siempre este estado de conciencia.*

7. KONSTANTINO KAVAFIS: 27 DE JUNIO DE 1906, 2 P.M.

Konstantino Kavafis, poeta griego, conocido como el poeta de Alejandría, es el autor del célebre poema *Ítaca*. Kavafis compuso 154 poemas y entre ellos, dentro de poemas inéditos (1884-1923) se encuentra el poema *27 de junio de 1906, 2 p.m.* que escribió en 1908 y que dibuja el dolor de una madre cuando asiste a la ejecución en la horca de su hijo.

Kavafis tuvo de pequeño una nana egipcia que lo inició en los cantos populares y en la lengua. Para los egipcios el 27 de junio de 1906 significa lo que el 3 de mayo para todo español o el 1 de mayo de 1944 para todo griego: el ajusticiamiento de inocentes por los ocupantes de su patria. En concreto, el hecho hace referencia a la tragedia de Densuai, cuando una unidad británica de dragones se traslada del Cairo a Alejandría y se detiene para acampar cerca de Tala; por la tarde varios de ellos realizan una visita a Densuai, donde se entretienen practicando tiro al blanco en las palomas que crían los campesinos y prendiendo fuego a un pajar, que se extiende a las casas vecinas y termina con varias víctimas. Como respuesta se producen protestas, los ingleses disparan contra la multitud soliviantada que los desarma y golpea. Como represalia, los ingleses organizan un juicio con jurado compuesto por ingleses que prohíbe la apelación y la gracia. Merced a las declaraciones de los oficiales de su Graciosa Majestad, cuatro egipcios son condenados a la horca, dos a cadena perpetua, seis a trabajos forzados, otros a la cárcel, otros al azote público.

Con este poema, Kavafis denuncia la inhumana decisión del jurado especial y se identifica con la ola de conmoción que el hecho injusto produjo en la conciencia de todo hombre honrado. Iusef Hussein Selim, “el bien formado cuerpo adolescente”, el nombre del segundo joven ahorcado, es el ahorcado del poema, su nombre aparece anotado a lápiz en el manuscrito del poema que se conserva.

Además de tomar posición frente a un hecho real, Kavafis recurre en cuestión estilística a lo que aprendió estudiando a Shakespeare: que el estremecimiento en la poesía se consigue con la brusca alternancia de lo terrible con lo bello¹.

*Cuando lo llevaron los Cristianos a colgar
al inocente muchacho de diecisiete años,
su madre que allí cerca de la horca
se arrastraba y se golpeaba en el suelo
bajo el sol feroz de mediodía,
ya daba alaridos, y aullaba como lobo, como fiera,
o ya extenuada la mártir se lamentaba:*

¹ Vid. más ampliamente sobre el tema de este poema, FLORES LIERA, “El Kavafis de Tsirkas”, en *Alforja. Revista de poesía*, núm. 38, 2006.

*“Diecisiete años sólo me viviste, hijo mío”.
Y cuando lo subieron por la escala de la horca
y le pasaron la cuerda y lo colgaron,
y pendía lastimosamente en el vacío
con los espasmos de su negra agonía
su cuerpo adolescente bellamente formado,
la madre mártir se arrastraba por el suelo
y no se lamentaba ya por los años ahora:
“Diecisiete días solamente, gemía,
diecisiete días solamente te gocé, hijo mío”.*

8. ARTHUR RIMBAUD: *BAL DES PENDUS (BAILE DE LOS AHORCADOS)*

El poeta francés nacido en Charleville en 1854, Arthur Rimbaud, fue descarado en sus poemas, particularmente en la presentación grotesca, casi humorística, de situaciones horribles y aberrantes.

En el poema *Baile de los ahorcados*², el humor y el horror bailan de la mano una danza agotadora. Rimbaud nos invita a sentarnos ante el patíbulo y a que observemos con macabro placer el espectáculo que allí se desarrolla. El verdugo se hace presente; su rostro se oculta tras una máscara negra, sucia, manchada con toda la infamia de su profesión. Sobre el cadalso, llegan con aire lúgubre los tristes actores de esta obra; sus miradas están ausentes, volando lejos hacia sitios más felices. Lentamente suben al escenario. El silencio se posa sobre la multitud que aguarda. La soga, vieja y gastada, se cierra sobre los cuellos. Alguien mira hacia el cielo resignado.

*En la horca negra, amable manca,
bailan y bailan los paladines,
los flacos paladines del diablo,
los esqueletos de los Saladinos,
Mi señor Belcebú tira de la corbata
de sus títeres negros que hacen muecas
sobre un fondo celeste,
y les hace bailar, de un puntapié en la frente,*

² Se ha escogido la traducción de Miguel Casado en ARTHUR RIMBAUD, *Poesía completa*. Edición bilingüe. Traducción de Miguel Casado, Anibal Núñez, Gabriel Celaya y Cintio Vitier, Barcelona, 1998.

a los acordes de un
antiguo villancico.
Los títeres, chocando, entrelazan
sus brazos escuálidos:
como órganos negros, los agujereados
pechos, que en otro tiempo
abrazaron gentiles damiselas,
se entrechocan repetidamente
en un horrible amor.
¡Hurra, alegres danzantes que ya no tenéis panza!,
¡Podéis dar volteretas, el tablado es muy amplio!
¡Aúpa! ¡Que no se sepa si es batalla o si es danza!
(Rabioso Belcebú en sus violines rasca que te rasca...)
¡Oh, duros calcañares, jamás gastáis sandalias!
Casi todos se han quitado su camisa
de piel; el resto no es ya tan desagradable
y se ve sin reparos. En los cráneos
pone la nieve un sombrero blanco.
Los cuervos, cual penachos, se posan sobre estas
cabezas de chorlito, un pingajo tiembla en
sus barbillas escuálidas:
se diría que son esforzados guerreros inflexibles
revoloteando en sombrías refriegas,
golpeando armaduras de cartón.
¡Hurra! ¡Que el viento silba
en el gran baile de los esqueletos!
El patíbulo negro muge como si fuera
un órgano de hierro. Y los lobos responden
desde bosques violetas: y allá en el horizonte
el cielo tiene un rojo color de infierno ...
¡Eh! ¡Quitadme de encima a estos capitanes
fúnebres que desgranán disimuladamente con sus dedazos rotos
un rosario de amor sobre su pálidas
vértebras!: ¡Muertos, que esto no es un convento!
¡Oh mirad cómo, en medio de la danza macabra,
brinca en el cielo rojo un loco esqueletón,
se encabrita como un caballo desbocado:
y, sintiendo en su cuello aún la brida tirante,
crispa sobre su fémur que cruje sus meñiques
con chirridos que suenan a risitas de mofa,
y, como un saltimbanqui entrando en su barraca,
da volatines en el baile
entre los cánticos de las osamentas.
En la horca negra, amable manca,
Bailan y bailan los paladines,
Los flacos paladines del diablo,
los esqueletos de los Saladinos.

9. MARÍA ELENA WALSH: LA PENA DE MUERTE

María Elena Walsh es una autora, compositora y cantante argentina. En 1991 escribía este poema contra la pena de muerte:

*Fui lapidada por adúltera. Mi esposo, que tenía mancha
en casa y fuera de ella, arrojó la primera piedra, autorizado por los
doctores de la ley y a la vista de mis hijos.*

*Me arrojaron a los leones por profesar una religión diferente a la
del Estado.*

*Fui condenada a la hoguera, culpable de tener tratos con el
demonio encarnado en mi pobre cuzco negro, y por ser
portadora de un lunar en la espalda, estigma demoníaco.*

Fui descuartizado por rebelarme contra la autoridad colonial.

*Fui condenado a la horca por encabezar una rebelión de siervos
hambrientos. Mi señor era el brazo de la Justicia.*

*Fui quemado vivo por sostener teorías heréticas, merced a un
contubernio católico-protestante.*

*Fui enviada a la guillotina porque mis Camaradas
revolucionarios consideraron aberrante que propusiera incluir
los Derechos de la Mujer entre los Derechos del Hombre.*

*Me fusilaron en medio de la pampa, a causa de una interna de
unitarios.*

*Me fusilaron encinta, junto con mi amante sacerdote, a causa de
una interna de federales.*

Me suicidaron por escribir poesía burguesa y decadente.

*Fui enviado a la silla eléctrica a los veinte años de mi edad, sin
tiempo de arrepentirme o convertirme en un hombre de bien,
como suele decirse de los embriones en el claustro materno.*

*Me arrearon a la cámara de gas por pertenecer a un pueblo
distinto al de los verdugos.*

*Me condenaron de facto por imprimir libelos subversivos,
arrojándome semivivo a una fosa común.*

*A lo largo de la historia, hombres doctos o brutales supieron con
certeza qué delito merecía la pena capital. Siempre supieron que
yo, no otro, era el culpable. Jamás dudaron de que el castigo
era ejemplar. Cada vez que se alude a este escarmiento la
Humanidad retrocede en cuatro patas.*

María Elena Walsh sintetizó en este poema la desazón que produjo en muchos argentinos la idea de reimplantar la pena de muerte, abolida en 1984.

10. ALDEN NOWLAN: LA EJECUCIÓN

Alden Nowlan es uno de los más populares poetas de Canadá del siglo XX. En los versos de Nowlan se expresa la repulsa ante el crimen cometido en nombre del Estado de derecho. Nowlan murió en 1983, víctima del cáncer.

Dice el poema *La ejecución*

*La noche de la ejecución
un hombre que estaba a la puerta
me confundió con el juez de instrucción.
'Prensa', dije.
Pero no comprendió. Me condujo
a la habitación equivocada
en la que el sheriff me saludó:
'Llega tarde, Padre'
'Se equivoca', le dije, 'Soy la prensa'
'Sí, por supuesto, el Reverendo Laprensa'
Descendimos unas escaleras.
'Ah, Mr. Ellis', dijo el Suplente.
'¡Prensa!', grité. Pero de un empujón me hizo pasar
a través de una cortina negra.
Las luces eran tan brillantes,
que no podía ver las caras
de los hombres que estaban sentados
enfrente de mí. Pero, gracias a Dios, pensé,
¡me pueden ver!
'¡Miren!', chillé. '¡Miren mi cara!
¿Es que nadie me conoce?'
Entonces una capucha me tapó la cabeza.
'No nos lo haga más difícil', susurró el verdugo".*

11. KOLDO IZAGIRRE: ORNODUNA

Koldo Izagirre es uno de los principales literatos en lengua vasca que hay en la actualidad en Euskal Herria, oficio que ha compaginado con la práctica cinematográfica. De su colaboración con Erramun Landa, para la exposición presentada en Bilbao, *Harresi ostein pareta* (*Tras el muro, una pared*), destaca este poema:

bizkarra betean aulkia
aulkia erdian ziega
ziega ondoan pareta

pareta ostean harresia
 harresi ertzean hiria
 ene hiria
 harresia Pareta ziega aulkia
 eusten ene bizkarra eusten
 ene hiria bizkarraren hezur
 aizu, zer egin zenuke zuk nire ordez?
 belarria paretan eman trumoi handiaren bila?
 biziko ez dituzun urteak kontatu?
 otoi erregutu itxaron dezatela
 ene ziegako leihoan ilargi betea ager arte?
 isiltasunera eramanen dituzun hitzak hautatu?
 irriño zimel bat egin Californiako gobernadorearen decía
 garaiz helduko ote den esanez?
 hiri ertzean harresia
 harresi ostean pareta
 pareta ondoan ziega
 ziega erdian aulkia
 aulki betean bizkarra
 ene bizkarra
 aulkia ziega pareta harresia
 ezintasun guztiak eusten
 ene bizkarra hiria hezur
 hiri osoa ene Bizkit
 zer egin zenuke zuk nire ordez?
 hiri osoa ene bizkit
 eta borroera ere bai³.

³ El vertebrado

l'esquena en una cadira la espalda en una silla
 la cadira al mig d'una cel·la la silla en medio de una celda
 a prop de la cel·la una paret cerca de la celda una pared
 darrere la paret un mur detrás de la pared un muro
 al costat del mur una ciutat junto al muro una ciudad
 la meva ciutat mi ciudad
 mur paret cel·la cadira muro pared celda silla
 sostenint la meva esquena sosteniendo mi espalda
 columna de la meva esquena la ciutat columna de mi espalda la ciudad
 escolti, què faria vostè al meu lloc? oiga, ¿qué haría usted en mi lugar?
 parar l'orella a la paret buscant el gran tro? parar la oreja a la pared buscando
 el gran trueno?
 comptar els dies que un no viurà? contar los días que uno no vivirá?
 demanar que esperin si us plau pedir que esperen por favor
 fins que hi hagi lluna plena a la finestra de la meva cel·la? hasta que haya luna
 llena en la ventana de mi celda?

12. ANÓNIMO: *CORRIDO DEL TIRO DE GRACIA (ANTE EL FUSILAMIENTO DEL EMPERADOR MAXIMILIANO)*

Año del sesenta y siete,
presente lo tengo yo:
en la ciudad de Querétaro
nuestro emperador murió.
Un diecinueve de junio
que el mundo nunca olvidó,
se ejecutó la sentencia
que el presidente ordenó.
Carlota estaba muy lejos
y no vio la ejecución.
Además estaba loca:
no supo lo que pasó.
Muy temprano en la mañana
despertó el Emperador,
y al padre de sus confianzas
sus pecados confesó.
Luego al salir del convento
de todos se despidió,
y dijo qué bien me muero
en un día lleno de sol.
Al Cerro de las Campanas
el cortejo se marchó.
Cuando llegó estaban listos

triar les paraules que portaria a l'obscuritat? elegir las palabras que llevaría a la oscuridad?

forçar un somriure comentant que potser no arriba a temps forzar una sonrisa comentando que quizás no llega a tiempo

la trucada del governador de Califòrnia? la llamada del gobernador de California?

al costat de la ciutat un mur junto a la ciudad un muro
darrere el mur una paret detrás del muro una pared
a prop de la paret una cel·la cerca de la pared una celda
al mig de la cel·la una cadira en medio de la celda una silla
omplint la cadira una esquena llenando la silla una espalda
la meva esquena mi espalda

cadira cel·la paret mur silla celda pared muro
sostenint totes les impotències sosteniendo todas las impotencias
la meva esquena columna de la ciutat mi espalda columna de la ciudad

tota la ciutat a l'esquena toda la ciudad a la espalda
què faria vostè al meu lloc? qué haría usted en mi lugar?
tota la ciutat a l'esquena toda la ciudad a la espalda
i el botxí també y el verdugo también.

los hombres del pelotón.
Al coche negro en que iba
la puerta se le atoró,
y él salió por la ventana,
por su propia decisión.
A un lado estaba Mejía
y en el otro Miramón,
como si tuviera al lado
al bueno y al mal ladrón.
No me apunten a la cara,
le suplicó al pelotón,
y a cada uno de los hombres
una moneda les dio.
Luego se volvió a la fila
y al General Miramón,
por haber sido valiente
le cedió el lugar de honor.
Después descubrió su pecho
partiendo su barba en dos,
y al pueblo allí congregado
un discurso pronunció.
Que lo perdonaran, dijo
como los perdono yo.
Vine por el bien de México,
y no por necia ambición.
Cuando sonó la descarga,
el Emperador cayó,
pero estando ya en el suelo
una mano le tembló.
Que aún estaba medio vivo,
el capitán discernió.
Con la punta de su espada
le señaló el corazón.
Un soldado con su rifle,
un tiro le disparó.
y como fue a quemarropa,
la levita se incendió.
Ya luego lo recogieron,
para llevarlo al panteón,
en una caja de pino
que el presidente compró.
y como era muy esbelto,
y nadie lo calculó,
los dos pies se le salían
por la punta del cajón.
Pero antes de amortajarlo,
de regreso a su nación,

lo conservó el presidente
en una tina de alcohol.
Cuando le abrieron el pecho,
partieron el corazón,
y los pedazos sangrando
vendieron al por menor.
Y siendo azules sus ojos
y no habiendo ese color,
los ojos negros de un santo
se los colocó el doctor.
Ahora que ya está en el cielo,
a la diestra del Creador,
se curaron sus heridas
y es de nuevo Emperador.
Carlota está en su castillo,
loca y llena de rencor,
unos bandidos mataron
al juez que lo condenó.
López se murió de rabia,
y de bilis Napoleón,
Juárez se murió de viejo
junto a la Constitución.
Márquez murió de pobreza,
y Bazaine como traidor,
y yo me quedé, señores,
comiéndome mi dolor.
Pues ese tiro de gracia,
que mató al Emperador,
yo fui, para mi desgracia,
el que se lo disparó.
y con ésta me despido,
por las hojas de un limón,
con otro tiro de gracia:
ese lo merezco yo.
Ya con ésta me despido,
por la boca de un cañón:
ahí les dejo este corrido
del sufrido Emperador,
y del hondo sufrimiento
del hombre que lo mató.

IV. CANCIONES CONTRA LA PENA DE MUERTE

La pena de muerte no ha escapado del arte musical. A la pena capital le han cantado numerosos compositores, artistas y cantautores aunque desde el más profundo sonido desgarrador. La canción, como el teatro o la poesía, se posiciona contra la pena máxima. En este apartado se incluyen algunas de las más famosas y conocidas canciones de denuncia contra la pena capital.

1. LUÍS EDUARDO AUTE: *AL ALBA*

En septiembre de 1975 se llevaron a cabo las últimas penas de muerte en España. Fusilaron a cinco personas y Luís Eduardo Aute componía una bella canción que titulaba *Al alba*. En una entrevista concedida a *La Vanguardia* el 4 de noviembre de 2000, decía Aute que escribió *Al Alba* los días previos a los fusilamientos y con mucha urgencia: “Debe haber sido una de las canciones que más rápidamente me surgieron, pero quería que la gente la cantara. La verdad es que no tuve que pensar mucho, salió del dolor”.

La canción es un canto a la vida pero enmascarado en una canción de amor para que pasara rápido la censura. Aute afirmó que “la estructuré como una canción de amor, de despedida para siempre y como un alegato a la muerte. Pero hay dos elementos en la canción muy vinculados a las ejecuciones”. Una vez pasó la censura, Rosa León la grabó.

Al Alba se incluye en el álbum *Albanta*, 1978, que es el primero de una trilogía denominada *Canciones de amor y de vida*.

*Si te dijera, amor mío,
que temo a la madrugada,
no sé qué estrellas son estas
que hieren como amenazas,
ni sé qué sangra la luna
al filo de su guadaña.
Presiento que tras la noche*

*vendrà la noche más larga,
 quiero que no me abandones
 amor mío, al alba.
 Los hijos que no tuvimos
 se esconden en las cloacas,
 comen las últimas flores,
 parece que adivinaran
 que el día que se avecina
 viene con hambre atrasada.
 Presiento que tras la noche...
 Miles de buitres callados
 van extendiendo sus alas,
 no te destroza, amor mío,
 esta silenciosa danza,
 maldito baile de muertos,
 pólvora de la mañana.
 Presiento que tras la noche...*

2. LLUIS LLACH: *I SI CANTO TRIST*

Lluís Llach compuso la canción *I si canto trist* en homenaje a Salvador Puig Antich, el joven anarquista ejecutado en Barcelona en 1974, durante la dictadura franquista, un año antes de la muerte de Franco. Junto con Heinz Chez, ejecutado el mismo día en Tarragona, fueron las dos últimas personas ejecutadas mediante el garrote vil en España.

La película *Salvador* (2006) de Manuel Hueriga, sobre la vida de Puig Antich, se cierra con una nueva versión de la canción *I si canto trist*. Llach es el autor de la música de la película.

*Jo no estimo la por, ni la vull per a demà,
 no la vull per a avui, ni tampoc com a record;
 que m'agrada els somrís
 d'un infant vora el mar
 i els seus ulls com un ram d'il·lusions esclatant.
 I si canto trist
 és perquè no puc
 esborrar la por
 dels meus pobres ulls.
 Jo no estimo la mort
 ni el seu pas tan glaçat,
 no la vull per a avui, ni tampoc com a record;
 que m'agrada el batec d'aquell cor que, lluitant,*

*dóna vida a la mort
a què l'han condemnat.
I si canto trist
és perquè no puc
oblidar la mort
d'ignorats companys.
Jo no estimo el meu cant, perquè sé que han callat
tantes boques, tants clams, dient la veritat;
que jo m'estimo el cant
de la gent del carrer
amb la força dels mots
arrelats en la raó.
I si canto trist
és per recordar
que no és així
des de fa tants anys.*

3. PATXI ANDIÓN: EL DE LA TRES

Patxi Andión, cantautor nacido en Madrid, cuentan los papeles, aunque siempre le han marcado sus raíces vascas, ha tratado temas difíciles, espinosos y comprometidos. La canción *El de la tres* surgió, según confiesa el mismo autor, cuando estando en Miami vio un documental sobre los preparativos y las acciones posteriores a una ejecución. La imagen de un condenado a muerte esperando a que terminaran de desinfectar la celda desde la que había salido para su ejecución el anterior ejecutado le impresionó tanto que de ahí los versos de la última estrofa que protestan contra el manto de silencio que cubre el sistema tras la muerte de un preso.

*Hay miedo de amanecer en el murmullo de afuera
y una carta a medio hacer. El de la tres, espera.
Vela el silencio hecho hombre tendido en la litera,
mirando un cristo sin nombre, el de la tres, espera.
Antes no se lo que era, a lo mejor, tuvo un perro,
o un trabajo cualquiera o simplemente, solo era.
Las sombras se han perfilado, suben por la escalera,
les abre paso un candado, el de la tres,
está terminando su espera.
Unos levantan las manos, otros ni miran siquiera,
son su verdad, sus hermanos,
sus compañeros de espera.
Antes, no se lo que era, a lo mejor tuvo un perro,*

*o un trabajo cualquiera o simplemente, solo era.
Una puerta que se cierra. Un desinfectante espeso.
Nada ha pasado en la tierra, salvo, la muerte de un preso.*

4. RAIMON: DIGUEM NO

Diguem no es una canción emblemática de Raimon, aparecida en 1963 e incluida en su álbum *Catalonian Protest Songs*, que rechaza de plano todas aquellas ideas que el franquismo propugnaba. Cuando Raimon la interpretó en televisión, junto a *Al vent*, fue vetado de ella hasta los años 80.

El tema que se convirtió en himno de la rebeldía antifranquista es un canto de insurrección y de reafirmación contra el mundo de la violencia, de las armas, de la injusticia, de la represión, de la pena de muerte.

¿Seremos capaces de decir, de materializar, de hacer vibrar de una forma operativa y activa, de contagiar y de poner en marcha de nuevo ese gran NO a la pena de muerte?

Ara que som junts
diré el que tu i jo sabem
i que sovint oblidem:
Hem vist la por
ser llei per a tots.
Hem vist la sang
—que sols fa sang—
ser llei del món.
No,
jo dic no,
diguem no.
Nosaltres no som d'eixe món.
Hem vist la fam ser pá
Per a tots.
Hem vist qu'han fet
callar a molts
homes plens de raó.
Hem vist la fam
ser pa
dels treballadors.
Hem vist tancats
a la presó
homes plens de raó

5. JAVIER KRAHE, JOAQUÍN SABINA Y ALBERTO PÉREZ: LA HOGUERA

En un tono más jocoso, Javier Krahe, Joaquín Sabina y Alberto Pérez lanzaban en 1981 al mercado su grito contra la pena de muerte con una canción que titulaban: *La hoguera* —incluida en el álbum *La Mandrágora*— y en la que repasan los distintos métodos de ejecución:

*Es un asunto muy delicado
el de la pena capital
porque además del condenado
juega el gusto de cada cual.
Empalamiento, lapidamiento
inmersión, crucifixión,
desuello, descuartizamiento
todas son dignas de admiración.
Pero dejadme, ay!, que yo prefiera
la hoguera, la hoguera, la hoguera
la hoguera tiene que se yo
que sólo tiene la hoguera.
Se que han probado su eficacia
los carchutos del pelotón
la guinda del tiro de gracia
es exclusiva del paredón.
La guillotina, por supuesto,
por ser el chic de lo francés
la cabeza que cae en el cesto
ojos y lengua de través.
Pero dejadme, ay!, que yo prefiera
la hoguera, la hoguera, la hoguera
la hoguera tiene que sé yo
que sólo tiene la hoguera.
No tengo elogios suficientes
para la cámara de gas
que para grandes contingentes
ha demostrado ser el as.
Y negaré que el balanceo
de la horca un hallazgo es
y lo que se estira el reo
cuando lo lastran por los pies.
Pero dejadme, ay!, que yo prefiera
la hoguera, la hoguera, la hoguera
la hoguera tiene que se yo
que sólo tiene la hoguera.
Sacudir con corriente alterna*

*reconozco que no está mal
la silla eléctrica es moderna
americana, funcional.
Y se que iba de maravilla
nuestro castizo barrote vil
para ajustarle la bolilla
al pescuezo más incivil.
Pero dejadme, ay!, que yo prefiera
la hoguera, la hoguera, la hoguera
la hoguera tiene que sé yo
que sólo tiene la hoguera.*

6. BEBE: CANCIÓN CONTRA LA PENA DE MUERTE DEDICADA A GEORGE BUSCH

La cantante española Bebe cerraba en junio de 2006 un concierto en Nueva York con una canción que dedicó a George W. Bush y en la que recordó “la afición a la silla eléctrica” del presidente estadounidense. Con una gran peluca rubia, Bebe parodió a una de las hijas gemelas de Bush, Bárbara, a la que hizo “cantar” para su padre, que en la época en que era gobernador del Estado de Texas firmó más de 150 condenas de muerte.

En la canción, que no figura entre las grabaciones de la artista, Bebe proponía a Bush, en tono irónico, que aplicara la pena capital “para acabar con el hambre en el mundo”:

*Mi papá tiene una silla eléctrica,
es la única en su gama es autentica.
En el mundo no hay mejor asiento que de calor
pues te chamusca hasta el corazón...
Un asiento muy grandote para que se centren los barrotes,
con dos grandes abrazaderas es como un trono real,
tiene unas pulseritas para agarrarte las manitas
y un montón de cabecitas dispuesta a electrocutar, ar, ar, ar ...
Mi papá tiene una silla eléctrica,
es la única en su gama es autentica.
En el mundo no hay mejor asiento que de calor
pues te chamusca hasta el corazón...
Llevo un mes pensando ya por qué no hacer
un gran sofá para dos o tres más,
que le de más amplitud y mas comodidad,
el señor George Walker Bush que es un tipo inteligente*

siempre lo agradecerá así chamuscará más gente...eh, eh, eh...
One, two, three...
Mi papá tiene una silla eléctrica,
es la única en su gama es autentica.
En el mundo no hay mejor asiento que de calor
pues te chamusca hasta el corazón...
Y con los restos de la piltrafilla... pueden celebrar una parrilla
Y con el hueso esferoide, hacer una silla turca
de recuerdo para toda la familia.
One, two, three...
Mi papá tiene una silla eléctrica,
es la única en su gama es autentica.
En el mundo no hay mejor asiento que de calor
pues te chamusca hasta el corazón...

7. DR. DRE: STRANDED ON DEATH ROW

Si tenemos en cuenta que gran parte de los condenados a muerte en Estados Unidos son afroamericanos, no debe de extrañarnos que el género afroamericano por antonomasia, el "rap", se ocupe del tema de la pena de muerte.

André Romelle Young, más conocido como Dr. Dre, es un conocido rapero, que en su canción *Stranded on Death Row* (varado en el corredor de la muerte) incluida en su álbum *The Chronic* de 1992, denuncia la brutal pena de muerte.

Yes, it is I says me
And although me
By morning three, cause they're weak
[laughter]
Yes, yo!, I'm in the house now for sure
Because I wanna talk about the hearts of men
Who knows what evil lurks within them
But lets take a travel down the blindside
And see what we find on this...
Path...
Called...
[Verse One: Kurupt]
Stranded on Death Row, so duck when I swing my shit
I get rugged like Rawhead Rex with fat tracks that fits
The gangsta type, what I recite's kinda lethal
Niggaz know, the flow that I kick, there's no refill
I'm murderin niggaz, Yo, and maybe because of the tone

*I kicks my grip, the mic and kick shit
 Niggaz can't fuck with
 So remember I go hardcore, and slam
 Nuff respect like a sensei, ba-bash like Van Damme
 So any nigga that claim they bossin
 What don't you bring your ass on over to Crenshaw and Slauson
 Take a walk through the hood, and we up to no good
 Slangin on things like a real ho
 G should, I'm stackin and mackin and packin a ten so
 When you're slippin, I slip the clip in
 But ain't no steady trippin
 Cause it's Death Row, rollin like the mafia
 Think about whoopin some ass, but what the fuck stoppin ya
 Ain't nathin but a buster
 I'm Stranded on Death Row for pumpin slugs in motherfuckers
 Now you know you're outdone
 Feel the shotgun, Korrupt inmate cell block one.*

8. STEVE EARLE: OVER YONDER (JONATHAN'S SONG)

Over Yonder (Jonathan's Song) firmada por Steve Earle, se encuentra en su disco de 2000 *Transcendental Blues*.

Durante los años que Steve Earle pasó en prisión, allá por los 80, conoció a un condenado a muerte, Jonathan, quien finalmente fue ejecutado en 1988. *Over Yonder* se mete en la piel de Jonathan y documenta sus últimas horas en el corredor de la muerte.

*The warden said he'd mail my letter
 The chaplain's waitin' by the door
 Tonight we'll cross the yard together
 Then they can't hurt me anymore
 I am going over yonder
 Where no ghost can follow me
 There's another place beyond here
 Where I'll be free I believe
 Give my radio to Johnson
 Thibodeaux can have my fan
 Send my Bible home to Mama
 Call her every now and then
 I suppose I got it comin'
 I can't ever pay enough
 All my rippin' and a runnin'
 I hurt everyone I loved*

*The world'll turn around without me
The sun'll come up in the east
Shinin' down on all of them that hate me
I hope my goin' brings 'em peace.*

Over Yonder no es la única canción de Steve Earle contra la pena de muerte. Su lucha en la abolición de la pena capital le ha llevado a grabar otras canciones como *Billy Austin* o *Ellis Unit One*, esta última para la película *Pena de Muerte* del director Tim Robbins:

*I was fresh out of the service
It was back in '82
I raised some Cain when I come back to town
I left to be all I could be
Come home without a clue
Now, I married Dawn and had to settle down
So I hired on at the prison
Guess I always knew I would
Just like my dad and both my uncles done
And I worked on every cell block
Now, things're goin' good
But then they transferred me to Ellis Unit One
Swing low
Swing low
Swing low and carry me home
Well, my daddy used to talk about them long nights at the walls
And how they used to strap 'em in the chair
The kids down from the college and they'd bring their beer 'n all
'N when the lights went out, a cheer rose in the air
Well, folks just got too civilized
Sparky's gatherin' dust
'Cause no one wants to touch a smokin' gun
And since they got the injection
They don't mind as much, I guess
They just put 'em down at Ellis Unit One
Swing low
Swing low
Swing low and carry me home
Well, I've seen 'em fight like lions, boys
I've seen 'em go like lambs
And I've helped to drag 'em when they could not stand
And I've heard their mamas cryin' when they heard that big door slam
And I've seen the victim's family holdin' hands
Last night I dreamed that I woke up with straps across my chest
And something cold and black pullin' through my lungs
'N even Jesus couldn't save me though I know he did his best
But he don't live on Ellis Unit One*

Swing low
Swing low
Swing low and carry me home
Swing low
Don't let go
Swing low and carry me home.

9. NICK CAVE: *THE MERCY SEAT*

Nick Cave, en *The Mercy Seat* cuenta la historia de un hombre que pide clemencia para después de su propia muerte. Se trata de una de sus canciones más queridas hasta el punto que suele interpretarla en vivo casi en cada concierto. *The Mercy Seat* forma parte de su quinto álbum *Tender Pray* de 1988.

It began when they come took me from my home
And put me in Dead Row,
Of which I am nearly wholly innocent, you know.
And I'll say it again
I..am...not...afraid...to...die.
I began to warm and chill
To objects and their fields,
A ragged cup, a twisted mop
The face of Jesus in my soup
Those sinister dinner meals
The meal trolley's wicked wheels
A hooked bone rising from my food
All things either good or ungood.
And the mercy seat is waiting
And I think my head is burning
And in a way I'm yearning
To be done with all this measuring of truth.
An eye for an eye
A tooth for a tooth
And anyway I told the truth
And I'm not afraid to die.
Interpret signs and catalogue
A blackened tooth, a scarlet fog.
The walls are bad. Black. Bottom kind.
They are sick breath at my hind
They are sick breath at my hind
They are sick breath at my hind
They are sick breath gathering at my hind
I hear stories from the chamber

*How Christ was born into a manger
And like some ragged stranger
Died upon the cross
And might I say it seems so fitting in its way
He was a carpenter by trade
Or at least that's what I'm told
Like my good hand I
tattooed E.V.I.L. across it's brother's fist
That filthy five! They did nothing to challenge or resist.
In Heaven His throne is made of gold
The ark of his Testament is stowed
A throne from which I'm told
All history does unfold.
Down here it's made of wood and wire
And my body is on fire
And God is never far away.
Into the mercy seat I climb
My head is shaved, my head is wired
And like a moth that tries
To enter the bright eye
I go shuffling out of life
Just to hide in death awhile
And anyway I never lied.
My kill-hand is called E.V.I.L.
Wears a wedding band that's G.O.O.D.
'Tis a long-suffering shackle
Collaring all that rebel blood.
And the mercy seat is waiting
And I think my head is burning
And in a way I'm yearning
To be done with all this measuring of truth.
An eye for an eye
And a tooth for a tooth
And anyway I told the truth
And I'm not afraid to die.
And the mercy seat is burning
And I think my head is glowing
And in a way I'm hoping
To be done with all this weighing up of truth.
An eye for an eye
And a tooth for a tooth
And I've got nothing left to lose
And I'm not afraid to die.
And the mercy seat is glowing
And I think my head is smoking
And in a way I'm hoping
To be done with all this looks of disbelief.*

*An eye for an eye
 And a tooth for a tooth
 And anyway there was no proof
 Nor a motive why.
 And the mercy seat is smoking
 And I think my head is melting
 And in a way I'm helping
 To be done with all this twisted of the truth.
 A lie for a lie
 And a truth for a truth
 And I've got nothing left to lose
 And I'm not afraid to die.
 And the mercy seat is melting
 And I think my blood is boiling
 And in a way I'm spoiling
 All the fun with all this truth and consequence.
 An eye for an eye
 And a truth for a truth
 And anyway I told the truth
 And I'm not afraid to die.
 And the mercy seat is waiting
 And I think my head is burning
 And in a way I'm yearning
 To be done with all this measuring of proof.
 A life for a life
 And a truth for a truth
 And anyway there was no proof
 But I'm not afraid to tell a lie.
 And the mercy seat is waiting
 And I think my head is burning
 And in a way I'm yearning
 To be done with all this measuring of truth.
 An eye for an eye
 And a truth for a truth
 And anyway I told the truth
 But I'm afraid I told a lie.*

Otra gran versión de *The Mercy Seat* se encuentra en el álbum *American III: Solitary Man* de Johnny Cash. Cash sentía una gran compasión por los presos, lo que le impulsó a realizar una serie de conciertos en varias cárceles. Resultado de estos conciertos son dos de sus álbumes más aclamados, *Johnny Cash at Folsom Prison* (1968) y *Johnny Cash at San Quentin* (1969). Además de sus representaciones en la Penitenciaría de Folsom, en San Quentin y otras prisiones de los Estados Unidos, Johnny Cash también actuó en la Prisión de

Österåker en Suecia en 1972. El álbum en vivo *På Österåker (At Österåker)* salió a la venta en 1973. Entre las canciones de Cash se pueden oír frases en sueco, hecho que agradecieron los internos.

10. BILLIE HOLIDAY: *STRANGE FRUIT*

Strange Fruit (Fruta extraña) es una canción de 1939 de la cantante afroamericana de jazz e intérprete de blues, Billie Holiday, con la que cerraba siempre su actuación. Compuesta y escrita por Abel Meeropol, profesor judío de origen ruso, la canción, que se hizo mundialmente famosa, fue una de las obras de arte que con más fuerza predicó contra los linchamientos en los estados del sur de los Estados Unidos y uno de los primeros lemas del movimiento por los derechos civiles estadounidense.

La expresión *Strange Fruit* se estableció como símbolo de los linchamientos, de los ahorcamientos de afroamericanos. En la canción se habla del cuerpo de un negro que cuelga de un árbol, fruta extraña que se balancea, que se deja colgada del árbol para que los cuervos se ceben en ella.

*Southern trees bear strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black body swinging in the Southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.
Pastoral scene of the gallant South,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolia sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh!
Here is fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the trees to drop,
Here is a strange and bitter crop.*

11. ANI DIFRANCO: *NOT A PRETTY GIRL*

Ani DiFranco es una cantautora estadounidense y un conocido icono feminista en su país. En 1995 publicó el disco *Not a Pretty Girl*,

en el se contiene una contundente crítica a la pena de muerte, o como ella califica, “un crimen sobre otro crimen”.

*I am not a pretty girl
that is not what i do
i ain't no damsel in distress
and i don't need to be rescued
so put me down punk
maybe you'd prefer a maiden fair
isn't there a kitten stuck up a tree somewhere
i am not an angry girl
but it seems like i've got everyone fooled
every time i say something they find hard to hear
they chalk it up to my anger
and never to their own fear
and imagine you're a girl
just trying to finally come clean
knowing full well they'd prefer you
were dirty and smiling
and i am sorry
i am not a maiden fair
and i am not a kitten stuck up a tree somewhere
and generally my generation
wouldn't be caught dead working for the man
and generally i agree with them
trouble is you gotta have yourself an alternate plan
and i have earned my disillusionment
i have been working all of my life
and i am a patriot
i have been fighting the good fight
and what if there are no damsels in distress
what if i knew that and i called your bluff?
don't you think every kitten figures out how to get down
whether or not you ever show up
i am not a pretty girl
i don't want to be a pretty girl
no i want to be more than a pretty girl.*

12. JOAN BAEZ: HERE 'S TO YOU

Joan Baez, conocida como “la reina de la canción protesta”, luchó en contra de la guerra de Vietnam y a favor de los derechos civiles. Junto al músico Ennio Morriconne compuso la música y letra de la

banda sonora de la película "Sacco y Vanzetti". Su tema *Here's to You (Esto es para Usted)* se convirtió en un éxito mundial.

*Father, yes, I am a prisoner
Fear not to relay my crime
The crime is loving the forsaken
Only silence is shame
And now I'll tell you what's against us
An art that's lived for centuries
Go through the years and you will find
What's blackened all of history
Against us is the law
With its immensity of strength and power
Against us is the law!
Police know how to make a man
A guilty or an innocent
Against us is the power of police!
The shameless lies that men have told
Will ever more be paid in gold
Against us is the power of the gold!
Against us is racial hatred
And the simple fact that we are poor
My father dear, I am a prisoner
Don't be ashamed to tell my crime
The crime of love and brotherhood
And only silence is shame
With me I have my love, my innocence,
The workers, and the poor
For all of this I'm safe and strong
And hope is mine
Rebellion, revolution don't need dollars
They need this instead
Imagination, suffering, light and love
And care for every human being
You never steal, you never kill
You are a part of hope and life
The revolution goes from man to man
And heart to heart
And I sense when I look at the stars
That we are children of life
Death is small.*

V. LA PENA DE MUERTE EN LA ÓPERA

El *bel canto* no ha sido ajeno al Derecho punitivo. Es fácil advertir que de penas se habla en *Norma* o en *Il Trovatore* (la hoguera); de delitos, en *Rigoletto* y *Simón Boccanegra* (sendos asesinatos), o de procedimiento penal en *Tosca* (la tortura legal)¹.

Si la ópera se funda en musicalizar pasiones humanas narradas por los grandes de la literatura o creadas por libretistas especializados, no es difícil ver en ella expiaciones, sobre todo penas de muerte, e infracciones a la vez.

1. VINCENZO BELLINI: NORMA

La condena a las llamas purificadoras del pecado sacrílego aparece en una de las obras de Vincenzo Bellini: *Norma*, inspirada en el drama teatral de Alexandre Soumet, subtítulo *El infanticidio*.

Norma es una tragedia lírica en dos actos cuyo argumento puede resumirse así:

La historia tiene lugar en las Galias, recientemente sometidas por los romanos. Norma es una sacerdotisa de los druidas. Pese a sus votos litúrgicos de castidad, mantiene un idilio secreto con el gobernador romano Polión, al que ha dado dos hijos. Este romance hace que Norma trate por todos los medios en acallar la rebelión contra Roma, esperando que se establezca la paz entre los dos pueblos y así no perder a su amado.

Sin embargo, Polión se enamorará de Adalgisa, otra de las sacerdotisas druidas, circunstancia que provoca, por el desengaño de Norma, que ésta convenza a los druidas de que ataquen Roma.

Tras el ataque, Polión ha de ser sacrificado a los dioses en honor a la victoria, no obstante él no quiere abandonar a su nuevo amor. Esta lealtad hace que Norma se auto inculpe de traición recapaci-

¹ Vid. GARCÍA VALDÉS, *Castigos, delitos y Bel Canto*, Madrid, 1998, p. 22.

tando sobre sus actos. La sentencia a la hoguera se aplica entre los habitantes de las Galias a las sacerdotisas que vulneran sus votos, por tanto, Norma es castigada a morir en la hoguera pero el amor de Polión vuelve a renacer y ambos suben juntos a la hoguera.

2. GIUSEPPE VERDI: IL TROVATORE

Il Trovatore es una ópera en cuatro actos con música de Giuseppe Verdi y libreto de Salvatore Cammarano, basada en la obra de teatro *El trovador* de Antonio García Gutiérrez. La ópera fue estrenada el 19 de enero de 1853 en el Teatro Apollo de Roma.

La trama se desarrolla entre Vizcaya y Aragón al inicio del siglo XV, siendo en el Acto IV donde se asiste a la escena de la tortura o el suplicio. Manrico ha sido detenido por las huestes del Conde de Luna y permanece preso en un calabozo en el Palacio de la Alfajería. Fuera permanece Leonora con Ruiz, el fiel compañero del trovador. Si Manrico dispuso de su aria y el Conde también, ella no podía ser menos y su *D'amor sull'ali rose*— Sobre las alas rosadas del amor— es un canto de esperanza y afecto hacia su amado que le dejará prendado como su posterior cabaletta *Tu vedrai che amore in terra* muestra lo que posteriormente sucede y que se resume en esa expresión ¡O al precio de mi vida tu vida salvaré o contigo a la tumba descenderé! Pero no se puede olvidar el momento que media entre el aria y la cabaletta de la soprano porque el *Miserere* es una de las escenas que marcan al espectador con la voz de Manrico, desde su mazmorra, fuera de escena, con un ritmo pausado como si él siguiera cantando con el laúd mientras se oye un coro que pide piedad de una alma cercana al viaje sin retorno —*Miserere d'un'alma già vicina*—.

La llegada del Conde, que no se ha fijado en la presencia de ella, y sus secuaces da inicio al dúo cuyo desenlace se verá en el último cuadro de este acto. La sorpresa del Conde se transforma en ira al saber que ella está ahí para clamar por la vida del trovador (*Mira d'acerbe lagrime... Mira, de amargas lágrimas / ah! dell'indegno rendere...De ese indigno...*). Cuando el Conde se niega a salvar la vida del trovador a cualquier precio, ella se ofrece a salvarlo. El Conde accede feliz... pero desconociendo, en ese momento, que ella bebe

de un anillo un veneno (*M'avrai, ma fredda, esanime spoglia...me tendrás pero fría, exánime...muerta.*). El resto del dúo es un canto de alegría entre la felicidad del Conde por tenerla en su poder y la de Leonora por poder salvar a Manrico (*Vivrà...contende il giubilo/Tu mía,ripetilo*)

En la escena segunda, en el interior del calabozo están Manrico y Azucena, condenados, en un principio, a morir. Su tono melancólico era de esperar, especialmente, en la hechicera evocando esos montes, la paz y la música del laúd. En ese momento, Leonora irrumpo con la noticia de la liberación de él...pero la felicidad no dura apenas. Cuando él habla de marchar juntos, ella niega esa posibilidad a lo que él acaba negándose a huir y reprochando el gesto de ella (*Ha quest'infame l'amor venduto*) mientras ella sigue insistiendo en que debe huir. La escena es desgarradora: el trovador maldice a Leonora, ella le dice que no es hora de insultarla sino de rezar por ella. Manrico descubre que Leonora se ha envenenado y maldice el momento en que ofendió a ese ángel que prefirió morir por salvarlo. El conde asiste al final de Leonora y se queda asombrado por el gesto de ella (*Ah! Volle me deludere e per costui morir!...Quiso engañarme y morir por él*) mientras Leonora muere y Manrico queda desesperado con su amada entre sus brazos. El final es vertiginoso: el Conde pide a sus secuaces que lleven a Manrico al suplicio (*Sia tratto al ceppo!... ¡Que lo lleven al ceppo!*). Azucena pide detener la ejecución pero el Conde está demasiado indignado y, cuando el trovador es ejecutado, la gitana revela a aquél la cruel verdad y exclama exultante su venganza mientras que el Conde acaba horrorizado ante el cadáver de su hermano Manrico.

En *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, la quema de la vieja gitana bruja no plantea problemas de legalidad.

En esta ópera se basa el desenlace de la película de los Hermanos Marx, *Una noche en la ópera*, de 1935.

3. GAETANO DONIZETTI: ANNA BOLENA, ROBERTO DEVEREUX Y MARIA STUARDA

Anna Bolena, *Roberto Devereux* y *María Stuarda* forman la *Trilogía Tudor*, las tres óperas que Donizetti compuso en torno a la figura de Isabel I de Inglaterra.

La decapitación es la condena de la reina *Anna Bolena* en la ópera de Gaetano Donizetti, musicalizando la tragedia histórica de la segunda esposa de Enrique VIII.

Enrique VIII, casado con Anna Bolena, está ya cansado de su esposa y ha encontrado un nuevo amor: la dama Giovanna Seymour. Pero ésta rehúsa a ser su amante si antes no se casan. Por este motivo el rey decide traer a la corte a Lord Percy antiguo enamorado de la reina con el fin de poder provocar una situación embarazosa por la que poder acusar a la reina de infidelidad.

El plan se lleva a cabo y la reina y Percy son condenados a morir por traición. En el Acto II, Anna y Percy son encarcelados. Seymour agobiada por su conciencia de culpabilidad se dirige hacia la reina, ésta que en unos primeros instantes la maldice, acaba perdonándola.

Anna tratará de convencer al rey de su injusticia. Pero, el rey que ya ha decidido su futuro no atiende a excusas. También Percy tratará de decir al rey que él estuvo casado con Anna, por lo que su matrimonio es inválido. Enrique no se lo cree y sólo con la llegada de Seymour y sus remordimientos de alcanzar el trono por medio de la muerte de la reina, ablandará un poco el corazón del rey.

El rey decidirá perdonar la vida de Percy y de Rochefort, pero ambos rechazan la clemencia real. Mientras tanto Anna, preparándose para su ejecución escucha las campanas de boda de los nuevos contrayentes que no saben esperar a su muerte, fuera de sí los maldice, pero más tarde ya calmada les perdona, dirigiéndose hacia su suplicio con la mayor dignidad.

Roberto Devereux del mismo Gaetano Donizetti trata de decapitaciones y calabozos definitivos en la Torre de Londres. *Roberto Devereux* es un drama lírico en tres actos con música de Gaetano Donizetti y libreto de Salvatore Cammarano, basado en *Elisabeth d'Angleterre* de François Andelot.

El libreto narra un período de la vida de Robert Devereux, segundo conde de Essex y su relación con Isabel I de Inglaterra. La trama transcurre en Londres en 1601.

María Stuarda es una ópera trágica, en dos actos. Fue estrenada el 30 de diciembre de 1835 en el Teatro alla Scala de Milán.

En esta ópera el patíbulo aparece como decisión penal a una pretendida traición y los acordes más increíblemente evocadores, acrisolados por las pasiones, sentidos y radiantes que nunca, con el mismo y ascendente halo creativo de los tiempos inmediatos, precedentes².

4. BENJAMIN BRITTEN: *GLORIANA*

Gloriana fue escrita con motivo de la coronación de Isabel II. La obra aborda la relación mantenida por su antecesora, Isabel I, en la etapa final de su reinado con el conde de Essex, al que finalmente hizo ejecutar.

Gloriana es una ópera en tres actos de Benjamin Britten. La primera actuación tuvo lugar en la Royal Opera House, en Londres en 1953, durante las celebraciones de la coronación de la Reina Isabel II.

Con libreto de William Plower, basado en el estudio Elyzabeth and Essex, de Lytton Strachey, la obra retoma el argumento del *Roberto Devereux* de Donizetti, pero abordado desde una perspectiva histórica, con un argumento basado en hechos reales y documentados en base a cartas y diarios.

5. UMBERTO GIORDANO: *ANDREA CHÉNIER*

Andrea Chénier es una ópera italiana basada en la vida del poeta francés Andrés Chénier. La música fue compuesta por Umberto

² GARCÍA VALDÉS, *Castigos, delitos y Bel Canto*, ob. cit., p. 45.

Giordano y el libreto escrito por Luigi Illica. La ópera fue estrenada en Milán en 1896. En España se estrenó el 12 de noviembre de 1898, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

El poeta francés vio como sus ideales humanista-revolucionarios se veían cercenados por la tristemente celebre “Época del Terror” incentivada por Jean-Paul Marat y liderada por Maximilien de Robespierre, líder del Partido de los Jacobinos, a quienes Chénier criticó duramente en sus escritos y artículos para *Le Moniteur*. Fueron estos artículos los que motivaron su encarcelamiento en la prisión de San Lázaro en marzo de 1794 junto con su amigo y colega Roucher, bajo los cargos de traición a la Revolución. Es en este lugar donde conoce a la joven noble Anne Françoise-Aimée de Franquetot de Coigny, quien durante sus 141 días de presidio se convertiría en la musa inspiradora de gran parte de la mucha poesía que escribiera en cautiverio, la que se considera que es su mejor obra. Ejemplo de esta es el último poema de Chénier, llamado *La Jeune Captive* (La Joven Cautiva), donde Chénier expresa toda su desesperanza ante una inminente condena a muerte.

Chénier muere guillotinado el 8 de julio de 1794, al día siguiente de su condena por un tribunal popular revolucionario. Tres meses después, Robespierre correrá la misma suerte, terminando con la era del terror. Su última musa, la madame de Coigny logra salvarse de la guillotina, marchándose de Francia y contrayendo matrimonio tiempo después.

La acción se sitúa entre los años 1789-93, en los alrededores de París. El argumento de la ópera sólo está basado en la vida de Chénier quien conoce a Magdalena en una infortunada velada en la casa de ésta, donde es invitado como joven promesa de las letras y es ridiculizado por su temperamento introvertido. Chénier encolerizado por la afrenta a su sagrado oficio, improvisa un poema lleno de patriotismo revolucionario y profunda crítica social a la clase alta (*Un dì all'azzurro spazio*); Gerard, secretamente enamorado de Magdalena y de un profundo resentimiento a los nobles, aprovecha la ocasión para agraviar a su patrona y marcharse de esta, en los albores de la toma de La Bastilla.

Cinco años transcurren, y en plena época del terror Chénier se siente defraudado y vigilado; sólo le queda la esperanza de encon-

trar el tan anhelado amor supremo, para el cual se siente predestinado (*Credo a una posanza arcana*), en la desconocida mujer que le ha escrito anónimos rogándole su ayuda.

Esta resulta ser Magdalena de Coigny. Chénier le confiesa el amor que sintió por ella desde el primer día, al igual que ella, prometiéndose amor eterno aunque la muerte los amenace. Los amantes son interrumpidos por Gerard (convertido en un importante líder del régimen), quien ha buscado afanosamente a Magdalena porque no puede vivir sin ella. Sostiene en penumbras un duelo con Chénier y es gravemente herido por éste; al reconocerlo, Gerard le pide que huya y proteja a Magdalena, ya que se encuentran en la lista de buscados del tristemente célebre tribunal de Fouquier-Tinville.

A pesar de esto, Chénier es apresado al poco tiempo; Gerard sufre una conmovedora transformación de alma: el amor sincero y sin barreras de Magdalena y Chénier lo conmueven hasta el punto de arrepentirse de todo el odio y resentimiento que ha albergado en su corazón. Ante la súplica de Magdalena, Gerard intercede por Chénier en el tribunal, apelando a los falsos cargos con que acusara a Chénier. Pero el tribunal es sordo y parcial, sediento de sangre y venganza, condenando a muerte al poeta, quien apela jamás haber sido un traidor como falsamente lo acusan (*Si, fui soldato....*).

Magdalena ante el inminente final, pide a Gerard morir con su amado, reemplazando a una joven madre. Ni el tardío indulto conseguido por Gerard ante Robespierre consigue librar del macabro fin a los jóvenes amantes, quienes se unen en un heroico final para enfrentar juntos la muerte terrenal de su amor, pero no la trascendental (*La nostra morte e il triunfo del amore....*).

Giordano nos presenta una historia real, sobre un personaje real, con algunas dramatizaciones bastante lógicas para la puesta en escena musical de una historia verídica.

6. FRANCIS POULENC: *DIALOGUES DES CARMÉLITES*

Dialogues des Carmélites es una ópera en tres actos, compuesta por Francis Poulenc y basada en un texto de Georges Bernanos, quien

a su vez se inspiró en un relato de Gertrud von le Fort, *La última en el cadalso*.

La ópera está basada en los trágicos sucesos que involucraron a una comunidad de monjas carmelitas de la ciudad de Compiègne durante la Revolución francesa. El régimen del terror de Robespierre no sólo prohibió los oficios de esta comunidad en su convento sino que persiguió a sus religiosas, las encarceló y finalmente las llevó a la guillotina el 17 de julio de 1794. Estas dieciséis monjas mártires fueron beatificadas en 1906 por el Papa Pío X.

En la magnífica escena final, el coro de monjas entona un Salve Regina mientras esperan ser guillotinas en la plaza principal. Una a una van cayendo en el escenario al ser decapitadas y en la partitura podemos apreciar cómo van desapareciendo voces a medida que se van oyendo los golpes de la guillotina en la percusión. Blanche se suma al martirio uniéndose al canto de la última carmelita, Sor Constance, quedándose la orquesta muda en un impresionante final.

7. JACQUES FROMENTAL HALÉVY: LA JUIVE

La Juive (*La judía*) es una ópera en cinco actos de Jacques Fromental Halévy a un libreto francés original de Eugène Scribe. La ópera fue estrenada en la Ópera de París, el 23 de febrero de 1835.

La muerte en un caldero hirviendo será el final de *La Juive*.

El libreto relata la historia del orfebre judío Eleazar, cuya hija, Rachel, se enamora de un príncipe cristiano, Leopold, casado con una celosa princesa, Eudoxie, y que se hace pasar por judío en la Suiza del siglo XV, cuando las relaciones entre judíos y cristianos estaban castigadas con la pena de muerte. Descubierta la condición de cristiano de Leopold por Eleazar, éste consiente a regañadientes que se casen, pero Leopold se niega a contraer matrimonio con una judía y huye. Rachel denuncia que Leopold ha tenido relaciones con una judía y son hechos presos los amantes y Eleazar. Los judíos pueden salvarse si renuncian a su fe, pero se niegan y finalmente mueren en una cuba de aceite hirviendo.

La Juive fue una de las más populares y admiradas obras del siglo XIX y tiene la peculiaridad de ser la única ópera de judíos que se mantiene en el repertorio internacional.

La ópera termina con un coro de monjes, soldados y el canto de la gente.

8. GIÁCOMMO PUCCINI: *TOSCA*

Tosca es una de las principales y más populares operas de Giacommo Puccini, quien junto a los grandes libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa dieron vida a esta extraordinaria obra, basada en el drama homónimo del francés Victorien Sardou.

El perfeccionamiento de Puccini en la creación de sus operas le llevó, en plena composición de *Tosca*, a viajar a Roma para visitar personalmente los lugares reales donde se desencadenaban los hechos del drama de Sardou, especialmente la plataforma superior del Castel Sant' Angelo, para escuchar y apreciar personalmente el cantar de los pájaros y el ambiente tan especial que tiene aquel lugar a orillas del río Tiber al amanecer.

Tosca es una ópera en tres actos que fue estrenada con éxito en Roma, el 14 de enero de 1900, en el Teatro Costanzi. El texto de la obra está basado en un intenso drama, *La Tosca*

El argumento de *Tosca* es de corte político, inserto en un ambiente histórico verídico que es la Europa del 1800, y en medio de la invasión de Napoleón a Italia en pos de sus ideas revolucionarias.

Cavaradossi es un pintor romano, amante de la conocida cantante Floria Tosca y de ideas revolucionarias y antimonárquicas. El barón Scarpia es el jefe de la Policía Real Romana, hombre de mala vida y de nula moral y sentimientos; desea carnalmente a Tosca y odia a los tipos como Cavaradossi. Tosca es una mujer de carácter muy fuerte, famosa por su voz y por sus terribles celos.

Cavaradossi ayuda a escapar a un amigo republicano prófugo del Castel Sant' Angelo (Cesare Angelotti) y lo esconde en su casa donde vive con Floria; Scarpia lo descubre todo torturando a Cavaradossi y haciendo confesar a Tosca. Este la maldice y le jura a Scar-

pia que Napoleón (vencedor en Marengo) los liberará de su yugo, por lo que se le condena a muerte por fusilamiento al amanecer en la azotea del Castel Sant' Angelo por sedición.

Presionada por la extrema situación, Tosca acepta la proposición indecente de Scarpia de pasar la noche con él, a cambio de la vida de Cavaradossi y un salvoconducto, para lo cual debería simularse la ejecución; Scarpia da las instrucciones en clave, y hace creer esto a Tosca, quien acto seguido lo apuñala al tratar Scarpia de consumir su maquiavélico plan.

Tosca presencia la supuesta ejecución simulada de Mario, y luego descubre aterrorizada la atroz trampa que desde la tumba le tendió Scarpia. Descubierta su crimen por los subalternos de Scarpia, se lanza al vacío desde la azotea.

Como dice el protagonista de *Tosca*, de Puccini, al borde de su ejecución: "Nunca he amado tanto la vida".

Tosca fue llevada al cine por Gianfranco De Bossio en 1976.

9. LUDWIG VAN BEETHOVEN: *FIDELIO*

Fidelio es una ópera en tres actos, con música de Ludwig van Beethoven, libreto de Joseph F. Sonnleithner, Stephan van Breuning y Georg Friedrich Treitschke, basado en la obra francesa de Jean-Nicolas Bouilly. Es la única ópera que compuso Beethoven. La ópera cuenta cómo Leonora, disfrazada como un guardia de la prisión llamado "Fidelio", rescata a su marido Florestán de la condena de muerte por razones políticas.

Antes que Beethoven otros músicos y libretistas afrontaron la historia de Leonora, hecho real ocurrido en los años del terror que siguieron a la Revolución Francesa. Beethoven retomará este tema, pero a diferencia de los casos anteriores situará la acción en España, en una prisión cerca de Sevilla, con el fin de que las "culpas" no recayesen en los jacobinos, con los que de alguna manera siente cierto aprecio, por lo que de "revolución" y "cambio" suponían sus posturas, más que sus métodos.

La obra relata el intento de Leonore, disfrazada como Fidelio, de entrar en la prisión para poder salvar a su marido o al menos llevarle consuelo. Tras una serie de escenas, Fidelio encontrará a su amado y lo salvará. Es por tanto un argumento no sólo a la lealtad o a la fidelidad, sino también a la libertad.

Don Pizarro, gobernador de la prisión de Sevilla, tiene como prisionero, sin causa, a Florestán, un enemigo político. No se atreve a matarlo, pero lo va debilitando día a día reduciéndole la comida.

Leonore, su esposa, para tratar de estar a su lado se hará pasar por Fidelio y entrará a trabajar en la casa de Rocco, un carcelero, cuya hija se ha enamorado de él (ella), rompiendo así el compromiso matrimonial que antes había realizado a Jaquino.

En el Acto I: Maezeline canta contenta porque está enamorada de Fidelio, circunstancia que mueve los celos de Jaquino.

Entra Fidelio con unas cadenas compradas a buen precio, lo que confirma a Rocco que quiere a Fidelio como yerno. Ambos personajes hablan y de esta manera Fidelio se entera de que hay calabozos profundos en donde a un prisionero cada día se le da menos alimentos. Fidelio quiere hacer todo lo posible por entrar en esos calabozos.

Entra don Pizarro, lee una carta en donde se le dice que su prisión recibirá una visita sorpresa a modo de inspección. Por tal motivo decide matar de una vez por todas al prisionero Florestán. Rocco se niega a hacerlo, con lo que Pizarro intentará hacerlo él mismo, pero Rocco y un ayudante habrán de cavar la tumba en los sótanos de la cárcel. Fidelio y Marzeline convencen a Rocco de que dejen salir al patio a los presos para ver la luz, algunos de ellos que llevan años sin ver la luz del sol, se emocionan. A la llegada de Pizarro, vuelven tristemente a las celdas.

En el Acto II: Rocco y Fidelio bajan a las mazmorras a cavar la tumba. Florestán cree ver a su mujer en forma de ángel, pero se desvanece por la debilidad. Fidelio se acerca y le da vino y pan, reconociendo en el acto que es su amado.



Entra Don Pizarro con la intención de matar al prisionero, no obstante, Fidelio muestra su verdadera identidad y obliga mediante una pistola a desistir por parte de Don Pizarro.

Las trompetas suenan anunciando la llegada del ministro, por lo que Don Pizarro y Rocco han de salir a recibirlo.

Florestán y Leonora se abrazan.

En el Acto III: La pareja sale al patio en mitad de los prisioneros.

Don Fernando el ministro, manda encarcelar a Don Pizarro y liberar a Florestán. Todos alaban el valor y el arrojo de la mujer y celebran el triunfo de la justicia.

El *Theater an der Wien* (Viena), fue el lugar del estreno el día 20 de noviembre de 1805.

10. DAVID ALAGNA: *LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ*

Le Dernier Jour d'un Condamné escrita por los hermanos Roberto, Frédéric y David Alagna, está basada en la novela homónima de

Víctor Hugo en la que el autor hace un alegato contra la pena de muerte, reflexionando sobre el drama de la pena capital a partir del diario íntimo de un hombre al que sólo le quedan veinticuatro horas antes de la ejecución.

Le Dernier Jour d'un Condamné es un drama en dos actos y un *intermezzo*. El objetivo de Víctor Hugo está presente. La muerte dada al hombre por el hombre le horroriza, cualquiera que sea el nombre del condenado, el crimen que cometió. La versión de Alagna añade además, cualquiera que sea su sexo, independientemente de su raza.



El espectador asiste al último día de dos condenados a muerte. Dos celdas diferentes. Los protagonistas principales de la ópera son un hombre y una mujer, ambos condenados a muerte pero en épocas distintas, él vive en la primera mitad del siglo XIX y ella en los primeros años del siglo XXI. La vida ha evolucionado mucho entre uno y otro tiempo pero hay cosas que no han cambiado. Los dos protagonistas del espectáculo son culpables y en la espera se debaten a través de una larga gama de sentimientos: del miedo a la rabia, del remordimiento al recuerdo desesperado de su vida anterior y de sus hijos, y la esperanza hasta el último momento.

A lo largo de la obra van apareciendo diversos temas: la lentitud de la burocracia, la lejanía de la justicia, la hipocresía de la religión, la añoranza de la libertad, la pérdida de la familia, la soledad, el miedo a lo desconocido...

Es una ópera que lucha contra las discriminaciones y las desigualdades con una música y un argumento que llega al corazón. Es impresionante escuchar al coro gritar *¡Condenado a muerte! ¡Condenado a muerte!*

Le Dernier jour d'un Condamné se estrenó mundialmente en el Théâtre des Champs-Élysées el 8 de julio de 2007. El estreno en España tuvo lugar en el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia el 12 de febrero de 2008.

11. OSVALDO GOLIJOV: AINADAMAR

Una de las grandes obras del compositor argentino Osvaldo Golijov es su ópera en un acto titulada *Ainadamar*, que en árabe significa *fuentes de lágrimas*. En un espacio onírico imantado relata los últimos momentos del poeta Federico García Lorca, acompañado por su musa, la actriz catalana Margarita Xirgú, y el recuerdo de la mártir Nuria, asesinada en el siglo XIX.

Margarita le cuenta a su discípula Nuria el recuerdo que tiene de Federico. Así va evocando su primer encuentro con el poeta y cómo él se inspiró en el personaje histórico *Mariana Pineda*, símbolo de libertad, para su tragedia, luego recuerda el momento en que ella trató de convencerlo para irse a Cuba y su negativa, el arresto, la confesión y el fusilamiento de Federico, ocurrido el 18 de agosto de 1936. Todos estos recuerdos culminarán en la muerte de la propia Margarita.

Uno de los momentos de extrema belleza melódica lo constituye el aria de Federico, *Desde mi ventana*, en la cual el poeta cuenta cómo se enamoró de Mariana Pineda en su niñez al contemplar una estatua de la heroína frente a su casa.

Ainadamar es un conmovedor lamento de Osvaldo Golijov sobre la figura de Federico García Lorca, en búsqueda de la justicia y la libertad.

La obra fue puesta en escena por la Ópera de Santa Fe (Nuevo México) el 30 de julio de 2005, y los críticos destacaron que era la primera ópera cantada en español desde hacía 30 años. Su estreno europeo, el 24 de noviembre de 2007, fue en la Ópera de Darmstadt (Alemania).

VI. LA ESCENIFICACIÓN CONTRA LA PENA DE MUERTE

La fría y aséptica muerte de un hombre a manos del verdugo también ha aparecido en escena. Todo comienza cuando se alza el telón.

1. FEDERICO GARCÍA LORCA: ROMANCE POPULAR EN TRES ESTAMPAS

Federico García Lorca inmortalizó al personaje de Mariana Pineda, quien prefirió morir ejecutada antes que denunciar a los liberales que lucharon contra el absolutismo, en el romance en tres tiempos que dedicara a la actriz Margarita Xirgu.

Mariana Pineda se unió al grupo de liberales que se opusieron a la monarquía española de Felipe VII por los años de 1850 en la misma república española. Esta insigne mujer cosió la bandera para los liberales y fue capturada y muerta en la plaza pública de Granada.

Mariana Pineda llevaba en sus manos, no para vencer, sino para morir en el garrote, dos armas, el amor y la libertad, dos puñales que se clavaban constantemente en su corazón. García Lorca escribió estas palabras en las horas previas al estreno en Buenos Aires de este *Romance popular en tres estampas* (1925) en el que el poeta granadino recogía la leyenda de quien había sido una de las grandes emociones de su infancia.

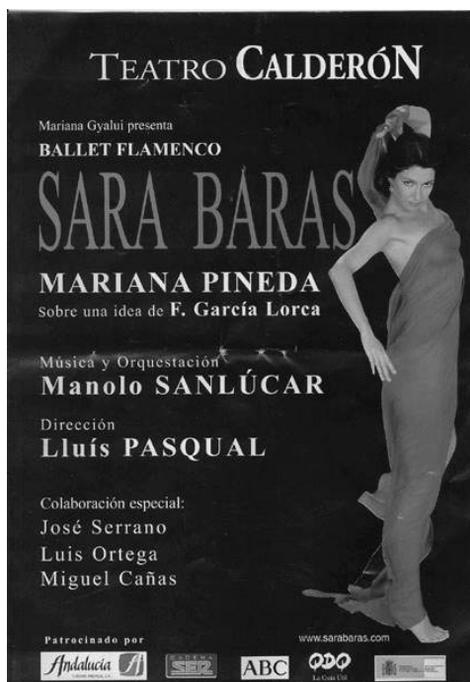
El Romance comienza con estos versos:

*Oh! Qué día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar.
Marianita, sentada en su cuarto,
no paraba de considerar:
"Si Pedrosa me viera bordando
la bandera de la Libertad".
(Mas lejos)
¡Oh, qué día tan triste en Granada,
las campanas doblar y doblar!*

2. SARA BARAS Y SU BALLET FLAMENCO: *MARIANA PINEDA*

La bailaora Sara Baras, al frente de su Ballet Flamenco, llevó a escena un espectáculo innovador en el que encarnó a la heroína del siglo XIX, Mariana Pineda. El espectáculo fue dirigido por Lluís Pasqual, y contó con la música original de Manolo Sanlúcar, uno de los príncipes de la guitarra y Premio Nacional de Música.

La obra, desarrollada sobre el *Romance popular en tres estampas* de Federico García Lorca, se estrenó en 2002 en la Bienal de Flamenco de Sevilla, en el Teatro de la Maestranza. Tras cinco meses de temporada en Madrid en el Teatro Calderón y dos meses en Barcelona en el Teatro Victoria, emprendió una gira para llevar a la heroína granadina a distintos teatros y festivales como el Cervantino de Guanajuato.



Por *Mariana Pineda* Sara Baras recibió el Premio Nacional de Danza en 2003.

3. EL GRUPO TEATRO LIBRE: *EL HORROROSO CRIMEN DE PEÑARANDA DEL CAMPO*

A finales de 1978 se representaba *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja en la Sala Cadarso del Centro Cultural La Corrala, de Madrid por el Teatro Libre bajo la dirección de José Luis Alonso de Santos. La obra fue escrita por el novelista vasco en 1927. El tema es la pena de muerte, dentro del problema más amplio de la marginación social.

El escritor hace una construcción teatral basada en el pliego de cordel, en el folletín popular y en nuestras más genuinas formas teatrales que van del paso al entremés, y del sainete al esperpento, hasta lograr descubrirnos la otra cara de la realidad, mostrando el absurdo de unas formas sociales sustentadas en privilegios y en poderes de unos sobre otros y que tienen su punto más alto en la pena de muerte.

La obra, además de ser un alegato contra la pena de muerte, acentúa el problema de la marginación: un hombre que inventa un crimen para ir a la cárcel y así poder comer. Todo un espectáculo de la crueldad.

El peso del montaje, como ha declarado el propio Alonso de Santos, se centraba en el personaje del reo. En el primer cuadro de la obra y en las primeras escenas de la representación el reo no está presente, pero se hacen referencias constantes a él, y tanto en el texto como en la representación se sigue una sabia estrategia a la hora de suministrar la información, creando la imagen de un ser terrorífico y conflictivo, conquistador y mujeriego y generando un indudable suspense. En el segundo cuadro, o en la segunda escena, aparece ya el reo en la capilla de la cárcel de Peñaranda, con los hermanos de Paz y Caridad, el director de la prisión y el cura. En el cuadro de Baroja está también presente el Padre Ratera, que en la representación ha desaparecido. El autor lo caracteriza como un "joven moreno, con los ojos brillantes". En la representación se acentúa su carácter de antihéroe, de marginal, que para ser algo en la vida se declara culpable de una muerte que no ha cometido, una muerte, que no ha cometido nadie. En este personaje centra el director la mayor fuerza y a la vez la mayor *vis* cómica de la obra. En la representación se subraya ese intento desesperado de Canelo de ser un auténtico pro-

tagonista, de desempeñar un papel en la vida, aunque sea el de un condenado a muerte.

El contrapunto de Canelo, o, si se quiere, el antihéroe, viene representado por el verdugo, por el tío Lezna, que Baroja lo describe como “un hombrecito de cincuenta años, muy flaco”, vestido de pana, con una gorrita en la mano, y que, como se observa en la propia acotación entra en escena “temblando”. Una de las secuencias con mayor fuerza dramática es el encuentro entre estos dos personajes. El tío Lezna empieza pidiéndole perdón al reo. Canelo no se podía imaginar que este hombre, natural de su propio pueblo, vaya a ser su verdugo y no duda en decirle:

¡Menudo oficio que ha cogido usted, gachó! ¡Vaya un carguito!

La representación del Teatro Libre introduce unas pequeñas modificaciones en la respuesta del tío Lezna y en el diálogo posterior, suprimiendo términos del texto como “azogado”. El propio reo ha de animar al verdugo, y en la representación se incluye un abrazo entre ambos y un pequeño parlamento del tío Lezna, quedando el diálogo así:

El Canelo —*Me va usted hacer sufrir mucho. Va usted a hacer un serrallo conmigo, tío Lezna.*

El tío Lezna —*No tengas cuidado. Eso, no. Yo he sido siempre hombre de conciencia.*

El Canelo —*Sí, pero la conciencia de un verdugo no le tranquiliza a uno.*

El tío Lezna —*¡Maldita sea la pena! No tengas cuidado, no. Así que ¿me perdonas?*

El Canelo —*Sí, hombre sí. Vaya usted tranquilo (Abrazo).*

El tío Lezna —*Gracias, hijo. Gracias.*

La confesión de inocencia que le hace El Canelo a la Marquesa y el telegrama del Jefe de la Policía de Lisboa notificando que “la Sinforosa López” se encuentra allí y en buen estado de salud motivan que se suspenda la ejecución y que El Canelo quede en libertad.

En la tercera parte de la representación, que reproduce el cuadro III de la obra, se nos presenta al tío Lezna y al Canelo en la plaza de Peñaranda, añorando aquellos terribles papeles de reo y de verdugo, aquellos días en los que, al menos, eran algo en la vida. No piensan que estén ya en situación de volver a desempeñar esas funciones, ni de profesar como frailes, ni de inscribirse en el Tercio. Lo

más razonable es irse a un bar, al “tupi del Cigüeño”, y tomarse “na raja de bacalao, un pedazo de pan y un vasazo de peleón”.

La obra de Baroja ya había sido estrenada en 1973 por el Pequeño Teatro de Barcelona.

4. TEATRO DE LA DANZA: EL VERDUGO

De *El verdugo* de Luís García Berlanga y Rafael Azcona procede el montaje teatral que la Compañía Teatro de la Danza presentó en La Latina a partir de la versión realizada por Bernardo Sánchez y dirigida por Luís Olmos. El estreno tuvo lugar el 15 de enero de 2000 en el Teatro Auditorio de Alcobendas.

La solidez de su construcción dramática, su latente temática y su lenguaje directo, sencillo, puesto en boca de unos personajes tan cercanos y reconocibles como lo son las circunstancias familiares y sociales por las que éstos transitan, hacen que esta obra no sólo sea ya un clásico de nuestro cine sino que, a partir de aquí, pueda convertirse en un texto significativo para el teatro.

El verdugo cobra así nueva vida y demuestra la vigencia de un argumento que no se debe circunscribir a la época del franquismo. Su historia, en esencia, sigue dándose en otras circunstancias históricas y geográficas donde encontramos a individuos atrapados por la vida.

La pena de muerte es el agudo pretexto para hablarnos de cómo vamos perdiendo la libertad y los sueños en una sociedad cuyo pragmatismo se ha impuesto con tal fuerza que llega a ser tan ineludible como lo es el instinto de supervivencia. A través de la figura de este verdugo se nos hace patente la fragilidad del ser humano y las circunstancias que le harán abdicar, llevándole a realizar acciones que, en otras situaciones, creará imposible.

El Teatro de la Danza ha realizado una excelente adaptación teatral de la mítica película del año 1963, en el que a través de la pena de muerte se nos habla de la pérdida de la libertad y de los sueños. El espectáculo recibió siete Premios Max de Teatro en la edición del año 2000.

5. COMPAÑÍA DE TEATRO LOPE DE VEGA: *LUCES DE BOHEMIA*

Luces de Bohemia es un obra teatral de Ramón M^a del Valle-Inclán que la Compañía de Teatro Lope de Vega, dirigida por José Tamayo, puso en escena en 1970.

La obra cuenta la última noche de la vida de Max Estrella, poeta miserable y ciego. A partir de esa figura real trascienden la anécdota del fracaso y la muerte de un escritor venido a menos. La obra es una parábola trágica y grotesca de la imposibilidad de vivir en una España deforme, injusta, opresiva, absurda.

En su última noche el poeta es detenido y llevado a un calabozo policial de Madrid donde se encuentra con un anarquista catalán a quien se le va a aplicar la “ley de fugas”, que hizo tristemente famoso al militar gallego Martínez Anido cuando fue gobernador civil de Barcelona, en aquellos años veinte de muerte y violencia¹.

En la escena sexta:

El calabozo. Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre. Blusa, tapabocas y alpargatas. Pasea hablando solo. Repentinamente se abre la puerta. Max Estrella, empujado y trompicando, rueda al fondo del calabozo. Se cierra de golpe la puerta.

Max: ¡*Canallas! ¡Asalariados! ¡Cobardes!*

Voz fuera: ¡*Aún vas a llevar mancuerna!*

Max: ¡*Esbirro!*

Sale de la tiniebla el bulto del hombre morador del calabozo. Bajo la luz se le ve esposado, con la cara llena de sangre.

El preso: ¡*Buenas noches!*

Max: ¿*No estoy solo?*

El preso: *Así parece.*

Max: ¿*Quién eres, compañero?*

El preso: *Un paria.*

Max: ¿*Catalán?*

El preso: *De todas partes.*

Max: ¡*Paria!.. Solamente los obreros catalanes aguijan su rebeldía con ese denigrante epíteto. Paria, en bocas como la tuya, es una espuela. Pronto llegará vuestra hora.*

¹ Vid. FINA SANGLAS, *Justicia y Literatura*, Barcelona, 1993, p. 63.

El preso: *Tiene usted luces que no todos tienen. Barcelona alimenta una hoguera de odio, soy obrero barcelonés, y a orgullo lo tengo.*

Max: *¿Eres anarquista?*

El preso: *Soy lo que me han hecho las Leyes.*

Max: *Pertenece a la misma Iglesia.*

El preso: *Usted lleva chalina.*

Max: *¡El dogal de la más horrible servidumbre! Me lo arrancaré, para que hablemos.*

El preso: *Usted no es proletario.*

Max: *Yo soy el dolor de un mal sueño.*

El preso: *Parece usted hombre de luces. Su hablar es como de otros tiempos.*

Max: *Yo soy un poeta ciego.*

El preso: *¡No es pequeña desgracia!.. En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero.*

Max: *Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol.*

El preso: *No basta. El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. No es suficiente la degollación de todos los ricos. Siempre aparecerá un heredero, y aun cuando se suprima la herencia, no podrá evitarse que los despojados conspiran para recobrarla. Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza. Barcelona industrial tiene que hundirse para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y del trabajo. En Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de América. ¡Barcelona solamente se salva pereciendo!*

Max: *¡Barcelona es cara a mi corazón!*

El preso: *¡Yo también la recuerdo!*

Max: *Yo le debo los únicos goces en la lobreguez de mi ceguera. Todos los días, un patrono muerto, algunas veces, dos... Eso consuela.*

El preso: *No cuenta usted los obreros que caen...*

Max: *Los obreros se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas. En cambio, los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente. Saulo, hay que difundir por el mundo la religión nueva.*

El preso: *Mi nombre es Mateo.*

Max: *Yo te bautizo Saulo. Soy poeta y tengo el derecho al alfabeto. Escucha para cuando seas libre, Saulo. Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta.*

El preso: *En ello laboramos.*

Max: *Y en último consuelo, aun cabe pensar que exterminando al proletario también se extermina al patrón.*

El preso: *Acabando con la ciudad, acabaremos con el judaísmo barcelonés.*

Max: *No me opongo. Barcelona semita sea destruida, como Cartago y Jerusalén. ¡Alea jacta est! Dame la mano.*

El preso: *Estoy esposado.*

Max: *¿Eres joven? No puedo verte.*

El preso: *Soy joven. Treinta años.*

Max: *¿De qué te acusan?*

El preso: *Es cuento largo. Soy tachado de rebelde... No quise dejar el telar por ir a la guerra y levanté un motín en la fábrica. Me denunció el patrón, cumplí condena, recorrí el mundo buscando trabajo, y ahora voy por tránsitos, reclamado de no sé qué jueces. Conozco la suerte que me espera: Cuatro tiros por intento de fuga. Bueno. Si no es más que eso...*

Max: *¿Pues qué temes?*

El preso: *Que se diviertan dándome tormento.*

Max: *¡Bárbaros!*

El preso: *Hay que conocerlos.*

Max: *Canallas. ¡Y éstos son los que protestan de la leyenda negra!*

El preso: *Por siete pesetas, al cruzar un lugar solitario, me sacarán la vida los que tienen a su cargo la defensa del pueblo. ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas!*

Max: *Los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime.*

El preso: *¡Todos!*

Max: *¡Todos! ¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?*

El preso: *Señor poeta que tanto adivina, ¿no ha visto usted una mano levantada?*

Se abre la puerta del calabozo, y EL LLAVERO, con jactancia de rufo, ordena al preso maniatado que le acompañe.

El Llaverero: *Tú, catalán, ¡disponete!*

El preso: *Estoy dispuesto.*

El Llaverero: *Pues andando. Gachó, vas a salir en viaje de recreo.*

El esposado, con resignada entereza, se acerca al ciego y le toca el hombro con la barba. Se despide hablando a media voz.

El preso: *Llegó la mía... Creo que no volveremos a vernos...*

Max: *¡Es horrible!*

El preso: *Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa Prensa canalla?*

Max: *Lo que le manden.*

El preso: *¿Está usted llorando?*

Max: *De impotencia y de rabia. Abracémonos, hermano.*

Se abrazan. El carcelero y el esposado salen. Vuelve a cerrarse la puerta. Max Estrella tantea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego. Llega de fuera tumulto de voces y galopar de caballos.

El anarquista muere asesinado

Luces de Bohemia fue llevada al cine por Miguel Ángel Díez en 1985 con la adaptación de Mario Camus.

6. ELS JOGLARS: LA TORNA

La torna es una pieza teatral de Albert Boadella y la Compañía Teatral Española Els Joglars estrenada en 1977 y que ha pasado a la historia especialmente por haber sido causa, en plena transición a la democracia, de un consejo de guerra a los componentes de la compañía y de un movimiento popular sin precedentes en España e incluso internacionalmente en favor de la libertad de expresión. *La torna*, una crítica a la justicia y a la pena de muerte, fue denunciada por las fuerzas armadas españolas.

La obra recrea los últimos días de la vida del joven polaco Heinz Chez y su ejecución a garrote vil por el asesinato de un guardia civil. A partir de los pocos datos que se tenían sobre este hombre y su proceso, se decía que los jueces deliberaron mientras se comían una paella y firmaron la sentencia ya borrachos, se construyó una farsa en la que todos los personajes actuaban con caretas a excepción de propio Chez, víctima y testigo de todo el montaje que se creó a su alrededor. Heinz Chez fue ajusticiado el mismo día 2 de marzo de 1974 que Salvador Puig Antich, en un esfuerzo por parte del gobierno franquista para restar relevancia política a la ejecución de aquel. Chez era presentado pues, como la "torna", el "redondeo" de Puig Antich.



La torna se estrenó en el teatro Argensola de Barbastro (Huesca) el 7 de noviembre de 1977.

7. ELS JOGLARS: LA TORNA DE LA TORNA

La torna de la torna supone el regreso de la obra que hace más de 30 años llevo a Els Joglars a un consejo de guerra. Albert Boadella dirige un nuevo montaje de la obra titulado *La torna de la torna* (un juego de palabras que significaría algo así como *El retorno de la torna*) que se estrenó en Reus el 25 de junio de 2005, para luego ir de gira por toda España. En el nuevo montaje, la obra original es contextualizada mediante un grupo de viejos militares, los mismos implicados en el caso, residentes en un geriátrico, a los que, en sueños, se les aparecen escenas del montaje original de *La torna*.

8. COMPAÑÍA DE TEATRO DELIRIO: TRECE ROSAS

Al amanecer del día 5 de agosto de 1939, trece jóvenes muchachas de Madrid —la mitad de ellas menores de edad— fueron fusiladas a los pies de una de las tapias del cementerio del Este, en cumplimiento de la sentencia dictada por un tribunal militar que consideró plenamente probada su colaboración activa con la barbarie comunista en los días que precedieron al fin de la Guerra Civil española, y al fracaso definitivo de la esperanza republicana. Los cuerpos de estas bordadoras, enfermeras y conductoras de autobuses de la retaguardia madrileña fueron arrojados a una fosa común².



² Sobre estos hechos, pueden verse FERRERO, J., *Las trece rosas*, Madrid, 2003; FONSECA, C., *Trece rosas rojas*, Madrid, 2004.

La obra teatral, *Trece Rosas*, que comenzó a gestarse meses antes de que Martínez Lázaro ultimase los preparativos del rodaje de su película, se estrenó en Barcelona el 4 de octubre de 2006 de la mano del grupo *Delirio*, una compañía de teatro creada seis años antes por Eva Hibernia y por Júlia Bel, que fue la responsable última del guión. En él, la joven dramaturga no renuncia a la continua evocación del contexto histórico en que se desarrolla el drama, ni tampoco a utilizar ese contexto como una sólida argamasa con la que apuntalar el vínculo entre la dignidad con la que las cinco protagonistas afrontan el miedo a morir y los valores morales y éticos de la causa republicana. La autora, sin embargo, da un paso más hacia adelante y concreta aún más la historicidad de su reconstrucción mítica de *Las trece rosas*, procurando focalizar toda la atención del espectador en aquellos aspectos de la normalidad cotidiana de la vida en la cárcel que acentúan el peso de la feminidad en sus particulares respuestas ante el totalitarismo. Quisiera o no, lo cierto es que, al escoger este camino, liberó en buena medida el mito de la historicidad que, en principio, había logrado establecer, situando a las protagonistas en un plano mucho más universal que el de la Guerra Civil, como cristalizaciones contemporáneas del mito de Antígona o, dicho de otro modo, como gestos simbólicos de la rebelión de la feminidad frente la tiranía: la rebelión de la Mujer de todos los tiempos contra la Tiranía de todos los tiempos.

Trece Rosas también se convirtió en un espectáculo de danza que estrenó la Compañía Madrileña *Arriero*.

9. COMPAÑÍA YLLANA: 666

En 2008 se estrenaba la obra *666* del director David Ottone por la Compañía Yllana.

Cuatro actores. Cuatro personajes condenados a muerte, no importa el porqué. Sólo sonidos. Ninguna palabra. Los cuatro condenados llegan al corredor de la muerte para ser ejecutados y el corredor se convierte en un verdadero infierno: situaciones absurdas, escenas dantescas, ejecuciones incontroladas.

666 es el trabajo más reconocido y el que más fama le ha reportado a la Compañía Yllana, en el que, bajo el signo de la Bestia cuatro presos en el corredor de la muerte ataviados con cuernos de demonio, batas naranjas y enormes falos de plástico dan rienda suelta a su humor más siniestro para no dejar títere con cabeza.

10. JOSÉ SOLÉ: 12 HOMBRES EN PUGNA

Dirigida por José Solé y producida por Jorge Ortiz de Pinedo, *12 hombres en pugna* era presentada en el Teatro de la Ciudad Fernando Soler.

Un caso que parecía tener un seguro fallo adverso contra el acusado se convirtió en una jornada de reflexiones en torno a la justicia y la pena de muerte cuando el jurado, compuesto por 12 primeros actores, se reunió a deliberar.

La obra se inicia con el mandato del juez para que el jurado vaya a deliberar, previa advertencia de que su fallo debe ser unánime. Cuando los jurados se sientan para la primera votación parece que se trata de un caso cerrado, hasta que el jurado número 8, interpretado por Ignacio López Tarso, decide ir a contracorriente de sus colegas.

A partir de entonces inician varias rondas en las que se exponen reflexiones y hechos que llevarán a que cada miembro se convenza, o al menos admita la "duda razonable".

Los jurados 2, 7 y 12, interpretados por Miguel Pizarro, José Elías Moreno y Rodrigo Murray, respectivamente, tienen la virtud de distender la reunión en sus momentos más intensos, gracias a digresiones humorísticas que evidencian la presión del grupo.

Odiseo Bichir es la voz de la lógica, una voz sobria, serena, de una justicia que se da por los hechos. Salvador Pineda logra poner de manifiesto la intolerancia, la voz de una justicia que se vale en prejuicios. David Ostroski, Marco Uriel y Miguel Rodarte son los titubeantes, el punto medio.

Las discusiones que le dan pimienta a la obra son las de López Tarso, por instalar la discusión, y la de Julio Alemán, porque su personaje imprime a la obra una notable dosis emocional.

Aarón Hernán y Patricio Castillo terminan por ser las voces sabias, marcando con gestos y vibrantes silencios su presencia en el escenario, aunque fueran pocos sus diálogos. Castillo imprime a su personaje un registro de voz que proyecta a un inmigrante europeo.

Al dilema sobre la pena de muerte del presunto asesino, se antepone un principio jurídico: el de la presunción de inocencia, que indica que todo acusado es inocente hasta que no se pruebe lo contrario.

En el fondo, *12 hombres en pugna* no trata sobre la solución de un crimen, sino sobre las implicaciones morales inherentes en la decisión colectiva de ejecutar personas. Tal como exclama el personaje de Ignacio López Tarso: "Se trata de la vida de un ser humano. No podemos decidir en cinco minutos".

VII. LA MUERTE PINTADA

El movimiento contra la pena de muerte también abarcó otras artes, como la plástica¹. Los pintores han querido reflejar en sus lienzos la brutalidad de la pena de muerte. Las miniaturas que iluminan los códices medievales están llenas de escenas con ejecuciones. Los martirios de los primeros santos de la Iglesia suelen ser motivos muy frecuentes, aunque tal vez ningún personaje medieval fue tan representado en el momento de su ejecución como Juana de Arco, cuya quema en la hoguera por los ingleses ilustra decenas de miniaturas de crónicas y anales de los siglos XV y XVI².

La pena de muerte es el espectáculo más trágico que ha inventado el hombre y si ha perdurado a lo largo de los siglos es porque era un espectáculo que conseguía un gran éxito de público como se aprecia en algunos lienzos.

1. JAIME HUGUET: *EL RETABLO DE LOS SANTOS ABDÓN Y SENÉN (APROX. 1460)*

En conmemoración a San Abdón y San Senén —patronos de los agricultores antes de la difusión, en época barroca, del culto a San Isidro—, los parroquianos de la iglesia de San Pedro de Terrassa decidieron encargar un retablo al pintor más afamado de Barcelona, la cercana capital. Según parece extraerse de algunas noticias fragmentarias, el mismo Huguet supervisó *in situ* su montaje para así asegurar la perfecta definición de los valores de la obra.

En el retablo se halla la representación de un precursor de la guillotina.

¹ Vid. el catálogo de Amnistía Internacional sobre la pena de muerte y la tortura a través de la pintura, <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/3/pm/index.html>

² Vid. CORRAL, J.L., *Historia de la pena de muerte*, ob. cit., p. 206.

El conjunto, caracterizado por horribas torturas, pone de manifiesto otro aspecto: el gusto, incluso la complacencia, del público y los clientes por las escenificaciones truculentas y morbosas de estos pasajes hagiográficos. En el centro encontramos las elegantes figuras de ambos santos. Todas las figuras de este retablo se caracterizan por un refinamiento de las vestiduras, elegancia de las actitudes y brillantez de las gamas cromáticas que, si bien están próximos a los modelos del gótico tradicional, también encuentran sus paralelos en el mundo italiano.



2. PIERRE ANTOINE DEMACHY: *UNA EJECUCIÓN CAPITAL EN LA PLAZA DE LA REVOLUCIÓN* (APROX. 1793)

Siendo Francia el padre de la guillotina no es de extrañar que numerosos pintores franceses hayan convertido a tan terrible y horrendo invento en el protagonista de sus obras, como sucede con Pierre Antoine Demachy y su cuadro *Une exécution capitale sur la place de la Révolution*. La obra está expuesta en el *Musée Carnavalet* de París.



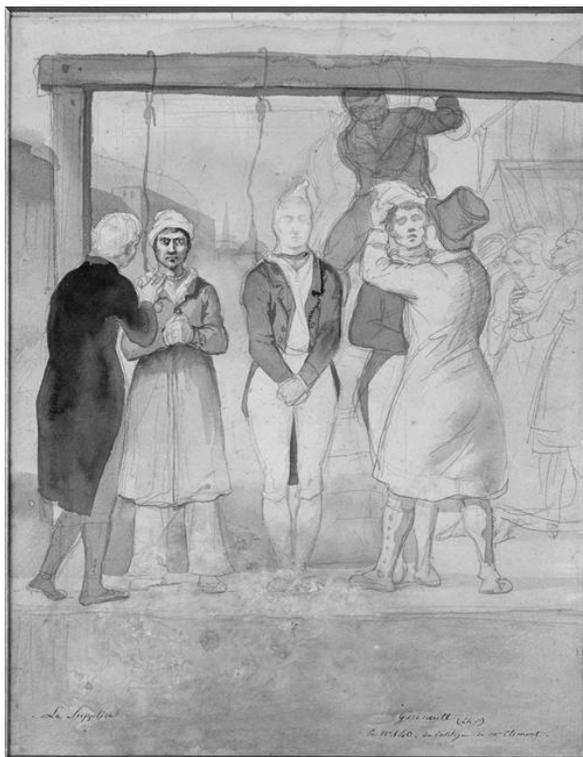
3. THÉODORE GÉRICAULT: *LA HORCA* (1820)

Como en la mayoría de los grandes pintores —Goya o Picasso— también en Théodore Géricault, pintor francés, las representaciones de la pena capital originan obras sobrecogedoras.

El primero de mayo de 1820, tres semanas después de su llegada a Londres, Géricault asiste a la ejecución de “los conjurados de Cato Street” delante de la prisión de Newgate. Se trataba de cinco conspiradores. Arthur Thistlewood, el cabecilla, seguido de William Davidson, John Brunt, Richard Tidd y James Ings habían conspirado para asesinar al Primer Ministro y a todo su Gabinete. Arrestados el 23 de febrero de 1820 en una casa de Cato Street, fueron juzgados, acusados de alta traición y colgados. De este episodio macabro, Géricault hizo un gran dibujo, una obra en sí misma, un dibujo limpio para que los detalles fueran bien visibles. Tres de los cinco condenados están colocados al pie de la horca. Thistlewood, que será colgado el primero, lleva ya puesto el capuchón. A su izquierda, se encuentra Ings; a su derecha, Tidd. Los verdugos trabajan: mientras uno anuda una última cuerda, el otro coloca el capuchón a Tidd. El pastor Cotron asiste a Ings quien todavía no ha sido colgado y su

mirada está cargada de todo el terror de un condenado. Una mujer sostenida por un hombre y algunas siluetas recuerdan que el suplicio es público.

Sin grandes recursos pictóricos, Géricault nos trasmite con su obra el frío horror de la pena capital. La obra *Le Gibet (La horca)*, se puede ver en el Musée des Beaux-Arts de Rouen.



4. FRANCISCO DE GOYA: *LOS DESASTRES DE LA GUERRA* (1810-1820) Y *LOS FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO* (1814)

Goya fue uno de los grandes progresistas españoles de la primera mitad del siglo XIX que condenó la pena de muerte porque, tal como se administraba, le parecía una consecuencia de la injus-

ticia social y política, una exclusión de la libertad, de la igualdad y de la fraternidad. La pena de muerte le resultaba un medio salvaje de difundir el terror para dominar al pueblo humilde. Los dibujos fueron la parte de la obra del pintor aragonés, desconocida casi por completo por sus contemporáneos, que junto con sus grabados resulta la más relevante para el estudio de su sátira política y social, principalmente contra la pena de muerte y la tortura³.

En 1810 Goya empieza una serie de 82 grabados, titulada *Los desastres de la guerra*. El horror de la guerra se muestra especialmente crudo y penetrante en esta serie. Las estampas detallan las crueldades cometidas en la Guerra de la Independencia Española. El horror y terror ante la pena de muerte revisten la paleta del pintor de grises colores para la representación de tan esperpéntica pena.

Goya censura las bárbaras ejecuciones de españoles por el gobierno napoleónico en la estampa 15 de *Los desastres de la Guerra*, titulada *Y no hay remedio*. En la misma línea que *Los fusilamientos del Dos de Mayo* o el grabado de *Con razón o sin ella*, Goya recurre de nuevo al tema de los fusilamientos como fórmula para mostrar la parte más sórdida de una guerra. En la estampa un individuo con los ojos vendados atado a un poste espera el momento inminente de su ejecución, mientras otro permanece en el suelo muerto. La imagen vuelve a retomar la idea del enemigo abstracto, sin rostro, como una máquina que mata, es más en este caso ni siquiera recurre a presentar una "masa" no identificada de franceses como en las anteriores ocasiones, tan sólo muestra las bayonetas, dejando al espectador que imagine el resto. Son los fusiles los que matan. En un segundo plano se vuelve a repetir parecida escena, ésta con mucha más influencia de los modelos del famoso cuadro, hasta tal punto que algunas de las figuras parecen copiadas. En la estampa se representan tres momentos: los que han sido fusilados, los que están siendo fusilados y el que lo va ser, de este modo Goya representa la simultaneidad de la muerte en el espacio y en el tiempo.

³ Vid. LORENZO-RIVERO, "Espronceda, Goya y Larra o la condena romántica contra la pena capital injusta", en *Letras Peninsulares*, 1997, p. 16.



Y no hay remedio

Un Decreto de José I del 19 de octubre de 1809 sustituyó los fusilamientos de oficiales españoles por su ejecución a garrote, denigrando así a todos sus condenados, pues el método de fusilamiento se consideraba más digno y más rápido.

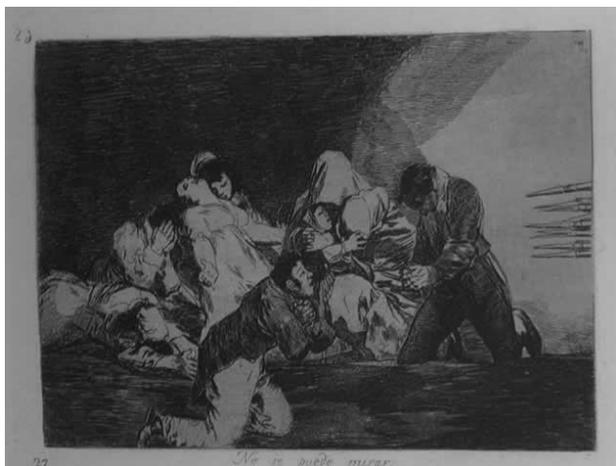
Los franceses decretaron también en 1808, 1809 y 1810 que llevar un arma, aunque fuese sólo una navaja pequeña, era causa de pena de muerte a garrote. Esta norma, más o menos coherente dentro de la dinámica de una guerra, entra en entredicho cuando hasta las navajas usadas para comer son consideradas como armas y por tanto sus portadores son susceptibles de ser condenados. Todos los ciudadanos sentenciados a muerte eran obligados a llevar al cuello el arma que se les había encontrado y un cartel que explicaba la razón de su sentencia. Un ejemplo de ello lo es el grabado 34, *Por una navaja*, de *Los desastres de la guerra*.

En la escena de *Por una navaja*, un civil ha sido ejecutado. Es una escena cruel en donde la expresión del rostro del ajusticiado marca un sentimiento tétrico y duro. Pero más duro es aún el título de la obra que nos indica la nimiedad del "crimen" cometido por el condenado: llevar consigo o estar en posesión de una navaja.



Por una navaja

La estampa número 26 de la serie, *No se puede mirar*, contiene acertados contrastes de luz y sombra que centran nuestra atención en los amenazadores cañones de los fusiles— por segunda vez repite Goya este recurso en la serie—, en la mancha blanca de la joven y hermosa mujer a la que apuntan los fusiles, y en la madre que amparando a sus hijos, se cubre el rostro para no contemplar la muerte tan próxima. Aunque en la composición no se puede hablar de grandes similitudes formales, quedan en un segundo plano frente a la expresión con la que representa la tragedia, por el movimiento que domina en el grupo de los ciudadanos que imploran piedad y ese recurso de la mancha blanca con la que destaca la joven echada hacia atrás con los brazos abiertos esperando sin ningún atisbo de esperanza, el frío aliento de la muerte.



No se puede mirar

Los fusilamientos del 3 de mayo, cuadro pintado en 1814, refleja los hechos de 1808 durante la invasión napoleónica. La obra marca el inicio de una nueva etapa en la que se irán introduciendo las escenas de ejecuciones desligadas de la temática religiosa.



Se sabe que Goya observó estos cruentos episodios desde su quinta y que tomó apuntes la misma noche en que acontecieron los hechos, de donde proviene el extraordinario realismo de su pintura y su profunda sinceridad. Así lo testimonió su criado Isidro, que dejó para la posteridad una curiosa narración de los hechos, a la vez emotiva y vibrante: "Desde esta misma ventana vio mi amo los fusilamientos con un catalejo en la mano derecha y un trabuco cargado con un puñado de balas en la izquierda. Si llegan a venir los franceses por aquí, mi amo y yo somos otros Daoiz y Velarde".

En el lienzo, los soldados encargados de la ejecución aparecen como autómatas despersonalizados, sin rostros y en perfecta y disciplinada formación. Goya ha tenido el cuidado de no mostrar el rostro de ninguno; los franceses sin rostro no son nadie, tan solo una máquina de guerra delimitada por una negra pincelada que contrasta con el otro grupo. Las víctimas, por su parte, constituyen un agitado y desgarrador grupo, cuyos rostros expresan el horror. Los cuerpos de los muertos se encuentran amontonados, en retorcido escorzo, sobre el suelo ensangrentado. Un enorme farol ilumina violentamente una figura arrodillada, vestida con camisa blanca y con los brazos alzados, que está a punto de ser fusilada y que es el principal punto de atención del cuadro. Detrás de esta figura otros personajes presencian el drama; unos se tapan los oídos para no oír los disparos, otros esconden el rostro entre las manos para no presenciar el horror.

La escena tiene por fondo una montaña desolada, tras la cual se erige la silueta tenebrosa de Madrid. El grupo de los soldados, convertidos en verdugos, cumple su cometido sin saña, con la fría precisión de una inexorable máquina de matar, pero la anodina y uniforme hilera que conforman encarna con una crudeza desgarradora todo lo oscuro y cruel de la condición humana.

Goya pone el acento en las víctimas y procura dirigir hacia ellas las simpatías del espectador, particularmente hacia el hombre del pueblo de la camisa blanca con los brazos en alto extendidos, como Cristo crucificado, frente al terrible pelotón de ejecución de rostros ocultos.

El pintor recoge con sus pinceles cómo pudo ser el episodio que encendió la guerra con toda su violencia y su crueldad para mani-

festar su posición contraria a esos hechos y dar una lección contra la irracionalidad del ser humano, como correspondía a su espíritu ilustrado. La ejecución es totalmente violenta, con rápidas pinceladas y grandes manchas, como si la propia violencia de la acción hubiera invadido al pintor.

Aunque representa un hecho concreto de la guerra de Independencia española de los franceses, este cuadro no se ciñe a ella específicamente, sino que es un cuadro de validez universal para las guerras y víctimas de las guerras.

5. ÉDOUARD MANET: *FUSILAMIENTO DEL EMPERADOR MAXIMILIANO* (1860)

Si hay una imagen por impactante, que pueda describir la brutalidad de la pena de muerte, es precisamente la obra del pintor francés titulada *Fusilamiento del emperador Maximiliano*



En 1864, el archiduque Maximiliano de Austria fue llevado al trono de México por Napoleón III. El objetivo era conservar un estado títere sometido al neocolonialismo francés tras el período revolucionario. Esta política no fue vista con buenos ojos por el pueblo

francés, ya que sus gobernantes se vieron obligados a subir los impuestos para financiar la empresa. En cuanto las tropas francesas que habían apoyado al nuevo emperador se retiraron del territorio mexicano, los nacionalistas del liberal Juárez capturaron y fusilaron al intruso, junto a sus generales Miramón y Mejía, el 19 de junio de 1867, en Querétaro.

La profunda impresión que causó en la conciencia de Manet la ejecución del emperador Maximiliano y sus generales Mejía y Miramón le llevó a realizar diversos lienzos con esta temática. La principal fuente gráfica del pintor para este cuadro son unas fotografías tomadas el mismo día de la ejecución. Manet interpretó este episodio desde el punto de vista del crítico feroz al sistema imperialista del régimen francés. Así, Maximiliano aparece como el chivo expiatorio de los pecados de Francia, fusilado por un escuadrón de soldados que no visten el uniforme mexicano sino el francés, ataviados con el kepis para culpar a Napoleón III del suceso. Esta provocación al gobierno fue contestada mediante la prohibición a Manet de exhibir públicamente el lienzo, veto que se mantuvo hasta 1879. Hoy se puede ver en el Städtliche Kunsthalle (Mannheim).

Con este óleo Manet homenajea a uno de los grandes genios de la pintura universal, Francisco de Goya y su obra *Los fusilamientos del 3 de mayo*, aunque la obra de Manet está muy lejos de conseguir el dramatismo y la pasión que el aragonés volcara en aquella visión tétrica de la guerra española contra los franceses.

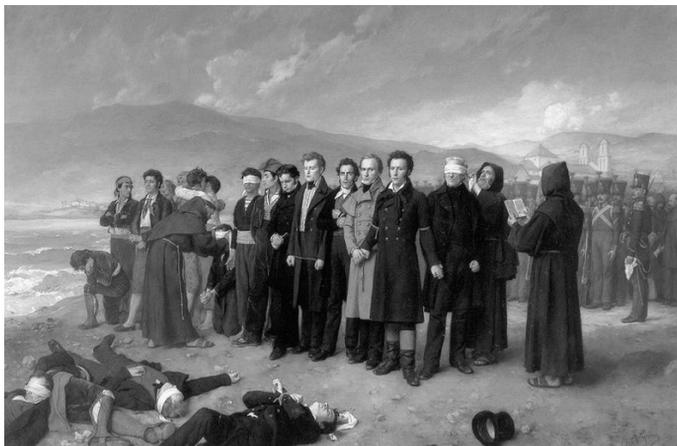
6. ANTONIO GISBERT PÉREZ: EL FUSILAMIENTO DE TORRIJOS Y SUS COMPAÑEROS EN LA PLAYA DE MÁLAGA (1888)

José María Torrijos había sido capitán general de Valencia y ministro de la Guerra durante el Trienio Liberal, teniendo que exiliarse al recuperar Fernando VII el poder. Desde su exilio en Inglaterra intentó repetidamente pronunciarse a favor de la Constitución de Cádiz y contra el absolutismo. El gobernador Vicente González Moreno le ofreció su apoyo si embarcaba desde Gibraltar hacia Málaga con 60 de sus más allegados hombres, apoyo que se convirtió en

traición por lo que Torrijos y sus compañeros fueron abordados por un guardacostas y obligados a desembarcar en Fuengirola. Tras su apresamiento, el 9 de diciembre se recibió en Málaga la orden de fusilamiento firmada por Fernando VII, quien escribió de su propio puño y letra: “Que los fusilen a todos. Yo, el Rey”.

El 10 de diciembre de 1831 un emisario de la Corte llegaba con una orden tajante: “Fusilamiento inmediato de Torrijos y sus 52 compañeros sin distinción de rango y “sin proceso”. A las once y media de la mañana del 11 de diciembre de 1831 en las malagueñas playas de San Andrés eran fusilados el general Torrijos junto a 48 compañeros, incluyendo un grumete de 19 años “por el delito de alta traición contra los sagrados derechos de la soberanía de S.M.”.

El propio General Torrijos había pedido mandar el fuego y recibir la descarga sin que le vendaran los ojos, pero no le fue concedido. Con apenas cuarenta años el general Torrijos moría.



Tras su muerte, José de Espronceda escribió este soneto, en su honor:

A la muerte de Torrijos y sus compañeros

*Helos allí: junto a la mar bravía
cadáveres están ¡ay! los que fueron
honra del libre, y con su muerte dieron
almas al cielo, a España nombradía.
Ansia de patria y libertad henchía*

*sus nobles pechos que jamás temieron,
y las costas de Málaga los vieron
cual sol de gloria en desdichado día.
Españoles, llorad; mas vuestro llanto
lágrimas de dolor y sangre sean,
sangre que ahogue a siervos y opresores,
y los viles tiranos con espanto
siempre delante amenazando vean
alzarse sus espectros vengadores.*

Cuando Gisbert pintó este cuadro realizó un alegato en defensa de la libertad, gritando contra el autoritarismo. Gisbert, vinculado al partido progresista, convirtió este gran lienzo, en un icono de la lucha por la libertad. El cuadro fue encargado por el gobierno liberal de Práxedes Mateo Sagasta, durante la regencia de María Cristina, para servir de ejemplo de la defensa de las libertades a las generaciones futuras. En esta obra, Gisbert recurre al purismo academicista, empleando un firme y seguro dibujo así como una simple pero no por menos estudiada composición. Los prisioneros que van a ser ejecutados se alinean en pie y maniatados, de frente al espectador, esperando el próximo momento de la muerte. Torrijos encabeza el grupo y se dispone en el vértice, cogiendo de las manos a dos de sus compañeros, Flores Calderón, vestido con clara levita, y el anciano Francisco Fernández Golfín, ex ministro de la Guerra, que está siendo vendado por el fraile. Tres de los personajes que se sitúan a la derecha de Flores Calderón son: el coronel López Pinto, el oficial inglés Robert Boyd y Francisco Borja Pardio, los dos últimos con la mirada baja. El conjunto se conforma por los frailes que tapan los ojos a aquéllos que lo solicitan mientras uno de ellos lee en voz alta textos sagrados, mientras que en primer plano se hallan los cadáveres de los primeros ajusticiados, recurso de inevitable recuerdo goyesco. El fondo está ocupado por los soldados que esperan las órdenes para continuar con la ejecución.

El empleo de una gama de color fría subraya la sensación desapacible de la escena y lo terrible del desenlace.

La muerte de Torrijos fue, junto con la de Mariana Pineda, de las últimas muertes que se cobró el absolutismo en Andalucía.

7. RAMÓN CASAS: GARROTE VIL (1894)

La convulsa historia de España a lo largo del siglo XIX presenta, como final y resolución de muchos acontecimientos históricos, continuos fusilamientos, ahorcamientos y ejecuciones con garrote vil. Los sucesivos pronunciamientos militares de corte liberal se castigaron con la pena capital. En la última década del siglo, los crímenes pasionales y el terrorismo anarquista recibieron igual condena. En Barcelona en tres años, de 1892 a 1895, se celebraron tres ejecuciones públicas. La pena de muerte fue una realidad muy presente en la sociedad decimonónica.

Garrote vil, retrata una de las últimas ejecuciones públicas que hubo en Barcelona, la del reo, sentenciado a muerte por crimen pasional, Aniceto Peinador. El cuadro refleja el momento de la ejecución del reo mediante el garrote desde una perspectiva elevada, que le permite contemplar la totalidad de la escena, desde la muchedumbre en primer plano, hasta los cordones de la policía y los grupos de autoridades civiles y religiosas, en una estructura de semicírculos concéntricos que tiene como centro el cadalso, con el reo, el verdugo y los confesores. El cuadro de Casas transmite la sensación de que el condenado no tiene escapatoria posible, todo se cierne y se cierra alrededor de él. La ejecución se realizó el 12 de julio de 1893 en el patio de la antigua prisión de Barcelona, cercana entonces al Paralelo. El artista contempló *in situ* todo el suceso, subido encima del techo de una carreta que transportaba al público al lugar de la ejecución con el anuncio: "Al patíbulo por dos reales".

La modernidad de *Garrote vil* de Casas reside en la plasmación pictórica por primera vez de una escena de la vida social contemporánea: el espectáculo de una ejecución pública y la implícita denuncia del hecho sin hacer uso de elementos melodramáticos ni folletinescos⁴. La obra se puede contemplar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

⁴ MONGE, J., "Valle-Inclán y un cuadro de Ramón Casas, *Garrote vil*" en *Cuadrante: revista cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán"*, núm. 17, 2008, pp. 5 y ss.



Valle-Inclán, en una conferencia en 1910 en la ciudad de Buenos Aires, describió la tela de Casas como “el reo de la muerte”. No obstante, hay que esperar al siglo XX para que la reivindicación rotunda de la abolición de la pena de muerte por parte de los pintores llegue a su cumbre.

8. PABLO PICASSO: MASACRE EN COREA (1951)

Los asesinatos de civiles cometidos por las fuerzas estadounidenses en Shinchun, provincia de Hwanghae, fue el motivo de la pintura, *Masacre en Corea*. El cuadro fue un encargo del Partido Comunista en 1951. En *Masacre en Corea*, Pablo Picasso muestra a dos grupos confrontados: máquinas de guerra sin rostro a punto de fusilar a mujeres y niños indefensos, desnudos y ahogados en una desesperación maldita. El pintor malagueño vio fotos de los hechos en las que las víctimas de los soldados norteamericanos eran todos niños y mujeres y así lo representó en el cuadro. Las robóticas formas de los soldados, sus armaduras, sus espadas o fusiles, no pueden hablar más que del horror de todas las guerras de todos los tiempos y todos los lugares.

Azules, grises y verdes al servicio de la crítica del poder en Occidente por una deshumanización deseada. Picasso denuncia con su obra los asesinatos de civiles por las fuerzas de Estados Unidos durante la Guerra de Corea.

Al igual que en el cuadro de Manet, se ve la clara influencia de la obra de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo*.

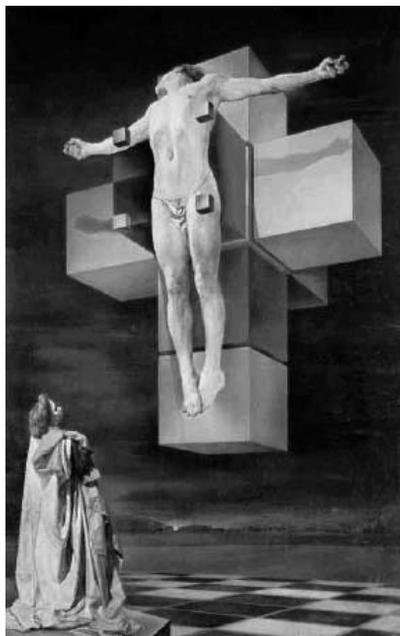


El cuadro de Pablo Picasso, *Masacre en Corea*, se halla en el Museo Picasso, París.

9. SALVADOR DALÍ: CRISTO CRUCIFICADO (1954)

Uno de los métodos tradicionales de la pena de muerte es la crucifixión.

El cuadro *Cristo crucificado* fue definido por Dalí como “un sensacional cuadro, un Cristo explosivo, nuclear e hipercúbico, un trabajo metafísico...”. Sin duda es uno de los trabajos de su experimentación clásica trascendental más elaborados, el tratamiento de Gala expectante y sus ropas recuerdan a Zurbarán o Murillo. La composición de la cruz, sus cubos, la posición del Cristo —desplazado para que la sombra se sitúe en el centro— y los demás elementos han suscitado discusiones sobre su intencionalidad. Lo único seguro es la fascinación de Dalí por combinar la espiritualidad y la técnica expresada como geometría o matemáticas.

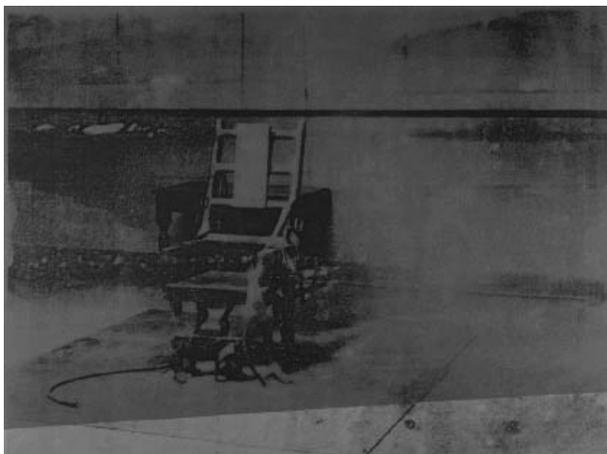


El cuadro fue donado por Salvador Dalí a los reclusos de la cárcel neoyorquina de Rikers Island hace casi 40 años, donde fue robado del salón de entrada del presidio y reemplazado por una copia barata.

10. ANDY WARHOL: *SILLA ELÉCTRICA* (1971)

La *Silla Eléctrica*, serigrafía sobre papel, una de las obras más polémicas y conocidas de Andy Warhol, es una pieza que sirve de provocación artística, a la par que de acicate para la necesaria reflexión sobre la pena de muerte. Warhol la utilizó, en 1962, como metáfora de la muerte y como herramienta descontextualizada de la opresión política del momento, prefigurando su posterior serie, *Desastres*.

Desastres son serigrafías de los años sesenta firmadas por Warhol o por Psaiar que denuncian la pena de muerte en Estados Unidos y preceden en el recorrido a la exhibición en la penumbra de la silla eléctrica.



Andy Warhol realizó múltiples serigrafías de la silla eléctrica. Resultaron dramáticas pero frías en la distancia de una escenografía vacía de presencia humana. Hasta ese momento nunca se había reflejado en el arte de una manera tan veraz y exenta de tensión, un medio de ejecución de la pena capital que expresara una carga tan significativa del contexto social y político. La silla eléctrica está para recordar que la aplicación de la muerte conllevaba sufrimiento y crueldad. Warhol, mostrando sólo la silla eléctrica, sin verdugo, sin condenado, resume el sordo horror de toda ejecución.

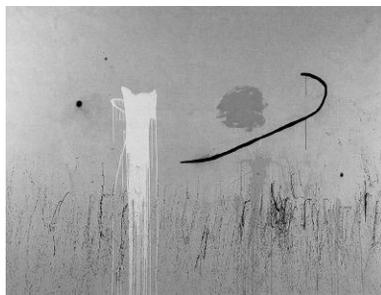
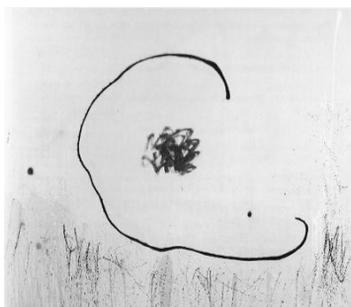
La silla eléctrica se localiza en el Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris.

11. JOAN MIRÓ: LA ESPERANZA DEL CONDENADO A MUERTE I, LA ESPERANZA DEL CONDENADO A MUERTE II Y LA ESPERANZA DEL CONDENADO A MUERTE III (1974)

El 2 de marzo de 1974 a las 9 horas y 40 minutos Salvador Puig Antich moría en el garrote vil en el patio de la cárcel Modelo de Barcelona. Tenía 25 años. Su delito era pertenecer al MIL (Movimiento Ibérico de Liberación), uno de tantos grupos que surgieron durante la dictadura, a la que hacían frente con las armas.

Este hecho sirvió a Joan Miró para realizar una de sus obras cumbres. La obra está conformada por el tríptico: *La esperanza del condenado a muerte I*, *La esperanza del condenado a muerte II* y *La esperanza del condenado a muerte III*. Fundació Miró, Barcelona.

Desde este tríptico Miró denunció la desfachatez del entonces agónico régimen franquista y fue la condena del pintor catalán a la sentencia de muerte del anarquista Puig Antich.



El propio Joan Miró diría sobre el tríptico:

Hace años, sobre un gran lienzo, pinté un trazo, un pequeño trazo blanco; sobre otro, un trazo azul. Y luego un día salió todo... en el momento en que dieron garrote a ese pobre chico catalanista, Salvador Puig Antich. Sentí que era aquello. El día en que lo mataron. Terminé este cuadro el día que lo mataron. Sin saberlo. Su muerte. Una línea que iba a interrumpirse. No era en absoluto una coincidencia intelectual. Una coincidencia un poco mágica... O no sé cómo decirlo.

12. ANTONI TÀPIES: *PRO ABOLICIÓN PENA DE MUERTE* (1975)

Tàpies convirtió al arte en una herramienta de lucha. Durante los años setenta, los carteles de Tàpies siguen de cerca los acontecimientos políticos del país desde la posición del intelectual comprometido.

Antoni Tàpies aprovechó las exposiciones personales para denunciar la opresión del régimen dictatorial como se hace evidente en el cartel de la serie de monotipos que expone en 1974, en el que escribe a mano y con grandes letras mayúsculas la palabra “assasins” (“asesinos”).

Pero a Tàpies también le preocupó la pena de muerte, que estaba vigente en España en aquellos años y aún estaba reciente la ejecución del militante anarquista Salvador Puig Antich. De su lucha contra la pena de muerte es testigo el cartel *Pro abolición pena de muerte*, cartel realizado para apoyar la campaña para la abolición de la pena de muerte.



13. MARKUS LÜPERTZ: EXÉCUTION (1992)

Pintor, escultor y escritor, el alemán Markus Lupertz es uno de los miembros del neoexpresionismo alemán más rebelde e individualista. Renovador de la pintura alemana junto con el grupo conocido como "Los nuevos salvajes" (*Neue Wilden*), el consagrado pintor destaca por el fascinante colorido que da a sus obras tal y como queda demostrado en *Exécution*, cuyo título original es *Exekution*, donde el profesor de pintura y rector desde el año 1986 de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf muestra su estilo más abstracto y con un cierto aire irónico.



VIII. LA PENA DE MUERTE DESDE EL OBJETIVO DE UNA CÁMARA FOTOGRÁFICA

Este apartado se dedica a una selección de fotos que hablan sobre interminables tragedias, de las cuales el arte no puede dejar abstraerse.

1. LAS FOTOS DE LUCINDA DEVLIN

La fotógrafa norteamericana Lucinda Devlin, —una de las profesionales más galardonadas en su país—, entre 1991 y 1998 visitó la treintena de prisiones donde están instaladas las máquinas de la muerte. Fruto de este trabajo nació una exposición itinerante¹ y un libro, *The Omega Suites*, aludiendo a la última letra del alfabeto griego, como una metáfora de la finalidad de la ejecución. La ilustre fotógrafa denuncia sutilmente el refinamiento que la boyante industria de la muerte legal ha alcanzado en Estados Unidos.

La serie incluye treinta fotografías a color de las cámaras de ejecución y de los espacios asociados, tales como las celdas y salas de visualización. Como subraya el reportaje del diario *El Mundo*, “la muerte en diez salas”, a primera vista, las fotografías parecen sacadas de un siniestro folleto para promocionar unos métodos de ejecución antisépticos, efectivos y contundentes, Made in USA, totalmente alejados de la parafernalia gótica encumbrada por la Inquisición. Como si se tratase de un catálogo de tractores o puentes móviles. Todo un paseo por la factoría más nauseabunda que existe.

Las fotos enfatizan la presencia de la máquina frente a la ausencia deliberada de protagonistas humanos. No hay ojos, ni miradas, ni muecas. La luz está muy cuidada, los colores muy contrastados, no hay enfoque periodístico, no hay movimiento, no hay vida... Sólo

¹ La exposición de fotos de Lucinda Devlin formó parte de la programación artística del 4º Congreso Mundial contra la pena de muerte que se celebró en Ginebra del 24 al 26 de febrero de 2010.

lo unos escenarios immaculados y silenciosos que emanan un aura indetectable de muerte que inquietan al espectador haciéndole reflexionar sobre la indescriptible dureza de los últimos momentos del ajusticiado. Es particularmente grotesca la imagen de una silla eléctrica pintada de amarillo, o la de los teléfonos antiguos esperando la llamada salvadora de última hora, o la de la cortina a punto de cerrarse sobre la cámara de ejecución.

Las fotografías de Lucinda Devlin, pulcras y patéticas, muestran los aparatos y los lugares donde se efectúa la ejecución de los reos en distintas prisiones de Estados Unidos y nos transportan a un mundo donde los sentimientos son torturados por la propia limpieza de la muerte.



Final Holding Cell, Indiana State Prison, Michigan City, Indiana



Lethal Injection Chamber, Nevada State Prison, Carson City, Nevada



Gas Chamber, Central Prison, Raleigh, North Carolina, 1991



Electric Chair, Atmore, Alabama, 1991



Gas Chamber, Baltimore, MD, 1991



Lethal Injection Chamber, Nevada State Prison, 1991



Lethal Injection Chamber, Huntsville, TX, 1992

2. OTRAS FOTOS SOBRE LA PENA DE MUERTE

Numerosos fotógrafos han denunciado la crueldad de la pena de muerte con sus imágenes, sin necesidad de palabra alguna. Veamos algunas de ellas.



Foto extraída de la página de Amnistía Internacional.



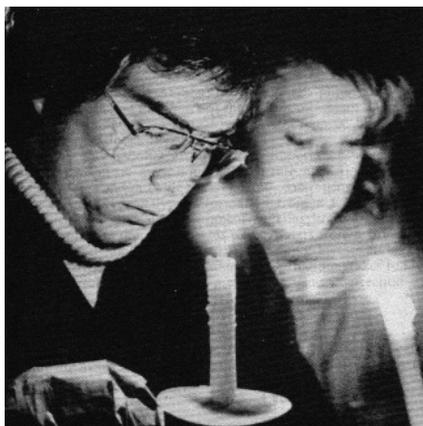
ISNA/PHOTO: REZA DANESHMANDI



“Habitación de la muerte” de la prisión estatal de San Quintín, en California.

Foto: Reuters

Las siguientes fotos se muestran tal y como aparecen en el Centro de Documentación de Amnistía Internacional México contra la pena de muerte:



Vigilia en las afueras de una prisión durante una ejecución.



Ejecución por horca en Líbano



Ejecución por fusilamiento en Irán.



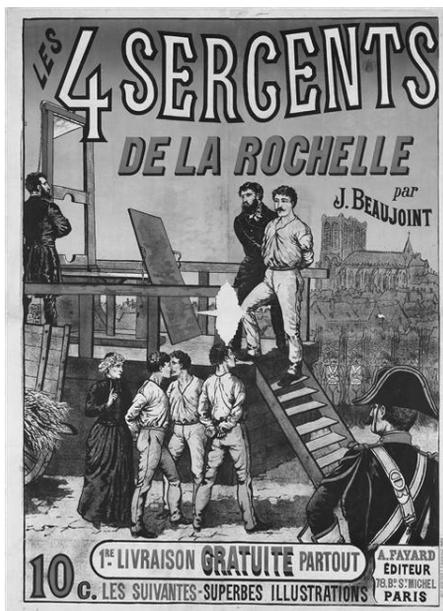
Ejecución por fusilamiento en Mauritania



Ejecución pública en Nigeria

IX. GRABADOS, DISEÑO Y *MAIL ART* CONTRA LA PENA DE MUERTE

Si el mundo del cómic se movilizó contra la pena capital en el 4º Congreso Mundial contra la pena de muerte que se celebró en Ginebra en febrero de 2010, años antes también lo había el diseño, el *mail art* o los grabados. Por ejemplo, en 1890, el cartel publicitario realizado por la casa Fayard para la novela de J. Beaujoint, *Les 4 sergents de la Rochelle*, muestra a los cuatro jóvenes soldados franceses acusados de querer derrocar la monarquía y guillotinado en 1822¹.



O *Au pied de l'échafaud, mémoires de l'abbé Faure*, de Henri de Toulouse-Lautrec. En 1893, el periódico *Le Matin*, encargó a Toulouse-Lautrec un cartel destinado a promover la publicación en serie

¹ Vid. sobre este caso el libro de MORASIN, B., *Ils étaient 4 sergents de La Rochelle*, Ed. Bordessoules, 1998.

de las memorias póstumas del abad de Faure, capellán de la prisión de La Roquette.

Henri de Toulouse-Lautrec denuncia el salvajismo de la pena capital a través de la utilización de colores sangrientos y la actitud del torturado que expresa una feroz resistencia.



1. GRABADOS DE ERRAMUN LANDA

En marzo de 2008, Erramun Landa, presentaba en Bilbao la exposición *Harresi ostein pareta (Tras el muro, una pared)* que surge de la necesidad de materializar los “impulsos interiores” causados por un episodio que marcó a toda una generación: la ejecución a garrote vil de Salvador Puig Antich. El artista vasco trabajó simultáneamente sobre 50 planchas de cobre, retomándolas una y otra vez, sin un orden preestablecido. El producto final es lo que el pintor define como “la profundización en lo oscuro”.

En sus grabados Erramun Landa muestra el dolor por la ejecución a garrote vil de este anarquista de 25 años en 1974. “Mi intención —dijo el artista vaso— ha sido sacar a Salvador Puig Antich de la cárcel del olvido”.



Grabado de Erramun Landa, perteneciente a la exposición *Harresi ostean pareta* (*Tras el muro, una pared*)

Erramun Landa presentó un conjunto de 24 grabados realizados con las técnicas del aguafuerte, punta seca y aguatina, además de 7 óleos. El desamparo ante la muerte dolorosa de quien está irremediablemente solo es el tema obsesivo de estas obras de Landa donde el mensaje de denuncia prevalece sobre la práctica artística.

Para este proyecto Landa ha contado con la colaboración de Koldo Izagirre, que ha participado con sus poemas, textos que “esconden una música, y más de una forma de ver el tema y de percibir la vida”, opina el pintor.

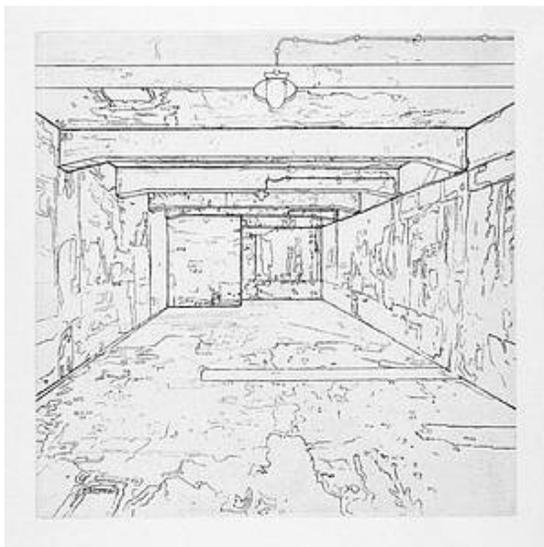
2. GRABADOS DE ROBERT PRISEMAN

En 2007, Robert Priseman produjo una serie de 12 grabados sobre los distintos tipos de ejecución en el mundo y se sorprendió al comprobar que aún se seguía matando a personas mediante la lapidación, el ahorcamiento, la electrocución, el pelotón de fusilamiento y el gaseado. Quedó estupefacto cuando se enteró de que la última vez que se había utilizado la guillotina en Francia había sido en Marsella, en 1977, y que en España el garrote vil se usó por última vez en 1974.

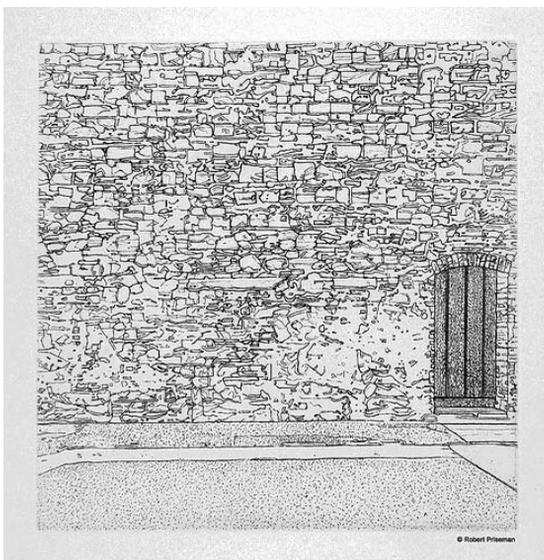
Priseman se dedicó a investigar el asunto y comprobó que aún había vigentes en las distintas legislaciones de Estados Unidos cinco métodos diferenciados de ejecución, y pensó que con eso podría componer un grupo pictórico poderoso con el que mover a la reflexión. A Robert Priseman una de las cosas que más le llamó la atención fue la tremenda ingeniosidad técnica de ciertas personas para diseñar métodos con los que quitar la vida a otras personas; además, otra cosa llamativa fue que, con demasiada frecuencia, matar a alguien no es ni tan rápido ni tan fácil como parece en las películas, por ejemplo, matar a una persona en una silla eléctrica (instrumento que se usó por última vez en septiembre de 2007) puede llevar entre 15 y 20 minutos, y la persona se muere literalmente ardiendo. Incluso una cabeza, separada del cuerpo, tarda en perder la conciencia unos 30 segundos.

Otra cosa que le dejó asombrado fue el elevado grado de ritualización que conlleva una ejecución.

Para Priseman la pena de muerte no impide la comisión de crímenes terribles y únicamente parece ser un medio para la venganza contra las personas a las que se inflige. El artista, en unas declaraciones públicas, a raíz de la exposición afirmó: *En cualquier caso, parece que la pena de muerte a quienes más se les aplica es a los pobres, a la gente de escasa educación, de limitado cociente intelectual... Es un sistema que se aplica desproporcionadamente a las personas socialmente desposeídas y que, ocasionalmente, también mata a inocentes.*



Cámara de gas (Auschwitz)



Paredón de fusilamiento

3. DISEÑO DE *THIS IS REAL ART*

En cuanto al diseño, *This is Real Art*, compañía creativa dedicada a reducir la brecha entre el diseño y la publicidad, ha diseñado una campaña para *Reprieve* que cuestiona la pena de muerte.

Reprieve, organización benéfica internacional dedicada a defender a los presos condenados a muerte, encargó recientemente a la agencia de diseño londinense *This is Real Art* una campaña para promover la conciencia social contra la pena de muerte.

Paul Belford, director artístico de la agencia, sugirió una nueva identidad que utilizara códigos visuales del sistema penitenciario; como resultado, el nuevo logotipo de *Reprieve* recuerda al del sello oficial que se utiliza para conceder indultos (*reprieves*) a presos a los que se haya condenado a muerte. La campaña publicitaria cuestiona la legitimidad de la pena capital, las condiciones en las que viven los reclusos de Guantánamo y el sufrimiento que se inflinge a los detenidos. Para ello integra un lenguaje gráfico propio del sistema judicial estadounidense, el estilo administrativo con el que tratan todos los días los abogados que trabajan en *Reprieve*. Cada anuncio consiste en dos dobles páginas diseñadas para soliviantar a los lectores. Un título irónico sirve de introducción a cada una de ellas, seguida de un texto que condena abiertamente la situación y de una imagen censurada que que desdice la transparencia del Gobierno de Estados Unidos. Finalmente, el logotipo de *Reprieve* confiere al juicio un aura oficial.



Logotipo creado por Paul Belford para *Reprieve*

Asimismo, en la edición del londinense *Metldown Festival* del año pasado, acontecimiento anual en el que se aúnan música, arte y política, se proyectó una película realizada con el fin de divulgar el

mensaje de la organización, *Massive Attack*, fervientes defensores de la labor de *Reprieve*, actuaron como comisarios del acto. Utilizando un viejo sistema policial de los años setenta para elaborar retratos robot, *This is Real Art* creó uno del sospechoso, con un claro parecido a Georges Bush, que se oculta bajo los rasgos de sus víctimas².

Bush: the Guilty Party?



4. MAIL ART CONTRA LA PENA DE MUERTE

El *Mail Art*, Arte por Correo o Arte Postal, es un movimiento de intercambio y comunicación artístico realizado originariamente a través de los servicios de correos (posteriormente adoptó también las nuevas tecnologías, primero el fax y luego el correo electrónico). Sus principales características son: la ausencia de una finalidad comercial (no hay ventas), la ausencia de jurados o selecciones en las convocatorias que se realizan, la preponderancia del acto de creación comunicativa sobre el perfeccionismo académico. Pues bien,

² Vid. "El diseño y la pena de muerte" en *ÉTAPES: diseño y cultura social*, núm. 5, 2009, pp. 34 y 35.

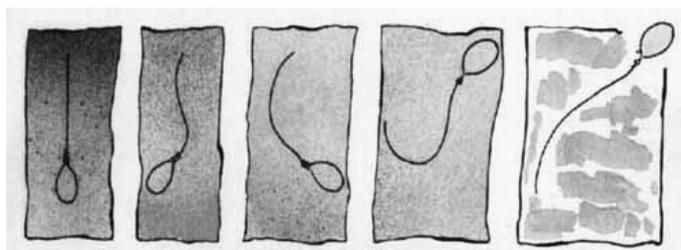
Amnistía Internacional organizó en el 2000 una convocatoria de *Mail Art* o Arte Postal, con el lema “Por un milenio de vida: no a la pena de muerte”.

La convocatoria se divulgó a través del correo electrónico, respondiendo a ella más de 600 personas, con un total de más de 1.200 obras procedentes de los cuatro continentes. Se recibieron obras de 42 países distintos. Con las obras recibidas se realizó una exposición en Tarragona.



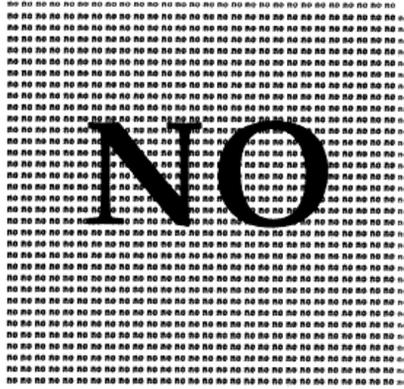
Cartel de la exposición
Elías Adasme (Puerto Rico):

Algunas de las obras:

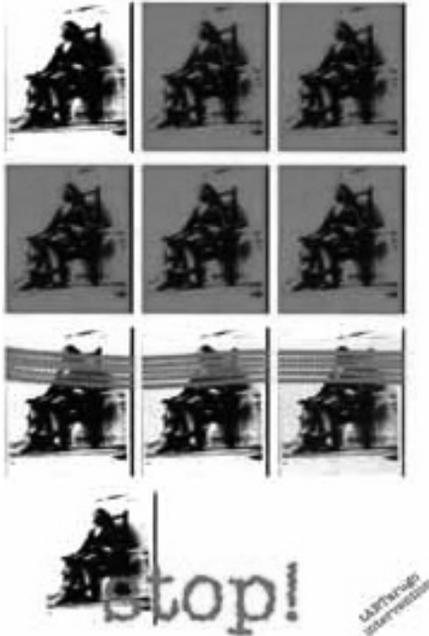


Fabio Sassi (Italia)

THE DEATH PENALTY



Jim Leftwich (EE.UU.)



Tartarugo (España)

X. LA PENA DE MUERTE EN EL CINE

La pena de muerte ha sido un tema recurrente en la historia del cine desde sus inicios al no poder sustraerse al influjo histórico-social que dicha pena siempre ha ejercido a lo largo de la historia.

La filmografía es muy amplia, seguramente por la fuerza dramática que la pena de muerte, como argumento, conlleva al mostrar el lado más inhumano y brutal del ser humano. Las películas sobre pena de muerte han sido en su inmensa mayoría películas contra la pena de muerte, convirtiéndose el cine en los últimos años en el verdadero abanderado en contra de esta lacra social.

Quedan ya lejanas las palabras que pronunciara TORIO en las II Conversaciones Internacionales de Valladolid:

El problema del delito no queda resuelto con su descubrimiento. El delito clama por la pena. En general, aparte de las numerosas películas que han abordado directamente el tema de la pena de muerte con una intención crítica, la presentación del problema de la pena por el cinematógrafo ha sido hasta nuestros días, más que insuficiente, prácticamente nula. El cine actual no se conforma con silenciar el hecho de la pena. De una forma inconsciente se ha convertido en un potente instrumento al servicio de la degradación y descrédito de la pena¹.

El cine ha sabido mostrar al espectador el tenso y macabro escenario de la espera de la ejecución de la condena, como sucede en *¡Quiero vivir!* (1958) de Robert Wise o *Ejecución inminente* (1999) de Clint Eastwood; en otras ocasiones ha puesto en escena la condena a muerte sin ejecución final porque el prisionero ha alcanzado su única esperanza: la huida del túnel de la muerte, como sucede en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) de Robert Bresson, que como otras grandes películas carcelarias del cine francés, *La evasión* (1960) de Jacques Becker o *Un canto de amor* (1950) de Jean Genet, muestra una alegoría notablemente poderosa del sufrimiento humano y sus ansías de libertad; también el cine ha sacado partido a uno de los argumentos más manejados en contra de las ejecuciones: el carácter irreversible de la pena de muerte, pues en caso de error no hay

¹ TORÍO, "Influencia del cine en el delito", en *Film Ideal*, núm. 71, 1961, p. 5.

posibilidad alguna de enmendar el mismo². Los jueces son seres humanos que deciden y pueden equivocarse³. Sin embargo, una característica de las decisiones judiciales firmes es que son obligatorias, aun cuando sean erróneas, es decir, aun cuando elijan o interpreten mal la norma aplicable. El error judicial, a diferencia del científico nunca es fecundo, pues sus consecuencias son en gran parte irreparables, especialmente si se producen en perjuicio del acusado.

Los errores judiciales han sido objeto de numerosos guiones cinematográficos y llevados a la gran pantalla: *El Pueblo contra John Doe* de Lois Weber (1916) es un relato cinematográfico de varios casos célebres de inocentes condenados a muerte por prejuicios o con evidencias que no eran tales; *En el nombre del Padre* de Jim Sheridan (1993), donde el gobierno necesita capturar a los culpables para frenar la indignación popular y detiene a cuatro delincuentes de origen norirlandés. Se centra Sheridan en cómo los abusos de la Justicia permiten condenar a un inocente; *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró (1979), película que reconstruye uno de los sumarios más famosos de la historia jurídica española, “el caso Grimaldos”, un drama de la España rural negra.

Son numerosos los films que de lejos o de cerca rozan el tema de la pena capital. Sin embargo, el cine sobre la pena de muerte es básicamente estadounidense porque, como señala RIVAYA, por una parte, la suya es la mayor industria cinematográfica, por otra parte,

² Sobre los errores judiciales, Vid. el interesante reportaje de CORCUERA ORTÍZ DE GUINEA, “A un paso de la muerte” publicado en *El País Semanal* de 17 de enero de 2010, pp. 30 y ss., en donde se puede leer “en la historia de Estados Unidos ha habido 139 inocentes rescatados del corredor de la muerte”; “al menos 8 inocentes han sido ejecutados desde 1976, el último hace casi seis años”; “un 41 % de los condenados son negros, a pesar de ser sólo el 18 % de la población”.

³ Sólo en el mes de marzo de 2002 se registraron tres casos de errores judiciales que permitieron a los sentenciados recuperar la libertad: 1) el puertorriqueño Juan Meléndez pasó 17 años preso en la prisión del condado de Polk, pero un testigo clave admitió que había mentado; 2) el español José Martínez, porque se descubrieron graves vicios formales en la tramitación de su causa, y 3) el estadounidense Frank Lee Smith, quien se sometió a un examen de ADN que probó su inocencia. Vid. NEUMAN, E., *Pena de muerte. La crueldad legislada*, Buenos Aires, 2004, p. 75.

porque en los Estados Unidos la de esta pena, que se sigue aplicando, todavía, es una cuestión que divide a la propia sociedad⁴.

Pasemos a la selección que he realizado. No están todas las películas, ni esa era mi intención, pero sí, a mi entender, un repertorio de las que no se pueden dejar de visionar o como dice STEVEN JAY SCHNEIDER, las películas que hay que ver antes de morir⁵.

1. LOS ORÍGENES DE LA PENA DE MUERTE EN EL CINE: *INTOLERANCIA (INTOLERANTE. LOVE'S STRUGGIE THROUGH THE AGES)*. ESTADOS UNIDOS, 1916. DAVID W. GRIFFITH

El argumento de la pena de muerte fue utilizado por el cine desde sus orígenes. Ferdinand Zecca, cineasta francés, lograba su primer éxito como realizador con *Historia de un crimen (Histoire d'un crime, 1901)*⁶, la primera película francesa que se ocupa del crimen y sus implicaciones sociológicas. El film, que cuenta una historia de asesinato, juicio y ejecución en 110 metros, seis cuadros y una duración de cinco minutos, contiene un interesante *flash-back*. El condenado a muerte rememora en sus últimos momentos el crimen por el que se le condenó. El recluso sueña, y los episodios de su crimen se le aparecen en una escena que se visiona encima de su cama: el asesinato, durante la noche, del vigilante de un banco; su detención en un café; la dramática confrontación del asesino y su víctima en la morgue,...

Zecca dirigió lo mejor de su actividad hacia películas de un realismo preciso y brutal, del que el ejemplo más perfecto es *Historia de un crimen*. En realidad, este drama de bajos fondos con castigo final procedía de una escenificación exhibida, con figuras de cera, en el

⁴ RIVAYA, en Rivaya / De Cima, *Derecho y cine en 100 películas*, Valencia, 2004, p. 53.

⁵ STEVEN JAY SCHNEIDER, *1001 películas que hay que ver antes de morir*, Barcelona, 2004.

⁶ La obra de Zecca puede visionarse en <http://www.youtube.com/watch?v=4fzObxlvOC8>

famoso Museo Grévin y su “realismo” era el de las postales a color del Petit Journal Illustré⁷. El desenlace era la ejecución del asesino en la guillotina. Una vez que el prisionero despierta, es llevado a su ejecución. La guillotina es rápida, efectiva, nada sentimental, ensordecedora, horripilante, espantosa. Zecca cierra la película con la misma toma, la única diferencia es que el cuerpo decapitado es dejado sin movimiento en la guillotina, su cabeza rodando en el piso, las paredes blancas de la sala de ejecución sucias con las sombras de la pesada y negra maquina, los verdugos discretamente conciliándose con su hazaña. Esta toma, que le pide a la audiencia que vea y piense, contrasta hermosamente con la brusca toma del crimen.

Refiriéndose al último cuadro, la ejecución, el catálogo de Pathé señalaba que era “preferible no insertarlo en un programa al que asistan niños”. Precaución inútil ya que la prefectura de policía ordenó la supresión de esta escena final por juzgarla excesivamente realista, pero el éxito del film no se vio perjudicado por esta primera manifestación de la censura cinematográfica. Por el contrario, el éxito fue internacional y consiguió una gran notoriedad para la Pathé, la productora de cine más importante del mundo antes de la Primera Guerra Mundial..

En ese mismo año, Edwin S. Porter, en *Ejecución de León Czolgosz* (*Execution of Czolgosz*, 1901) mostraba con toda claridad la muerte en la silla eléctrica del anarquista acusado de asesinar al presidente de los Estados Unidos, William McKinley, al dispararle dos balas a quemarropa el 6 de septiembre de 1901. Czolgosz era un hijo de inmigrantes judíos polacos que nació en el estado de Michigan.

La sentencia se ejecutó el 29 de octubre en la prisión federal ubicada en la localidad de Auburn en el estado de Nueva York.

Mientras la historia se desarrolla, suena el *Requiem* de Mozart.

⁷ Vid. JEANNE, R. / FORD, CH., *Historia ilustrada del cine, 1. El cine mudo (1895-1930)*, Madrid, 1974, p. 32.

No obstante se señala a *Intolerancia* de David W. Griffith⁸, como la primera película de la historia del cine que trató el tema de la pena capital.

Inspirada en unos versos de Walt Whitman, extraídos de *Hojas de hierba*, *Recién salida de la cuna*, *su movimiento nunca cesa* y *La cuna se mece sin fin*, *uniendo el presente y el futuro*, la película empieza y termina con la imagen de una mujer meciendo una cuna. Esa imagen sirve de eslabón para cuatro historias distintas que componen el mayor fresco cinematográfico del cine mudo: una pareja contemporánea que lucha por obtener justicia cuando un joven irlandés es condenado a morir ahorcado; la pasión y crucifixión de Cristo; la traición que, en el 539 a.c., sufrió el rey Baltasar, y que condujo a la caída de Babilonia; y los acontecimientos acaecidos en Francia en 1572, cuando los católicos llevaron a cabo la matanza de los hugonotes en el día de San Bartolomé. Cuatro diferentes historias que tienen en común el hecho de tratar sobre la intolerancia y la falta de humanidad entre las personas.

En tres de sus cuatro historias se trata el tema del castigo capital, fijando Griffith para siempre unos tópicos que se repetirán en muchas de las películas que giran en torno a este argumento: un asesinato poco clarificado, la detención de un sospechoso, que en muchos casos puede ser inocente, un juicio injusto o incompetente, un fallo judicial dramático y la condena a muerte, a partir de la cual se desarrolla el sufrimiento de sus familiares y amigos, las luchas para cambiar las penas, la ejecución y, en algunos casos, las carreras después de la constatación de la inocencia para detener la actuación del verdugo.

⁸ Entre otros, RIVAYA en su Presentación al libro Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, p. 11.



Para Griffith la pena de muerte es una de las manifestaciones más claras del odio y de la intolerancia que han luchado desde siempre contra el amor y la caridad. Para el director cinematográfico estadounidense la pena de muerte no es más que una mera venganza sin sentido. Es una vuelta a la ley del talión y así nos los muestra uno de los rótulos de la película que Griffith escribió junto a Anita Loos y Rabbi L. Myers: *ojo por ojo, diente por diente, asesinato por asesinato*. También la cámara recoge con detalle el sufrimiento causado por este refinado método de tortura: las crueles palabras en boca del juez, *será colgado hasta que muera, muera, muera*, resuenan con estrépito en los oídos de la mujer del condenado⁹.

⁹ Vid. más extensamente sobre *Intolerancia*, FEÁS COSTILLA, "*Intolerancia*. Arte y compromiso moral en el cine de David W. Griffith", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, pp. 19 y ss.



2. EL LINCHAMIENTO COMO NÚCLEO ARGUMENTAL: EL LINCHAMIENTO Y LA JUSTICIA ORGANIZADA NO ESTATAL

Frente al acto justiciero individual, el linchamiento se alimenta de los más bajos instintos colectivos. Si para la aplicación de la pena de muerte existe algún tipo de garantía, en el caso del linchamiento no hay ninguna y, como dice RIVAYA, quien pretenda lo contrario sólo hace burla del Derecho¹⁰.

John Ford utilizó este argumento en muchas ocasiones, por ejemplo, en *Dos cabalgan juntos* (1961), cuando el militar protagonista se enfrenta a una turba incontrolada que pretende linchar a un comanche y grita que no lo permitirá, entonces uno de los cabecillas del grupo le contesta:

Esto no es un linchamiento, soldado. Hemos formado un tribunal con un juez y un jurado (...) y yo, como juez del tribunal, he dictado sentencia. Será colgado por el cuello hasta que muera.

¹⁰ RIVAYA, "El joven Lincoln. Pena de muerte, contrato social y error judicial", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, p. 61.

En cuanto al linchamiento, el acatamiento a la justicia más instintiva y sanguinaria, el cine ha dado tres inmensas películas. Las dos primeras son obras de Fritz Lang. Separadas entre sí tan sólo por cinco años, las dos películas pertenecen, sin embargo, a etapas distintas. Mientras *M. El vampiro de Düsseldorf* pertenece a su periodo alemán, *Furia* es su primera película norteamericana. La tercera película es *The Ox-Bow Incident* (1943), dirigida por William A. Wellman.

2.1. *M, El vampiro de Düsseldorf (M-Eine Stadt sucht einen Mörder). Alemania, 1931. Fritz Lang*

De entre todos los grandes maestros del cine parece sensato señalar, como hace MONTERDE, que Fritz Lang fue en sus películas tal vez el más atento a las relaciones entre Ley y Justicia, así como a las repercusiones de sus desajustes sobre los individuos¹¹.

Ya a finales de su primera etapa alemana planteó el asunto en *M, el vampiro de Düsseldorf*¹². El film trata de un peligroso asesino de niños que provoca el terror entre la población. Como la policía toma las calles para encontrarle, los delincuentes, temerosos de no poder continuar con sus actividades ilegales, se unen para capturar al asesino. Desde la primera secuencia se nos muestra una ciudad atenazada por el miedo. Un grupo de niños juega entonando una sombría canción:

Pronto vendrá el vampiro con su cuchillo y hará contigo picadillo.

Los mendigos de la ciudad se convierten en miles de ojos vigilantes. Los asesinatos siempre ocurren fuera de la pantalla. Lang sugiere el primero con un montaje clásico que incluye el plato vacío de la cena de la primera víctima, su madre llamándola desesperadamente por el pozo de una escalera en espiral y un globo de la niña, regalado por el asesino, atrapado en unos cables eléctricos.

¹¹ MONTERDE, "Furia", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000, pp. 47 y ss.

¹² Un comentario al film puede verse en DE CIMA, "M. el vampiro de Düsseldorf. La muerte como castigo. Paralelismos entre pena de muerte y linchamiento", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, pp. 39 y ss.

Basada en el caso real de un asesino de niños de la ciudad de Düsseldorf y titulada en un principio *El asesino se encuentra entre nosotros*, la película escrita para la pantalla por el propio Lang en colaboración con su mujer, Thea von Harbou, constituye una escalofriante mezcla de expresionismo y realismo.

En un clímax memorable, Lang hace que el protagonista atrapado asegure que es incapaz de ayudarse a sí mismo y pida clemencia a esta congregación de individuos que se tienen por infalibles; la línea divisoria entre la inocencia y la culpabilidad, entre la ley y el caos se ha vuelto indistinguible.

M, el vampiro de Düsseldorf es un retrato de una sociedad enferma que parece incluso más decadente que otros retratos del Berlín de los años treinta. Sus personajes no tienen virtudes, ni vicios atractivos.



Al final, el propio asesino se delata por una tonada que silba inevitablemente siempre que los instintos asesinos despiertan en él. Un vendedor de globos ciego lo reconoce por esta melodía. Y señalado con una "M" (Mörder: asesino) escrita con tiza en su hombro, el asesino no puede sacudirse de encima a sus perseguidores. Lo encuentran en el desván de un edificio de oficinas en el que se ha refugiado y lo trasladan a su cuartel general para procesarlo.

Lang no nos pide simpatía por el asesino, sino comprensión. Cuando el "juez", que no es otro que el hampa reunida, acusa al asesino, éste, en su propia defensa, grita desesperadamente:

¡No puedo evitarlo! ¡No tengo control sobre esta cosa maligna que está dentro de mí! ¡El fuego, las voces, el tormento!

E intenta describir cómo el impulso le sigue por las calles, para acabar preguntando:

¿Quién sabe lo que es ser como yo?



En la película, un viejo inocente, sospechoso de ser el asesino, es atacado por la muchedumbre que se forma en cada esquina. Cada uno de los miembros de la muchedumbre es presumiblemente capaz de discernir entre el bien y el mal y de controlar sus propios movimientos (el asesino no puede), sin embargo, en este momento todos se mueven con los mismos impulsos para matar.

La película fue a la vez la exposición de la tragedia interior de un obseso sexual y una corrosiva visión crítica de la sociedad en que vive, con regusto brechtiano: coincidencia de objetivos de la policía y del hampa cuando sus actividades rutinarias se ven perturbadas, la caricatura del juicio oficial, con las voces que reclaman el exterminio físico de los seres anormales. Fritz pensó en titular el film "Asesinos entre nosotros", pero el partido nazi se sintió aludido y amenazó con boicotear el film, por lo que Lang cedió a sus presiones y lo cambió¹³.

M, el vampiro de Düsseldorf es una de las primeras obras maestras del cine sonoro alemán. En su penúltimo trabajo antes de exiliarse

¹³ Vid. GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, 1997, p. 206.

de Alemania, el maestro Fritz Lang describe el contexto social de inestabilidad e inseguridad que potenció el auge del nazismo.

2.2. *Furia (Fury)*. Estados Unidos, 1936. Fritz Lang

Joe Wilson es detenido, acusado de un secuestro que no ha cometido por pruebas insustanciales. Los rostros de los miembros de la salvaje horda que asalta e incendia la prisión muestran, en primerísimos planos captados con clara influencia expresionista, una crispación que toma al supuesto secuestrador como una simple excusa para dar rienda suelta a su agresividad. Poco después de dar por muerto a Wilson son detenidos los verdaderos secuestradores. Todo el pueblo, incluido el *sheriff* que ha intentado oponerse al linchamiento, hacen causa común para mantener la ley del silencio. Wilson, sin embargo, ha conseguido escapar de entre las llamas de la prisión. A partir de ese momento, la víctima se convierte en verdugo y, con la ayuda de sus hermanos, decide ser esta vez él el que se tome la justicia por su mano. Consigue las pruebas necesarias para romper el espíritu de Fuenteovejuna de sus supuestos asesinos y colocarles al pie del cadalso. El fiscal da en el juicio datos escalofriantes: en los últimos cuarenta y nueve años se ha producido en Estados Unidos un linchamiento cada tres días y sólo una pequeña parte de los culpables han podido ser sometidos a juicio, gracias al encubrimiento de sus conciudadanos.

La larga secuencia del juicio que ocupa el tramo final de la película, donde se dilucida la culpabilidad de los veintidós habitantes del pueblo, es inmejorable. Todo el proceso judicial parte en realidad de un presupuesto falso, la muerte de Joe Wilson, y el desarrollo del mismo constituye tan sólo una puesta en escena que Wilson pone en marcha para vengarse de sus agresores. De esta forma, al intento de tomarse la justicia por su mano de los linchadores, se contraponen el mismo intento por parte de Joe Wilson mientras que la justicia de verdad se encuentra, esta vez sí, más ciega que nunca y cumpliendo una función carente de sentido.



Wilson acabará haciendo su aparición en el juicio, desbaratando la pena capital que se cernía sobre las cabezas de sus linchadores. En ese momento confiesa al tribunal:

Ustedes han matado en mí la creencia en la justicia.

El supuesto final feliz es más amargo si cabe, cuando los acusados se encuentran frente a su víctima, gracias a la cual salvan el pellejo, pero se hunden aún más en la indignidad¹⁴.

El maestro alemán aborda una de sus típicas historias fatalistas, donde los esfuerzos de un criminal por regenerarse se dan de bruces con el destino, al tiempo que se enamora de la secretaria del defensor del pueblo. *Furia* es la primera película norteamericana del alemán Fritz Lang durante su exilio en Estados Unidos por la Segunda Guerra Mundial. Es una dura reflexión sobre el nazismo y la sociedad norteamericana, al describir cómo un pacífico ciudadano se convierte en un ser sediento de venganza.

Fritz Lang lanza dos violentas requisitorias contra el linchamiento en *Furia* y sobre las dificultades en la reincorporación a la vida

¹⁴ Vid. ANGULO, "Algunas maneras de tomarse la justicia por su mano", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000, p. 30.

civil de un ex presidiario que vuelve a la cárcel condenado injustamente, en *Sólo se vive una vez*, historia inspirada en su parte final en la biografía real de los gánsters Bonnie Parker y Clyde Barrow. En *Furia* y *Sólo se vive una vez*, se analizan, con crudeza implacable, las causas que empujan hacia la delincuencia a dos seres inocentes. En *Furia*, el realizador alemán que acababa de escapar de las garras del fanatismo nazi hacía apenas tres años, se enfrenta a uno de los males endémicos de Estados Unidos —el linchamiento— como instrumento narrativo para mostrar la crisis moral en la que vive la nación y la semilla de la intolerancia y de la intransigencia que anidan en su seno.

Tras huir de la Alemania nazi, Lang recaló en Hollywood, donde rodó este emotivo alegato en contra de las masas enfurecidas y despersonalizadas, que puede interpretarse como una crítica a Hitler.

Furia constituye el paradigma del cine de denuncia social surgido tras la llegada de Roosevelt al poder en 1933.

2.3. *Incidente en Ox-Bow (The Ox-Bow Incident)*. Estados Unidos, 1943. William A. Wellman

La tercera película realizada en plena Segunda Guerra Mundial, introdujo en el *western* nuevos conceptos en torno a la relatividad de la justicia humana: *Incidente en Ox-Bow*, dirigida por William A. Wellman.

El asesinato de un rancharo rompe la aparente tranquilidad de un pueblo del oeste americano. Ausente el *sheriff*, los hombres del pueblo deciden formar una partida para encontrar a los culpables.

La acción dramática tiene lugar en la pequeña localidad fronteriza de Bridger's Wells, Nevada, y en el cercano valle del Ox-Bow, en un día de invierno. La trama se compone de una partida de ciudadanos, liderada por un viejo general sudista, que se toma la justicia por su mano, detiene a tres individuos a los que acusan de haber asesinado a un rancharo y los cuelgan sin que el personaje anónimo que representa Henry Fonda, el único que se opone al linchamiento, pueda hacer nada para evitarlo. Cuando regresan a sus casas, con los cuerpos de las víctimas aún pendiendo de las cuerdas que chirrían en la lejanía, descubren que el rancharo supuestamente muerto está

con vida. Como dice CASAS, si grisácea ha sido la película hasta entonces, el final resulta inclemente: la soledad acompaña a los linchadores mientras el general opta por suicidarse y Fonda abandona la ciudad. El asesinato legalizado, la justicia que no conoce de procesos sumariales, ni de abogados, ni de fiscales, dio pie a una de las mejoras películas del género¹⁵.

Incidente en Ox-Bow es un poderoso alegato a favor del imperio de la ley como base de la civilización. Aparte de Fonda, los únicos habitantes de la ciudad que se oponen a la histeria de la chusma son un tendero y un predicador negro, que tiene más motivos que la mayoría para protestar porque presencié el linchamiento de su propio hermano. Al final, cuando la verdad ha calado, Fonda avergüenza a la chusma leyendo en voz alta una carta que el personaje de Dana Andrews ha escrito a su esposa.



Mi querida esposa:

El Sr. Davies te contará lo ocurrido aquí esta noche. Es un hombre bueno y ha hecho todo lo posible por mí. Supongo que hay otros hombres buenos aquí pero no se dan cuenta de lo que están haciendo. Por ellos es por quien siento lástima porque dentro de poco, esto habrá terminado para mí pero ellos tendrán que recordarlo el resto de sus vidas.

Un hombre no puede tomarse la justicia por su propia mano y colgar a gente sin perjudicar a todos los demás porque entonces no viola sólo una ley sino todas.

¹⁵ CASAS, "El western, un género sin justicia", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000, p. 20.

La ley es mucho más que unas palabras escritas en un libro o los jueces, abogados o alguaciles contratados para aplicarla. Es todo lo que la gente ha aprendido sobre la justicia y lo que está bien y lo que está mal. Es la mismísima conciencia de la humanidad. No puede existir la civilización a menos que la gente tenga una conciencia. Porque si las personas tocan a Dios ¿cómo lo hacen si no es a través de su conciencia? ¿Y qué es la conciencia de alguien más que un pedacito de la conciencia de todos los hombres que han vivido?

Supongo que eso es todo, salvo que beses a los niños de mi parte y que Dios los bendiga.

Tu esposo, Donald.

El film suma crimen, drama, cine negro y *western* y ofrece un contenido sobrecogedor: el linchamiento. El film propone una seria reflexión sobre el imperio de la ley y los peligros de sustraer a los Tribunales la administración de la justicia. Formula un alegato contundente contra el linchamiento. Condena la crueldad, la intolerancia y el salvajismo humanos. Condena la pena de muerte. Denuncia la improcedencia de la sed ciega de justicia a toda costa. Justifica que la administración de la justicia se base en el juicio sereno y plural de personas rigurosas, independientes, imparciales y ecuánimes.

El guión de *Incidente en Ox-Bow* se basa en una novela muy lograda de Walter Van Tilburg Clark, escritor de Nevada cuya novela posterior *Track of the Cat* también llevaría al cine William A. Wellman.

3. LA PENA DE MUERTE EXTRAJUDICIAL: LA MUERTE QUE SE EJECUTA EN CALLES Y PRISIONES

Octubre de 2005, 32 presos morían por asfixia en el motín de la cárcel argentina de Magdalena, ubicada a 120 kilómetros de la Capital Federal. En la revuelta se quemaron colchones que desataron un infernal incendio. En el mismo país, se cuentan por miles las personas desaparecidas durante la dictadura militar (1976-1983) y miles las ejecutadas tanto por las Fuerzas de Seguridad como por la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). También en Chile durante la dictadura militar que abarcó los años 70 y 80, miles de personas desaparecieron a manos de las Fuerzas de Seguridad a

cargo del General Augusto Pinochet. Algo similar ocurría en Guatemala, uno de los primeros países en los que la desaparición forzada fue utilizada como herramienta de terror contra la población civil. Cuarenta y cinco mil personas fueron detenidas-desaparecidas en las décadas del conflicto armado. En Perú se estima que alrededor de 60.000 personas fueron asesinadas por las fuerzas militares y maoístas durante la década de los 80 y de los 90, entre ellas se encuentran al menos 7.000 detenidos-desaparecidos registrados, todos ellos secuestrados por las fuerzas estatales y probablemente asesinados a los pocos días. En la República Dominicana, las ejecuciones extrajudiciales, muertes arbitrarias o pena de muerte encubierta, no son una novedad, ya que en los años de la dictadura de Trujillo fue un método muy usual del régimen contra los que se le oponían. En Brasil, en junio de 2010, el relator de la ONU, Philip Alston, en su informe al Consejo de Derechos Humanos advertía que la policía brasileña continúa cometiendo ejecuciones extrajudiciales a niveles alarmantes y raramente se la responsabiliza de esos crímenes. Tampoco Paraguay, Cuba, Colombia o México, como tantos otros países, se escapan de estas ejecuciones extrajudiciales¹⁶ que se han convertido en una práctica abusiva. En España fueron 114.266 personas las que, según el auto dictado por el juez Garzón el 16 de octubre de 2008, desaparecieron, en el contexto de crímenes contra la humanidad, entre julio de 1936 y diciembre de 1951, en el curso de la Guerra Civil española y, ulteriormente, durante la dictadura fascista de Franco¹⁷.

Desde la constitución del Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias de la Comisión de Derechos Humanos (CDH) de Naciones Unidas en 1980, el delito de desaparición forzada se ha revelado un problema a escala mundial por afectar a numerosos países de los cinco continentes, aunque la pena de muerte extrajudicial ha sido una práctica muy utilizada particular y especialmente en Latinoamérica como método de control político y social caracterizado por una total impunidad y absoluta violación

¹⁶ Vid. para mayor información www.desaparecidos.org

¹⁷ Vid. el artículo publicado el 16 de septiembre de 2009 en *El País* por José Sarago "La impunidad del franquismo".

de las leyes más elementales de convivencia humana. A las víctimas las ejecutan directamente o las detienen y las matan agentes uniformados, en el curso del cumplimiento de sus funciones o, como se les denominó otrora, “escuadrones de la muerte”, que actúan en complicidad con las autoridades. Si bien es cierto que la mayoría de las legislaciones latinoamericanas abolieron la pena de muerte, los decesos de ciudadanos en manos de la Policía Nacional configuran un tipo penal que en nuestra norma se denomina homicidio y, bajo ciertas circunstancias, asesinato; y que por sus características particulares, podría calificarse como pena de muerte encubierta¹⁸.

Por ello, junto a la pena de muerte, llamémosla oficial, se puede hablar de otra pena de muerte, llamémosla extrajudicial o extralegal, que se ejecuta en las calles y en las prisiones de nuestros barrios, de nuestras ciudades. Curiosamente cuando el propio Estado ha abolido la pena de muerte de sus Códigos penales, los operarios estatales o aquellos que dicen actuar bajo el amparo del Estado ejecutan a personas que, por supuesto, no han visitado las salas de justicia. No hay error en la denominación. Se trata de una pena de muerte porque el Estado ampara o dicta ejecuciones de forma ilícita, porque la aplican organismos formales del poder punitivo del Estado, policía y administración carcelaria, de modo deliberado e, incluso, mediante omisiones garrafales.

Al hablar de la pena de muerte extrajudicial se está definiendo la práctica que ejerce o promueve el poder político: eliminar físicamente a personas usando la tecnología y las formas propias de la pena de muerte legal sin que concurren las más mínimas garantías jurídicas. La realidad es que muchas veces se trata de una política sistemática que se apoya en la práctica de torturas hasta la muerte o en la desaparición forzada de personas que acaban siendo ejecutadas.

Uno de los poemas de la escritora, poetisa y novelista mexicana Rosario Castellanos, revela una de las formas que asume la pena de muerte extrajudicial. La poetisa escribió un poema en 1968 en

¹⁸ Vid. SOSA PÉREZ, “Derechos humanos: ejecuciones extrajudiciales: ¿arbitrariedad o pena de muerte encubierta?”, en *Gaceta Judicial*, <http://www.gacetajudicial.com.do/derechos-humanos/ejecuciones-extrajudiciales.html>

conmemoración y protesta por la represión y muerte de estudiantes a manos de los Cuerpos de Seguridad, acontecida el 2 de octubre de ese mismo año en la ciudad de México, D.F. El poema se titula *Memorial de Tlatelolco*:

La oscuridad engendra la violencia
 y la violencia pide oscuridad
 para cuajar el crimen.
 Por eso el dos de octubre aguardó hasta la noche
 para que nadie viera la mano que empuñaba
 el arma, sino sólo su efecto de relámpago.
 ¿Y a esa luz, breve y lívida, quién? ¿Quién es el que mata?
 ¿Quiénes los que agonizan, los que mueren?
 ¿Los que huyen sin zapatos?
 ¿Los que van a caer al pozo de una cárcel?
 ¿Los que se pudren en el hospital?
 ¿Los que se quedan mudos, para siempre, de espanto?
 ¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie.
 La plaza amaneció barrida; los periódicos
 dieron como noticia principal
 el estado del tiempo.
 Y en la televisión, en la radio, en el cine
 no hubo ningún cambio de programa,
 ningún anuncio intercalado ni un minuto de silencio en el banquete.
 (Pues prosiguió el banquete.)
 No busques lo que no hay: huellas, cadáveres
 que todo se le ha dado como ofrenda a una diosa,
 a la Devoradora de Excrementos.
 No hurgues en los archivos pues nada consta en actas.
 Más que aquí que toco una llaga: es mi memoria.
 Duele, luego es verdad. Sangre con sangre
 y si la llamo mía traiciono a todos.
 Recuerdo, recordamos.
 Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca
 sobre tantas conciencias mancilladas,
 sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta,
 sobre el rostro amparado tras la máscara.
 Recuerdo, recordemos
 Hasta que la justicia se siente entre nosotros.

Pero no sólo la poesía o la literatura han denunciado el uso de la pena de muerte extrajudicial, también otras artes se han hecho eco de estos macabros métodos y así, por ejemplo, el cine ha denunciado en numerosos filmes la práctica de las ejecuciones extrajudiciales. Veamos algunos de ellos.

3.1. *Desaparecido (Missing)*. Estados Unidos, 1982. Constantin Costa-Gavras

Missing es un film de Costa-Gavras sobre desaparecidos en América Latina. Este *thriller* político tiene sus orígenes en un suceso real, la desaparición de un joven periodista americano, Charles Horman, en su domicilio de Chile durante el golpe de estado militar del general Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973 contra el gobierno de Salvador Allende. El padre de Charles, Ed Horman, un prominente hombre de negocios neoyorkino, se une a la mujer de su hijo, Beth, en su desesperada búsqueda por su marido desaparecido. Pronto se encuentran metidos en un círculo de engaños y falsas esperanzas, tanto por parte de los americanos como de las autoridades extranjeras. Pero ellos tratan de estar unidos, superando viejas heridas, hasta llegar a la terrible verdad, siendo testigos del horror que se está viviendo en Chile, lo que les llevará a cambiar sus convicciones para siempre.





La película pone al descubierto la existencia de programas de asistencia militar y policial del gobierno de los Estados Unidos a diversos gobiernos dictatoriales de América Latina, lo que desembocó en la crítica de algunos miembros del Departamento de Estados norteamericanos al considerar poco favorecedora la imagen que la película ofrecía de los servicios secretos estadounidenses. No cabe la menor duda que *Missing* ilustra magníficamente la relación entre los militares y grupos oligárquicos chilenos, y el gobierno de los Estados Unidos, que les apoyo, asesoró y estimuló con el fin de acabar con la democracia chilena y derrocar trágicamente a su presidente, Salvador Allende.

Costa-Gavras combina el cine de denuncia con el cine de intriga y aborda, además del tema político, el tema del conflicto generacional. De nuevo el cineasta griego aparece comprometido con una causa, siendo la voz de los silenciados y denunciando hechos que jamás deberían olvidarse y a los que nos vamos acostumbrando adormilados en una especie de anestesia general: la brutal represión llevada a cabo por los golpistas.



Aunque se ha convertido en un clásico del cine llamado “político” o de denuncia, lo cierto es que al autor lo que más le interesaba era el aspecto “sentimental”, es decir, reflejar la angustia de los familiares ante la falta de noticias de un ser querido. El caso de Charlie Horman le dio pie para de paso indagar en la eliminación sistemática de miles de personas en las dictaduras del cono sur americano, y la utilización de la desaparición como arma de terror. El propio cineasta había vivido una situación similar cuando su mujer Michele fue secuestrada por el Vietcong en 1967, cuando cubría como periodista el conflicto, aunque afortunadamente fue liberada al cabo de cinco semanas. Costa-Gavras conocía bien la sensación de impotencia y la agonía de los familiares que sintieron los Horman, y esa terrible incertidumbre es la que quiso trasladar a la pantalla.

Missing parte del libro de Thomas Hauser, *The Execution of Charles Horman (Desaparecido, en la versión castellana)*, basado a su vez en una historia real. El caso Horman sigue abierto 30 años después, y Joyce Horman sigue luchando sola por esclarecer el asesinato de su marido, tras la muerte de su suegro en 1993.



3.2. *Garaje Olimpo (Garage Olimpo)*. Argentina, 1999. Marco Bechis

Durante la última dictadura militar en la Argentina, el “Garage Olimpo” no fue un lugar de trabajo cualquiera, era una de las numerosas zonas de tortura usadas por los militares ante la indiferencia e ignorancia general, en el mismo corazón de Buenos Aires. Allí se

torturaba a la gente. Si alguno moría antes de lo programado, el torturador era reprendido por el superior. Se controlaba la eficiencia. Una vez que ya no había nada que sacarles a las víctimas eran tiradas al mar desde aviones militares.

Ambientada durante la dictadura militar que gobernó la Argentina de 1976 a 1983, *Garaje Olimpo* narra la historia de la detención clandestina, tortura y muerte tras ser arrojada desde un avión de María, una activista política y alfabetizadora llevada a un centro clandestino de detención conocido como “Garage Olimpo”, que estuvo ubicado en la ciudad de Buenos Aires. María vive con su madre en una gran casa a punto de ser remodelada y a la vez es una pensión donde tiene como inquilino a Félix, un tímido y guapo joven enamorado de María que parece no tener ni pasado ni familia. Félix trabaja de vigilante en un garaje, al menos eso es lo que él dice. A pesar de que se enamoran durante el transcurso de la película, tras un evento inesperado Félix no logra salvar a María de su destino fatal.



Con un estilo seco y áspero Marco Bechis nos propone un viaje al horror de la dictadura argentina. Una historia de dolor y humillación protagonizada por un verdugo y su víctima que, según avanza, se hace dolorosa hasta casi lo insoportable. En *Garage Olimpo*, el di-

rector italo-argentino, Marco Bechis, nos sumerge en una atmósfera agobiante a partir de cámaras que se acercan hasta el límite a los personajes, y la utilización de planos detalle —muestran cerrojos, celdas— y escenas que desnudan lo burocrático de la vil actividad del torturador.



La escena en que un locutor deportivo relata la detención de una víctima en una cancha de fútbol es antológica. Lo mismo sucede con la escena en que un avión militar sobrevuela el Río de la Plata con los acordes de una canción patria como fondo.

Garage Olimpo actúa como un látigo fustigando la injusticia donde fotogramas llenos de verdad y dolor restallan en los ojos del espectador.

3.3. *Agenda oculta (Hidden Agenda)*. Reino Unido, 1990. Ken Loach

A pesar que el tema irlandés se ha universalizado no es un tema que haya sido tratado con frecuencia en la literatura¹⁹ o en el cine. Una de las películas que lo han hecho es *Agenda oculta* de Ken Loach.

¹⁹ Vid. el libro de ALONSO, R., *Irlanda del Norte: una historia de guerra y la búsqueda de la paz*, Madrid, 2001; McCOURT, F., *Las cenizas de Ángela*, Madrid, 1999, obra adaptada al cine en 1999 por Alan Parker, bajo el mismo título que la novela *Las cenizas de Ángela (Angela's Ashes)*.

Desde 1972, a partir de varios hechos, como el “Domingo Sangriento”, la escalada de violencia centrada en Belfast se hizo cada vez mayor y perduró hasta mediados de los años 90. Esta situación propició el establecimiento por parte del gobierno del Reino Unido del sistema conocido como “Gobierno Directo”, disolviendo el parlamento norirlandés, medida que duró hasta mediados de los años 90.

En este contexto se desarrolla *Agenda oculta*, que revela los planes secretos ejecutados por algunos políticos del Reino Unido para desestabilizar el gobierno laborista, primero de Harold Wilson (de tendencia centro izquierdista) y luego de Leonard Callaghan (de tendencia centro). Este último gobierno sufrió las etapas más duras en 1978, en el llamado “Invierno del Malestar”, lo que “casualmente” desembocó en el triunfo en las elecciones de 1979 de la ultra conservadora Margareth Thatcher, que utilizó sistemáticamente el terrorismo de estado con la excusa del combate al terrorismo del IRA.



La película de Loach tiene lugar a principios de los años 80 en Belfast, capital de Irlanda del Norte y trata el problema irlandés a través de dos abogados norteamericanos y activistas de los derechos humanos implicados en la investigación de maltratos a prisioneros en Belfast, a donde han viajado para preparar un reportaje exclusivo sobre alegaciones de malos tratos por parte de las fuerzas de seguridad británicas. Esa misma mañana, uno de los abogados acude a una cita con un hombre que tiene pruebas muy perjudiciales contra los británicos. En su camino tanto él como su conductor son abatidos a tiros. Justificado por los ingleses como un tiroteo legítimo con supuestos terroristas, el asesinato de un norteamericano se

convierte en una bomba publicitaria. En un intento desesperado por apaciguar el escándalo, el gobierno envía al Inspector Kerrigan, que se encuentra con muchos impedimentos y hostilidades. En vista de las amenazas, Kerrigan, junto con la pareja del abogado asesinado, deciden unir sus fuerzas en busca de la verdad.

Loach retrata con eficacia y concisión un completo fresco sobre la situación política en el Ulster. Por un lado denuncia el estado de excepción y de violencia policial-militar que se vivía en Irlanda del Norte, comparándola incluso con la dictadura chilena, y por otro, muestra la existencia de una conspiración institucional dirigida, primero a cambiar el liderazgo del partido conservador, sustituyendo a E. Heath por un miembro del ala derechista de su partido, y luego, encaminada a desestabilizar el gobierno laborista de H. Wilson y conseguir así la elección de M. Thatcher.

Como era de esperar, la cinta de Loach levantó una enorme polémica no sólo por exponer la existencia de la conspiración referida, sino por denunciar las torturas y la política antiterrorista de “disparar a matar” que se llevaba a cabo en Irlanda del Norte, por la terrible imagen de la policía del Ulster, y por mostrar la vida cotidiana de los barrios republicanos sometida a una verdadera ocupación militar y a las arbitrariedades de las fuerzas del orden. En definitiva, un golpe para el adocenado *stablishment* británico que sirvió para airear las cloacas y las miserias del sistema político.



Agenda oculta supuso la fulgurante incorporación de Ken Loach al estrellato cinematográfico europeo tras unos inicios dedicado al documental y abrió la puerta a otras películas que trataron el proble-

ma del Ulster como *En el nombre del padre* (*In the Name of the Father*) de Jim Sheridan (1993) o *Juego de lágrimas* (*The Grying Game*) de Neil Jordan (1992) e incluso *Michael Collins* del propio Neil Jordan (1996) —sobre el líder de la rebelión irlandesa contra los ocupantes ingleses—, hasta *Domingo sangriento* (*Bloody Sunday*) de Paul Greengrass (2002) —que narra los trágicos sucesos ocurridos en el domingo 30 de enero de 1972, cuando soldados británicos asesinaron a catorce inocentes que participaban en una manifestación pacífica contra el Decreto del Gobierno británico autorizando los internamientos preventivos— y la película del mismo Loach, *El viento que agita la cebada*.



3.4. *El viento que agita la cebada* (*The Wind that Shakes the Barley*). Reino Unido, 2006. Ken Loach

Unos años más tarde, el propio Loach volvería a retomar el tema del Ulster con el film *El viento que agita la cebada*. La película introduce al espectador en la Irlanda de 1920 en las proximidades de la ciudad irlandesa de Cork, donde un grupo de campesinos se une para formar un ejército de guerrilleros opositores al régimen británico que, con su ejército, el *Black and Tans* —Negros y Caquis, por el color de sus uniformes—, reprime las manifestaciones lingüísticas y culturales locales. Llevado por un profundo sentido del deber y por el amor hacia su país, Damien abandona su prometedor carrera de

médico y se reúne con su hermano, Teddy, en una peligrosa y violenta lucha por la libertad. Cuando la lucha de los insurgentes lleva a los británicos a un punto crítico, las dos partes firman un tratado para poner fin al derramamiento de sangre. Pero, a pesar de la aparente victoria, estalla la guerra civil, y las familias que habían estado luchando hombro con hombro se ven desgarradas, y sus miembros convertidos en enemigos.



El viento que agita la cebada del británico Ken Loach es una historia encuadrada en los principios del siglo XX y que se puede subdividir en dos periodos: la lucha por la independencia irlandesa (1920-1921) y el conflicto civil posterior (1922-1923), que escindió a Irlanda en dos. Es uno de los filmes más interesantes, duros y reales de los que se han realizado sobre el interminable conflicto irlandés. Su comienzo no puede ser más impactante: la irrupción, violenta e inquisidora, de un destacamento de soldados ingleses en una granja a donde acaba de llegar un grupo de jóvenes que terminan de jugar un partido de "hurling", una especie de hockey irlandés. A partir de ahí se sucederán las barbaridades del ejército británico, respondidas con acciones esporádicas, cada vez de mayor intensidad, por parte de las partidas del ejército republicano irlandés. La actividad militar desplegada por el IRA alcanzará tanta magnitud que forzará al gobierno de Su Majestad Británica a la firma de una tregua y a la concesión de un estatuto, que contemplará algunas de sus reivindicaciones —policía y ejército bajo control irlandés, entre otros espec-

tos—, pero que no consolidará completamente la independencia y consagrará la región de Irlanda del Norte como posesión inglesa. Este pacto, suficiente para unos, frustrante para otros, originará la escisión del IRA en dos grupos: uno, los que han negociado y firmado el estatuto, y otro, que proseguirá la lucha armada hasta sus últimas consecuencias. El contrincante ahora ya no es el soldado británico y así se dará la paradoja de que, los antes terroristas, nuevos policías y soldados irlandeses, serán los encargados de reprimir a sus antiguos compañeros. Se entabla entonces una lucha fratricida, cuyas secuelas serán demoledoras, como reflejan los momentos finales de la película, sobre todo con la escena del fusilamiento, minutos terribles y estremecedores.



Ken Loach retorna en esta cinta a su inconformismo social y a su crítica a las clases dominantes, demostrando una vez más en esta película una enorme capacidad de análisis para el estudio de determinados fenómenos sociales como el momento magistral del rodaje de la asamblea en la que los miembros disidentes del IRA deciden continuar la lucha armada hasta el final, desobedeciendo el pacto firmado por el “traidor” Michael Collins, el fundador del IRA. En esta secuencia, poblada por numerosos personajes, el discurso que presenta Loach es óptimo, un escaparate de los distintos puntos de vista de los luchadores irlandeses.

El título de la película corresponde a una balada de principios del siglo XIX. El viento es una metáfora del poder del pueblo ir-

landés, pueblo de trovadores, acostumbrado a narrar sus batallas a través de canciones.

3.5. *La noche de los lápices*. Argentina, 1986. Héctor Olivera

El 16 de septiembre de 2009 se cumplían 33 años de “La noche de los lápices”. Se trató del secuestro de diez estudiantes de secundaria de la Escuela Normal núm. 3 de La Plata durante la noche del 16 de septiembre de 1976 por participar en una protesta por el aumento del boleto estudiantil. Todos tenían entre 14 y 17 años. El operativo fue realizado por el Batallón 601 del Servicio de Inteligencia del Ejército y la Policía de la Provincia de Buenos Aires, dirigida en ese momento por el general Ramón Camps, que calificó el suceso como “accionar subversivo en las escuelas”.



El artista plástico argentino César López Claro, inspirándose en los sucesos ocurridos durante esa noche trágica, pintó un mural de 3 x 5 metros que título *La noche de los lápices* (1995) que actualmente se encuentra en el Salón de Actos de la Ciudad Universitaria.



A raíz de este caso María Seoane y Héctor Ruiz Núñez escribieron el libro *La noche de los lápices*²⁰ que fue llevado al cine por Héctor Olivera bajo el mismo título. El film fue estrenado el 4 de septiembre de 1986 y recrea el suceso real conocido como “La noche de los lápices”, ocurrido durante el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina. La película narra la historia desde el comienzo de las protestas estudiantiles hasta 1980, cuando el único sobreviviente fue liberado. La primera parte narra la actividad de los adolescentes, su secuestro y encarcelamiento; la segunda narra la estancia en la prisión, la tortura y muerte de los jóvenes, desarrollando paralelamente la situación de los encarcelados, de sus familias y de sus captores.



²⁰ SEOANE, M., / RUÍZ NÚÑEZ, *La noche de los lápices*, Buenos Aires, 2003.

La noche de los lápices representa lo que sucedió en Buenos Aires, en La Plata y en infinidad de otros lugares de la Argentina. A unos estudiantes de diferentes colegios se les quitó el boleto estudiantil, que suponía un descuento en el pasaje estudiantil. Por esta razón, realizaron una protesta en la que participaron miles de estudiantes. La policía ya estaba preparada para resolver esta protesta, de modo que ante la llegada de los estudiantes, reprimieron e hirieron a muchos jóvenes. María Clara Ciochini, Claudia Falcone, Claudio de Acha, Daniel Racero, Horacio Húngaro, y Francisco López Muntaner pertenecían a un grupo político, la Unión de Estudiantes Secundarios (UES) de La Plata. En la madrugada del 16 de septiembre del 1976 entre las 0.30 y las 5.00 llegó una comisión militar a cada una de las casas de los estudiantes que pertenecían al grupo político. Los secuestradores, que dijeron ser policías de La Plata, fueron sacando de sus casas a los jóvenes mientras los maltrataban y amenazaban a sus padres con armas. Los estudiantes fueron amordazados y encerrados en un centro de detención clandestino junto a otros estudiantes que participaron en la protesta del boleto estudiantil. Fueron maltratados y torturados con pringues eléctricos o cortándoles las uñas, para tratar de sacarles información sobre los grupos políticos y sobre la protesta; las mujeres, dos de las cuales se encontraban embarazadas, fueron violadas. Luego fueron traspasados a cuartos pequeños e individuales, amordazados y con los ojos vendados. Se los alimentó únicamente con agua y pan.



Muchos de los estudiantes fueron fusilados. Uno de los sobrevivientes fue Pablo Díaz, y en base en sus relatos se pudo reconstruir esta parte de la historia y realizar la película. De una de sus compañeras secuestradas escuchó: “Se murió, tiradla a los perros”. “No”, contestaba otro, “enterradla, se te murió a vos”. Los 10 adolescentes eran mantenidos en calzoncillos y bragas en celdas que a veces contenían 10 centímetros de agua. De María Clara Clochini, Pablo recordó: “Le pidió a uno de los guardias que no la tocara más, que la matara, pero que no la tocara más. Tenía los ojos tapados con una venda que sujetaba unos algodones, que con el tiempo olían a podrido”²¹.

El cantautor vasco, afincado en Canarias, Rogelio Botanz, compuso una canción basada en el testimonio de Pablo, *Noche de los lápices* incluida en su álbum *Tiempo* (2001):

Creció tu amor, reventando desde dentro los candados al horror, conocimos tu mirada en la mirada del que vio en tus ojos el latir de un corazón.

Claudia, sabrás... no estás sola, no fue en vano, tu silencio no es verdad, de la mano de tu amigo nos llegó tu sed de amar, y la linda contraseña de brindar.

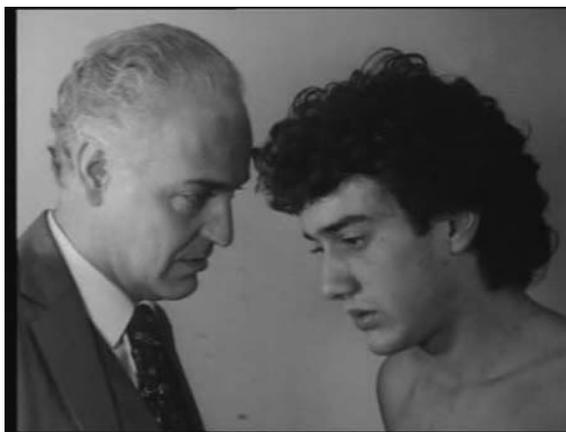
Hoy como ayer, con el último suspiro de otro año que se va, cada lágrima impotente bañaremos en champán, y con la copa en alto un grito: “¿DONDE ESTÁN?”

Desde entonces, saco punto a la memoria, con creyones, a colores, te dibujo una canción, que es un corazón con su flechita y Claudia y Pablo, a cada lado, para siempre un mismo amor.

Claudia, sabrás... desde entonces San Silvestre es el patrón de recordar y cada noche de los lápices escribe una vez más en la cola de un cometa: “DONDE ESTÁN?”

Desde entonces saco punto a la memoria, con creyones, a colores, yo dibujo tu canción, que es un corazón con su flechita y Claudia y Pablo somos todos, para siempre un mismo amor.

²¹ Vid. el reportaje de PRIETO, M., “La noche de los lápices, un testimonio aterrador en el juicio de Buenos Aires”, en *El País* de 11 de mayo de 1985.



3.6. *La historia oficial*. Argentina, 1985. Luis Puenzo

Tras el golpe de estado militar en Argentina, en el año 1976, el Estado se involucró en la denominada guerra sucia contra la oposición civil. Durante esa época, miles de personas “desaparecieron” a manos de los servicios armados y los paramilitares —se calcula que se produjeron entre 9.000 y 30.000 muertos—. Muchos de los hijos de esas personas se entregaron en adopción sin el consentimiento de sus familiares. *La historia oficial* dramatiza estos acontecimientos centrándose en la historia de Alicia, una profesora de historia de ideas conservadoras que prefiere ignorar los conflictos y la presión social en su propia versión del pasado de Argentina. Pero sospecha que su hija adoptada de cinco años es hija de padres “desaparecidos”. El retorno de una amiga exiliada, el descubrimiento de los turbios manejos de su esposo y la aparición de una Abuela de Plaza de Mayo que busca a su nieta son motivos más que suficientes para que la mujer viva una auténtica toma de conciencia política. Está claro que su marido, Roberto, interpretado por el siempre genial Héctor Alterio, un próspero hombre de negocios, conoce toda la historia, y finalmente Alicia tendrá que afrontarla.



Realizada en 1985, justo después de la caída del régimen militar, la película de Luis Puenzo es un valiente intento de encarar la incómoda verdad. Su valentía le llevó a ganar muchos premios nacionales e internacionales, incluido el Oscar de la Academia de Hollywood a la Mejor Película en lengua no inglesa en 1985.

La historia oficial, segundo largometraje de Luis Puenzo, es uno de los títulos más importantes del cine argentino de los años 80, donde se efectúa una lúcida reflexión sobre las consecuencias de la reciente dictadura militar y es, junto a *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo*, uno de los filmes más emblemáticos del cine testimonial argentino sobre los crímenes de la sangrienta dictadura.

3.7. *Estado de sitio (Etat de siege)*. Francia, 1973. Constantin Costa-Gavras

Constantin Costa-Gavras, referente del cine político y social, ha sido durante décadas un azote para las conciencias de Europa y

América²² y lo vuelve a ser una vez más con su película *Estado de sitio*.

Basada en hechos reales, relata el secuestro y posterior asesinato en Uruguay de un funcionario norteamericano (Yves Montand) a manos de la guerrilla izquierdista Tupamaro en la década de los 70, antes del comienzo de la dictadura militar en ese país. Este film del director griego Costa Gavras muestra como los Estados Unidos intervinieron en los países sudamericanos, apoyando dictaduras y promoviendo la violación de los derechos humanos.



Con un enfoque muy similar a sus películas previas, como *Z* (1969) y *La Confesión* (1970), *Estado de Sitio* es un elegante *thriller* político que hace una audaz declaración sobre el abuso de poder por los gobiernos en un país políticamente reprimido. Como era de esperar la película fue ampliamente condenada en Estados Unidos por su contenido antinorteamericano y por su aparente glorificación del asesinato.

El film fue filmado en Chile en 1972 durante el gobierno de Salvador Allende, quién más tarde sería derrocado y su cargo ocupado por el General Augusto Pinochet.

²² Vid. la entrevista de Rocío García al director griego, "La era del compromiso", publicada en *EL País* de 17 de octubre de 2009.



4. MÉTODOS DE EJECUCIÓN

El tratamiento de la pena de muerte en el cine puede hacerse en función de varios criterios: inocencia o culpabilidad del acusado; condena sin ejecución; razones que se esgrimen contra la pena de muerte, etc. Un repaso por la filmografía me invita a elaborar un catálogo en función del método empleado para ejecutar la sentencia a muerte pues, si bien es cierto que los métodos de ejecución han ido variando con el tiempo, siempre han conservado un ritual bastante similar. En la España de los siglos XVI y XVII, por ejemplo, la muerte acordada se ejecutaba con saña y con variedad de modalidades y de asociaciones que se entrecruzaban. La horca y la hoguera eran los espectáculos preferidos; la primera era el emblema de la pena civil destinada al gran público, rodeada de un halo infamante; la segunda era casi una pena institucionalizada para complacer a la Iglesia²³.

Recuerda NEUMAN que tras casi cuarenta siglos de civilización, la muerte como pena evidencia la barbarie de los instintos más primarios, que desnuda lo escatológico del ser humano. Cada época es

²³ Vid., el estudio de RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, "La soga y el fuego. La pena de muerte en la España de los siglos XVI y XVII", en *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 15, 1994, pp. 13 y ss.

acreedora de su cuota de sinrazón con el denominador común de la muerte como venganza, como expiación. En la Edad de Piedra ocurrió la lapidación y en el Sanedrín se habla del despeñamiento. Cuando el hombre descubre el metal ocurrirá el degüello, y así la máquina propone la llegada de la horca y el garrote noble y vil, según la condición económica o social de quien deba morir; la Iglesia elegirá el fuego para producir la muerte del hereje, el fuego que purifica en la hoguera, recordando que el hombre es polvo y ceniza y que a ello volverá tras esa muerte. Cuando la espada pasa a ser símbolo del poder —y de su abuso— del Estado, se advertirá que con un medido corte en la garganta puede producir la muerte. Después, con el avance tecnológico y el ingenio vendrá la guillotina, y cuando la electricidad resulta un hallazgo de la civilización, el hombre creará la silla eléctrica. Se apoderará luego del gas y de la química para matar y, finalmente, de la farmacopea. Pero el denominador común de los medios y métodos en uso nada innova. Es y será imposible hallar un modo de ejecución que no sea cruel, inhumano o degradante²⁴.

Nadie puede poner en duda que la fantasía humana no ha tenido límites ni frenos en inventar las formas más feroces para acabar con la vida del ser humano: ahogamiento, lapidación, desmembramiento, empalamiento, descuartizamiento, muerte en la hoguera, ejecución por gas, electrocución o inyección letal. En 1975, a propósito de los métodos de ejecución, relataba MICHEL FOUCAULT en su famosa obra *Vigilar y castigar*:

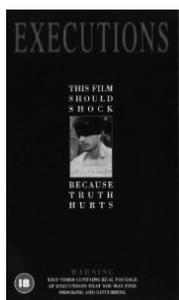
La pena de muerte natural comprende todo género de muertes: unos pueden ser condenados a ser ahorcados, otros a que les corten la mano o la lengua o que les taladren ésta y los ahorquen a continuación; otros, por delitos más graves, a ser rotos vivos y a expirar en la rueda, tras de habérseles descoyuntado; otros, a ser descoyuntados hasta que llegue la muerte, otros a ser estrangulados y después descoyuntados, otros a ser quemados vivos, otros a ser quemados tras de haber sido previamente estrangulados; otros a que se les corte o se les taladre la lengua, y tras ello a ser quemados vivos; otros a ser desmembrados por cuatro caballos, otros a que se les corte la cabeza, otros en fin a que se les rompan²⁵.

²⁴ NEUMAN, E., *Pena de muerte. La crueldad legislada*, ob. cit. p. 103.

²⁵ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 15ª. ed. en castellano, Madrid, 1988, p. 38.

También se puede encontrar una referencia a los diversos métodos de ejecución en la obra de Manuel de Lardizábal y Uribe. Lardizábal, en contra de las tendencias más avanzadas de la época, no rechazaba la pena capital, no admitía la igualdad frente a la ley penal ni creía que la prevención fuera la justificación de la pena, pues Lardizábal basaba el castigo en un fin principal: la corrección del delincuente y en unos fines subordinados: el escarmiento, la seguridad y la reparación. En su *Discurso sobre las penas: contraído a las leyes criminales de España para facilitar su reforma* (1782), obra que surge con ocasión del proyecto de Carlos III de proceder a la modificación y ordenación de la legislación penal española en la línea de otros monarcas europeos y con similares ideas renovadoras, Lardizábal rechaza el tormento, la confiscación y la mutilación y, salvo en casos especiales, los azotes. No ve con buenos ojos los presidios y arsenales, proponiendo la apertura de casas de corrección. No proscribe, sin embargo, la pena de muerte, que considera conforme con el Derecho Natural, aun cuando deba emplearse con mucha prudencia y ejecutarse con la menor crueldad. En su obra se puede leer:

Hay varias especies de pena capital, o por mejor decir, varios modos de ejecutarla. Si se hubieran de referir todos los que se han usado en diversos tiempos y naciones, sería necesario hacer una relación tan larga como ingrata a la humanidad. ¡Tanta ha sido la crueldad con que los hombres han tratado siempre a los mismos hombres! ¿Quién podrá a la verdad acordarse sin horror del toro de Fálaris, de las aras de Busiris, de la cárcel de Dionisio? ¿Quién podrá leer sin indignación la bárbara crueldad de los Scitas, que metían vivos a los delincuentes en el vientre de una bestia recién muerta, dejándoles sólo la cabeza fuera con el fin de alimentarlos, para prolongar más el tormento y su crueldad, y los dejaban allí hasta que morían comidos de los insectos que cría la corrupción? El suplicio de la rueda y el destrozo o descuartizamiento de hombres vivos, que se usan todavía en algunas naciones, aunque cultas, hacen estremecer a la humanidad.



En el cine, el premiado documental británico *Executions*, de 1995 de David Herman, Arun Kumar y David Monaghan, examina los distintos métodos de ejecución utilizados en los últimos 100 años y su terrible impacto social.

De la gran cantidad de métodos de ejecución existentes a lo largo de la historia²⁶, a cada cual más perverso, he escogido unos pocos, aquellos que han sido tratados con más asiduidad en el cine, sin olvidar otros como la muerte ejecutada en el film *El proceso* (*The Trail*, 1962) de Orson Welles, mediante la explosión de cartuchos de dinamita o el asfixiamiento tal y como ocurre en la película de Alejandro Amenábar, *Ágora* (2009) donde Hypatia de Alejandría muere asfixiada a manos de su criado antes de que la turba indómita de monjes cristianos y fanáticos procedan a su lapidación. En la realidad, aunque hay varias hipótesis sobre la muerte de Hypatia de Alejandría, de lo que no hay duda alguna es de que la descarnaron, esto es, viva, le fueron arrancando la carne hasta que las vísceras quedaron al descubierto. Hypatia de Alejandría murió de forma dramática, asesinada, descuartizada e incinerada, en el año 415 d.C., a manos de un grupo de cristianos fanáticos instigados por el obispo Cirilo.

4.1. La crucifixión

La crucifixión es un método lento y doloroso de ejecución. Es un método antiguo, donde el condenado es atado o clavado en una cruz de madera y dejado allí hasta su muerte. Esta forma de ejecución fue ampliamente utilizada en la Roma Antigua pero aún hoy se usa en algunos países como Sudán. Es el método seguramente más repetido en la pintura a lo largo de toda la historia, siendo el más conocido de todos los condenados a morir por crucifixión, Jesús de Nazaret.

En los albores del cine, el mismo fue utilizado para representar la vida y muerte de un personaje que dividió al mundo en creyentes y agnósticos. En 1902, Ferdinand Zecca comenzó el rodaje de la

²⁶ Un estudio sobre los distintos medios o métodos de ejecución puede verse en MONESTIER, M., *Peines de mort. Histoire et techniques des exécutions capitales. Des origines à nos jours*, París, 2004.

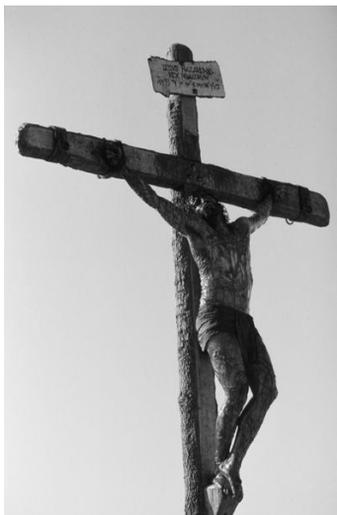
Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo (La Vie et la Passion de Jésus-Christ, 1903), una de sus obras maestras, que no llegará a las pantallas hasta 1905. El director francés se había fijado un programa de 700 metros y treinta y una escenas, que se realizó según las posibilidades del estudio. El triunfo de la película fue fulminante y Pathé comenzó una ascensión irresistible.

No obstante, al tratar la crucifixión es inevitable traer a estas páginas la “controvertida” obra de Mel Gibson, *La Pasión de Cristo*, *La séptima cruz* de Fred Zinnemann y sobre todo, la maravillosa y excepcional película que considero fundamental e imprescindible, *Los amantes crucificados* de Kenji Mizoguchi.

A. *La Pasión de Cristo (The Passion of The Christ)*. Estados Unidos, 2004. Mel Gibson

El film *La Pasión de Cristo* relata la pasión y muerte de Jesucristo según el Nuevo Testamento. Año 30 de nuestra era. En la provincia romana de Palestina, un misterioso carpintero judío llamado Jesús de Nazaret comienza a enseñar públicamente y a anunciar la llegada del “reinado de Dios”. Durante siglos, el pueblo judío había esperado la aparición del prometido libertador conocido como el Mesías —un personaje que les devolvería su antigua dignidad, y les liberaría su patria sagrada de todo mal y sufrimiento—. En las mentes de muchos, Jesús parecía ser el Mesías. Rodeado de un grupo central de doce discípulos, Jesús comienza a atraer a una multitud masiva de seguidores de los pueblos de Galilea y Judea, quienes le alabarán como su Mesías y su rey. Al mismo tiempo, Jesús tenía también muchos enemigos en Jerusalén. El Sanedrín, el consejo de gobierno compuesto por los sacerdotes judíos y los fariseos más influyentes, conspira para condenar a Jesús a la muerte. Con la ayuda de Judas Iscariote, un miembro del círculo íntimo de Jesús, el sanedrín logra arrestar a Jesús, entregándole a las autoridades seculares romanas acusándole sin fundamento de traición contra Roma. Aunque Jesús les explicaba que su reino era celestial y espiritual, el procurador romano Poncio Pilato, enfrentado con la posibilidad de un motín, lavándose las manos, ordena expulsar a Jesús de la ciudad y que le crucifiquen como a un vulgar criminal.

La película se centra en las doce últimas horas de vida del condenado a muerte Jesús de Nazaret, su calvario y su crucifixión en la cruz junto a otros dos condenados por hurto. Muchos crucificados han poblado los montes del mundo antiguo, muchas cruces han sido clavadas y erigidas en infinidad de tierras y de lugares, muchas cruces han sostenido los cuerpos de los condenados a morir.



La película *La Pasión de Cristo* refleja todo el sufrimiento de cualquier condenado a este método de ejecución, a los martirios y dolores que cualquier reo de muerte sufre antes de ser colgado definitivamente de la cruz.

**B. *La séptima cruz (The Seventh Cross)*. Estados Unidos, 1944.
Fred Zinnemann**

Fred Zinnemann lleva a la gran pantalla una de las novelas antifascistas más emblemáticas de todos los tiempos, *La séptima cruz*, de Anna Seghers que lleva como subtítulo *Novela de la Alemania de Hitler*.

La película transcurre en Alemania en el otoño de 1936 y se inicia con el relato en “off” de Ernest Wallau (Ray Collins). Es uno de los siete evadidos de un campo de concentración nazi, que será también el primero de ellos en ser capturado de nuevo y ejecutado —tras ha-

ber sido torturado bárbaramente— ante una cruz ubicada en el patio de las instalaciones del recinto. Su oficial ordenará instalar otras seis cruces más para incrustar en ellas los cuerpos recuperados de los fugados. Uno por uno, los fugitivos son nuevamente apresados y crucificados. Al final solo queda una cruz vacía en el campo, al lado de los seis cadáveres crucificados. Pero este último prófugo, interpretado por un brillante Spencer Tracy, evadiendo la persecución y huyendo hacia la libertad, encuentra una inesperada “ayuda” que le conduce a cruzar la frontera hacia la libertad. Solo al final de su huida es cuando aquel que estaba destinado a ocupar la séptima cruz comprende el cómo y el por qué de todo.

En el desarrollo de *La séptima cruz* se exponen a través de sus personajes todo un catálogo de modos y costumbres en referencia a la vivencia, implicación y aceptación del régimen de Hitler en la sociedad alemana. El film oscila entre su tono sombrío, la mirada inicial llena de pesimismo que desprende sobre una sociedad en el fondo cómplice con el nazismo, pero al mismo tiempo, el objetivo último de *La séptima cruz* está centrado en una llamada al optimismo, a la esperanza por la dignidad del ser humano.



Para poder estructurar todos estos conceptos, Zinnemann sigue las características del cine de suspense. Plásticamente destaca el uso de la grúa en numerosos momentos.

C. *Los amantes crucificados (Chikamatsu monogatari)*. Japón, 1954. Kenji Mizoguchi

Al contrario que Kurosawa y Ozu, los otros dos grandes maestros del cine japonés, Mizoguchi destacó particularmente como retratista de la mujer, y más específicamente de dos tipologías antitéticas: la sacrificada novia / amante / hermana / esposa / madre, que con callado esfuerzo sufre mil penurias a fin de ayudar al hombre, y, en menor grado, la joven ambiciosa que no repara en medios para alcanzar su objetivo. Una de las constantes temáticas en el cine de Mizoguchi es su denuncia de la opresión de la mujer por la tradicional sociedad japonesa.

Al contrario del retrato que hace Stieg Larsson en su libro *Los hombres que no amaban a las mujeres*, Kenji Mizoguchi se destacó por ser el hombre que amaba a las geishas²⁷.

En el Japón feudal, Kenji Mizoguchi realiza una revisión insólitamente dura, pero injertada de lirismo, de la prepotente sociedad tradicional japonesa que castiga el adulterio con la muerte y convierte a los amantes que han quebrantado el tabú en infractores perseguidos, atrapados e inexorablemente crucificados para escarmiento público.

Los amantes crucificados tiene como precedente una tragedia de Chikamatsu²⁸, inspirada en un hecho real ocurrido en 1684, que fue escrita para el teatro de marionetas. La historia se convierte en una película sobria, seria y bella, en cuya primera parte se muestra una complicada trama que desemboca en una situación de enredo. Para escapar del castigo por hurto de su señor, Mohei se refugia en la habitación de Osan la esposa de Ishum, el impresor de la corte. Mohei es acusado de adulterio con Osan y la pareja debe fugarse. En la segunda parte de la película Mizoguchi perfila una trama episódica

²⁷ Sobre Kenji Mizoguchi Vid. *Nosferatu*, núm. 29, dedicado a Kenji Mizoguchi, 1999 y en especial los artículos de ANGULO, "Kenji Mizoguchi: el hombre que amaba a las geishas", pp. 4 y ss.; TORREIRO, "Bastante menos que la mitad del cielo. La mujer en el cine de Mizoguchi", pp. 55 y ss.; AGUILAR, C. / AGUILAR, D., "Mujeres en torno a Mizoguchi", pp. 76 y ss.

²⁸ Monzaemon Chikamatsu es un gran autor clásico de teatro *kabuki* y *bunraku*, conocido en su país como "el Shakespear japonés".

lineal centrada en el movimiento de fuga. La huída los lleva a la idea del suicidio. En una de las más hermosas secuencias, donde se mezcla cierto toque onírico y los claroscuros de la noche y la niebla, Mohei detiene la barca sobre un punto del lago y ata los pies a su señora. Pero antes de proceder a su suicidio, le confiesa su amor reprimido. Y su señora Osan descubre una fuerza para vivir, se abalanza sobre él, le besa el kimono, la piel y la barca sigue su camino, con suavidad. Al final de la secuencia, la balsa llega a tierra, a la vida. Una hermosa escena de amor y muerte.



El film se centra en la presencia de un destino inevitable. Este destino ya ha sido prefigurado al inicio del film cuando los personajes han contemplado la procesión de dos amantes camino del patíbulo. Es el momento en que un horrorizado Mohei y las criadas de la casa del impresor contemplarán el viaje final de una pareja de enamorados cuyo amor prohibido, por razones de posición social, los conduce a la crucifixión. Atados espalda contra espalda y sobre un caballo, el macabro desfile termina con los amantes en la cruz, en un plano corto y sombrío. Premonición de Mohei y de su señora, la esposa del impresor, camino del patíbulo en el plano que clausura el film. Los amantes cruzarán la muchedumbre hacia la cruz a lomos de un caballo, atados y con las manos estrechadas. En el rostro sereno, radiante de ambos, no obstante, se aprecia algo que no se ve en los primeros “ajusticiados”: una serenidad, una paz que sólo parece al alcance de quienes realmente aman y que aceptan la muerte que la sociedad les impone, precisamente, por incumplir sus normas.

Los amantes de Mizoguchi reivindican el triunfo de su amor en contra de la muerte inminente y fatal, la momentánea felicidad de un amor infeliz.

4.2. La hoguera

El palo y la leña son castigo de hereje. La hoguera era considerada ciertamente un medio de purificación para aquellos que habían sido condenados por delitos cometidos contra la religión y la pureza. Era la condena de herejes y heterodoxos. Por eso, hablar de hoguera, es hablar de Inquisición, de institución eclesial que, condenando a morir en la hoguera, creía que purificaba y purgaba los pecados de herejes y de pecadores

A. *La pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc)*. Francia, 1928. Carl Theodor Dreyer

Indudablemente la mártir femenina más consistente a la que el cine ha dedicado su atención ha sido Juana de Arco. Este protagonismo intemporal sólo puede explicarse por lo que tiene de arquetípica la heroína francesa: una mujer rebelde, que defiende sus opciones íntimas contra un poder masculino, viejo, severo e inapelable, y que preferirá la muerte a traicionar sus convicciones.

Tras haber infundido ánimos a las tropas francesas y haberlas conducido al combate contra los ingleses, la adolescente Juana cae en manos de los borgoñeses y es juzgada en el Palacio de Justicia por los cargos de brujería y herejía. Se le acusa de vestir ropas de hombre y de hablar con San Miguel, pero ella se mantiene firme ante sus captores, convencida de que su libertad quedará asegurada gracias a una gran victoria. Cubierta de sangre y en un estado febril tras una extenuante tortura, sigue negándose a obedecer la orden de que abjure de sus visiones. Tras haber sido sometida a nuevas humillaciones, pide que se le aplique la pena. Con la cabeza rapada, es llevada a la estaca donde morirá quemada, lo que provoca la compasión e indignación del pueblo, reprimido con gran dureza por el ejército inglés, que grita irritado: *habéis matado a una santa*.



Cuando Carl Theodor Dreyer decide llevar al cine la pasión y muerte de la santa —o bruja— Juana, toma una opción que se revelaría decisiva: elige el proceso como eje dramático de la narración. El film se convierte en una confrontación entre Juana y sus acusadores, entre una mujer joven y esencialmente sola contra los ancianos que la juzgan, entre las convicciones íntimas de la bondad de la ley divina contra la falsa justicia de la ley inquisitorial de los hombres. El final no puede ser otro que el martirio. Juana era ejecutada el 30 de mayo de 1431 en la plaza del mercado viejo de Rouen.

Dreyer visualizó este proceso despojándolo de todos los elementos accesorios. En su radicalismo, el director danés hacía la mejor transposición posible de la tragedia de Sófocles, eliminando circunstancias y personajes aleatorios y dejando la confrontación entre Juana y los jueces en su más pura y dramática crudeza.

Con Dreyer, Juana de Arco pasaba a configurar el arquetipo de la heroína cinematográfica enfrentada a la tiranía, la simbolización de la firmeza ética delante de la ley equivocada, en este caso, de tipo religioso o inquisitorial. El argumento, con el atractivo añadido de nacer de un hecho histórico, se reproduce de manera sorprendentemente prolífica en la producción de films posteriores, aunque no todos ellos adscritos a la enérgica sombra de la mártir de Sófocles. Por ejemplo, la versión de *Joan of Arc (Juana de Arco, 1948)*, realizada en Hollywood por Victor Fleming, con Ingrid Bergman como protagonista, sometía la historia de Juana a la estructura sentimental del *biopic* —película biográfica—, con lo que perdía toda su carga trágica. Hollywood se

interesaba más por las aventuras militares de la santa que por su confrontación ética. Por el contrario, la lectura que de ella hizo Robert Bresson —*Le procès de Jeanne d'Arc* (*El proceso de Juana de Arco*, 1961), la más fiel de todas a las actas del juicio— recuperaba la severidad del enfrentamiento contra los tiranos. Pero Bresson no se interesaba tanto como Dreyer por el efecto político del proceso histórico, sino que lo depuraba al máximo, a la búsqueda de un escenario neutro e intemporal que reforzara de manera ejemplar el aspecto más eterno y sobrenatural de la aspiración de la protagonista²⁹.

El crítico británico Tom Milne calificó la película de “sinfonía de caras” y es que Dreyer utilizó un gigantesco conjunto de primeros planos: el juicio de Juana, sus demoníacos jueces, su agotamiento, confesión y retractación de su confesión forzada, su sentencia, el rapado y la quema en la hoguera. El propio Dreyer dijo:

No estudié los vestidos de la época y ese tipo de cosas. El año del acontecimiento me parecía tan poco importante como su distancia respecto al presente. Quería interpretar un himno al triunfo del alma sobre la vida. Todo lo humano es expresado en su rostro, del mismo modo que su cara es el espejo del alma.

Los actores fueron caracterizados por Dreyer teniendo en cuenta uno de los principios básicos que han informado siempre su cine: la búsqueda de la autenticidad en la caracterización del personaje. Ninguno de ellos fue maquillado, ni tampoco llevaron pelucas ni postizos; los actores fueron realmente tonsurados a la usanza de la primera mitad del siglo XV; y el vestuario fue cuidado hasta el más nimio detalle para reflejar las vestimentas de la época.

Hay que atribuir al olfato que Dreyer tenía para los rostros la elección de Renée Falconetti, una actriz poco conocida, para el papel de Juana, la campesina investida de una misión divina. Junto a ella, algunos de los rostros femeninos que han encarnado a esta heroína mística, auténtico retrato multiforme de la rebelión contra la intolerancia han sido: Maria Jacobino (1913), Geraldine Farrar (1916), Simona Genevois (1928), Angella Salloker (1935), Ingrid Bergman

²⁹ Vid. BALLÓ / PÉREZ, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, 1998, pp. 107 y 108.

(1948, 1954), Michèle Morgan (1952), Jean Seberg (1957), Florence Carrez (1962), Sandrine Bonnaire (1993)³⁰.

B. *Dies Irae (Vredens Dog)*. Dinamarca, 1943. Carl Theodor Dreyer

Carl Theodor Dreyer retorna después de un largo silencio al cine con *Dies Irae*, prosiguiendo su discurso sobre la inocencia perseguida y martirizada que había tenido su más alta culminación en *La pasión de Juana de Arco*³¹.

Dreyer llevaba a la pantalla la obra teatral *Anne Pedersdotter*, del autor noruego Hans Wiers-Jenssen. La obra se inspira en personajes y acontecimientos reales, que tuvieron lugar en una pequeña parroquia danesa, Bergen, a finales del siglo XVI. Sin embargo, a medida que el cineasta escribía el guión fue introduciendo cambios muy significativos: redujo considerablemente los diálogos, suprimió algunos personajes secundarios; e, incluso, adelantó el momento histórico en que se desarrollaban los hechos, situándola cincuenta años más adelante, a inicios del siglo XVII.

En *Dies Irae*, Dreyer toma como pretexto un caso de brujería del siglo XVII, de brujería auténtica (o por lo menos, con la apariencia de tal la presenta Dreyer), tal vez para hacer más tajante su condena de la intolerancia que sólo cabe custodiar la fe con hogueras y suplicios. En un opresivo clima de rigorismo protestante se desarrolla este intenso drama de conciencias atormentadas, expuesto en imágenes sobrias y con decorados austeramente estilizados.

Al igual que *Juana de Arco*, la protagonista fue acusada de brujería y terminó en la hoguera. Ya en la primera secuencia Dreyer nos muestra el texto del canto del *Dies Irae* y sobre él, recortándose, la sombra de la cruz cristiana.

En una localidad danesa a principios del siglo XVII, en una sombría comunidad protestante, Martin, el hijo del pastor protestante

³⁰ Citadas por BALLÓ / PÉREZ, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, ob. cit., p. 107.

³¹ Sobre ambas cintas puede verse, PAREDES CASTAÑÓN, "La pasión de Juana de Arco/Dies Irae. Las políticas de la tortura", en *Torturas en el cine*, Valencia, 2004, pp. 47 y ss.

Absalon, visita a su padre y a su abuela para conocer a su segunda madre, Anne, mucho más joven que él. La madre de Absalon se mantiene muy recelosa con su nueva nuera y las relaciones entre ellas son muy tensas. Marta de Herloff, una supuesta bruja, es acusada de brujería y pide a Anne que la esconda, revelándole que la madre de ésta fue también objeto de la misma acusación años antes. Anne la oculta en el granero, pero es descubierta y sometida a un duro proceso, dirigido por Absalon y Laurentis, amigo de éste. Condenada a la hoguera, declara ante Absalon que éste había exculpado a la madre de Anne para poder casarse con ella y amenaza a Laurentius con castigarle desde el otro mundo. Paralelamente, Anne y Martin pasean con frecuencia por la campiña y comienzan a vivir una intensa y apasionada historia de amor. Pero Martin comienza a sentir remordimientos por su relación con Anne y le pide cesar la relación para no afectar a su padre. Absalon reconoce ante su esposa su incapacidad para hacerla feliz. Anne reacciona y le expresa su odio y su desprecio, llegando incluso a desearle la muerte, ya que es un obstáculo para su felicidad con Martin. Las palabras de Anne provocan un fuerte *shock* en Absalon quien muere. La madre de Absalon reafirma su convencimiento de que Anne era pernicioso para su hijo y, ante su cadáver, la acusa de haber sido la culpable de su muerte a través de sus poderes maléficos, tras haber seducido a Martin con la ayuda del diablo. Martin, dudoso durante todo el tiempo, ratifica la afirmación de su abuela y Anne es interpelada al respecto. Ella, tras sentir que ha perdido a Martin para siempre, se siente incapaz de manifestarse en sentido contrario y asiente ante las acusaciones de su suegra. Su final será como el de Martha de Herloff.



Dreyer, junto a la pena de muerte, aprovecha el film para tratar otros temas como la tortura, la libertad religiosa, la opresión de la mujer o la opresión del individuo derivada de la intolerancia religiosa. Tal expresión de la intolerancia religiosa se ha querido ver por muchos como una crítica velada del cineasta al régimen nazi que, durante aquel tiempo, tenía ocupada Dinamarca; en la medida en que en el film hay una minoría que sufre la persecución y condena de una opresiva estructura de poder imperante, tal y como era el caso de los judíos en la Europa ocupada por los nazis. Así, se ha pretendido tildar al film de político. Sin duda, presenta ciertas resonancias políticas, y ciertamente pudo haber estado en la intención de Dreyer el otorgarle esta dimensión; pero no hasta el punto de querer explícitamente un film político. Como cuenta M. DROUZY, durante las sesiones de trabajo que Dreyer tuvo con Mogens Skot-Hansen, guionista de la película, para debatir sobre el guión, el cineasta insistía regularmente en el hecho de que Anne era condenada y quemada porque era hija de bruja; y había un paralelismo entre esta condena y las que sufrían los judíos, perseguidos también por el simple hecho de su nacimiento.

Junto con *La pasión de Juana de Arco*, *Dies Irae* aborda el tema de la brujería como pretexto para la denuncia de la intolerancia. El papel negativo desempeñado por la Iglesia resulta crucial en ambos films.

4.3. La horca

La horca es el método de ejecución más utilizado a lo largo de los siglos y de ahí su reflejo en la gran cantidad de películas que tienen “la soga” como elemento central. Colgar a una persona por el cuello de una soga hasta que muera por estrangulamiento y asfixia, es, probablemente, el más universal de los medios de ejecución, que sigue vigente en numerosos países como, por ejemplo, en Japón donde la pena capital se cumple mediante la horca, en secreto y sin previo aviso al reo³².

³² El nuevo Gobierno de Japón ha abierto recientemente un debate público sobre la pena de muerte y su posible sustitución por la cadena perpetua.

La ejecución en la horca se llevaba a cabo normalmente en lugares abiertos en donde se podían congregarse gran cantidad de espectadores pues se trataba de que sirviera de escarmiento público.

A. El *western*

El *western* es el género que más películas acumula sobre el ahorcamiento. La Justicia, tal y como puede entenderse hoy, fue una utopía en los tiempos del lejano Oeste. Aquello era un paraíso a golpe de revólver. Las películas que se acercan mejor a una cierta expresión realista de lo que debía ser la Justicia en aquellas tierras lejanas son las dos que tienen al Juez Roy Bean como protagonista: *El forastero* de William Wyler y *El Juez de la horca* de John Huston.

El *western*, que ha utilizado preferentemente la imagen del árbol del ahorcado, es un género con más justicieros que justicias, pese a que conceptos como ley y horca, el nudo y desenlace del problema, adornen generosamente muchos títulos en castellanos de películas como *Camino de la horca* (*Along the Great Divide*, 1951), de Raoul Walsh; *La ley de la horca* (*Tribute to a Bad Man*, 1956), de Robert Wise; *El árbol del ahorcado* (*The Hanging Tree*, 1959), de Delmer Daves; *La horca puede esperar* (*Sinful Davey*, 1969), de John Huston; *El juez de la horca* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972) de John Huston; o *La saga de la horca* (*Cahill U.S. Marshal*, 1973), de Andrew V. McLaglen.

Si la película *El forastero* de Wyler se centra en las peleas entre agricultores y ganaderos en Texas durante los turbulentos años de 1880, *El Juez de la horca* de Huston cuenta las hazañas, el modo de impartir justicia y la vida cotidiana de un contrabandista de armas reconvertido en sheriff y juez implacable.



Phantly Roy Bean, llamado “el juez de la horca”, fue un personaje muy conocido en todo el Far West, autoproclamado juez, que se hacía llamar a sí mismo *The Law West of the Pecos* (la ley al Oeste del Pecos). El río Pecos marcaba los límites de la civilización en Texas.

El film deja algunas frases sublimes e irrepetibles:

Aquí los linchamientos se producen al amparo de la ley.

Un homicidio plenamente justificado (tras abatir a tiros a un pistolero que tuvo la osadía de dispararle al póster de la señorita Lillie Langtry).

Esta ley queda abolida (rompiendo la hoja del libro de leyes).

B. *No matarás* (Krótki film o zabijaniu). Polonia, 1988. Krzysztof Kieslowski

No matarás es un duro alegato contra el acto de matar por parte del ser humano, ya sea a nivel individual o legal (la pena de muerte), a través de las vidas de tres personajes: un abogado recién graduado, un joven desarraigado que vaga por la ciudad y un taxista. Sus destinos se cruzan cuando el joven coge un taxi para ir a los suburbios de la ciudad, donde asesina brutalmente al taxista. El abogado, contrario a la pena de muerte, asume la defensa del acusado, intentado evitar la pena capital, pero pierde el caso.

No matarás está basado en un medimetraje que el propio Kieslowski³³ realizó para la televisión de Polonia en su famoso *Decálogo*, en concreto el *Dekalog 5*. *No matarás*³⁴ fue, además, el film que dio a conocer al realizador polaco en toda Europa y por el que se le concedió el Premio del Jurado en la edición de 1988 de Cannes y el Premio al mejor film por la Academia del Cine Europeo.

El film trata de un asesino que parece completamente amoral. Entenderle no significa perdonarle. Pero el argumento se centra en

³³ Sobre la figura del director Krzysztof Kieslowski, Vid. DE VICENTE MARTÍNEZ, *El color de la Justicia*, Valencia, 2003, pp. 19 y ss.

³⁴ Un estudio más detallado de este film en MURRI, *Krzysztof Kieslowski*, Bilbao, 1998, pp. 138 y ss.

su abogado defensor, un hombre joven, en su primer caso y que se opone apasionadamente a la pena capital.

No matarás es un discurso de soberana lucidez, un film imprescindible contra la pena de muerte y una lección de sobriedad narrativa al servicio de un discurso moral intachable. El propio Kieslowski dijo:

Nunca, desde Caín, un castigo ha hecho mejorar a nadie ni disuadirlo de cometer un crimen

La fatalidad, la mala suerte o la casualidad rigen el curso de los acontecimientos, como es habitual en Kieslowski. Jacek va al cine, pero la taquillera le desaconseja la película que ponen (*Wetherby*, 1985, David Hare). Sin rumbo, deambula por la ciudad y se comporta de modo caprichosamente agresivo y destructivo: deja caer una piedra desde un puente sobre los vehículos que circulan por la calzada inferior y gratuitamente golpea a un compañero de urinario. El protagonista atrapado por su pasado, se siente desgraciado y culpable por la muerte de su hermana, quién fue atropellada por su amigo con un tractor mientras estos lo manejaban ebrios, ha perdido absolutamente el sentido de su vida, por lo que sus posteriores reacciones serán del todo ilógicas y peligrosas.

El taxista, egoísta y desatento, deja plantados a unos clientes que le esperan. Con realismo crudo y atroz la cámara ofrece, en una secuencia de casi siete minutos y medio, una de las escenas de delito en tiempo real más largas de la historia del cine, un asesinato pavoroso, frío, animal, repulsivo, ahorcando al taxista con una soga y luego arrastrándolo por el campo para terminar golpeando su cara con una roca. Una secuencia sin cortes y que se detiene en los detalles, con el fin de mostrar tal brutalidad y darnos tiempo a que esas duras imágenes se queden grabadas en la retina y poder luego compararlas con aquellas otras en la cárcel, cuando le ahorcan.



El autor es detenido, juzgado, condenado a la pena capital dejando a Piotr con una gran angustia e impotencia por no poder hacer nada frente a esta muerte inminente. Aquí el joven abogado comienza a cuestionar esa decisión y este recurso mortal de castigo. No hay peor asesinato que aquel que se puede prevenir, porque esta decisión que toma la justicia no deja de ser un asesinato que es ejecutado de modo escalofriante. El verdugo ha preparado y engrasado la soga y espera su llegada. Los policías llevan al condenado a un lóbrego semisótano; Jacek, echado en el suelo, nota cómo le ponen una cuerda al cuello y se abre el infierno a sus pies, colgado, sin la menor concesión a la gloria, como una triste y solitaria escoria, como carne que no merece el cielo. Piotr presencia impotente la ejecución del muchacho que forcejea. Después, va a llorar de rabia a un prado. En el prado en el que llora Piotr el final solitario de Jacek, en una vastedad que contrasta con el asfixiante cuartucho del verdugo, se apaga de repente una luz: La vida y la dignidad humanas están humilladas y ofendidas. No queda más que la desesperación e incluso ésta será objeto de olvido.

La sociedad entera es la que se arroga la suplencia de dios en la tierra y la que suprime al homicida, ahorcándole en un horrible sótano sin ventanas, la que instaura un mecanismo cruel y repugnante, como gritará Piotr al final, llorando de impotencia.

El “no matarás” no es sólo un mandamiento divino, sino sobre todo una exigencia del sentido común. Kieslowski nos narra un crudo y directo alegato contra el asesinato, que contiene numerosos símbolos y momentos metafóricos. Podemos criticar y no estar de acuerdo con ese atroz asesinato que comete Jacek ¿pero por qué estar de acuerdo con ese otro asesinato que comete la justicia? Kieslowski

nos expone claramente la violencia social y política que ha engendrado la sociedad de Polonia. Una violencia que se usa como castigo hacia alguien que ya tiene semejante castigo en su conciencia, no hay peor infierno que el no tener la conciencia tranquila debido a la culpa. En realidad esta misma sociedad crea a estos monstruos, pero luego no tiene manera de controlarlos y deciden tomar la vía más fácil, matarlos: asesinato legal como retribución de un asesinato criminal. Al fin y al cabo, al hacer esto, están cometiendo el mismo asesinato que comete Jacek, pero mucho peor... está respaldado por la justicia y no hablamos de la justicia de dios.



No matarás no se centra en la culpabilidad del asesino, se centra en si alguien tiene el derecho de quitarnos la vida o de decidir sobre nuestro destino. Kieslowski no hace más que contar uno entre los tantos casos parecidos que hubo en la historia, asociados a la pena de muerte. Durante la mayoría del film, predomina un tono sepia ligero cargado de expresividad, sobre todo en las escenas de exteriores en las cuales podemos observar primeros planos de Jacek, tratando de llegar a su alma, de entender el por qué de sus actuaciones, y también podemos vislumbrar una ciudad, un entorno, totalmente oscurecidos hasta el máximo de la fotografía —a cargo de Slawomir Idziar— intentando reflejar el más que evidente estado de la sociedad y su gente. Una fotografía que intenta fijarse en numerosos objetos repletos de una carga simbólica complejísima, desde el gato —que resulta un recurso premonitorio— del comienzo hasta las cuerdas, las miradas, los vacíos y los silencios. Una banda sonora —a cargo de su fiel compañero Zbigniew Preisner— tan vital como lo es en cada una de sus obras, ésta le da ese complemento

emotivo que necesita la historia y ofrece magníficos fragmentos de piano, cuerdas, órgano y voz de soprano, distribuidos espaciadamente y con acierto. Un film silencioso que da espacio a una exhaustiva reflexión, una historia sencilla pero de gran profundidad y complejidad en recursos expresivos. Algo tan común en el cine de este maestro. Un film que logra circular por los rincones del alma y del pensamiento, criticando o revalorando nuestras acciones como individuos y como sociedad.

El guión construye un crescendo dramático pocas veces superado en el cine. La dirección crea un potente alegado contra el asesinato y la pena capital. El director polaco emplea el medio para entregar un manifiesto contra la pena de muerte.

C. *Impulso criminal (Compulsion)*. Estados Unidos, 1959. Richard Fleischer

Las motivaciones del asesinato, así como este mismo, son un clásico de la temática cinematográfica. *Impulso criminal*, ambientada en el Chicago de los años 20, está inspirada en un caso verídico: el brutal asesinato de un muchacho perpetrado por dos jóvenes con el único propósito de verificar si serían atrapados a continuación.

Un caso, pues, digno del estudio de Sigmund Freud y de las nuevas corrientes versadas en el psicoanálisis que empezaban a ganar terreno en este ámbito del conocimiento en la década de los veinte. De todos los estudios y ensayos que se llevaron a cabo en torno a Nathan Leopold Jr y Richard Loeb, Meyer Levin se valdría para dar cuerpo, a mediados de los años cincuenta, a un libro que serviría de principal fuente de inspiración al film de Richard Fleischer. En manos de éste, *Impulso criminal* se elevaría a un nivel por encima de la media de los productos de una década ya de por sí excelsa en títulos que combinan drama y crónica criminal.

En 1924, dos jóvenes estudiantes de Chicago, Nathan Leopold y Richard Loeb, de clase social acomodada, superdotados —uno de ellos dominaba quince lenguas-brillantes, llevaron demasiado lejos el dictado nietzscheano del superhombre: secuestraron a un niño, lo asesinaron y pidieron un rescate a la familia. Querían ejecutar el crimen perfecto.

La muerte de un chico para Artie y Judd (los nombres de los protagonistas en el film) no resulta más que un juego macabro cuyo objetivo es mostrar su superioridad intelectual respecto al resto de mortales. Ambos se exponen a que las investigaciones sobre el crimen dicten una sentencia de culpabilidad, pero tanto Artie como Judd muestran una inusitada frialdad frente a sus propios compañeros y familiares, sabedores que nunca podrán probar que ellos fueron los artífices de tal atrocidad. Sin embargo, en su fuero interno Judd siente el temor de ser descubierto, aunque la influencia que ejerce sobre él Artie le impide relatar la realidad de los hechos. Pero a pesar de que Judd y Artie han estudiado todos los pormenores que pudieran incriminarlos, el fiscal encargado del caso, Jonathan Wilk, parece reunir ciertas pruebas que lleven a los jóvenes a ser acusados de asesinato en primer grado. El descubrimiento de la culpabilidad de los protagonistas se traduce visualmente mediante la utilización como objeto simbólico central de las gafas extraviadas por Judd. Sus familias deciden entonces contratar a un abogado experto.



El caso conmocionó a la sociedad de la época. El mejor medidor de su impacto es que dio lugar a dos películas. Una es una pequeña joya de Alfred Hitchcock: *La soga* que junto a *Funny Games* (*Juegos divertidos*, 1997) de Michael Haneke³⁵, forman una trilogía perfecta sobre la crueldad inherente de asesinos despiadados e inteligentes.

³⁵ En 2007, Haneke realizó un *remake* norteamericano exacto de su propia película, copiando casi plano a plano, *Funny Games U.S.*

La investigación, con su oposición de falsas coartadas y tentativas de acusaciones, conseguido juego de espejos, engancha como esos adictivos puzzles sobre la Justicia que deseamos resolver.

El film es un claro y duro alegato contra la pena de muerte que se pone en labios de uno de los mejores abogados criminalistas del país, interpretado por Orson Welles, cansado paladín de la justicia, defensor del sinsentido de la pena de muerte, totalmente inspirado en el personaje real, que ofrece un discurso final terrorífico y espeluznante, convirtiendo a este largometraje en una de las muestras más palpables que el cine nos ha dejado sobre la abolición y la inutilidad de la pena de muerte:



Señoría, si no somos bondadosos, más humanos, más considerados y más inteligentes que estos chicos enfermos, sentiré haber vivido tanto tiempo. ¿Creen que se acabará el odio y la crueldad en el mundo ahorcándoles? Señoría, si cuelga a estos hombres retrocederá. No sólo por ellos, sino por todos los hombres. No ruego por estas vidas, sino por la vida misma. Por una época en que podamos vencer el odio con amor. Y aprendamos que todas las vidas son importantes. Y que la misericordia es el mejor atributo del hombre.

Richard Fleischer confesó, ya en su jubilación, que *Impulso criminal* era su película favorita. Sin abandonar el formato con el que siempre se sintió más cómodo, Fleischer, no obstante, convenció al productor Richard Zanuck para que la historia acabara de encajar en un contexto visual que recorriera la paleta entre el blanco y el negro. Una exposición fotográfica cortesía de William C. Mellor que propiciaba una percepción más realista si cabe sobre el planteamiento verídico de la historia y con el tiempo se descubriría como un antecedente directo de la forma que Richard Brooks encaró el planteamiento visual de su magistral *A sangre fría* (1967), otra cróni-

ca criminal que acontece en el corazón de los Estados Unidos. Desde las primeras secuencias, Fleischer potencia el sentido dramático con la configuración de un espacio nocturno que dibuja, merced a la tenue luz que proyectan los faros de un automóvil, las siluetas de los inexpertos asesinos Leopold y Loeb.

D. *A sangre fría (In Cold Blood)*. Estados Unidos, 1967. Richard Brooks

Se trata de una excelente adaptación de la célebre novela de Truman Capote, *A sangre fría*, donde describe un extraño caso de asesinato acaecido en un aislado paraje de Kansas en 1959. Un honesto granjero de Kansas lleva una vida normal y corriente junto a su esposa y sus dos hijos. No sospechan que dos ex convictos, con las facultades mentales perturbadas, planean matarles prácticamente sin motivo. Una vez cometido el crimen, lejos de sentirse culpables o atormentados, los asesinos se recrean en la crueldad. Emprenden la huida perseguidos por el eco del sangriento caso. La policía les pisa los talones y después de un año de persecución son detenidos y llevados a juicio.

El estúpido asesinato de la familia Clutter por parte de los dos delincuentes de tan poca monta como su botín (un aparato de radio, unos prismáticos y treinta y cuatro dólares) les conducirá a ambos a la horca.



A sangre fría está basada en una historia real que ocupó los periódicos estadounidenses durante una buena temporada. El escritor

Truman Capote vio en este hecho la oportunidad de realizar una gran novela, y así lo hizo. Investigó el suceso con meticulosidad, indagó en la vida y en las personalidades de los asesinos, en sus motivos y en su manera de pensar. Visitó el lugar del crimen y el resto de los lugares donde estuvieron los ex convictos. La arquitectura narrativa de su libro le permitió demorar la descripción del crimen hasta el final, para demostrar su tesis de que seis personas habían sido muertas a sangre fría: los Clutter y sus asesinos.

La adaptación al cine es excepcional, y está dirigida con sobriedad y sensibilidad por Richard Brooks. *A sangre fría* es una incursión en las verdaderas profundidades de los Estados Unidos. Es profunda, repleta de tensión, y huye en todo momento del sensacionalismo. Brooks presenta los hechos sin enjuiciar moralmente a los autores de los crímenes y tratando de analizar las causas que dieron lugar al desbordamiento de la violencia.

La música de Quincy Jones es sensacional, y la fotografía en blanco y negro del maestro Conrad L. Hall, todo un lujo. Trabajo fotográfico que es aprovechado por el director para trazar una dura disección de la sociedad norteamericana, de los males que aquejan a ésta, como la miseria, el alcohol, la desintegración familiar, el poder del dinero, etc., y, sobre todo, de los mecanismos represivos inhumanos empleados para acabar con la delincuencia. La óptica liberal y progresista desde la que se realiza el retrato de Dick y Perry dirige una mirada sobre los dos asesinos moralmente irreprochable, lo que no impide ocultar el horror del crimen estúpido cometido por ambos, dos individuos que, sin saberlo acaso, tratan de vengarse de una sociedad que los ha expulsado de su seno.



El juicio y ejecución en la horca de los dos asesinos fue seguida por millones de ciudadanos norteamericanos.



Así como Capote sondeó vidas reales para su “novela de no-ficción”, Brooks rodó en Holcomb, en la propia casa de los Clutter e incluso contrató a vecinos del lugar como extras.

Como termina MUÑOZ DE BAENA su comentario al film:

La brutalidad del Estado no extinguirá la de los hombres y patibulos, centros penitenciarios, policías, jueces, jurados, criminólogos, códigos penales y estados de derecho no son sino formas muy limitadas y parciales de paliar un horror siempre imprevisible y demasiadas veces inevitable. El mismo horror que anidó definitivamente en ese chico asustado llamado Perry cuando sintió diluirse sus esperanzas y las de su padre dentro de esa cabaña de Alaska a la que, también es mala suerte, nunca acudió ni un solo turista³⁶.

Posteriormente Hollywood se embarcó simultáneamente en dos proyectos idénticos centrados en el detallado proceso de elaboración que llevó a Capote a escribir *A sangre fría*.

En 2005 Bennett Millar llevaría a la gran pantalla *Truman Capote* (*Capote*) que se centra en la relación que mantiene Truman Capote con los asesinos para retratarlos en su novela, en especial con Perry Smith. Truman cruza la línea que separa al espectador del intruso y se involucra profundamente tanto en las vidas de las víctimas como de sus verdugos. La película está basada en el libro de *Capote: una biografía*, de Gerald Clarke.

En principio el propósito de Truman no era saber quién había perpetrado los crímenes, sino captar el sentir de una sociedad convulsiónada por los hechos. Las reticencias iniciales de Alvin Dewey

³⁶ MUÑOZ DE BAENA SIMÓN, “*A sangre fría*. El lado oscuro del sueño americano”, en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, p. 156.

(Chris Cooper), el detective encargado del caso, más interesado en encontrar a los asesinos que en contarle chismes a Truman, se diluirán a medida que Capote utilice sus artes de persuasión. Ya sea regalando ejemplares de su aclamada —y al mismo tiempo prohibida— *Desayuno con diamantes*³⁷ a la esposa de Alvin, Marie (Amy Ryan), narrando la muerte de su madre, o explicando cómo se las gastaban John (Huston) y Humphrey (Bogart) en el rodaje de *La burla del diablo* (*Beat the Devil*, John Huston, 1953), Truman conseguirá abrir las puertas de la cárcel y entrevistarse con los condenados.



Truman sabe que la primera impresión es la que cuenta. Por eso, para ganarse la confianza de Perry, le suministra un tarro de aspirinas al observar lo enganchado que está el prisionero al medicamento. Así, trátase de aspirinas o de alcohol, nos hallamos ante dos seres adictos e inseguros, que han tenido que moldear su personalidad —verborrea y *savoir-faire* en el caso de Truman; violencia en el de Perry— para salvar ese primer impacto en los demás. Las similitudes no acaban ahí. También ambos tuvieron una infancia marcada por la ausencia de figuras paternas —Truman veía a su padre de vez en cuando; y Perry se crió con unas monjas en un orfanato—. Estos acontecimientos pasados crearán un vínculo entre ellos, una amistad (incluso se podría aventurar una tensión sexual), que llevan a Truman a pensar que *es como si Perry y yo hubiéramos crecido en la misma casa, y él hubiera salido por la puerta de atrás, y yo por la de delante.*

³⁷ Obra que sería llevada al cine por Blake Edwards en 1961 con el mismo título, *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*).

Truman voló a la ciudad de Kansas para las ejecuciones por ahorcamiento en Lansing, el 15 de abril. Sin embargo, una vez allí, Truman distraído se negó hablar o salir de la cama, mucho menos visitar a Dick y Perry en la prisión. Cuando Nelle le lee el telegrama de Perry, Truman comprende que debe cumplir su promesa y ser testigo de las ejecuciones. En la prisión le dan cinco minutos para una reunión final con los dos prisioneros condenados. Truman rompe a llorar. *Hice todo lo que pude, dice. En verdad lo intenté.*

Ya en la horca, Perry declara: *No tendría ningún caso que me disculpara por lo que hice. Incluso inadecuado. Pero lo siento.* El verdugo le pone en la cabeza una cuerda y una funda negra, tira de la palanca y Perry cae. Truman observa horrorizado.

Por teléfono, Truman explica a Nelle: *Fue una experiencia terrible que nunca voy a superar, No hubiera podido hacer nada para salvarlos. Tal vez no, contesta Nelle. Pero el hecho es que no quisiste hacerlo.*

Un año después, en 2006, Douglas McGrath con *Historia de un crimen (Infamous)* lleva a la gran pantalla de nuevo el relato del proceso de creación de *A sangre fría* por parte del escritor Truman Capote.

E. Primera plana (*The Front Page*). Estados Unidos, 1974. Billy Wilder

Billy Wilder guionizó todos sus films prácticamente siempre adaptando obras teatrales, algunas muy conocidas, como *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957) o *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955), de Aghata Christie y George Axelrod, respectivamente, otras menos conocidas como *Irma la dulce* (*Irma la Douce*, 1963) o *Aquí un amigo* (*Buddy, Buddy*, 1981), de, también respectivamente, Alexandre Breffot y Francis Veber. Sin embargo, únicamente fue con *Primera plana* (que también venía de una obra teatral de gran éxito en Broadway de Ben Hetch y Charles MacArthur, *The front page*), donde Wilder hizo propiamente un *remake*, se podría decir que doble, pues ya se habían hecho dos versiones anteriores: *Un gran reportaje* (*The Front Page*, 1931 de Lewis Milestone) y *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940 de Howard Hawks). Tras la película de Wilder aún habría una nueva adaptación de la obra teatral, *Interferencias* (*Switching Channels*, 1988 de Ted Kotcheff).



Primera plana es una divertida y ácida comedia que demuestra la importancia de la comedia para tratar temas escabrosos. El film de Wilder es un clásico de la comedia donde con gran cinismo realiza una crítica descarnada de la industria de la información y de la industria de la justicia. Todo ello con el telón de fondo del entonces actual y polémico “caso Watergate”.

La película nos lleva al Chicago de los años 20. Earl Williams está a punto de ser ejecutado en la horca tras asesinar a un policía. El hombre es inocente, pero a pesar de eso, se le va a ejecutar, pues para los políticos locales es una buena propaganda, de cara a las inminentes elecciones.

El film es un derroche de humor y diálogos obscenos como nunca Wilder había mostrado antes. Así en el diálogo del psiquiatra y el recluso Williams:

- Doctor: —Dígame señor Williams, ¿tuvo una niñez desgraciada?
 Williams: —Pues no. Tuve una niñez perfectamente normal.
 Doctor: —Ya... Deseaba matar a su padre y acostarse con su madre.
 Williams: —Si va a empezar a decir guarradas...
 Doctor: —Cuando cursaba estudios de primaria, ¿solía usted masturbarse?
 Williams: —No señor, no me gustan esas cosas, me respeto a mí mismo y respeto a los demás. Quiero a todo el mundo...
 (El sheriff interrumpe)
 Doctor: —Volvamos a la masturbación... ¿le pilló su padre alguna vez en el acto?
 Williams: —Él nunca estaba en casa, era revisor de los ferrocarriles Chicago Noroeste.

Doctor: —Muy significativo... Su padre llevaba uniforme, igual que el policía, así que cuando él sacó el arma, símbolo fálico inequívoco, usted creyó que era su padre que iba a atacar a su madre.

Williams (al sheriff): —Está loco...

El humor negro está presente a lo largo de todo el film, por ejemplo en una de las primeras secuencias donde el director del periódico *Chicago Examiner*, en la víspera de la ejecución, se queja:

lo malo es que no se le puede sacar mucho partido a la horca, si por lo menos tuviéramos la silla eléctrica en este Estado. Con eso sí que se pueden hacer auténticas filigranas: "Williams en alta tensión", "Williams se fríe", "Williams asado vivo".



“La sogá para el asesino”, titula y vomita el *Chicago Examiner*, para tratar la noticia de la huida de un sospechoso culpable de protestar contra el asesinato de Sacco y Vanzetti.

Otras célebres frases del film se centran en la figura del asesino:

*Hacer política con la vida de un hombre.
Un infeliz que tuvo la mala suerte de matar a un policía.
Un pobre diablo que lucha contra la injusticia social.*

En 1974, año de la revolución de los clavos en Portugal, se estrenaba *Primera plana*³⁸.

³⁸ Un análisis más detallado de *Primera Plana* puede verse en DE PRADA GARCÍA, “Primera plana. ¿Interferencias en la aplicación del derecho”, en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, pp. 175 y ss.

F. *Eichmann*. Hungría-Reino Unido, 2007. Robert Youn

El simple y contundente *Eichmann* es el título de un largometraje que explora la figura de Adolf Eichmann, el teniente coronel del régimen nazi, que fue el responsable directo de los transportes de deportados a los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial.

La película se centra en las confesiones que realizó esta figura clave del Holocausto al capitán Avner Less, durante el largo juicio que tuvo lugar en Jerusalén en 1961 y que finalizó con la condena a morir en la horca, hecha efectiva el 31 de mayo de 1962. Mientras Eichmann se confiesa a Less (interpretado por Troy Garity), se contará su vida y su acción en el nazismo mediante flashbacks.

Eichmann fue el máximo responsable de la llamada “solución final”, siendo el encargado de coordinar el transporte de los judíos a los campos de concentración, y pese a que se defendió alegando que sólo cumplía órdenes, sobre el final de la guerra siguió ordenando muertes masivas pese a que su superior Himmler había indicado detenerlas. Al caer el régimen nazi, Eichmann huyó a Argentina —refugio de tantos nazis— donde llevó una vida normal durante 15 años bajo el nombre de Ricardo Klement hasta que agentes del Mossad, el servicio secreto israelí, le detuvieron y le llevaron a Israel para ser sometido a juicio por los crímenes cometidos.



Una década atrás, Eichmann fue retratado por Robert Duvall en una de las producciones más reconocidas sobre este tema, *La caza de Eichman*, un telefilm que narraba la denominada operación Garibaldi, con la cual se le apresó en Argentina.

G. *Bailar en la oscuridad (Dancer in the Dark)*. Dinamarca-Suecia-Francia, 2000. Lars von Trier

Este musical de Lars von Trier se amolda al estilo de Dogma 95, con un trabajo de cámara y unas interpretaciones que parecen improvisadas.

La inquieta y dinámica cámara, como si de un personaje más se tratara, nos conduce por la vida de Selma Jezkova, una jovencísima madre soltera emigrada a los Estados Unidos desde la República Checa con el propósito de operar a su hijo de una miopía morbosa que, de no ser tratada a tiempo, le dejará ciego. Es la misma enfermedad que ella misma padece y que la está condenando a la oscuridad.

Todo su afán en la vida, todo su esfuerzo, todo su corazón y su vida son para su hijo. Con gran tesón, ahorra hasta el último centavo para la operación. Dobla turnos y aun hace trabajos extras para asegurarse otras entradas de dinero; un par de noches a la semana ensaya con un grupo *amateur* el montaje de una obra musical, en la que también está involucrada Kathy, su amiga y compañera de trabajo con quien disfruta de ir al cine a “ver” musicales, la única distracción que se permite, cuando en realidad ésta tiene que describirle a Selma lo que ocurre en pantalla.

Selma encuentra música y ritmo en los sonidos cotidianos y en su imaginación los transforma en canciones en las que ella es una artista que canta y baila. Los musicales representan para Selma esa vida absolutamente feliz, despreocupada e inalcanzable a la que ella sabe que no puede aspirar. La misma Selma confiesa que prefiere pensar en la vida como una obra, *porque en un musical, nunca pasa nada malo*.



Pero, en la realidad, sí pasa. Selma tiene un vecino policía que está endeudado, y que cuando se entera de que Selma está ahorrando, planea robarle. Selma se enfrenta y él la obliga a matarlo, recupera su dinero y a continuación lo entrega al doctor que va a operar a su hijo.

Detenida por el asesinato, es juzgada y ahorcada. Sin embargo, *Bailar en la oscuridad* no parece tal melodrama. Parece la vida misma. Selma se evade con sus fantasías musicales de una realidad dura o, mejor, integra esa realidad con su imaginación y dotes musicales, haciéndola mejor, más pura, más como debiera ser.

La ceguera y la confianza de la protagonista en la bondad de la gente son paradójicamente los causantes de su desgracia y los elementos que la llevan a descubrir, de la forma más dolorosa, la bajeza del mundo. La mujer que hace jornadas dobles por un salario miserable es tratada como una traidora de quienes le abrieron los brazos y echada a la cárcel.

Ahí, el director y guionista, Lars von Trier, da un giro hermoso y terrible a toda la vida de Selma Jezkova. En la oscuridad de su ceguera, en un pabellón aislado y en el más absoluto de los silencios, no hay música que pueda ser evocada, no hay un mundo soñado a donde escapar.

El director danés, a la hora de contar la triste vida de Selma, se agarra, al menos aparentemente, a los principios del movimiento Dogma que él impulsó: ausencia de música, luz natural, espontaneidad... Y mueve la cámara compulsivamente, sin dejarla quieta un momento, como queriendo recalcar el estrés de nuestra época y la injusticia que el Estado comete con Selma.

La secuencia final —está por demás decirlo— sólo puede ser definida de una manera: brutal.

H. Ocho sentencias de muerte (*Kind Hearts and Coronets*). Gran Bretaña, 1949. Robert Harper

La venganza es un plato que se sirve frío. Éste es lema que adopta Louis, tipo de ascendencia noble, pero apestado del clan de los Ascoyne ya que su madre cometió el pecado imperdonable de enamorarse y casarse con un plebeyo italiano, cantante de ópera. Resentido con el duque de Ascoyne y su petulante parentela, que ni siquiera fue capaz de dar un entierro digno a su madre en el panteón familiar, Louis planea eliminar a los ocho parientes que le separan de tener el título de duque.

El método de los asesinatos de Louis está en el espíritu del famoso ensayo de Orwell *Decline of the English Morder (Declinación del asesinato inglés)* (1964), en el que el autor se lamenta ante la simpleza de los asesinatos modernos, en los que dispararle a las personas es suficiente para conformar al asesino. Alabando la ingenuidad de una generación anterior de asesinos ingleses, Orwell analiza esos crímenes “que le han dado el mayor placer al público británico”, hallando que el envenenamiento es el método preferido y que el ideal de asesino está representado por un miembro de la clase media que desea mejorar su condición social o conseguir una herencia.



Ocho sentencias de muerte se desarrolla alrededor de 1900 y coincide admirablemente con los criterios de Orwell. Uno de los D'Ascoyne es despachado con veneno, otro desaparece con un té, y el tercero es arrastrado hacia una catarata cuando Louis desata su bote (la víctima pasaba el fin de semana con su amante en ese momento y Louis observa: *siento pena por la muchacha, pero encuentro algún alivio pensando que durante el fin de semana probablemente habría experimentado un destino peor que la muerte*). Otro asesinato involucra a una D'Ascoyne que aboga por el sufragio femenino protestando desde un globo aerostático en el momento en que Louis le dispara y dice: *Una flecha yo al aire dispare y en Berkeley Squar vino ella a caer*.



La estructura del film es un largo flash-back, que ocurre minutos antes de que Louis vaya a ser ejecutado. A partir de ese momento conocemos su historial criminal, y el cinismo con que mantiene dos relaciones amorosas simultáneas. En su humorada negra, la película, basada en la novela de Roy Horniman, se mantiene en los justos límites para hacer reír y pensar.

La perversa ironía que desprende el film sirve para establecer también una crítica sobre la diferenciación, apariencia y jerarquía social, el arribismo y la pena de muerte, asuntos recogidos en un guión que roza la perfección.

El título original, *Kind Hearts and Coronets*, proviene de unos versos de Tennyson, cuyo consejo Louis suele seguir: *Kind hearts are more than coronets, / And simple faith than Norman blood* ("Los corazones generosos son más que las guirnaldas / y la fe simple más que la sangre normanda").

4.4. La guillotina

La guillotina³⁹ fue la máquina utilizada para aplicar la pena capital por decapitación en varios países europeos como Francia, Bélgica, Suecia, etc. Su utilización se inició en Francia en 1789 donde la máquina empezó a ser llamada "guillotina", por el Dr. Joseph Ignace Guillotin.

La guillotina, tal como fue usada durante la Revolución francesa, fue inventada por los herreros Schmidt y Clairin. Como diputado en la Asamblea Constituyente Francesa, el Dr. Guillotin propuso el uso de la máquina para llevar a cabo las ejecuciones. No es de extrañar, por tanto, que la guillotina aparezca en la mayoría de los casos en películas de ambiente revolucionario o militarista de nacionalidad francesa.

La revolucionaria guillotina, cuchilla mecánica que corta la cabeza del condenado, es un indiscutible avance, en su momento, en

³⁹ Sobre la historia y utilización de la guillotina puede verse BESSETTE, J.M., *Il était une fois...la guillotine*, Paris, 1982; PICHON, L., *Code de la guillotine*, Paris, 1910.

cuanto a la manera de cumplirse la sanción capital, pues tal pena consiste, a partir de entonces, en la “simple privación de la vida”, como expresa el Código penal francés de 1791.

Esta máquina consiste en una cuchilla de acero con un lastre de plomo de unos 60 kg en su parte superior, que baja a gran velocidad por unas guías hasta realizar un corte rápido que secciona la cabeza. Según ciertos informes, algunas veces la cabeza, ya separada del cuerpo, podía seguir consciente durante 30 segundos.

El primer ejecutado fue Nicholas Jacques Pelletier, el 25 de abril de 1792, acusado de “hurto con violencia” y, según la “Chronique de Paris”, el público acudió en gran número pero se retiró descontento porque no pudo ver nada, gritando para que volviera la antigua horca. En posteriores ejecuciones tomó mayor contacto; ya por entonces se la denominó “la viuda”.

Dejando a un lado las numerosas películas históricas que ponen en escena a semejante y triste artefacto, por ejemplo, *Las hermanas Bolena*⁴⁰ (*The Other Boleyn Girl*, 2008) de Justin Chadwick, que narra la historia de dos hermanas que compiten por el afecto del rey Enrique VIII. En el film se asiste al arresto y sentencia a muerte en la guillotina de los hermanos Ana y Jorge. Consciente de una última promesa que le hizo a su hermana, María va a buscar a su hija y la lleva con ella al campo donde crecerá en un ambiente de armonía. La película termina destacando en un epílogo que sería precisamente esta niña pelirroja de Ana, indeseada por su padre, quien se convertiría en el fuerte y triunfador heredero que Enrique VIII siempre quería: Isabel; o de corte religioso como *Diálogo de carmelitas* (*Le Dialogue des Carmélites*, 1960) de Philippe Agostini y Raymond Leopold Bruckberger, adaptación cinematográfica de la obra teatral de Bernanos⁴¹, que cuenta la trágica historia sucedida en plena Revolución Francesa, en la Orden Carmelita, con las dieciséis monjas carmelitas del convento de Compiègne en 1794.

⁴⁰ El film es una adaptación cinematográfica de la novela del mismo nombre de Philippa Gregory.

⁴¹ La obra teatral de Bernanos se inspiró a su vez en la pieza *La última del cadalso*, de la escritora Gertrud von Le Fort.



Las monjas subliman el terror de la guillotina, con el contraste entre la barbarie terrenal —el pueblo reunido para celebrar, o sufrir, las ejecuciones— y el camino al cielo que los cuatro peldaños al patíbulo iniciarán.

Las películas que se van a reseñar bajo este método de ejecución están todas ellas inspiradas en hechos reales, cuyos protagonistas podríamos ser cualquiera de nosotros.

**A. *Un asunto de mujeres (Une affaire de femmes)*. Francia, 1988.
Claude Chabrol**

Basada en el hecho real que llevó a su protagonista, Marie-Louise Giraud, a ser la última mujer ajusticiada en la guillotina en Francia el 30 de julio de 1943, bajo el régimen de Pétain, en el patio de la cárcel de La Roquette en París por el verdugo, Jules-Henri Desfourneaux. Su delito: haber realizado 27 abortos ilegales en la región de Cherburgo. El Gobierno de Vichy había declarado el aborto crimen contra el Estado por la Ley de 15 de febrero de 1942, al disminuir el número de potenciales soldados.

Un asunto de mujeres es una sórdida historia real, sobre una madre de familia que se corrompe y acepta ejecutar abortos en la Francia ocupada por los nazis. Una mujer capaz de seducir a cualquier narrador de historias. Con dos hijos y un marido que se fue al combate, Marie pelea por su vida todos los días. Poca comida, tiem-

pos de guerra. Solamente sus sueños de cantante la mantienen con esperanzas. De pronto, una oportunidad inesperada, ayudar a una vecina que no quiere prolongar su embarazo, desarrolla más que una acción momentánea, una profesión que sigue adelante, con el contacto con prostitutas. Y que sigue, aun con la vuelta de su marido, convirtiéndose en la principal entrada económica de la familia.



Marie encontrará en las caseras prácticas abortivas un medio de ayudar a sus conciudadanas, y por qué no, de mejorar su economía al margen de cualquier consideración ética, superflua en un mundo de hambre y necesidad. La denuncia de sus actividades clandestinas acabará con su detención.

Un asunto de mujeres está vagamente inspirada en el libro de no ficción del abogado Francis Szpiner. Por supuesto Chabrol no juzga, sólo se interna, cada vez más adentro en las dualidades morales de esa mujer, que parece sólo posible de ser interpretada por Isabelle Huppert que encarna a la perfección a la última mujer guillotizada en Francia.



B. *Monsieur Verdoux*. Estados Unidos, 1947. Charles Chaplin

La película *Monsieur Verdoux*⁴² está basada en hechos reales. El relato se inspira en Henry Desiré Landrú (1869-1922), francés, que murió en la guillotina por el asesinato de 10 mujeres. Esta idea surgió de Orson Welles para un documental novelado, pero más tarde, Chaplin la usaría en la que hoy conocemos como *Monsieur Verdoux* incluyendo el nombre de Orson Welles en los títulos de crédito.

El argumento, tomado del sumario completo que recoge las investigaciones respecto a los asesinatos, el descubrimiento de Landrú y su juicio y sentencia, pasado por el filtro de Chaplin adopta un matiz muy particular, alejándose de un tono documental o intelectual frío.

La acción tiene lugar en Francia entre 1932 y 1937. Henri Verdoux (Chaplin), tras 35 años de trabajo como cajero de una oficina bancaria, es despedido a causa de la depresión. Para poder atender a su esposa paralítica y a su hijo único, decide dedicarse a una ocupación que le obliga a viajar con frecuencia. Verdoux se hace pasar por un soltero hombre de negocios quien viaja mucho, éste seduce a ricas mujeres solas para posteriormente asesinarlas y quedarse con todo. Cuando el dinero se le termina vuelve a buscar otra mujer adinerada y se deshace de ella. Varias veces consigue eludir a la justicia, pero finalmente es detenido, juzgado y condenado a muerte.

El propio Charles Chaplin resume a la perfección el argumento de la película, incluyendo una reflexión sobre el personaje que él mismo interpreta:

Verdoux es un Barba Azul, un insignificante empleado de banco que, habiendo perdido su empleo durante la depresión, idea un plan para casarse con solteronas viejas y asesinarlas luego a fin de quedarse con su dinero. Su esposa legítima es una paralítica, que vive en el campo con su hijo pequeño, pero que desconoce los manejos criminales de su marido. Después de haber asesinado a una de sus víctimas, regresa a su casa como haría un marido burgués al final de un día de mucho trabajo. Es una mezcla paradójica de virtud y vicio: un hombre que, cuando está podando sus rosales, evita pisar una oruga, mientras al fondo del jardín está incinerando en un horno los

⁴² Un estudio más amplio del film puede verse en GARCÍA MANRIQUE, “*Monsieur Verdoux*. Pena de muerte e incoherencia social”, en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, pp. 77 y ss.

trozos de una de sus víctimas. El argumento está lleno de humor diabólico, una amarga sátira y una violenta crítica social.



El film suma comedia negra y drama. Chaplin hace una reflexión sobre la moral, la vida y los medios para sobrevivir; nos enseña que no hay bien sin mal; critica la justicia, la sociedad, la economía, la guerra, la pena de muerte...

Para los estudiosos de Chaplin y en concreto de esta obra destacan algunas escenas como la de la oruga que Verdoux retira del camino para no pisarla; la de la barca en el lago con Annabelle Bonheur; el encuentro con la amiga de Thelma o los emotivos planos finales.

Al focalizar el desaliento de la posguerra en la figura emergente de Monsieur Verdoux, Chaplin vuelve a hablarnos de las contradicciones de un presente oscuro en el que el nuevo sistema generador de riqueza ha puesto en crisis la conciencia humana y ha convertido el mundo en algo extraño e hipócrita. Monsieur Verdoux es ejecutado cuando se descubre su farsa⁴³. La respuesta del público al argumento y a la temática del film, da una idea del alcance de la película.

⁴³ Vid. QUNTANA, "Chaplin. La vigencia de un cine de lo político", en *Cahiers du Cinema*, núm. 9, 2008, p. 90.

Nunca he probado el ron. Ésta es la última frase de Monsieur Verdoux. Están a punto de ejecutarlo y le ofrecen una copa que rechaza con un gesto, aunque al instante cambia de idea. Pero es en el juicio cuando Verdoux descarga todo su arsenal, comparándose con los otros criminales mucho peores que él pero bien vistos por la sociedad. Cuando Verdoux es llevado ante la justicia, en su defensa alega que el asesinato privado es condenado en tanto que se glorifica el asesinato público; en forma de guerra:



¿Acaso no anima el mundo a ser un asesino de masas? ¿No es la misma sociedad quién construye armas con el único propósito de matar? ¿No se han usado éstas para matar a mujer e incluso niños, de una manera, en verdad, científica? Créame, como asesino de masas no soy más que un simple aficionado. Asesinar a una persona hace de uno un canalla, asesinar a millones un héroe. Las cantidades santifican.

El final de su discurso no puede ser más estremecedor: *Pronto os veré.*

Lo que Verdoux proclama es que resulta ridículo mostrarse impresionado por la amplitud de sus atrocidades, que son una simple comedia de crímenes, en comparación con los cometidos en masa y legalizados por la guerra, que el sistema adorna con galones dorados. Verdoux, con toda su palabrería, realiza una seria tentativa de evaluar la calidad moral de sus crímenes.

Sin duda, este sentimiento no podía ser aceptado con pasividad por la sociedad norteamericana de la posguerra, por lo que Chaplin se convirtió cada vez más en el blanco de la derecha política; una caza de brujas que acabó con su salida definitiva de Estados Unidos en 1952.

C. *La viuda de Saint-Pierre (La veuve de Saint-Pierre)*. Francia-Canadá, 2000. Patrice Leconte

La viuda de Saint-Pierre transcurre durante la Segunda República Francesa, a mediados del siglo XIX; aunque por ello no deja de ser actual: el amor y todo lo que rodea a la condición humana es intemporal. Un capitán y su mujer, Madame La, son trasladados a Saint-Pierre, una pequeña isla francesa situada junto a Terranova. La historia, inspirada en un hecho real, ocurrido en los años 20, narra las desdichadas vicisitudes de un pescador francés establecido en una colonia gala situada en una isla cercana a Canadá, que asesina a otro en plena embriaguez y que es condenado a muerte, teniendo que aguardar su ejecución en la prisión local que no dispone ni de guillotina ni, menos aún, de verdugo. En la espera encuentra amistad y comprensión, así como aliento espiritual, en la persona de la esposa del responsable de la prisión, una mujer sensible y compasiva, devolviéndole al reo su dignidad perdida.



El gobernador, después de rechazar el indulto, pide los utensilios a París para realizar la ejecución. Sin embargo la espera se hace eterna y Neel se convierte en el protegido de Madame La, y, gracias a ella y con la ayuda del capitán —un hombre de principios, que además es capaz de todo por su mujer— en una de las personas más queridas por el pueblo, que ya no quiere que lo ejecuten. El insuperable amor entre el capitán y su mujer, que los llevará a la peor de las consecuencias, y la hermosa relación de éstos con el entrañable condenado, cuyo final no es menos cruel, hacen que la historia atrape al espectador más exigente.

Dirigida con talento por Leconte, *La viuda de Saint-Pierre* sorprende por la enorme profundidad psicológica que obtiene, no sólo del personaje del condenado sino de la singular y atípica pareja progresista y enormemente alienados con respecto a la rígida e hipócrita sociedad del momento (1850), capaces de saltarse las normas por una razón justa, juntos se enfrentarán a la murmuración y a las autoridades locales, para quienes condenar a muerte no es más que un pasatiempo que aligera el aburrimiento habitual.

Patrice Leconte describe la historia de una mujer generosa, apasionada y libre, que cree en la rehabilitación de los condenados por la justicia, que trabaja para que ello sea posible y que es capaz de descubrir la bondad y la lealtad que anida en el corazón del reo Neel August, con quien entabla una sincera y limpia amistad, apoyada por su marido. El doble desenlace de la historia constituye un sereno, pero firme, alegato contra la pena de muerte.

En su contenido, esta película, —de belleza inusual—, tiene como tema central, el conflicto entre el necesario orden social y la justicia como aspiración humana, (un asesino confeso luego arrepentido, debe ser ejecutado); pero la respuesta no es fácil, y al respecto es famosa la frase del escritor Goethe: *prefiero una injusticia al desorden*.

El film ataca la pena de muerte pues si uno puede cambiar y arrepentirse de su culpa, ¿no debería tener una segunda oportunidad? La misma Juliette Binoche se pregunta:



¿Quién decide sobre la vida o la muerte de un hombre? ¿De dónde vienen esos poderes?

Y se responde:

Mi compasión innata hacia el hombre me hace insoportable la idea de la pena de muerte.

La trama y el título del film lo explica el propio director en una entrevista:

En Saint-Pierre sólo hay un condenado a muerte, un pobre diablo que, un día, mató a otro hombre. No había guillotina en la isla, y trajeron a la "veuve" (popularmente guillotina, en francés) en barco. Tardó varios meses. Un habitante, a quien le prometieron que condonarían sus deudas, aceptó hacer el trabajo de verdugo. La guillotina enviada estaba en tal estado, su hoja sin afilar, que hubo que rematar al hombre con un hacha... A partir de este crónica negra, Claude Faraldo imaginó una historia a través de la cual pudiese sacar a la luz esta idea: entre el momento en que se condena a un individuo y en el que se le ejecuta pasa, a menudo, un tiempo muy largo, y ya no es la misma persona a la que se guillotina.

Neel es un tipo golpeado por la dureza de su vida de marinero. Una vez en un puerto, se emborracha a ron con un colega, y hace la apuesta estúpida de saber si tal amigo ¡"es gordo o grasiento"! Es un asesino involuntario, pero no ha matado por despiste, el cuchillo no se mueve solo. Mata en una especie de estado inconsciente, en una especie de borrachera, de fatiga extrema. Es un crimen estúpido. En el momento en que mete su cuchillo en el vientre de Coupard, se da cuenta de todo el horror y de lo absurdo de su gesto y sabe que tendrá que pagar por ello: ha sido sacudido como por un electrochoque y, en ese momento, vuelve de nuevo a la vida. En su cerebro pasa a toda velocidad el gesto que acaba de hacer, las consecuencias que le van a seguir y contra las que nunca querrá ir.

La idea del guión nació de una conversación informal con el navegante Jean-François Coste. Un día, mientras me hablaba de sus viajes, me dijo: "Un hombre viejo, el antiguo alcalde de Saint-Pierre, me ha contado una historia que quedaría bien en una película". Me contó la historia real de un asesino que había conseguido, por su conducta, durante el tiempo de su encarcelamiento en la isla, transformar la opinión pública. El salvaje se había convertido en un hombre corriente y valiente, y la población de Saint-Pierre, que le había condenado a muerte, se oponía entonces a su ejecución. La historia se situaba en los años 20, yo preferí situarla en 1850, para marcar bien la distancia, el tiempo que necesitaba un velero para entregar "la veuve" (guillotina en francés). Me sumergí en los relatos de marineros, en los cuentos y en las leyendas sobre Saint-Pierre y Miquelon.

D. El juez y el asesino (*Le juge et l'assassin*). Francia, 1975. Bertrand Tavernier

Finales del siglo XIX. Un sargento del ejército francés, Joseph Bouvier, dispara sobre su amante y después se pega un tiro en la cabeza. Milagrosamente los dos salvan la vida. El sargento es recluido en un mugriento psiquiátrico. Cuando finalmente es liberado del psiquiátrico, vaga por Francia y en los siguientes cinco años, con las facultades mentales perturbadas, Bouvier viola y mata a una docena de adolescentes de las granjas que se va encontrando a su paso. Cuando es detenido, Bouvier se declara un “anarquista de Dios”. El ambicioso juez Rousseau se hará cargo del caso y ve en él la posibilidad de impulsar su carrera política, pero la cosa podría volverse en su contra si de nuevo fuera considerado demente el ex sargento.

Existen en el film constantes apelaciones al comienzo de los movimientos sindicales, los atentados terroristas, las relaciones Iglesia-Poder y se respira un anticlericalismo feroz. Tavernier tiene pulso cinematográfico para narrar y describir minuciosamente el deterioro —inexorablemente progresivo— de un hombre en el camino a lo que convencionalmente designamos “locura”, ubicado en un universo hostil, cuyas reglas del juego (en poder del Juez, portador de las leyes de la burguesía dominante) desconoce y en el que está destinado a sucumbir; cuando estalla, el resultado es la violencia, canalizada en el crimen, pero también es la defensa ante las represiones o agresiones de esta sociedad.

La historia basada en hechos reales, habla del oportunismo de un personaje que se aprovecha de la desgracia ajena para intentar sacar tajada política. Tavernier, que consultó los recuerdos del juez, conservados en la Biblioteca Nacional francesa, reconocía haber mezclado lirismo e ironía en su narración. El cineasta afirma que el resultado final responde a su idea de que *una sociedad puede ser juzgada en función de la manera como trata a sus enfermos mentales*.



El film nos ofrece una sutil reflexión sobre la justicia.

E. *No matarás (Nous sommes tous des assassins)*. Francia-Italia, 1952. André Cayatte

El director de cine francés, André Cayatte, estudió derecho y ejerció la abogacía, pero su vocación le llevó, antes que al cine, a la literatura y al periodismo. Su afición a la escritura le llevó a escribir varios guiones cinematográficos, con los que dio el salto al cine. Como director no olvidó su primera profesión y se interesó en sus películas por los problemas judiciales: desde las dudas de un jurado en *Justicia cumplida* (1950), hasta un alegato contra la pena de muerte en *Todos somos asesinos*, convertido por la censura franquista en *No matarás* (1952); incluso cuestionó los límites de los jueces en *Le dossier noir* (1955).



No matarás, además de ser una requisitoria contra la pena de muerte, expone la responsabilidad colectiva que hace posible que un hombre sin cultura que ha sido adiestrado para matar durante la Segunda Guerra Mundial y se convierte por ello en héroe, siga haciéndolo una vez terminada la contienda. Detenido y sentenciado a muerte es condenado como un criminal al hacerlo durante la paz. *No matarás* tiene un claro antecedente en la película americana *They gave him a gun* (1937) de Van Dyke, lo que no empaña la eficacia estremecedora de las imágenes rodadas en el interior de la celda de los condenados a muerte y las del siniestro ritual de la ejecución.

Nous sommes tous des assassins de André Cayatte, es una película áspera, dura y sin concesiones. El estudio que Cayatte — en colaboración con Spaak — hace de la pena de muerte concretándolo en las figuras de cuatro condenados, profundiza tanto que forzosamente impresiona al espectador.

Si en las primeras secuencias Cayatte nos muestra al protagonista ejecutando las transgresiones que le llevarán a la sentencia de muerte, luego se limita a jugar con los estados anímicos de los encausados y a describir el régimen penitenciario de los presidios franceses.

El director cinematográfico de los temas humano-jurídicos más trascendentales en *Nous sommes tous des assassins* hace un llamamiento, preconizando el amparo de los seres descarriados, estos seres que pueden llegar al crimen. Cayatte nos sienta a todos nosotros, a la sociedad al completo, en el banquillo de los acusados, porque somos tan culpables como los criminales que condenamos.



La obra es un impecable análisis de condena a la sociedad y al sistema jurídico que, a través de la hipocresía o de la ignorancia, cree en la eficacia del castigo. Para Cayatte el principal argumento en defensa de la pena de muerte, su efecto disuasorio, es erróneo. La idea de disuasión no es más que una cortina de humo de crear una falsa ilusión de que el Estado protege activamente a sus ciudadanos. No hay evidencia de que la amenaza de la ejecución detenga al criminal.

No matarás es el pensamiento de los condenados cuando su sentencia es inapelable y quisieran volver atrás de los crímenes que les han conducido al desastre. *¡No matarás!*, dicen los magistrados al emitir los veredictos de penas de muerte. *¡No matarás!* dice todo el mundo. Pero se mata, se asesina, y no bastan los escarmientos de condenar a los delincuentes a la última pena, porque se continúa matando. Es preciso remontarse a las causas que inducen al crimen y remediándolas se evitará el daño. Esta es la conclusión del film.

La brutalidad despiadada del sistema que envía una detenido a la muerte es hábilmente retratada en la película en secuencias que son sorprendentes e inolvidables.

Nous sommes tous des assassins es, en definitiva, un edificante mensaje contra la pena de muerte que fue galardonada en Cannes en 1952.

F. *Le pull-over rouge*. Francia, 1979. Michel Drach

Le pull-over rouge es un film ejemplar, convincente e incontrovertible contra la pena de muerte. De hecho, la película contribuyó significativamente a la decisión de Francia de abolir la pena de muerte en 1981, cuando la muerte en la guillotina fue practicada habitualmente en este país hasta finales de 1970.

En su discurso abogando por la abolición de la pena de muerte en septiembre de 1981, el Ministro de Justicia Robert Badinter, aludía a Christian Ranucci: *Quiero seguir insistiendo en que hay demasiadas preguntas que se ciernen sobre él, y estas preguntas son suficientes para conscientemente, amar la justicia, y condenar la pena de muerte.*



La película está basada en la novela de Gilles Perrault, *Le pull-over rouge* (1978), inspirada en hechos reales, que relata la historia de Christian Ranucci. Corre el año 1974, una niña de nueve años, Elisa García, es secuestrada y hallada muerta cerca de Marsella. El culpable es descrito por varios testigos como un hombre joven que llevaba un jersey rojo y que conducía un Simca 1100. Sin embargo, el propietario de un 304 Cabriolet, Christian Ranucci, que durmió cerca de la escena del crimen, pagará por el crimen que no ha cometido. Christian Ranucci, veintidós años, es declarado culpable de la violación y muerte de la pequeña Elisa. El 27 de julio de 1976, el presidente de la República Valéry Giscard d'Estaing rechaza la petición de clemencia. A pesar de la ausencia de pruebas irrefutables, lagunas y errores, es guillotinado el 28 de julio de 1976 a las 4 horas y 13 minutos en el patio de la prisión de Baumettes.

El film de Michel Drach es una auténtica autopsia de un asunto judicial. Bajo el caso particular de Ranucci, da una excelente lección de la fiabilidad de la justicia de los hombres. En este caso se obligó a la policía y a los jueces a emitir un veredicto de culpabilidad. El escritor Gilles Perrault reactivó el «caso Ranucci» con la publicación de su libro en 2006, *L'ombre de Christian Ranucci*⁴⁴. Cuatro policías

⁴⁴ PERRAULT, G., *L'ombre de Christian Ranucci*, Ed. Fayard, 2006. Gilles Perrault fue abogado antes de dedicarse a la literatura y al periodismo y escribió, entre otras polémicas obras, *Nuestro amigo el rey* (1991), donde revela el régimen de

marselleses denunciaron al escritor por el contenido de varios párrafos de su libro. El escritor francés fue finalmente condenado por el Tribunal Correccional de Aix-en-Provence a pagar una multa de 5.000 euros por haber difamado a la policía de la brigada criminal de Marsella. Además fue condenado a pagar, de 8.000 a 10.000 euros por daños a los policías que en su libro acusó de haber investigado con ligereza y parcialidad el asesinato de la niña.

La Corte de Apelación de París ordenó la supresión en el film de Drach de cuatro escenas del juicio concernientes a la familia Rambla.

Christian Ranucci fue el último condenado a muerte en Francia⁴⁵. De toda esta historia escribió Michel Foucault: "Ranucci, guillotinado el 28 de julio de 1976 era inocente del asesinato de una niña, dos años antes"⁴⁶. Foucault tenía razón. Todavía hoy, nadie sabe si Christian Ranucci fue el homicida de María Dolores Rambla o si fue la justicia quien asesinó al joven Christian Ranucci.

G. *Dos hombres en la ciudad (Deux hommes dans la ville)*. Francia, 1973. Jose Giovanni

El comentario de Jean Gabin al inicio de la película, *en Francia hay dos guillotinas: una en París y otra que vuela por todo el país*, prepara el terreno para el final.

El protagonista, Gino Strabliggi, sale de la cárcel y quiere llevar una vida normal: empieza a trabajar en una imprenta, sale con una chica que trabaja en un banco y tiene la ayuda de un reformador

terror, cárceles secretas, torturas y desapariciones en el Marruecos de Hasan II. Los problemas de los afroamericanos en los Estados Unidos, la India de Nehru o aspectos poco conocidos de la Segunda Guerra Mundial fueron otros temas que inspiraron sus trabajos literarios y periodísticos a lo largo de su carrera.

⁴⁵ Sobre este caso se han escrito numerosos libros como, por ejemplo, MATHON, H., *Jusqu'au 28 juillet 1976: Ecrits d'un condamné Christian Ranucci*, Ed. Hachette, 1980 (se trata de la publicación de los textos reunidos por su madre); PÉRISSET, M., *L'énigme Christian Ranucci*, Ed. Fleuve, 1994; BOULADOU, G., *L'affaire du pull-ouvert rouge, Ranucci coupable!*, Ed. France Europe, 2005. Además del film de Michel Drach, el caso Ranucci ha sido objeto de un telefilme en 2007: *L'affaire Christian Ranucci: Le combat de'une mère*.

⁴⁶ FOUCAULT, M., "Du bon usage du criminal", en *Le Nouvel Observateur*, núm. 722, de 11 de septiembre de 1978, pp. 40 y 41.

social, un paternal Jean Gabin. Pero la aparición de sus ex colegas y, especialmente, la intervención de un inspector de policía, que no cree en su inocencia, y le hace la vida imposible, crispando los nervios del protagonista. Gino pronto se encuentra en el lado equivocado de la ley y esta vez no es probable que se le de otra oportunidad. La tragedia, que siempre sobrevuela el film, incluso en los escasos interludios de felicidad, hará acto de presencia.



Jose Giovanni narra con convicción y algunas de sus secuencias contienen declaraciones contra el sistema judicial francés. En particular, se pone en escena un caso convincente para la abolición de la pena de muerte, que fue uno de los grandes puntos de debate en Francia en la década de 1970.

Una desconocida película de suspense, uno de los mejores ejemplos del nivel al que llegó durante los años setenta el cine negro francés, se convierte en un alegato brutal contra la pena de muerte. Jose Giovanni nos deja una película imprescindible, llena de agobio, de frustración, de encerronas y con un final seco, cortante y con una desesperanza. Se trata, en definitiva, de un nuevo alegato contra la pena de muerte, de un furibundo alegato contra la pena capital. La película es sólida, fría, clara y expositiva, de la que se extrae la lectura de que la justicia resulta guillotizada, muerta.

4.5. El fusilamiento

Al igual que la guillotina, el fusilamiento es el método utilizado en películas de ambiente revolucionario o militarista, no en vano, la muerte ante un pelotón de fusilamiento es considerada como una forma "honorable de morir", sobre todo los reos de condición militar.

A. La noche más larga. España, 1991. José Luis García Sánchez

El film *La noche más larga* refleja los últimos fusilamientos del franquismo en septiembre de 1975, mes y medio antes de la muerte del dictador. La condena de tres militantes del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP): Juan Humberto Baena, Ramón García Sanz y José Luis Sánchez Bravo, y dos de ETA, Ángel Otaegui y Juan Paredes Manot, se reconstruye a partir del encuentro, quince años más tarde, del abogado y el fiscal militar que participaron en el juicio.

BARBERO SANTOS tras relatar magistralmente estas ejecuciones termina advirtiendo:



La legislación represiva que se inicia el 28 de julio de 1936 alcanza con esta quintuple y coetánea ejecución el ápice de su trágica apoteosis final. Los partidarios de la pena de muerte, los que creen sobre todo en la eficacia intimidante del máximo castigo, iban a tener motivos muy pronto para darse cuenta de lo equivocado de sus convicciones. A pesar de lo inhabitual y espectacular del fusilamiento de cinco personas en diversos puntos de la geografía hispana en el transcurso de apenas una hora, tres policías morían asesinados en Madrid el 1 de octubre, poco antes de que en la Plaza de Oriente tuviese lugar una manifestación ante el Jefe del Estado, y tres guardias civiles en Oñate antes de que hubiese transcurrido una semana⁴⁷.

1990, el abogado Juan Tarna y el ex fiscal militar Menéndez se reencuentran en un tren y durante la cena ambos recuerdan el pa-

⁴⁷ BARBERO SANTOS, *Política y derecho penal en España*, Madrid, 1977, p. 89.

sado, los agitados días, ya algo lejanos, en que ambos conocieron a Gloria. En 1975, Gloria, una chica ingenua y provinciana, había llegado a Madrid para intentar salvar la vida de su hermano Fito, acusado de formar parte del comando que había asesinado en Madrid a un policía.

Juan es un abogado idealista preparado para luchar hasta el final para salvarle la vida a un hombre acusado de asesinar a un policía; un crimen por el que se enfrenta a la pena de muerte. Pero Juan no se ve movido sólo por su ideología sino también por el amor que siente por la hermana del acusado, Gloria. La sentencia final les hará pagar un precio muy caro.

B. La canción del verdugo (*The Executioner's Song*). Estados Unidos, 1982. Lawrence Schiller

La canción del verdugo es una adaptación cinematográfica del libro publicado en 1980 de Norman Mailer titulado *The Executioner's Song*, un docudrama contundente sobre la historia de Gary Gilmore, el asesino de Utah condenado a muerte en 1977.

La película se centra en los últimos nueve meses de la vida de Gary Gilmore, el primer ejecutado tras el restablecimiento de la pena de muerte en Estados Unidos. En 1976 el gobierno de los Estados Unidos restituyó la pena de muerte en diversos Estados y la primera víctima que se cobró esta política dictada desde la Administración norteamericana con sede en Washington fue Gary Mark Gilmore, quien estuvo dos veces internado en centros psiquiátricos.

En el film sólo de pasada se hace referencia al sistema carcelario, en el que Gary se vio inmerso durante doce años y donde se le decía todo lo que tenía que hacer, responsable de que no fuese capaz de adaptarse de vuelta a la sociedad. En un momento, Gary le cuenta a su hermano cómo le violaron en el correccional y luego como él ayudó a sujetar a otros para ser violados. *Nadie volverá a sujetarme nunca. Quiero morir mientras aún me siento fuerte. A su hermano le confiesa: llevó así tantos años (encerrado), que ya no queda nada de mí.*

Liberado de prisión después de cumplir 12 años por robo en Indiana, fue llevado a Utah para vivir con Brenda Nicole, una prima lejana suya que trató de ayudarle a encontrar trabajo. Gilmore pronto tuvo

una relación romántica con Nicole Baker, una joven viuda de 19 años de edad con dos hijos pequeños. A pesar de sus intentos de seguir recto, su comportamiento destructivo lo lleva a meterse en peleas, robar artículos de las tiendas, y de maltratar a su nueva novia quien, finalmente, le abandona. Este hombre de mediana edad, nacido en Texas, después de haber pasado por una infancia salpicada por distintos actos delictivos, comete un par de asesinatos sin un motivo aparente. Gilmore ingresa en prisión a la espera de celebrarse un juicio que le puede conducir a la pena capital. En dos ocasiones intentó suicidarse en su celda de la prisión mediante la ingestión masiva de barbitúricos, pero ambas veces recibió asistencia médica a tiempo.

Juzgado y condenado a muerte por fusilamiento, Gary Mark Gilmore se convirtió en un icono de los medios de comunicación cuando insistió en que su pena de muerte se llevase a cabo, hecho que tuvo lugar el 17 de enero de 1977.

Cabalgo sobre un mundo de sombras, sin sueños ni esperanzas, deja escrito Gary Gilmore.

Atado con cuerdas de nylon a una silla y con una diana blanca prendida en el pecho, el ladrón de poca monta y asesino enamorado tenía frente a sí el cañón de cinco rifles. El pelotón de fusilamiento estaba formado por voluntarios, cuyos nombres se mantienen en secreto, que cobraron algo más de 65 euros por el *trabajo*. Su ejecución, al final, resulta tan fría, escalofriante y premeditada como los asesinatos llevados a cabo por Gilmore a sangre fría.



C. *El chacal de Nahueltoro*. Chile, 1969. Miguel Littin

El chacal de Nahueltoro está basada en un hecho real ocurrido a comienzos de los sesenta en los alrededores de Chillán, Chile. La película narra la historia de un hombre analfabeto, Jorge del Carmen Valenzuela Torres, que crece en el campo en un casi completo aislamiento del mundo exterior. Conoce a Rosa con la cual tiene cinco hijos y con la que construye su rústico hogar. Un día, tras beber gran cantidad de alcohol regresa a su hogar totalmente alcoholizado y mata a Rosa y a sus cinco hijos con despiadada crueldad. Por la brutalidad del crimen cometido fue apodado *El Chacal*. Es encarcelado. Treinta y dos meses después de la brutal masacre, apenas cumplidos los veintitrés años y tras haber aprendido a leer y a escribir, el chacal de Nahueltoro se enfrentó al pelotón de fusilamiento. Una vez que conoce su sentencia, cuestiona a la sociedad que lo transformó de una bestia a un ser humano, sólo para matarlo. Cuando se dirige al paredón de fusilamiento recitaba *Los sonetos de la Muerte* de Gabriela Mistral.

Con gran soltura narrativa, Littin intercala episodios de la infancia del chacal y con ello realiza un emotivo y sólido retrato humano de su protagonista. Destaca además la mirada del realizador para analizar un cuadro crítico de la Administración de justicia, de la prensa y de las condiciones de un país responsable en buena medida de los crímenes individuales.

La película nos muestra el crimen en su dimensión brutal, y no podría ser de otro modo, ya que los acontecimientos son relatados a partir de informaciones de prensa de la época, de entrevistas realizadas por los periodistas, y del expediente, actas y documentos del proceso. Son fuentes formales, que desnudan el crimen hasta dejar la esquelética presencia de la muerte dada.

La parte final del film adquiere un aire trágico conforme se acerca el día de la ejecución. La figura del chacal adquiere rasgos de humanidad, expresa por primera vez un sentido de protección hacia su madre y un ánimo por aferrarse a la vida. Sin embargo su suerte está echada. Tres fotografías del chacal desfilan frente a la pantalla: en una tiene la mano en el pecho, *Aquí me van a disparar*, en otra está sentado en la cama de su celda, *Aquí duermo*, en la tercera está sentado en una silla, con los ojos vendados y sonriente, *Así me van a matar*.



Todos los preparativos para la ejecución son tratados con minuciosidad por Littin. La bala de salva destinada a uno de los miembros del pelotón de fusilamiento, la venda que se pone Jorge por clemencia a sus verdugos. El tema de la víctima y victimario, aparece entonces como la segunda gran oposición que plantea el film. El victimario se trasforma en víctima en el orden impuesto por el mundo civilizado, la sociedad tiene que administrar la muerte para vengarla, en una cadena infinita donde todos los victimarios se transforman en víctimas del verdugo mayor: la sociedad y sus instituciones.

Y como todo buen drama, al final los nudos se desatan —un sacerdote que aconseja, un juez que sentencia, un capitán que habla del fusilamiento, un periodista que compone el relato, una comunidad de reos que se entristece—. Todo menos el motivo, la motivación del crimen:

La defensa del reo Jorge del Carmen Valenzuela expone que la ausencia de un motivo que justifique la actitud del reo en los delitos de homicidio y lesiones graves debe indagarse sobre la personalidad del reo y sus antecedentes los que indican que desde niño tuvo una vida miserable de sufrimiento y malos tratos, ambiente que formó una personalidad anormal que lo hace reaccionar en forma violenta, distinto a una persona normal, sin respeto al orden y la moral.

El film insiste en las figuras del juez, el sacerdote y la policía, los verdugos compasivos que mantienen el orden social. Y cuando se acerca la madrugada en que se va a cumplir la muerte institucional, sobreviene el surrealismo, un surrealismo lúgubre. El periodista le

pregunta al Juez, una vez que la sentencia ya está confirmada, si está seguro que Jorge del Carmen es la misma persona que José. El juez le dice:

- Claro, si incluso tiene un hermano que se llama José.
- Pero el cumpíase presidencial dice José.
- No si es un nombre que él usaba con mal propósito.

Padre, cuando hice lo que hice.... Y se interrumpe con unas risotadas de una cena de abogados y periodistas pero que están en otro lugar. Y él no termina la frase. Comienza a cantar: *la reja, el calabozo, cubierta de luto está....*

La película puede ser considerada como un film en los engranajes del sistema de justicia. Tras los disparos del pelotón, un periodista no puede silenciar su grito: *¡asesinos!*

D. *Las 13 rosas*. España, 2007. Emilio Martínez-Lázaro

La película de Martínez-Lázaro está basada en hechos reales. El escenario, la Guerra civil española. *Las 13 rosas* narra la historia de 13 jóvenes condenadas a muerte por un Tribunal Militar por un delito que no habían cometido. Detenidas al mes de acabar la contienda, sufrieron duros interrogatorios y fueron a parar a la cárcel madrileña de Ventas. Las reclusas las bautizaron como las “menores”, quienes pensaban que sólo pasarían unos años en la cárcel, pero acabaron siendo acusadas de un delito de “adhesión a la rebelión”, por reorganizar las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU) y por intentar un atentado contra Franco. En el juicio se les condenó a morir en un plazo de setenta y dos horas; antes de cumplirse el plazo, en la madrugada del 5 de agosto de 1939, fueron fusiladas. Tenían entre 16 y 29 años, siete de las trece eran menores. Desde entonces, se les conoce como las Trece Rosas.

Quien mejor que el propio director del film, Emilio Martínez-Lázaro, para diseccionar la película:

Retrato de conjunto: En el aspecto visual, necesitamos hacer una reconstrucción fiel de la época. Año 1939. Los sublevados han ganado la guerra civil después de tres años. Madrid ha sido una ciudad sitiada desde las primeras semanas, y los continuos bombardeos

la han llenado de ruinas y escombros. Los habitantes están hambrientos, mal vestidos, hartos de la guerra. Cuando entran las tropas vencedoras se produce una aparente explosión popular a favor del vencedor. Es una mezcla de miedo y de deseo de que la sangría fratricida acabe de una vez. Pero enseguida se ve que eso está lejos de suceder. Delatar a alguien se convierte en el salvoconducto para una vida normal. Si no delatas, puedes ser delatado. Hacen falta avales para trabajar, para comer, para sobrevivir. En este ambiente de pesadilla empieza nuestra historia. No queda nada en el Madrid actual de aquella ciudad maltratada. La reconstrucción de algún paisaje ciudadano significativo la hemos hecho por medio de una combinación de decorados contruidos e imágenes digitales sobre croma, o redecorando exteriores naturales con un tratamiento digital posterior. Los interiores se han contruidos enteramente, o se han apoyado sobre edificaciones preexistentes que resultaban apropiadas. Existe una documentación fotográfica y fílmica exhaustiva sobre la época y el momento preciso. La idea ha sido reflejar las cosas tal y como fueron captadas entonces, reproduciendo escenas concretas significativas. De acuerdo con Lena Mossum, directora de vestuario, Eduardo Hidalgo, director artístico y José Luís Alcaine al frente de la fotografía, hemos seguido el criterio de dar a la imagen el tono apagado que, a través de las fotos en blanco y negro de la época, permanece en la memoria colectiva. Otro caso es el de las actrices y actores protagonistas. Según mi criterio, nunca debemos olvidar que lo que hacemos es también —y primordialmente— un espectáculo, y en este terreno pienso que hay que hacer compatible la fidelidad a la época con la imagen dramática —atractiva, arrogante, compasiva, etc.— que queramos dar a los personajes principales. Sobre todo a las cinco jóvenes protagonistas. Otro tanto sucede con el maquillaje y peluquería, que en general no debe traicionar la época, pero debe hacerlo mínimamente, para que los gustos de entonces no interfieran con la imprescindible identificación del espectador y nuestras heroínas. De tal manera que las protagonistas son las únicas notas de color en un universo sin contrastes. La narración está dividida en tres partes. La primera es el final de la guerra y la entrada de las tropas de Franco en Madrid. La segunda, las detenciones sucesivas de nuestros personajes. La tercera, la cárcel. Cuatro de las chicas son militantes juveniles de izquierdas, y durante esa primera parte en

libertad la película tiene el aire de una aventura, otra más, vivida a causa de la guerra. No es que ignoren la gravedad del momento, pero no se sienten responsables de ningún crimen. Con todas las jerarquías del partido huidas o en prisión, deciden por su cuenta seguir organizadas junto con sus compañeros varones. En realidad no saben muy bien que podrán hacer más allá de la generalidad de ayudar materialmente a los presos. Con esta actitud, en medio del ambiente opresivo del entorno, las estamos retratando en su faceta de idealismo juvenil que no se deja amedrentar por los hechos adversos. Sus risas y complicidades juveniles, casi adolescentes, salpican el drama que inexorablemente se puede adivinar en el horizonte. No es que no sean conscientes del peligro. Lo sortean a base de optimismo y camaradería. Por tanto, esta primera parte tiene una acción rápida, con personajes muy vivos y generalmente alegres. Estamos viendo a cinco jóvenes, una de ellas con singularidades muy alejadas de las otras, con las que resulta fácil identificarse. Como no podía ser de otra manera, aún tienen tiempo para el amor con algún camarada, o con un personaje muy singular, de los que saben sobrevivir en el margen de la historia, incluso con un soldado que el destino, como a tantos, puso en el lado opuesto de la guerra. La única zozobra del espectador se produce al advertir la temeraria inconsciencia con que se conducen. Aunque el único hecho notablemente adverso a las autoridades consista en un inocente lanzamiento de panfletos, el espectador ya ha visto que los traidores están alrededor, y que corren un peligro extremo. Durante toda esta primera parte los cambios de escenario son continuos. Vamos conociendo a las chicas a través de sus primeros movimientos para adaptarse a esa nueva situación de clandestinidad que nunca han conocido mientras intentan la imposible reorganización de sus camaradas. Un humor ligeramente costumbrista salpica por momentos los sucesos, especialmente los sentimentales. El retrato de conjunto es el de la luminosidad que desprenden ellas sobre el fondo siniestro de todo lo que las rodea.

La oscuridad: Cuando comienzan las detenciones se empieza a hacer la oscuridad. El terror del centro de interrogatorios, la tortura que han de presenciar y vivir en carne propia, alterna con la ansiedad que siente el espectador por las que aún están en libertad y que, inexorablemente, van cayendo. Es el momento de utilizar la identificación del espectador con las protagonistas y hacerle temblar

por su suerte. Los puntos de vista de los personajes, las soluciones elípticas que insinúan más que dejan ver los horrores, la aparición de personajes amenazadores que prometen lo peor para ellas, todo este panorama debería deslizarse por la pantalla como una pesadilla, apareciendo sobre el claroscuro anterior una sucesión de elementos góticos más y más acentuados, hasta culminar en la escena del entierro de la hermana de una de las protagonistas, que haga que la tercera parte —la cárcel donde ingresan todas— constituya en cierto modo una suerte de liberación para ellas. Por supuesto, el ambiente de terror de las detenciones no refleja, ni en una mínima parte, el calvario que pasaron aquellas jóvenes en manos de la policía franquista. Hemos elegido un par de escenas que, multiplicadas por cien, nos darían la dimensión auténtica de las barbaridades que hicieron con algunas de ellas.



La cárcel: La cárcel de mujeres de Ventas es un edificio que hace mucho dejó de existir. En aquella cárcel, con capacidad para cuatrocientas cincuenta reclusas, ideada como una cárcel modélica, llegaron a convivir más de cinco mil reclusas. En las celdas individuales dormían once mujeres. También dormían ocupando los pasillos y todo el territorio útil de la cárcel. Algunas madres tenían a sus hijos pequeños con ellas. Muchos murieron de enfermedades y desnutrición. El cementerio estaba a quinientos metros, al otro lado de una vaguada, y las descargas de los fusilamientos se oían perfectamente. Por los subsecuentes tiros de gracia sabían el número de ejecutados. De haber elegido un decorado parecido a aquella cárcel, construida bajo la dirección de Victoria Kent con la idea de hacer de ella un centro de rehabilitación, y no solo de enclaustramiento, el espectador se hubiera sentido desorientado, pensando que había-

mos rodado en un edificio moderno de la época, nunca en lo que fue una cárcel. Preferí desde el principio elegir una cárcel clásica, de galerías radiales, que hiciera la comunicación con el espectador más inmediata. La cárcel es el universo donde todo es posible, donde las peripecias de la vida cotidiana pueden convertirse en trampas mortales y una desviación inocente de la norma constituye una falta merecedora del mayor castigo. En este universo tan cinematográfico aparecen “las menores”, como fueron conocidas allí dentro, y, en la película serán un elemento que ilumine aquel espacio de muerte. Los testimonios que han quedado nos indican que algo así sucedió. Nuestras heroínas se reencuentran allí y vuelven al espíritu de la primera parte. Se muestran rebeldes y bromistas. Nadie, y ellas menos que nadie, puede imaginar su trágico final. Con esa concentración humana, las reclusas tienen facilidad para moverse por la cárcel. Con su juventud y simpatía animan a las demás. Vuelven a rebelarse contra la autoridad carcelaria, que tiene dificultades para imponerse. Hasta que llega el inesperado consejo de guerra, donde las condenan a muerte como acto de pura venganza por el asesinato de un jefe de la guardia civil.



La pantomima: El consejo de guerra las acusa de auxilio a la rebelión, que era la condena más genérica en aquellos tiempos aciagos. Las chicas no llegan a distinguir del todo al acusador de su defensor, tal es la defensa acusatoria que emprende a regañadientes el oficial designado. En realidad, el tribunal obedecía órdenes, y el asesinato de los más de cincuenta jóvenes era un acto de venganza y escar-

miento por el asesinato, también vil, de un oficial de la guardia civil y su hija. En la película se ve más el juicio militar a través de las chicas, que no se esperan tamaña sentencia, que a través del propio desarrollo del suceso. El oficial defensor resulta grotesco. Los jueces, militares cansados con ganas de irse a dormir.

El final: Sus últimas horas en la cárcel son una especie de epílogo narrativo. Se muestran las diferentes reacciones de cada una. Una es despertada de su sueño y al principio no quiere aceptarlo. Otras se comportan desde el principio con una entereza admirable, tal y como sabemos por los testimonios de las supervivientes. Vemos la congoja y la protesta del resto de las presas. Escriben cartas a los familiares, y estas cartas, auténticas en la medida que dicen cosas significativas, nos llevan de la congoja a la admiración. El horror se produce también entre algunas funcionarias. El cuadro de las jóvenes condenadas escribiendo en sus últimas horas parece en realidad una clase de colegio donde los maestros fueran el cura y la directora de la cárcel. Cuando las llevan a fusilar, la dignidad y el valor se imponen entre ellas. Sus últimas imágenes nos hacen pensar que no sólo han muerto por un exceso represivo: también han muerto por sus ideales.

Emilio Martínez-Lázaro universalizó el conocimiento de este episodio de arbitrariedad totalitaria que fue el fusilamiento de las jóvenes muchachas. Basada en los hechos que hoy nos son sobradamente conocidos, su dirección se deleita en la reconstrucción de las vicisitudes vitales de todas y cada una de las protagonistas, y lo hace sin concesión alguna a la retórica, situando al fondo —a veces muy al fondo— el drama político y social en el que viven. Ni se aleja, pues, de la realidad histórica ni renuncia al contexto político en que se desarrolla el drama, pero se cuida mucho de ensanchar desmedidamente las distorsiones que suele imponer toda ideología para rescatar en su normalidad las vidas de las fusiladas. En ellas, lo heroico no es tanto su actitud de servicio a una u otra causa, ni tampoco su mayor o menor conciencia de estar trabajando para un ideal más o menos justo, sino su capacidad para mantener intactas, en medio de la devastación, una manera particularmente generosa de vivir y su capacidad —no menos generosa— para enfrentarse al dramático abismo de su propia muerte. En este sentido, Martínez-

Lázaro levanta sobre un drama históricamente concreto un modelo universal de “virtud” que no depende del espacio o de la historia para existir como tal.

E. Senderos de gloria (*Paths of Glory*). Estados Unidos, 1957. Stanley Kubrick

En 1915 el ejército francés ejecutó a cinco soldados por sublevación. Diecinueve años después los “absolvió” y las viudas de dos de ellos obtuvieron una indemnización simbólica de unos céntimos. A partir de esta historia el escritor canadiense Humphrey Cobb escribió una novela corta en 1935. Cobb se inspiró en este contundente poema del escritor Thomas Gray para titular su novela *Paths of glory* (1935), escrita a partir de sus vivencias en el frente durante la Primera Guerra Mundial:

No permitáis que la ambición se burle del esfuerzo útil de ellos / De sus sencillas alegrías y oscuro destino; / Ni que la grandeza escuche, con desdenosa sonrisa / los cortos y sencillos hechos de los pobres. / El alarde de la heráldica, la pompa del poder y todo el esplendor, toda la abundancia que da, / espera igual que lo hace la hora inevitable. Los senderos de la gloria no conducen sino a la tumba.

El director norteamericano Stanley Kubrick, que ya se había aproximado al cine bélico en su debut en la dirección, *Fear and desire* (1953), se interesó enseguida por la novela, uno de los alegatos antipacifista más contundentes nunca escritos. La viuda del escritor vendió los derechos a Stanley Kubrick y a su productor James B. Harris, que utilizaron el material como base para filmar *Senderos de gloria*.

Aunque está basada en hechos reales, *Senderos de gloria* trasciende su terrible anécdota para convertirse en una denuncia general del militarismo, la instrumentalización del patriotismo y los excesos que se cometen en tiempos de guerra, pasando así a engrosar las filas del cine antibélico.

La película narra la historia de un par de despiadados e ineptos generales que ordenan a sus hombres lanzarse de manera suicida contra las posiciones alemanas; cuando unos pocos supervivientes regresan renqueantes después de ser prácticamente barridos, el re-

gimiento es acusado de cobardía, y un trío de soldados rasos elegidos al azar son sometidos a un consejo de guerra. El entregado coronel Dax, interpretado por un genial Kirk Douglas, prepara la defensa, pero los políticos decretan que los tres humildes e inocentes soldados —realmente heroicos— sean fusilados.

La secuencia del consejo de guerra muestra la distancia que separa el código militar del código civil en la vida y ante los tribunales. Al principio el juez instructor advierte que se trata de un consejo de guerra sumarísimo y que por tanto se prescindirá de formalismos. Como advierte entonces para su desgracia el coronel Dax, eso quiere decir que se prescinde de testigos, de taquígrafo, de informes y documentos pertinentes y hasta de la deliberación del jurado, según sugiere Kubrick con una brillante elipsis con la que pasa directamente a los preparativos del pelotón de fusilamiento.

Tras las ejecuciones, el film alcanza el clímax con la escena más emocional que Kubrick haya dirigido jamás, en la que un puñado de burlones soldados obligan a una prisionera alemana a entretejerles cantándoles una canción, sumiéndose en el silencio tras su tímida, sincera y melancólica actuación.

Kubrick lleva hasta las últimas consecuencias su particular visión del ejército (y, por extensión, de la sociedad), dividido de manera radical en los dirigentes y los dirigidos. No hay ningún personaje ni ningún plan intermedio entre los oficiales (los poderosos) y los soldados (los pobres y desvalidos), dos mundos separados por insuperables diferencias sociales e ideológicas y entre los que no existe el menor asomo de comunicación ni voluntad de diálogo. La perspectiva que adopta el director, de hecho, parece corresponder en muchos momentos a un análisis marxista de la realidad, sustituyendo las luchas de clases sociales por el enfrentamiento, más implícito que explícito, entre oficiales y soldados; pero no se trata, en un sentido estricto, de una lucha ni de un enfrentamiento directo: los soldados no tienen ninguna posibilidad de cambiar, ni siquiera de mejorar, su situación ni sus miserables condiciones de vida.

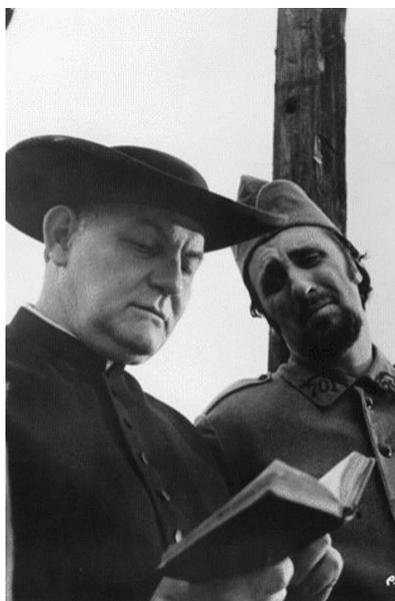
Aquel maldito regimiento no es nada más que una pandilla de chiquilleras, cobardes y desgraciados, exclama el general Mirbeau al poco de convocar el consejo de guerra.



Del mismo modo que tienen la potestad de decidir la vida o la muerte de sus hombres, los oficiales se llevan toda la gloria de las victorias y, con la excusa de animar a las tropas, organizan consejos de guerra y juicios con sentencias absurdas ya dictadas antes de empezar. Esta brutal oposición entre los oficiales y los soldados es subrayada por Kubrick a nivel visual, gracias a un elaborado trabajo de puesta en escena que confiere al film la estilización suficiente para universalizar un conflicto concreto y bien delimitado.

El fusil es el mejor amigo del soldado, La libertad es una cosa, y la insubordinación es otra o Sus hombres han muerto muy bien, va comentando el general Mirbeau a lo largo de la película, autoproclamándose poco después como la única persona inocente del conflicto: su actitud y sus palabras se constituyen en la más contundente visualización de la deshumanización y de la (i)lógica implacable de la jerarquía militar vista nunca en una pantalla de cine. Para Mirbeau, pero también para el general Broulard, un personaje más discreto e inteligente y por esto mucho más poderoso e inquietante —*No hay nada más estimulante para las tropas que ver morir a un ser humano*, exclama al final del film—, la guerra se reduce a una lucha por el poder y el prestigio de los oficiales, a un conflicto más interno que no paso externo, es su camino de gloria particular hacia su reconocimiento por parte de los políticos y los medios de comunicación.

Para los oficiales, los derechos humanos y las vidas de sus soldados no tienen ninguna clase de importancia. En este contexto, el personaje interpretado por Kirk Douglas, el coronel Dax, radicalmente opuesto al resto de responsables del Estado Mayor, presenta todas las características del típico héroe positivo del cine norteamericano. Su lucha es la lucha del espectador por la victoria de la justicia y la razón. Kubrick, del mismo modo que utiliza elementos de algunos de los géneros más populares de la época para construir la historia (principalmente el cine bélico y las películas de intriga en las que uno o varios falsos culpables tienen que demostrar su inocencia), busca desde el principio la total identificación del público con la causa de Dax, una causa perdida mucho antes de empezar. Dax, de hecho, pese al carácter honesto, idealista y comprensivo, acaba siendo una víctima de la propia realidad a la que ha querido enfrentarse. No sólo se ve obligado a chantajear al general Broulard por intentar evitar la ejecución de los tres soldados condenados a muerte, sin conseguirlo, sino que al final, en un epílogo añadido por Kubrick a la novela, se ve obligado a volver al frente para dirigir a sus hombres hacia una muerte segura.



El film logra la indignación del espectador. Una vez terminada, la película fue, a su vez, objeto de juicio sumario por parte del gobierno francés, directamente afectado, y del español, que debió darse por aludido: la prohibieron largamente, al igual que el gobierno americano en todas sus bases militares⁴⁸.

F. *Rey y patria (King and Country)*. Gran Bretaña, 1964. Joseph Losey

Rey y patria es un film clásico de los basados en consejos de guerra contra soldados que han cometido un acto humano e individual, —desertar, por ejemplo— y que se verán aplastados por el peso terrible de la legalidad castrense. *Rey y patria* se centra en el juicio sumarísimo del que es objeto un soldado inglés acusado de desertión durante la Primera Guerra Mundial. El encierro y posterior juicio del soldado Arthur Hamp, con motivo de su desesperada desertión, es el pretexto para que Losey realice una reflexión-manifiesto en contra de la naturaleza absurda de la guerra.

El capitán Hagreaves (Dirk Bogarde), a quien corresponde asumir su defensa en el consejo de guerra, no podrá evitar que el peso de la justicia caiga sobre el joven acusado (Tom Courtenay), un ser humilde e inocente, que no conoce el alcance de su delito. El Tribunal militar no acepta los planteamientos del abogado pidiendo clemencia por su cliente, ni el Tribunal Supremo las alegaciones de última hora. El soldado, que confiesa a su defensor que se alistó voluntario al ejército para demostrar a su familia su patriotismo, es brutalmente fusilado, mientras que su abogado es quien le otorga, en los momentos extremos, el tiro de gracia.

El film denuncia la anónima y brutal injusticia de la ley de guerra, frente a la cual el defensor se muestra dubitativo, en un proceso de toma de conciencia que no es suficiente para cambiar el rumbo de la justicia. También denuncia la pena de muerte de manera sombría, dura y, sobre todo, con un amargo pesimismo.

⁴⁸ WEINRICHTER, "Senderos de gloria", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000, p. 79; FLORES, F., *Senderos de gloria. Obedecer ¿a qué derecho?*, Valencia, 2004.

Los momentos más sorprendentes de *Rey y patria* se desarrollan antes de que el soldado Hart sea ejecutado. Un grupo de soldados deciden representar el ritual de la ejecución, cubren los ojos del futuro ejecutado con una venda y juegan a verdugos.

El Consejo de guerra de *Rey y patria* no es más que un simple juego que no sirve para dramatizar los conflictos que conforman la estructura del relato, ni para clausurar los problemas que se han planteado durante la película, su función es la de convertirse en la auténtica antesala que sirve de puerta de acceso hacia la representación de la demencia⁴⁹.



La cruel ejecución del soldado por parte de sus propios compañeros se produce bajo una lluvia infernal que ha originado un charco en el que caerá el cuerpo agonizante de Courtenay. Su abogado lo acoge en posición de Pietà y le dispara el tiro de gracia. El cuerpo de Courtenay, como si fuera un caballo muerto, quedará sepultado en el fango bajo la lluvia en una imagen final desoladora, un alarido visual contra el militarismo y la pena capital.

⁴⁹ QUINTANA, "*Rey y Patria*. El consejo de guerra como antesala de la demencia", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000, p. 76.



4.6. El garrote

Si la guillotina se asocia a Francia, el garrote, como instrumento ejecutor de la pena de muerte se asocia a España donde se comenzó a utilizar en el siglo XIII.

En la Crónica de los Reyes de Castilla, Alfonso X se refiere a la forma de ejecución por medio de estrangulamiento con un artificio de cuerdas. Los primeros garrotes eran un simple nudo corredizo con un palo que lo retorció y estrechaba el círculo en torno al cuello. Esta cuerda fue sustituida por una argolla o collar de hierro accionado como un torniquete. Luego se le aplicó un tornillo que al girarlo, reducía el diámetro y estrangulaba.

Con el tiempo se fueron haciendo innovaciones en el mecanismo del garrote, como la penetración de un tornillo que rompe las vértebras cervicales en un instante y el bulbo raquídeo y médula espinal a la primera vuelta del torniquete de hierro que estrecha la argolla. En el siglo XVI se utilizaron hasta seis garrotes simultáneamente para ejecutar a seis reos.

Los tipos de garrote más comunes eran tres: el ordinario, el vil y el noble. El garrote estuvo vigente en España legalmente desde 1820 hasta la abolición de la pena de muerte en la Constitución de 1978.

Como medio “español”, las películas que han puesto al garrote en acción han sido mayoritariamente películas con sello español.

A. *Pascual Duarte*. España, 1975. Ricardo Franco

El film de Ricardo Franco es la adaptación de la reputada novela *La Familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. La película es la sobria crónica de una realidad dura en la Extremadura anterior a la guerra. La historia contada transcurre en dos tiempos: el real, de la detención, prisión y muerte de Pascual y el de su vida, recordada por él a lo largo del primero. Con una particular estructura, compuesta por una continuada serie de vueltas atrás engarzadas en el viaje de Pascual hacia la cárcel y su posterior ajusticiamiento, completamente ajena a la de la novela, se consigue que, de forma sucesiva, vayan llegando hasta el espectador una serie de imágenes sobre hechos muy concretos de la vida de Pascual, lo que unido a que se dan de una manera fría y desapasionada, completamente alejados de cualquier tipo de dramatización y psicología, hacen que el resultado no sea una explicación de por qué Pascual Duarte es de una muy determinada manera, sino que al espectador se le muestren una serie de hechos, más o menos escuetos, que le lleven a deducir su particular visión de la manera de ser de Pascual Duarte.

Al final del film la cámara nos muestra una sala amplia con paredes totalmente desnudas. En un extremo, una simple estructura que se asemeja a una silla: el garrote vil. Un gran silencio. Es la madrugada. Se oyen pisadas, cada vez más cerca. Aparece un grupo con Pascual en medio. Un civil se adelanta unos pasos hasta colocarse junto al garrote. Pascual Duarte parece entero. Sin embargo, su andar se hace más lento. Y así el del grupo. De repente, Pascual se desploma.

Los que le rodona vacilan un instante. Suena la voz del Oficial: *Levantadlo*. Le cogen por las axilas. Pascual no reacciona. Lo arrastran. Pascual se agita y trata de apoyar con toda su fuerza los pies contra el suelo. Rompe a gritar. Consigue golpear a uno de los guardianes.

El garrote está muy cerca. Una mancha oscura crece entre las piernas de Pascual. Le sientan. Le atan. Le cierran la argolla alrededor del cuello. La respiración de Pascual se descompone. Su rostro se transfigura. Con gesto desesperado grita:



¡Hijos de puta!

Y después el crujido del cuello al partirse.

B. Proceso a Mariana Pineda. España, 1984. Rafael Moreno Alba

Al hilo del relato de un personaje histórico o de crímenes que corrían de boca en boca por nuestra España más profunda, han aparecido historias cuyo final es la macabra ejecución de un ser humano. Entre ellas destacaría dos, una por su personaje, la heroína Mariana Pineda, y otra por ser la última ejecución pública que se celebró en España contra una mujer: *El crimen de la calle Fuencarral*.

El proceso a Mariana Pineda está centrado en la figura de Mariana Pineda y ambientado en la Granada de 1831, en el octavo año del reinado absolutista de Fernando VII. Narra los últimos días de la vida de una mujer que hizo suya la lucha por la libertad y que fue condenada por bordar en su casa una bandera liberal con el lema *Libertad, Igualdad y Ley*. Mariana Pineda era ajusticiada el 26 de mayo de 1831, con tan sólo 26 años, con el más noble de los tres rituales que contemplaba la ejecución a garrote vil, tras rechazar el perdón que se le ofrecía si delataba a sus compañeros de causa.

El informe oficial decía así:

La conducta criminal de Doña Mariana Pineda por su exaltada adhesión al sistema constitucional revolucionario y por su relación y contacto con los anarquistas expatriados en Gibraltar...y por su intento de fuga. Doña

Mariana Pineda se halla legalmente convencida de perpetración de delito atroz de que se trata como de maquinaciones por actos de rebeldía contra la autoridad soberana del Rey N.S. o suscitar conmoción popular...por consiguiente es merecedora de la pena capital...

El informe del defensor, el abogado Escalera, decía:

No hay pruebas ciertas de la comisión del delito que se le imputa...ni la llamada bandera, ni los letreros se le aprehendieron, ni en cofre o cómoda suya, ni en su habitación, ni puede decirse con fundamento que sea obra de sus manos las letras bordadas del tafetán, porque no sabe bordar y porque en la casa no se halló bastidor ni otro indicio de que allí se había bordado... A ello se agrega que no hay prueba alguna de que el referido tafetán fuese para formar con él la bandera llamada revolucionaria...No existe pues el acto preparatorio del grave delito de rebeldía contra nuestro soberano, ni el de conmoción popular de que habla el R.D. de 1º de octubre para que se pueda imponer la pena en él señalada a la Doña Mariana...Tiene algunos enemigos y no sería extraño que éstos se hayan propuesto llevar su resentimiento y venganza hasta el extremo de arruinarla.

Estamos en Granada...el 13 de mayo de 1831... A hora muy temprana Mariana Pineda es sacada del Beaterío donde había sido internada, por el Alcalde 2º y tres miembros de la policía política, siendo conducida a la Cárcel Vieja. El juez Ceruelo lee la sentencia a la condenada. El párroco de Las Angustias, D. José Garzón, le atiende en confesión. El 24 de mayo, Mariana Pineda está en capilla.

Madrugada del 25 de mayo 1831. Mariana Pineda ha dormido ligeramente. Pide agua. Se baña para arrostrar el momento final debidamente aseada. Se viste un traje de percal azul adornado con flores de azucena color caña. Se pone unas medias grises y se calza zapatos negros de tafilete y punta cortada. Suelta la hermosa cabellera sobre sus espaldas y se dispone a recibir la comunión que tembloroso le da el cura Garzón. Le pide a éste que cuide de sus hijos y pide hacer testamento, que aunque han sido confiscados sus bienes, le quedan deudas.

Auxiliada por el Padre Garzón y otros sacerdotes de la Paz y la Caridad, se dirige a su destino, a un viaje del que no retornará. El verdugo está preparado. Las calles de Granada aparecen llenas a esa hora temprana. Hay muchas lágrimas en unos y también malsana curiosidad en otros.



En el Campo del Triunfo, la multitud se apiña. Se oye el pregón siniestro: *Pena de muerte en garrote vil y confiscación de bienes ha sido decretada contra esta mujer por el crimen de traición contra el paternal Gobierno del Rey Nuestro Señor.*

Se escuchan oraciones. En el centro de la plaza se eleva el patíbulo, el tablado cubierto de bayetas negras, frente a la Inmaculada, obra de Alonso de Mena. Mariana se detiene a rezar ante la imagen. Seguidamente se sienta en el banquillo junto al verdugo. Este le pasa el aro metálico por el cuello y le tapa la cabeza con un capuchón negro. Gira la rueda del tornillo. La muerte sobreviene casi instantáneamente tras un estremecimiento del cuerpo. Sentencia cumplida. Los sacerdotes, entre ellos el Padre Garzón conducen el cadáver al cementerio de Almengor. Una lluvia menuda, primaveral, cae sobre la sepultura. Granada guarda silencio.

Cuando años más tarde fueron exhumados los restos de Mariana Pineda, los médicos que estuvieron presentes observaron que *el esqueleto estaba completo...y que las tres vértebras cervicales, cuarta, quinta y sexta, se hallaban rotas en sus apófisis espinosas y la quinta en su porción anular; no extrañando esta circunstancia por saberse que la fuerza con que obra el tornillo de la argolla, no sólo es suficiente para producir la estrangulación, sino también para causar la rotura de las vértebras sobre las que directamente obra.*

Por sus ideas, su integridad y también por su legendaria belleza, Mariana Pineda se convirtió en un símbolo para el pueblo y para artistas que la inmortalizaron en cuadros, libros y obras dramáticas⁵⁰.

⁵⁰ Vid. el catálogo bibliográfico sobre la heroína granadina en www.marianapineda.com

Además de los datos históricos, la película muestra una trama de ficción convertida en síntesis dramática, donde se reflejan las costumbres de la época, su folklore y las intrigas políticas y religiosas.

C. *El crimen de la calle Fuencarral*. España, 1985. Angelino Fons

El crimen de la calle Fuencarral forma parte de la serie de Televisión española *La huella del crimen* que fue producida por Pedro Costa para Televisión española en la que se recrean los casos más escalofriantes de la crónica negra española. Esta serie fue emitida en dos fases en la cadena pública, en 1985 y 1991, y en ella se dan cita algunos de los mejores directores e intérpretes del cine español como Juan Antonio Bardem director de *Jarabo*, condenado a pena de muerte y ejecutado por garrote vil por Antonio López Sierra el 4 de julio de 1959. La agonía de Jarabo quedó en la memoria de muchos: tardó dieciocho minutos en morir cuando fue agarrado por Antonio López, el mismo verdugo que 15 años más tarde aplicaría el garrote a Salvador Puig Antich.

La película *El crimen de la calle Fuencarral* está basada en hechos reales. Una mujer y su criada son encontradas en el interior de una casa que había ardiendo. La mujer había sido apuñalada mortalmente antes del incendio, por lo que se condenó a la criada, Higinia, a la pena de muerte en el garrote vil, por el móvil del robo. Comenzaba así un episodio histórico que andaría en coplas y leyendas, con un fuerte trasfondo político en el que participaron, de una u otra manera, relevantes personajes de la época: Sagasta, Canalejas, Silvela, Montero Robledo, Ruiz Jiménez, Montero Ríos y Nicolás Salmerón. Un episodio que dejaría en el lenguaje madrileño la frase *es más conocido que el crimen de la calle Fuencarral*.

¿Había matado la criada a la señora, y provocado el incendio para borrar las huellas? El caso es que, mientras el juez encontraba indicios racionales de culpabilidad para decretar la prisión preventiva de Higinia —apellidada Balaguer Ostolé, hija de Mariano y Petra; nacida en Ainzón, partido judicial de Borja, Zaragoza; soltera, sirvienta, de 28 años—, en la calle nacía un clamor popular que gritaba la culpabilidad del hijo de la difunta: José Vázquez-Varela, de 23 años, mozo rubio, de boca grande y labios gruesos, también

conocido como *Varelita* y *El pollo Varela*, que mantenía relaciones con Dolores Gutiérrez, conocida como *Lola la Billetera*.

Llegado el juicio, que se celebró con enorme expectación —y pese a la versión de la “acción popular”, que señalaba como culpable del crimen a José Vázquez-Varela y como inductor a Millán Astray—, la sentencia estableció que sobre las diez de la mañana del 1 de julio Luciana Borcino salió a misa, momento que aprovechó Higinia —de quien hizo un acertado dibujo durante la vista oral Benito Pérez Galdós— para narcotizar al perro. A la vuelta del ama, “sola o con ayuda de alguna otra persona”, se abalanzó sobre su señora y le infirió tres heridas.

Según el fiscal, después del crimen abandonó la casa con “más de noventa y dos mil reales en un pañuelo que entregó a Dolores Ávila”; luego regresó a la vivienda y montó la comedia del incendio. La sentencia condenó a Higinia —por el delito de robo con homicidio— a la pena de muerte, y a Dolores Ávila —como cómplice— a 18 años de reclusión. Fueron absueltos Vázquez-Varela, Millán Astray y María Ávila.

La reina no hizo uso de su prerrogativa de indulto. Higinia subió al patíbulo el sábado 19 de julio de 1890. Se había fijado las 4:00 horas de la madrugada para la ejecución. El verdugo se presentó ante Higinia para pedirle perdón como estaba establecido. Higinia se lo concedió llorando amargamente. El patíbulo estaba ya preparado en el patio de la cárcel. Higinia se confesó con el Padre Villa, reiterándole una vez más su inocencia en el crimen. Las inmediaciones de la Cárcel Modelo estaban abarrotadas de gente. Cien Guardias Civiles mantenían el orden.



En el momento de su agónica muerte Higinia pronunció sus últimas palabras, que se han quedado para siempre en el folclore madrileño: ¡Dolores!, ¡Catorce mil duros! El verdugo dio cuatro vueltas al tornillo y en un instante moría aquella discutida mujer. El cadáver quedó expuesto al público durante nueve horas como estaba reglamentado, hasta el atardecer.

Transcurridas esas horas fue descolgada del patíbulo, llevada a la enfermería de la prisión donde fue amortajada por los Hermanos con el hábito de la orden de San Francisco. En un coche, escoltado por Guardias Municipales fue llevada al Cementerio del Este donde recibió cristiana sepultura en la parcela 25, letra A.

Entre los notables que presenciaron la ejecución se contaba la condesa de Pardo Bazán, quien al día siguiente publicó una crónica sobre la ejecución en *El Imparcial*. El cadáver de la ajusticiada fue contemplado también por un joven Pío Baroja, estudiante en la Facultad de Medicina de San Carlos de Madrid. Don Pío atraído por la curiosidad pudo presenciar la última ejecución pública que tuvo lugar en la Plaza frente a la Cárcel Modelo de Madrid, la de Higinia Balaguer, la autora del crimen de la calle de Fuencarral. Relata así sus impresiones Pío Baroja: *Desde los desmontes próximos a la cárcel, hormigueaba el gentío. Soldados de a caballo formaban un cuadro muy amplio. La ejecución fué rápida. Salió al tablado una figurita negra. El verdugo la sujetó los pies y las faldas. Luego los Hermanos de la Paz y la Caridad y el Cura con una cruz alzada formaron un semicírculo delante del patíbulo y de espaldas al público. Se vió al verdugo que ponía a la mujer un pañuelo negro en la cara, que luego daba una vuelta rápidamente a la rueda, quitaba el pañuelo y desaparecía. Enseguida el Cura y los Hermanos de la Paz y la Caridad se retiraron y quedó allí la figurita negra, tan pequeña, encima de la tapia roja de ladrillo, ante el cielo azul claro de una mañana madrileña.*

Si la muerte de Higinia fue la última ejecución pública que tuvo lugar en España, Pilar Prades Expósito sería la última mujer ejecutada con garrote vil en nuestro país, ejecución que alcanzó tintes esperpénticos. Al horror de la situación se sumaron los escrúpulos del verdugo, Antonio López Sierra, que se negaba a ajusticiar a una mujer. Tan sólo emborrachándolo se le pudo convencer para que realizara su cruento cometido. En el documental de Basilio Martín Patiño, *Queridísimos verdugos*, se hace especial mención a la

ejecución de Pilar Prades. En él, el propio Antonio López comenta cómo ella le preguntó: *¿Tiene usted una hija? Entonces tenga compasión también de mí.*

El hecho fue llevado al cine por Pedro Olea bajo el título *El caso de las envenenadas de Valencia* que forma asimismo parte de la serie *La huella del crimen*.

D. *Salvador (Puig Antich)*. España, 2006. Manuel Huerga

La película de Manuel Huerga está basada en los hechos reales de la ejecución en la España franquista del joven anarquista Salvador Puig Antich en 1974 a manos de un verdugo extremeño. El director de *Antártida* reconstruye esta historia real, basándose en un conocido libro de Francesc Escribano. *Salvador* se suma a este tipo de películas de denuncia contra la pena de muerte.

Salvador (Puig Antich) narra la vida del protagonista y los intentos desesperados de su familia, compañeros y abogados por evitar su ejecución. Huerga relata las últimas horas de la tensa espera hasta la negación del indulto y el cumplimiento de la pena capital.



Salvador Puig Antich fue capturado el 25 de septiembre de 1973, tras un confuso tiroteo con la policía en el que el joven resultó herido y un agente muerto. Ese mismo año, el día 20 de diciembre, la organización terrorista ETA atentaba contra el almirante Carrero Blanco, presidente del Gobierno de Franco, provocando su muerte. Salvador Puig Antich se convertiría en el chivo expiatorio que un sector del régimen franquista reclamaba. El consejo de guerra se

convierte en una farsa, un puro trámite para condenar a muerte a un joven de veinticinco años, Salvador Puig Antich. El tribunal militar que le juzgó basó la sentencia de muerte en que se consideraba probada su participación como autor material en el asesinato de un policía. Un hecho que nunca se consiguió probar.

El 2 de marzo de 1974, el joven anarquista Salvador Puig Antich se convirtió en el último preso político ejecutado en España, en la cárcel modelo de Barcelona, mediante garrote vil. La muerte trágica y cruel de Salvador fue un acto injusto que tuvo un gran impacto internacional y marcó a toda una generación que soñaba y luchaba por un futuro en libertad y que aún hoy se pregunta si hizo todo lo posible para impedir una ejecución tan terrible como inútil.



Manuel Huerga no oculta su propósito con este film:

Hemos hecho la película, para que quienes hoy conozcan su historia aprendan algo sobre nuestro reciente pasado y paren los pies a las amenazantes intolerancias del futuro, que desgraciadamente todavía existen. Que cada cual juzgue lo que es justo y lo que no es justo. No hemos inventado nada, aunque está claro que no es un documental sino una película. Y nada ni nadie está a salvo en este mundo de convertirse en el protagonista de una película, porque el cine también nos puede hacer cada día un poco más libres.

Para la banda musical original se contó con Lluís Llach que, además de componerla, incluyó su clásico tema *Isi canto trist*, compuesta por Llach en 1974 en homenaje al anarquista ejecutado al que conocía personalmente.

4.7. La silla eléctrica

La silla eléctrica fue una máquina utilizada para la aplicación de la pena de muerte. El prisionero condenado era atado a la silla, con un electrodo en la cabeza y otro en la pierna. Como mínimo se aplicaban dos choques eléctricos durante varios minutos dependiendo de la persona. El voltaje inicial de más o menos 2 KW servía para romper la resistencia inicial de la piel y causar inconsciencia o, al menos, eso se pretendía. El voltaje se bajaba para reducir la cantidad de corriente que fluía y para evitar que el prisionero se quemase. Se usaba un flujo de corriente de 8 A. El cuerpo del condenado alcanzaba temperaturas de 59 ° C y el flujo de la corriente eléctrica causaba daños severos a los órganos internos.

La silla eléctrica se utilizó principalmente en Estados Unidos donde el 6 de agosto de 1890 se realizó la primera ejecución con este método en la prisión de Auburn. Después de que Texas adoptase la inyección letal como método de ejecución en 1982, el uso de la silla eléctrica se redujo rápidamente. Más tarde con la prohibición de su uso en el Estado de Nebraska el 8 de febrero de 2008, dejó de ser el método primario de ejecución en ese país si bien algunos Estados prevén su utilización como opción sujeta a la elección del reo.

Como método americano, las películas que ponen en escena a la silla eléctrica son básicamente americanas y marchan unidas generalmente al cine negro.

A. *Malas tierras (Badlands)*. Estados Unidos, 1973. Terrence Mallick

Malas tierras es la ópera prima de Terrence Mallick sobre el sangriento viaje por el desierto americano de una joven pareja. La película narra la historia de uno de los primeros asesinos múltiples de la historia americana. *Malas tierras* se inspira en el caso real de unos Bonnie and Clyde adolescentes de la década de 1950. En 1958, Charles Starkweather y su novia Carol Fugate matan a la familia de ella y en su huida dejan un rastro de once cadáveres.

El film nos remite a Bonnie y Clyde⁵¹ (Bonnie and Clyde, 1967) de Arthur Penn, la manera despreocupada con la que se deshacen del agrio padre de ella, la construcción de una casa de tres pisos en un árbol, nido de amor y refugio en un campo de algodón, y la ordalía de persecución y asesinatos en medio del campo.

Su caso ha inspirado canciones como la sentida Nebraska de Bruce Springsteen⁵² y películas como *Amor a quemarropa* (*True Romance*, 1993) de Tony Scott o *Asesinos natos* (*Natural Born Killers*, 1994) de Oliver Stone, que cuenta la historia de Mickey y Mallory, una pareja de jóvenes que desataron una matanza por todo el país.

La idea de Malick de rodar una película estadounidense sobre “proscritos”, al estilo de la *nouvelle vague* francesa, consiguió un gran éxito entre el público. Malick siempre ha estado obsesionado por la violencia fría y sin sentido. No hay dramatismo en los asesinatos que comete el protagonista. El director nunca le juzga, sólo expone los hechos.

La película es también una radiografía de la América profunda en la que el mito de la vuelta a la naturaleza aparece como una huída de esa sociedad que los chicos desprecian.

Al final del film, un helicóptero llega a por ellos, y Holly no piensa seguir más adelante, de modo que Kit la abandona y consigue eludir a la policía durante un buen trecho. Una vez cazado (según él, por haberse quedado sin municiones), actúa con los agentes como si fuera una estrella de cine, como si la vida aún le deparara

⁵¹ Vid. el trabajo de FERNÁNDEZ-SANTOS, “La balada de Bonnie y Clyde” en el diario *El País* de 17 de enero de 2010. Escribe la periodista citada que “ella sólo era una pobre chica que a los 19 años ya estaba cansada de todo y él, otro delincuente más, víctima del desolador mapa social que trazó la Gran Depresión estadounidense. Aunque nunca dieron un gran golpe, porque lo suyo eran las chapuzas más o menos sangrientas, Bonnie Parker y Clyde Barrow quedaron como la pareja de convictos más legendaria de la historia”. El 23 de mayo de 1934 Bonnie y Clyde fueron brutalmente acibillados por la policía que desde hacía meses les perseguía. Apenas tenían 25 años y cada uno de ellos recibió más de cincuenta balazos.

⁵² *They declared me unfit to live said into that great void my soul'd be hurled they wanted to know why i did what i did well sir i guess there's just a meanness in this World.*

grandes y gloriosos momentos. Pero la justicia es despiadada. Le espera la silla eléctrica.

Kit, radiante, se sube al avión con Holly, que le mira con una mezcla de compasión e ira, por haberla arrastrado a esa huida a ninguna parte plagada de cadáveres. Extrañamente, Kit parece sentirse en paz. Los últimos planos son aéreos, pues nos encontramos con la pareja sobrevolando las nubes. A fin de cuentas, aún a los asesinos, y por lo que a Malick respecta, les está esperando el cielo.

Por encima de todo, *Malas tierras* es un relato sensible lleno de fuerza visual con momentos mágicos que son pura poesía. Los detalles, recurriendo a la iconografía de la época, son desarmantes —ajenos a su situación, bailan al aire libre como niños despreocupados al compás del *Love is Stranger* de Mickey y Silvy, o soñadoramente iluminada por los faros del coche escuchando a Nat King Cole— y elocuentes —Kit comprueba en el retrovisor que está bien peinado en el transcurso de una persecución cuando la policía está a punto de atraparlos o arroja alegremente souvenirs a sus captores—.



La película ganó la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián de 1974 y ha recibido excelentes críticas. Pronto se convertiría en un clásico del cine de los 70.

B. Sacco y Vanzetti (*Sacco e Vazentti*). Italia, 1971. Giuliano Montaldo

Como en otras obras norteamericanas en *Sacco e Vanzetti*⁵³ no se muestra solamente un proceso sino que se somete a crítica la misma actividad judicial, al realismo jurídico, en este caso al realismo político porque el proceso que se siguió contra los dos trabajadores anarquistas fue un proceso político en el que se juzgaba por un lado al movimiento obrero y, por otro, la inmigración.

El argumento se basa en unos hechos reales: el proceso político donde se condena a Sacco y Vanzetti por ser italianos y anarquistas y no por los crímenes que se les imputaban. Su culpabilidad no queda probada. Nicola Sacco diría:

Sé muy bien por qué estoy aquí, estoy aquí porque los opresores tienen que matar a los oprimidos para seguir siendo superiores. Haga lo que quiera, juez.

Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti eran dos inmigrantes italianos, acusados del asalto y homicidio del pagador de una fábrica, Frederick Parmenter, y su escolta, Alessandro Berardelli, en el pueblo de South Braintree, Estados Unidos, el 15 de abril de 1920. El proceso judicial causó un gran escándalo internacional y fuertes protestas, sobre todo en Europa aunque también tuvo grandes dimensiones en Latinoamérica, debido a las escasas e insuficientes pruebas. Pese a las protestas y los pedidos de clemencia arribados de todo el mundo, incluido el Papa, la condena a la pena de muerte se mantuvo inalterable. La ejecución en la silla eléctrica de Nicola Sacco, a las 0,19 del 23 de agosto de 1927, y de Bartolomeo Vanzetti, siete minutos más tarde, en la cárcel norteamericana de Charlestown, Massachussetts, ponía fin a un negro episodio. Antes de morir, Nicola Sacco se volvió hacia los testigos y gritó: ¡*Viva la anarquía!*

En 1977 Estados Unidos reconoció oficialmente el error, Sacco y Vanzetti fueron rehabilitados por el entonces gobernador de Massachussetts, Michael Dukakis mediante una proclama firmada el 19 de

⁵³ Vid. más extensamente sobre este film, CAMPIONE, R., "Sacco e Vanzetti. Y la ley los declaró muertos", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, pp. 161 y ss.

julio de 1977, que hablaba de lavar “el estigma y el oprobio” de sus nombres, agregando que “su juicio y la ejecución deben servir para recordar a todas las personas civilizadas la necesidad de evitar que nuestra susceptibilidad pueda perjudicar, por intolerancia e ideas poco ortodoxas, y nuestro fracaso en defender los derechos de personas que son vistas como extraños en nuestro medio...”. También proclamó el 23 de agosto de 1977 como “Día del recuerdo de Sacco y Vanzetti”.

Se considera que en un contexto social en que se temía la llegada del comunismo tras la crisis social desatada por el *big crack*, se debía dar una señal potente de que el pensamiento socialista y anarquista sería fuertemente vigilado y castigado.

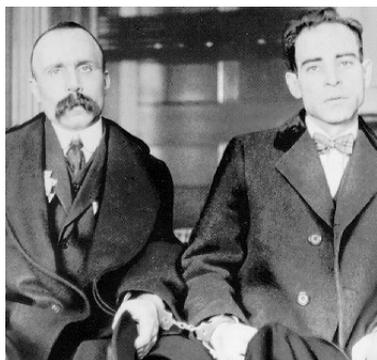
La conversación entre el gobernador Fuller, el fiscal Katzmann y Vanzetti ayuda a comprender la trama:

Vanzetti: *Yo sólo quería hablar de Justicia, señor Fuller.*

Katzmann: *¿Pero acaso la Justicia no forma parte de un sistema de poder? En definitiva, en esta situación, usted, como hombre de poder, ¿concedería la gracia?*

Vanzetti: *Yo sólo he solicitado un acto de Justicia, pero ustedes me han explicado una vez más que el sistema se basa en la fuerza y en la violencia.*

Sacco y Vanzetti es una película sobre la pena de muerte y su validez cara a la sociedad. La película tiene una música que supera a la imagen, sobre todo, cuando Joan Baez interpreta *Here's to you*. Cuando escuchamos la música de Morricone-Baez sabemos que trata de la injusticia social que cometieron con Sacco y Vanzetti, de cómo sufrieron, de cómo los sonidos pretenden restituirles el sentido de sus vidas.



Como recuerda la canción de Joan Baez:

¡el último momento os pertenece!, ¡esta agonía es vuestro triunfo!



C. *La milla verde* (*The Green Mile*). Estados Unidos, 1999. Frank Darabont

La milla verde es la adaptación cinematográfica de una novela del rey del terror Stephen King, *El pasillo de la muerte*, para mostrarnos de un modo diferente ese corto camino que separa la vida de la muerte.

La película cuenta la historia de un grupo de condenados y de sus guardianes en el corredor de la muerte, túnel de la muerte o pabellón de la muerte —como quiera llamársele—, esperando la ejecución.

En el sur de los Estados Unidos, en plena depresión, Paul Edgecomb es un vigilante penitenciario a cargo de la Milla Verde, un pasillo que separa las celdas de los reclusos condenados a la silla eléctrica. Esperando su ejecución está John Coffey, un gigantesco negro acusado de asesinar brutalmente a dos hermanas de nueve años. Tras una personalidad ingenua, Coffey esconde un don sobrenatural prodigioso. Castigado, discriminado, salvajemente martirizado (las cicatrices en su cuerpo así lo demuestran) Coffey va revelando poco a poco a su verdugo y custodio, todo aquello que se esconde bajo su oscura y atemorizante apariencia, que no es mas que una

mentalidad absolutamente íntegra, pura y atormentada por los males de una sociedad norteamericana que en medio de la gran depresión comienza a demostrar las primeras señales de una cultura capitalista que asomaba por el horizonte tan cargada de individualismo, la pérdida de la escala de valores morales y la persecución feroz y salvaje por el éxito y la salvación personal, individual. Dotado de poderes sobrenaturales, Coffey es capaz de curar enfermedades y revivir a personas al borde de la muerte, pero a su vez esos mismos dones son los responsables de transmitirle a su delicada mente esas imágenes de muerte, odio y resentimiento existente entre los seres humanos que tanto lo aquejan y lo hacen desear su descanso final.

La estrecha relación entre Edgecomb con los condenados a pena de muerte, en especial con Coffey, desencadenará la trama en multitud de situaciones misteriosas y milagrosas. Al igual que la aparición de un curioso personaje, Mr. Jingles, un simpático ratón, que ayudará a liberar tensión entre las celdas.

A medida que transcurre la historia, Paul Edgecomb se plantea la posible inocencia de Coffey, pero de nada sirve, pues al final, muere electrocutado.

La película es un fantástico cuento de amor, violencia, humor, muerte y sobre todo mucho, demasiado dolor. Es una gran crítica hacia las injusticias de la vida: un auténtico milagro humano está a punto de perecer en la silla eléctrica como si de un peligroso criminal se tratara. *La Milla Verde* es como una fábula en la que se entremezclan el mundo fantástico y el real, donde vemos milagros, ejecuciones y una sociedad que no perdona. Los distintos caracteres confieren una gran profundidad al film siendo de lo más variados, moviéndose como antagonistas: criminales que aceptan sus errores frente a asesinos sin escrúpulos o la piedad de algunos carceleros frente a las ganas de venganza de los familiares de las víctimas.

Una película poderosa que, nos mete en la piel del jefe Edgecomb, nos plantea un dilema demasiado profundo y delicado: la efectividad de la tantas veces mal utilizada pena de muerte que coloca a Edgecomb en la disyuntiva de cumplir con su deber y ejecutar a Coffey pese a tomar conciencia de su inocencia o dejarlo libre como "milagro de Dios" que lo considera, aun a costa de perder su empleo y su propia libertad.



La Milla Verde es la denominación que recibe el pasillo de linóleo verde que separa las celdas de los presos condenados a la silla eléctrica de la penitenciaría de Cold Mountain. Muchos son los que hacen un viaje de ida por ese angustioso pasillo pero ninguno retorna.

Las escenas de ejecuciones son espeluznantes y sobrecogedoras.

D. *Veinte mil años en Sing Sing (20,000 Years in Sing Sing)*. Estados Unidos, 1932. Michael Curtiz

Con la producción de películas de gánsters en franco retroceso y con sus contenidos suavizados por la aplicación oficiosa —la oficial no tuvo lugar hasta 1934— del código Hays de censura, el ciclo penitenciario ocupa el puesto dejado vacante por aquel reutilizando sus mismos esquemas formales y narrativos —las memorias de un recluso sustituyen, en este último caso, a las biografías de gánsters—, pero añadiendo a sus contenidos una mayor carga crítica, un tono de denuncia y unas gruesas pinceladas melodramáticas⁵⁴.

Veinte mil años en Sing Sing se convertiría en una de las mejores cintas de temática carcelaria de la historia del cine, con un ritmo trepidante en sus escasos 75 minutos de metraje y una magnífica dirección a cargo de Michael Curtiz. El guión se basa en el relato autobiográfico de Lewis E. Lawes, alcaide de la prisión de Sing Sing,

⁵⁴ Vid. SANTAMARINA, A., *El cine negro en 100 películas*, Madrid, 1999, p. 49.

considerada una de las más duras del país, publicado unos años antes.

La narración describe el destino trágico de Tom Connors, un delincuente profesional que ingresa en prisión por un atraco a mano armada y que, tras ganarse la confianza del alcaide —un reformista que, siguiendo el programa de regeneración moral puesto en marcha por Roosevelt en 1933, intenta implantar unas nuevas teorías en el régimen penitenciario—, consigue un permiso para salir de la cárcel y visitar a su novia, Fay Wilson, que se encuentra herida.

El abogado de Tom Connors es, en realidad, el causante de las heridas de la novia y ésta lo mata declarándose Tom culpable del homicidio y siendo condenado a la silla eléctrica sin que el alcaide pueda hacer nada por impedirlo, aunque conoce la verdad del suceso a través de las revelaciones que le ha hecho Fay.

De nuevo un personaje inocente, y socialmente regenerado, será quien sufra las consecuencias de un sistema judicial sin entrañas y de un destino trágico que lo arrastrarán de manera inexorable hacia la muerte.



El personaje central, Tom Connors, sirve de pretexto para demostrar el hecho de que, un hombre con un largo historial como delincuente y desadaptado, puede ser redimido si se le trata humanamente, si se confía en él.

Y aún queda otro propósito en esta historia: se hace un sutil alegato contra la pena de muerte, demostrando cierta clase de crueles errores que pueden cometerse.

Rodada en el interior de la prisión de Sing Sing y en los estudios de la Warner, la película se mueve entre el documental, con varias escenas reales sacadas de la vida diaria en el centro penitenciario, y la estilización característica del primitivo cine de gánsteres.

En 1940, Anatole Litvak hizo un *remake* de esta historia clásica de prisión: *Castle on the Hudson*.

E. *Más allá de la duda (Beyond a Reasonable Doubt)*. Estados Unidos, 1956. Fritz Lang

Más allá de la duda es la última película rodada por el director alemán durante su exilio en Estados Unidos, en la que insiste sobre su obsesión por la justicia y los falsos culpables.

Para poner en ridículo la pena de muerte, el liberal editor de un importante diario convence al escritor (Tom Garrett) que va a casarse con su hija de que se haga pasar por el asesino de una corista. El juego consiste en preparar una serie de pruebas que lleven a un inocente, el propio Tom Garrett, a ser condenado a la pena capital por un crimen que no ha cometido para, una vez dictada sentencia, desvelar la artificialidad y la manipulación realizada en esos testimonios incriminatorios y burlarse, de este modo, de la ineptitud de la Administración de Justicia. El fallecimiento accidental del editor impide, sin embargo, que pueda ejecutarse la segunda parte del plan y Tom es condenado a la silla eléctrica.

Una declaración jurada del editor parece salvar en el último momento a un inocente de ser ajusticiado, si bien la caprichosa novia del escritor, descubre en el último momento que, en realidad, Tom es el culpable del asesinato de la mujer que intentaba impedir el casamiento entre ambos y telefona al gobernador para que no firme el indulto que ha venido reclamando, anteriormente, desde los editoriales del periódico de su padre.



De forma aparente, la historia central de *Más allá de la duda* enlaza con la de *Furia* porque cuestiona la arbitrariedad de la pena de muerte entendida como un acto de linchamiento perpetrado bajo el auspicio de la justicia. La ley es la única garante del orden humano, pero ésta es imperfecta porque se encuentra condicionada por el devenir de un mundo convertido en puesta en escena que genera la duda sobre la garantía de la racionalidad. Lang avanza un paso más en la requisitoria moral que preside su filmografía y propone, desde su nuevo trabajo, no sólo ya que cualquier hombre pueda convertirse, bajo determinadas circunstancias, en un asesino, sino también que cualquier persona pueda ser declarada culpable por un crimen que no ha cometido.

Más allá de la duda es una radiografía demoledora de la sociedad estadounidense de los años cincuenta y forma junto a *Los sobornados* (1953) y *Mientras Nueva York duerme* (1956), tres ácidos retratos de la corrupción reinante en las comisarías, en el mundo de la prensa y en los círculos de poder económico.

Lang, a través de un plano insólito donde, después de presentar la cámara de televisión que retransmite el juicio de Tom Garrett, parece igualar el objetivo de su cámara cinematográfica con el de aquella para mostrar las dos el mismo plano, viene a decir que la sociedad del espectáculo y de los medios de comunicación, como adelantaba en *Mientras Nueva York duerme*, se han hecho ya, a través de sus alianzas con el poder económico y político, con el control de la sociedad sin que la fuerza de denuncia del cine pueda ya ha-

cer nada más que secundar la mirada de éstos, prolongar su punto de vista y su puesta en escena, acomodarse, en suma, a los nuevos tiempos. Lang muestra la podredumbre moral de una sociedad que ha perdido cualquier tipo de referencia ética y donde la justicia es tan ciega como la representan y donde ni la actuación del jurado ni del gobernador consiguen quitarle la venda de los ojos.



Afirma CASAS que en la película hay una primera realidad, la muerte de una corista; una segunda, la esforzada representación que efectúan Garrett y Spencer de ese asesinato; una tercera, la que conocen los dos hombres (y nosotros), la supuesta inocencia de Garrett; una cuarta, su culpabilidad real; y una quinta, la no menos maquiavélica puesta en escena de todo ello por parte de Lang, que no duda en introducir el lenguaje televisivo, imagen fílmica de la realidad *in situ* a modo de sexta representación⁵⁵.

F. *Ángeles con caras sucias* (*Angels with Dirty Faces*). Estados Unidos, 1938. Michael Curtiz

Ángeles con caras sucias es una obra que analiza la fascinación que ejercía, por esos años, la figura mítica de los delincuentes famosos sobre las pandillas juveniles y donde se apuntan también algunas soluciones para combatir esa influencia.

⁵⁵ CASAS, *Fritz Lang*, Madrid, 1998, p. 220.

El guión, obra de John Wexley, narra la historia de dos muchachos ladrones a quienes sorprende la policía. Uno consigue escapar y el otro va a parar a la cárcel. El argumento de la película se centra en la historia de Rocky Sullivan —el chico que fue a parar a la cárcel—, un conocido gángster que, tras sufrir una condena en prisión, vuelve a su barrio natal, reanuda la amistad con Jerry Connolly —el antiguo compinche que escapó y que se ha convertido en el padre Connolly, un sacerdote católico, que trata de salvar de la delincuencia a los jóvenes del barrio—, se transforma en el líder carismático de una banda juvenil y, finalmente, para salvar a su antiguo compañero de correrías, mata a James Frazier —un abogado corrupto que había intentado asesinar antes— y es ejecutado en la silla eléctrica.



En *Ángeles con caras sucias* la ejecución de Rocky Sullivan, en las escenas postreras de la película, no supone tanto la expresión de su fracaso como su redención espiritual, ya que, siguiendo los consejos de Jerry, aquel decide morir como un cobarde para evitar convertirse en un mito para sus jóvenes admiradores. El angustioso plano final conduce a Rocky a la silla eléctrica.

Como expone SANTAMARINA, el film denuncia tanto la miseria en la que (como exponen los jóvenes al hablar del magro salario de sus padres) vive la población de las grandes ciudades (la acción, para hacer más extensivo este retrato, no se localiza en ningún lugar concreto) como la corrupción política y policial —dos poderes pú-

blicos que actúan en connivencia con los delincuentes— o el conformismo de la prensa para erradicar esta lacra social⁵⁶.

Ángeles con caras sucias se convierte así en un desafío crítico con la moral social habitual. De este modo, el personaje del hampón, encarnado por James Cagney, se convierte como ya le ocurriese al propio actor en *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949) de Raoul Walsh, en uno de los primeros malos del cine capaces de mudar el negro sombrío e infausto de este tipo de personajes por una escala de grises mucho más humana y matizada. Ciertamente es que el epílogo de la película, en el que se defiende de una manera exaltada la integridad de los valores católicos como el camino a seguir, hace perder fuelle a esta concepción más desesperanzada del hombre pero ello no es óbice para disfrutar del estremecedor final (donde brilla el mejor Curtiz, flanqueado por un Cagney y un Max Steiner geniales) y para que la dualidad del personaje protagonista sedimente y deje el poso necesario en el espectador. Poco amigo de los virtuosismos, Curtiz aplica la receta de la sencillez al relato.



⁵⁶ SANTAMARINA, A., *El cine negro en 100 películas*, ob. cit., p. 62

G. *Llamad a cualquier puerta (Knock on Any Door)*. Estados Unidos, 1948. Nicholas Ray

Gracias a Nicholas Ray el cine norteamericano recobra su aliento shakesperiano que se creía perdido para siempre desde la marcha de Orson Welles. Desde sus primeros films, el director estadounidense se ha interesado profundamente por la adolescencia, sus personajes hacen pensar en los niños humillados de los que habla Graham Greene. El problema de las relaciones entre los humanos, así como el de la constante tentación de la violencia, son los temas que más le preocupan a Ray.

Ya desde su primera película, *Los amantes de la noche*, basada en una novela de Edward Anderson, que también dio lugar a *Ladrones como nosotros* de Robert Altman, Nicholas Ray nos muestra los que serían los primeros inadaptados antisociales de los muchos que habría en su cine. Uno de los más recordados es Nick Romano, el joven humilde abocado a la delincuencia, acusado de haber asesinado a un policía al que trata de defender el abogado Andrew Morton, interpretado por Humphrey Bogart.

Llamad a cualquier puerta, basada en la novela de Willard Motley, *Knock on Any Door*, no es tanto una película contra la pena de muerte sino que lo que denuncia es ante todo la complicidad de la sociedad y el Estado en la producción de esos hechos. El sudor del juez trasmite la idea de que Nick Romano es un "culpable-inocente" porque, en realidad, culpables somos todos, tal y como expresa el abogado durante el juicio:



Pero Nick es culpable. Y lo es de muchas cosas. Es culpable de saber que su padre moría en prisión. Es culpable de haberse criado en la pobreza. Es culpable de haber vivido entre el hampa. De haber tenido los peores compañeros, los vividores y rufianes, mendigos y prostitutas del peor distrito de los que deshonran a una moderna ciudad...

Llamad a cualquier puerta y os abrirá un Nick Romano.

No es de extrañar que la frase favorita y que repite a lo largo del film "Niño bonito" Romano sea:

*Vive deprisa
Muere joven
Y harás un bonito cadáver.*



Pero antes de subir al estrado confiesa a su abogado:

¡¡Quiero vivir!!

El film termina con un tenebroso, sobrecogedor y terrible plano final: un pasillo largo y Nick Romano camino de la ejecución, camino de la silla eléctrica, plano que avanza el de *Un lugar en el sol* de Georges Stevens.

H. *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*). Estados Unidos, 1951. Georges Stevens

Un lugar en el sol es la adaptación de la novela de Theodore Dreiser, *Una tragedia americana*, obra cercana a las mil páginas. Basada en la novela y en una primera versión fílmica del mismo título, *An American Tragedy* (1931), dirigida por Josef von Sternberg, *Un*

lugar en el sol pertenece a ese conjunto de producciones salidas de los grandes estudios hollywoodienses que lograron dar a conocer el innovador estilo de actuación dramática que llegaría a dominar las pantallas en la década de los cincuenta.

Esta tragedia dirigida por George Stevens es una joya cinematográfica acerca de temas universales: la ambición, el azar, la inocencia, el sentimiento de culpa y el amor verdadero. Además, constituye una conmovedora denuncia contra la pena de muerte y sus insustanciales fundamentos. Stevens recurre de nuevo a un personaje que se repite en su cine: a un joven marginado o desavorecido.

El film cuenta la historia de un muchacho pobre, vapuleado por una forma de vida de religiosidad totalitaria y su necesidad de salir de allí y alcanzar, precisamente, un lugar al sol entre la gente que de verdad puede dominar un destino a la altura de los sueños. Este muchacho es George Eastman, un joven ambicioso que consigue una colocación en la fábrica de su tío. Allí, con la mayor paciencia, esperará ascender a una mejor vida. Al poco tiempo, y en contra de las reglas de la fábrica que prohíben cualquier relación entre los empleados, George se involucra sentimentalmente con Alice, una pobre trabajadora de la fábrica; pero cuando por fin logra que Angela Vickers, una hermosa muchacha de sociedad, se fije en él, no perderá la oportunidad de cortejarla. Entonces, las consecuencias se desatan como una tormenta feroz. Consumida por los celos, Alice, que se ha quedado embarazada, amenaza con revelar a su familia la relación que los une, e insta a George a casarse con ella. Aterrado ante la idea de perderlo todo, pero aun más de perder a su adorada Angela, George tomará una drástica decisión que llevará de manera inevitable a un trágico final. George le propone a Alice ir a dar una vuelta en barca por el lago de Somojurgo; su intención es que una vez allí tenga lugar un "accidente" y Alice se ahogue. George no podrá llevar a cabo el asesinato, pero Alice, asustada, hará volcar la barca. Se caerá y se ahogará porque él no intenta salvarla, y George pagará con su vida por su indiferencia.

Una narración que nos pasea por el típico melodrama de amor entre personas de distintas clases sociales, por las equivocaciones garrafales en materia sentimental surgidas de los instintos y que se cometen en un segundo, por la dura discriminación social imperan-

te en una sociedad conservadora donde las miradas prejuiciosas determinan y modelan conductas, por la desesperación humana que hace aflorar las acciones más macabras que pueden elucubrar el ser humano, por la doble vida y la hipocresía de la humanidad, por la ambición desmedida donde no se repara en los fines ni en los costos que la misma acarrea, por la presión y el trauma psicológico de la desesperación con la consecuente carga de conciencia.



En ocasiones *Un lugar en el sol* se nos presenta como un thriller de suspense donde es complejo determinar un veredicto de culpabilidad en el conflicto narrativo principal del argumento, ya que la sentencia para ser justa se debería desdoblar en dos dimensiones: el analizar la intencionalidad de la elucubración intelectual-espiritual y el analizar el desenlace fáctico que surge de los hechos acontecidos.

Mientras en un *Diario* se puede leer: *Eastman irá a la silla eléctrica, así lo ha prometido el fiscal del Distrito*, el abogado de George Eastman cree en la inocencia del joven, cree en su historia y así en su actuación ante el tribunal recordará que *entre la idea y el hecho existe un verdadero abismo y que ningún testigo vio lo que sucedió*.

Entre las frases más notables del excelente guión de Michael Wilson y Harry Brown, se destaca una de enorme calidad poética, correspondiente precisamente a una de esas escenas de separación, cuando Angela le dice a George:

Cada vez que te separas de mí, es como una despedida. Me gusta creer que no soportas vivir sin mí.

La banda sonora es todo un clásico, con unos temas musicales que no hacen más que rodear el film de un aura romántico, eleván-

dolo a cotas donde pocos films han estado. Las interpretaciones no son más que un carrusel de elogios.

Los últimos diez minutos son prodigiosos y el plano final con los compañeros de prisión dándole ánimos mientras camina hacia la silla eléctrica y ese *hasta pronto* del último preso, vibrante y emocionante.

4.8. La cámara de gas

La ejecución mediante la cámara de gas consiste en encerrar al condenado en una cámara herméticamente sellada y aplicar un tipo de gas letal; el más utilizado solía ser el procedente de ácido clorhídrico o sulfúrico en el que se introducían cristales de cianuro de potasio, desde el exterior mediante una válvula, para producir así gas cianhídrico, de efectos mortales al ser inhalado.

La última ejecución en la cámara de gas se llevó a cabo en Arizona en 1999. La cámara de gas se empleó como medio para matar a millones de personas en los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial

En el cine negro, junto a la silla eléctrica, es el método que más aparece en pantalla.

A. *Quiero vivir (I want to Live)*. Estados Unidos, 1958. Robert Wise

Quiero vivir es un nuevo alegato contra la pena de muerte, mostrando toda su brutalidad e inutilidad. El film narra la historia real, la película se inspiró en hechos reales y en artículos periodísticos, con los que su autor ganó el premio Pulitzer, de Barbara Graham, una prostituta y estafadora condenada a muerte a principios de los cincuenta por el asesinato, en colaboración con tres hombres, de una viuda parapléjica. Aunque ella no cometió el crimen, la prensa y el público presionaron a la justicia para que se cumpliese el terrible castigo. Barbara luchó desesperadamente para demostrar su inocencia, mientras que su vida en la cárcel era agónica.

El papel de los medios de comunicación queda perfectamente reflejado en la frase de la protagonista:

Quiero felicitar a los señores de la prensa. Me han hecho pedazos en los titulares y el jurado ha seguido el camino que ustedes le han marcado. Quedan invitados a mi ejecución.

Después de su condena, el psicólogo que le asiste comenta:

*La prensa creó la atmosfera que le ha condenado*⁵⁷.

Pero esa, es otra historia.



La película pone bajo sospecha a la sociedad en su conjunto y su capacidad, al margen de la moral, para llevar a alguien a la cámara de gas.

Su director diría:

*considero que la pena de muerte no reporta ninguna ventaja ni para el condenado ni para la sociedad, por lo que no tengo otra alternativa que estar en contra. Además, la evidencia de que se cometen errores y se ejecuta a gente inocente, error que no hay forma de reparar, nos obliga a ser extremadamente cautelosos con semejante método*⁵⁸.

Barbara Graham acabó en la cámara de gas de San Quintín en 1955, acusada del asesinato de una anciana. Ella en todo momento mantuvo que era inocente. Los últimos veinte minutos de esta película son un magistral alegato contra la pena capital. Las tortuosas dilaciones que padeció Barbara Graham el día de la ejecución fueron calificadas

⁵⁷ Sobre el tema del papel de los medios de comunicación en esta película, Vid. SOTO NIETO / FERNÁNDEZ, *Imágenes y Justicia. El Derecho a través del cine*, Madrid, 2004, pp. 295 y ss.

⁵⁸ CASTRO, A., Estudio y Entrevista a Robert Wise, en *Dirigido por*, núm. 332, 2004, p. 62.

por el fiscal general de California como *episodio vergonzoso* y el juez se atrevió a reprochar al abogado *haber convertido en un carnaval todo el proceso* por utilizar, como se vio infructuosamente, hasta el último de los recursos imaginables para retrasar la entrada de Barbara Graham en la cámara de gas. Estos últimos veinte minutos se apoyan, según el director Wise, en el testimonio directo del sacerdote que acompañó a Barbara hasta el final. Es escalofriante que la dignidad de una persona llegue a reducirse a los zapatos con los que se empeña en caminar por la alfombra que la llevará hasta la muerte⁵⁹.



Los planos del teléfono negro esperando a que suene o la minuciosa preparación de la cámara de gas son magníficos. Una película intensa y dramática, en la que Susan Hayward completa una actuación magistral, llena de fuerza y credibilidad. La Academia de Hollywood hizo justicia en 1958 al concederle el Óscar como mejor actriz.

B. Cámara sellada (The Chamber). Estados Unidos, 1996. James Foley

Cámara sellada es una nueva adaptación fílmica de una obra de John Grisham sobre un activista del Ku Klux Klan, Sam Cayhall,

⁵⁹ GARCÍA SALGADO, “¡Quiero vivir! Realidad construida, construcción “procesada”: género, prensa y trampas policiales en la determinación del castigo penal”, en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, pp. 97 y ss.

condenado a la pena capital por la muerte de dos niños. Cuando sólo quedan 28 días para la ejecución en la cámara de gas, su nieto, Adam, joven y brillante abogado, intenta salvarle de la pena capital. Mientras se acerca el día final, Adam trabaja con rapidez para descubrir la verdadera historia de su familia y sus claves ocultas. En una desconcertante cadena de giros y sorpresas, Adam destapa decepciones y oscuros secretos que finalmente le llevan a la verdad pero que no impiden la ejecución de Sam.

El film plantea la doble vertiente en la relación entre abogado-cliente y la familiar, buscando ante todo un cierto efectismo, reconstruyendo los hechos a base de flash-backs. Gene Hackman se hace cargo del personaje más antipático, ese abuelo que lleva dos décadas esperando morir, curtido por un racismo ancestral y cabeza de turco de un magma social al cual él pertenece y del que en nada se diferencia.

El guión del prestigioso William Goldman y Chris Reese articula con brillantez este alegato contra el racismo y la pena de muerte. Además del suspense sobre la salvación física y moral del condenado, se vislumbran relaciones familiares interesantes y oscuros traumas infantiles, capaces de ofrecer una buena historia. Hay algunos momentos brillantes —sobre todo en las entrevistas entre nieto y abuelo—.

La crítica la calificó como un drama antirracista con alma de telefilme. Ciertamente es un drama sobre el racismo y la pena de muerte, si bien la puesta en escena de James Foley ralentiza en exceso la acción.



Los últimos planos son tremendos. El espectador, como un testigo más, asiste a la ejecución de Sam. Su entrada en la cámara de gas, el ritual, las correas...mientras el joven abogado corre desesperadamente repleto de impotencia para acabar en los brazos de su tía.

C. Ejecuciones en masa

El uso de la cámara de gas se popularizó durante la Segunda Guerra Mundial por los nazis en sus campos de concentración, cuando se utilizó este sistema para la eliminación masiva de judíos, gitanos, comunistas y otras minorías⁶⁰.

Las referencias al régimen nazi en el cine han encontrado su verdadero sentido y valor desde la denuncia de sus horrores y la reivindicación de la tolerancia y la paz como únicos caminos de progreso para el ser humano. Aquí se enmarca el conmovedor testimonio de Volker Schlöndorff en *El tambor de hojalata* que, realizado en 1979 a partir de la novela de Günter Grass, contiene una admirable secuencia donde el redoble obstinado de un tambor infantil conseguirá transformar una marcha militar en amable vals de reconciliación; o las ejecuciones en masa en la URSS, como refleja la película *Ma-*

⁶⁰ Sobre la historia del nazismo y la solución final, Vid. la interesante novela de Jonathan Littell, *Las benévolas* (2006) que narra en primera persona la historia de Maximilian Aue, un verdugo nazi al que el nihilismo ha ido corrompiendo psicológicamente, alejando con los años de cualquier atisbo de remordimiento y arrepentimiento. A lo largo de su tortuosa biografía y de la transparencia de sus convicciones políticas, Aue se anima a contar su participación en los procesos, tareas y conflictos que caracterizaron a la sociedad alemana durante los años de la guerra. Sin escrúpulos, impertérrito, confiado del poder explicativo de la sola exposición de sus actos, el narrador despliega su experiencia desde Berlín a la Francia ocupada, desde Stalingrado hasta Auschwitz, desde los barrios rojos europeos hasta los poblados judíos diezmados por los Einsatzgruppen en Ucrania o Polonia..Su autor asegura que con *Las benévolas* ha querido responder a una cuestión: la naturaleza del crimen de Estado (entrevista publicada en *El País* el 11 de junio de 2010 bajo el título: “La cultura no nos protege de nada. Los nazis son la prueba”). El título de la novela proviene de la Orestíada de Esquilo. Las Erinias o Furias eran diosas vengativas que castigaban a impíos y criminales con la locura, la tortura y la muerte. Se les nominaba como benévolas, intentando así apartar la maldición que su existencia y sentido implicaban y, siempre, amenazaban.

sacre: ven y mira (*Come and See*), cuyo nombre original es *Idi i Smotri* (1985), sobre la ocupación alemana en Bielorusia. El film de Elem Klimov relata a través de los ojos de un niño la matanza sistemática de los habitantes de las aldeas bielorrusas durante la Guerra; o el impresionante documental de nueve horas y media sobre el holocausto, *Shoah* (1985) del director francés Claude Lanzmann quien invirtió once años de su vida en su realización, en el terrible acercamiento documental al holocausto. *Shoah* es un viaje al centro mismo del exterminio judío; o la soberbia radiología social de la educación de una generación que supondría el germen del nacionalsocialismo alemán, *La cinta blanca* (2009) del director austriaco Michael Haneke. La historia transcurre en una pequeña localidad luterana del norte de Alemania en vísperas de la Guerra del 14 y está fotografiada en un nada caprichoso blanco y negro. El blanco se identifica con la rectitud y la pureza, la que le exigen a sus hijos padres inflexibles, con unos principios que no admiten desviaciones ni heterodoxia y que compaginan sin el menor sentido de culpa la Biblia con el látigo para imponérselos a los suyos. Poco a poco comprobaremos que casi todo es negro, enigmático y tortuoso en ese universo regido por el orden, el supremo valor de las apariencias, la podredumbre moral, las imposiciones ciegas de la fuerza, el imperio del miedo en la conducta de los aparentemente sometidos y sus sádicas y devastadoras consecuencias sobre los más débiles.



Y como siempre en el cine de Haneke hay simbolismo y parábola. Compruebas con un escalofrío al terminar *La cinta blanca* que la alegoría no es gratuita. Sabes que esos niños familiarizados con los

traumas, el abuso, la tortura y el espanto crecerán. Son caldo de cultivo para que un tal Hitler les convenza de que todo está permitido en nombre de la sagrada patria. Y actuarán en la futura barbarie sin sentido de culpa, en perfecta química con lo que mamaron⁶¹.



La lista de Schindler (1993), donde Steven Spielberg nos conmueve hasta el daño emocional con sus imágenes de los campos de concentración y el holocausto nazi, y *La vida es bella*, en la que Roberto Benigni consigue transformar el humor en sentimiento y la inocencia en el único futuro posible, desembocarán en *El pianista*, una de las películas más sobrecogedoras jamás filmadas, recuperación por parte del director Roman Polanski de sus vivencias personales en el *ghetto* de Varsovia utilizando para ello la figura del pianista Wladyslaw Szpilman.

Como epílogo a este sintético repaso de la presencia nazi en el cine, resulta obligado citar la revisión de la Historia realizada por los propios alemanes en una película ejemplar, *El hundimiento*. Este film, dirigido en 2004 por Oliver Hirschbiegel, retrata con intensidad emocional y duro verismo los últimos días de la vida de Hitler y su suicidio final en el búnker donde se resistía a su dramático e inevitable final. El mismo destino colectivo, de daño y destrucción, que ya vaticinara cuando advertía furioso que *Alemania será una potencia mundial o no será*.

⁶¹ Vid. la crítica de CARLOS BOYERO, "En los oscuros orígenes del mal", publicada en *El País* de 15 de enero de 2010.

a. ***La lista de Schindler (Schindler's List)*. Estados Unidos, 1993. Steven Spielberg**

La Lista de Schindler es quizás la película más humana que se tenga memoria sobre la Segunda Guerra Mundial. Basada en un hecho real, Spielberg dirige de manera magistral la vida de Oskar Schindler, hombre que vivió un proceso de cambio difícil de imaginar comenzando por hacer fortuna a costa de la guerra y terminando con el salvamento de cientos de vidas humanas⁶².

La película de Spielberg, basada en la novela homónima de Thomas Kenneally de 1982, *El arca de Schindler (Schindler's Ark)*, cuenta la historia de Oskar Schindler, un empresario de origen checo que salvó la vida de un millar de judíos polacos durante el Holocausto.

Septiembre de 1939, el Ejército del III Reich invade Polonia. Steven Spielberg muestra con dureza, pero fidelidad histórica, el horror cometido por los nazis en contra de la etnia judía. La película sitúa a un prometedor empresario alemán, Oskar Schindler, miembro del partido nazi, en medio del infierno del *ghetto* judío de Cracovia, una de las principales ciudades polacas. Allí, Schindler busca hacerse con la amistad de los militares más poderosos para desarrollar sus negocios sin problemas. Gracias a su enorme influencia dentro del III Reich consigue la concesión de numerosos operarios judíos a precio de saldo para su empresa, que junto a las condiciones impuestas por la guerra, le hacen un hombre rico.

Pero las circunstancias iniciales planteadas por el director dan un gran giro cuando Oskar Schindler se implica emocionalmente en el horror que le rodea y en la vida de sus operarios. Comienza entonces a formar parte de esa realidad, y no puede permanecer al margen. La película muestra una evolución paulatina en el crecimiento de este horror, en el que al principio se echa a los judíos de sus casas y se marcan sus negocios con la estrella de David, y finaliza con su exterminio en los campos de concentración. Oskar Schindler ayuda a muchos de estos ciudadanos judíos a salvar sus vidas, y para ello cuenta con la colaboración de su hombre en la sombra, el gerente de

⁶² Vid. el estudio de GARCÍA AMADO, *La lista de Schindler. Abismos que el derecho difícilmente alcanza*, Valencia, 2003.

su empresa, también judío, Itzhak Stern, quien conoce la bondad de Schindler y le solicita ayuda en numerosas ocasiones.



La empresa de Schindler se convierte en un paraíso de vida, porque todos sus trabajadores cuentan con un salvoconducto del III Reich, que se compromete a no arrestar ni exterminar a los operarios de Schindler. La evolución del personaje llega a su estado puro cuando negocia con un oficial nazi de alto rango la compra de operarios judíos para su empresa, que quedarán al margen del exterminio. Schindler decide empeñar su dinero y su futuro en favor de la vida de una lista de hombres, mujeres y niños judíos. El momento más emotivo y rico del largometraje es la escena en la que Itzhak Stern, gerente judío de su empresa y mano derecha, y el propio Oskar Schindler redactan la lista de personas que salvarán sus vidas (la lista de Schindler).

Como era de esperar, Schindler y su empresa quiebran puesto que en realidad allí no se realizaba ningún tipo de trabajo. Al finalizar la guerra, logra evitar que los guardias maten a los judíos de su fábrica.

Al despedirse de los judíos éstos le entregan un anillo de oro que forjaron y una carta en la que se explicaba todo por si Oskar era capturado por los aliados. El anillo decía: *Quien salva una vida, salva al mundo entero.*

Schindler finalmente escapa y los judíos marchan al pueblo más cercano, por recomendación de un oficial soviético.

En muchas ocasiones el largometraje acerca al espectador al estado de locura transitoria y actitud asesina de la mayoría de oficiales y soldados alemanes en contra de la etnia judía. Un ejemplo de ello es el personaje encarnado por Ralph Fiennes, oficial de alto rango encargado de uno de los campos de concentración nazis, que muestra en cada momento su enorme crueldad contra sus presos judíos, a los que maltrata y asesina con toda impunidad. Otro ejemplo es una escena en la que los cadáveres de los judíos quemados en los hornos crematorios se apilan, mientras un oficial nazi dispara a los cadáveres gritando sin sentido y arrastrado por la irracionalidad de ese momento. Schindler queda impactado, al igual que el espectador cuando contempla a la niña de la chaqueta roja muerta, quemada, en una carretilla.

El film está repleto de dolor, desesperanza y terror que proyectan los cientos de actores en pequeños roles. Es imposible olvidar las escenas en las que los niños son despojados de sus madres para incluirlos en las filas masculinas, en las que estos mismos niños escapan de las garras militares escondiéndose incluso en los depósitos de excremento... es imposible olvidar sus rostros de pavor y de angustia sin un color de esperanza.

El film contiene una fotografía hermosa que a ratos nos desgarrar el alma con secuencias inhumanas. Los lugares del *ghetto* con la pureza de sus recovecos, el contraste de clases y razas en los diferentes escenarios, la crueldad mostrada en cada escena y la perspectiva semejante al infierno de Auschwitz; poseen una imagen limpia cuyos movimientos de cámara danzan al ritmo de una película que mantiene los tiempos precisos aunque sobrepase las tres horas de duración.

Dar el formato de blanco y negro a la cinta le impregna un tono especial. La imagen en este estado posee rasgos demarcados de luces y sombras que le dan vida a lo inerte. Los personajes proyectan un aura distinta que es difícil de generar cuando existe el color. Además Spielberg aprovechó el formato para agregar color a una parte específica de una escena que significa mucho: la niña de rojo. Debido al blanco y negro, por otro lado, las escenas bélicas pueden

ser más soportables ya que no es tan impactante ver brotar sangre oscura.



Spielberg estremeció al mundo con su desgarrador y magistral relato de las víctimas del holocausto nazi. Asombrosamente contada, *La lista de Schindler* es una poderosa y compleja narración que desarma al espectador ante la visión de una angustia casi inaguantable, no exenta de una visión esperanzadora del hombre. Su gran mérito no fue el unánime reconocimiento de la crítica, ni tan siquiera sus 7 Oscar incontestables. El gran legado, el impagable logro del inteligente realizador americano con esta impresionante película, fue su merecidísimo éxito de taquilla, fue exprimir su talento y usar su fama de director “comercial” para recordar a las generaciones que no vivieron la Segunda Guerra Mundial que tal barbaridad existió.

b. *El niño con el pijama de rayas (The Boy in the Striped Pajamas).* Reino Unido, 2008. Mark Herman

Basada en la novela *The boy in the striped pyjamas* (2006) del autor irlandés John Boyne, *El niño con el pijama de rayas* se sitúa en el Berlín de 1942. La familia de Bruno se ve obligada a abandonar Berlín cuando a su padre lo destinan al campo de exterminio de Auschwitz. La familia acepta el cambio con resignación. Desde la ventana de su nueva habitación Bruno, un niño de 9 años que des-

conoce el significado de la Solución Final y el Holocausto, divisa una verja tras la cual hay personas que siempre llevan puesto un “pijama a rayas”; en realidad se trata de judíos prisioneros. Explorando los alrededores de su nuevo hogar, Bruno conoce a través de la valla de seguridad del campo a un niño judío polaco llamado Shmuel, nombre que Bruno no ha oído antes pero que parece ser bastante común en ese sitio. Shmuel le cuenta la historia de su deportación y las terribles condiciones de la vida en el campo. Bruno entabla amistad con él y le visita a menudo, llevándole comida. Tras diversas peripecias, un día la madre de Bruno decide que el campo no es un lugar adecuado para vivir con su familia y toma la decisión de volver a Berlín. Antes de irse, Bruno visita a Shmuel para despedirse y éste le cuenta entre sollozos que no encuentra a su padre, ante lo que Bruno le promete ayudarle a buscarlo. Bruno entra en el campo excavando bajo la verja y se pone un uniforme de preso que le consigue su amigo. No consiguen encontrar al padre de Shmuel y llueve, por lo que Bruno quiere volver a casa. En lugar de eso, los guardias del campo les obligan a entrar junto a una muchedumbre en un lugar “cálido” y “seguro”.



La historia finaliza con los dos niños agarrados de la mano dentro de una cámara de gas. En el epílogo, el padre de Bruno descubre la ropa de su hijo junto a la alambrada e imagina lo sucedido. Meses más tarde, los aliados se llevan a los soldados nazis y el padre de Bruno les sigue sin quejarse *porque ya no le importa nada lo que hagan con él*.



c. *La vida es bella (La vita è bella)*. Italia, 1997, Roberto Benigni

Año 1939. La Toscana, Italia. Guido es un hombre inocente y feliz, con alma de poeta. Le gustaría abrir una tienda de libros, pero ha de ganarse la vida como camarero. Un día conoce a Dora, la guapa maestra de un pueblo. Se enamora sin remedio de la “princesa”, y comienza a cortejarla; su principal rival es un dirigente del partido fascista.

Unos años más tarde, ya casados, tienen un niño. Pasan cinco años y en Italia entran en vigor las infames leyes raciales. Un día se presentan unos soldados, y se llevan a Guido y a su hijo a un campo de concentración. Dora, aun sin ser judía, les sigue por amor. Una vez allí, Guido hace todos los esfuerzos que puede imaginar para que el pequeño Josué crea que se encuentran en un “campamento de verano”, y que están participando en un divertido juego; el motivo, preservar la inocencia de Josué de cinco años, y evitarle los previsibles traumas del horror nazi.

Guido tiene al pequeño Josué escondido y le hace creer que todo lo que ven forma parte de un gran juego colectivo, que ellos dos son los mejores jugadores, que pasan las pruebas más tremendas para finalmente conseguir el primer premio, un primer premio fabuloso. Así en la escena 62:

Guido (en voz baja): *Ven aquí, ¡como un relámpago!*

Dicho y hecho. Entran en el despacho. Guido le da al interruptor y pega unos golpecitos en el micrófono. Los altavoces transmiten los golpes. Y se pone a hablar, todo sonrisas.

Guido (muy alto): *¡Buenos días, princesa!*

Excitadísimo, Josué se acerca. Le tiemblan las piernas, como si se le escapara el pis.

Guido: *Esta noche...*

Los cuatro altavoces en lo alto del poste difunden a todo volumen, hasta los más remotos rincones del campo, la voz de Guido.

Voz de Guido: ... *¡He soñado contigo toda la noche! ¡Vamos al cine...*



El padre hace esfuerzos sobrehumanos, debe construir una catedral gótica para convencer al hijo de que el campo donde se encuentran, entre cámaras de gas, hornos crematorios y montones de cadáveres, donde hacen botones, jabones y pisapapeles con la gente, es un lugar para divertirse. Es tan enorme el horror del campo que parece inventado. Gracias a su padre, a sus esfuerzos y su alegría, el niño sobrevive. La guerra termina, Guido ha muerto, pero al menos Dora puede volver a abrazar a su hijo.

El director y actor italiano logra lo que parecía increíble: un delicado equilibrio para mostrar el horror y la tragedia del holocausto nazi, unido a un fino sentido del humor y a la ternura. A nadie se le escapa que hacer bromas sobre los campos de exterminio no es una tarea sencilla: enseguida se pueden herir sensibilidades o caer en lo grotesco. Benigni, en cambio, consigue tocar los corazones de los espectadores de todo el planeta con esta bella fábula. El film nos recuerda que, aun en las situaciones más terribles, es posible encontrar la belleza, a través del amor por los que tenemos al lado.



La historia es exactamente la que se ve: una familia dividida que intenta desesperadamente sobrevivir en medio del exterminio. Lo que importa es esto: el contraste entre su voluntad de ser felices a pesar de todo y la monstruosidad que los rodea. Es cierto que no se ven las monstruosidades, y que el campo de concentración no es identificable con uno determinado de entre los verdaderos, pero corresponde a nuestro imaginario, al horror que ya llevamos todos dentro para siempre. No hemos negado la violencia, los muertos están y también las cámaras de gas, pero quedan al margen de la escena.

d. *El pianista (The Pianist)*. Reino Unido, 2002. Roman Polanski

Alrededor de 1997, Polanski descubrió las memorias del pianista Wladyslaw Szpilman, un judío que perdió a toda su familia pero que logró sobrevivir al ocultarse en varios lugares mientras Varsovia era pasto de la destrucción por parte de los nazis. Se trataba de un relato angustioso aunque optimista y enérgico protagonizado por un antihéroe. El pianista se salvó varias veces de la muerte gracias a intervenciones azarosas por parte de sus admiradores, de miembros de la Resistencia o, en un momento inolvidable, de un oficial nazi. Szpilman escribió su historia en 1946. Recordaba con tanta viveza los sucesos que los plasmó en el papel con una inmediatez que Polanski juzgó apasionante.

Wladyslaw Szpilman, obligado a vivir con su familia en el corazón del *ghetto* de Varsovia, comparte el sufrimiento, la humillación y los esfuerzos por sobrevivir. Allí se enfrentan al hambre, a

las persecuciones y humillaciones que los nazis llevan a cabo, además del miedo a la muerte y las torturas que siempre están presentes. Después de un tiempo, los judíos son reunidos y deportados al campo de exterminio de Treblinka. En el último minuto, Szpilman es salvado de ese horrible destino por un policía del ghetto judío, antiguo amigo de la familia. Separado de sus familiares, Szpilman sobrevive, primero en el *ghetto* como esclavo obrero de unidades de reconstrucción alemanas y posteriormente escondido en el exterior del *ghetto*, confiando en la ayuda de amigos que no son judíos y que todavía le recordaban.



Mientras se mantiene escondido, presencia los muchos horrores cometidos por los nazis, como las palizas, incendios y matanzas indiscriminadas. Asimismo, presencia el levantamiento de los judíos del *ghetto* en 1943. En poco tiempo, el ejército alemán entra por la fuerza al *ghetto* y elimina a casi todos los rebeldes que quedaban.

Pasado un año, la vida en Varsovia se ha deteriorado más todavía. La resistencia polaca organiza otro levantamiento contra la ocupación alemana, que nuevamente falla. Como consecuencia, la ciudad queda virtualmente deshabitada y, en más de una ocasión, Szpilman queda al borde de la muerte debido a las enfermedades y la desnutrición.

Después de una frenética búsqueda de algo que comer por las ruinas de las casas bombardeadas y escapando de los nazis, Szpilman encuentra una lata de conservas que se le escapa de las manos

y cae rodando hasta topar con las botas de un oficial nazi, el capitán Wilm Hosenfeld, que al instante se da cuenta de que Szpilman es judío. Al enterarse que anteriormente era pianista, Hosenfeld le lleva hasta un piano y le pide que toque algo. En ese momento un decrepito Szpilman ejecuta una desesperada pieza de Chopin ante un Hosenfeld que se compadece de él, y a la vez muestra su admiración tras la tocata, de manera que no sólo no le delata sino que le esconde en el ático del edificio, llevándole regularmente comida y un abrelatas.

Semanas después, los alemanes son forzados a retirarse de Varsovia debido al avance del Ejército Rojo. Antes de abandonar la zona, Hosenfeld acude a despedirse de Szpilman y le da su abrigo, prometiendo que le escuchará en la radio polaca. El abrigo casi resulta ser fatal para Szpilman cuando aparecen las tropas soviéticas ya que le confunden con un oficial alemán y le disparan y le persiguen en un edificio donde le lanzan una granada. Sólo consigue que dejen de disparar tras convencerles de que es polaco y que sólo lleva el abrigo porque tiene frío.



Al ser liberado un campo de concentración cercano, el capitán Hosenfeld y otros alemanes son capturados. Estando retenido, Hosenfeld le pide a un prisionero judío que contacte con Szpilman para liberarle. Szpilman, que ha retomado su vida normal tocando en la radio de Varsovia, llega al lugar demasiado tarde ya que todos los prisioneros han sido reubicados en destinos desconocidos.

En la escena final de la película, Szpilman interpreta triunfalmente una pieza de Chopin frente a una gran audiencia en Varsovia. Antes de los créditos finales, se revela que Szpilman falleció en el año 2000 y Hosenfeld en 1952 en un campo de prisioneros de guerra soviético.

El pianista es una espléndida película en la que Polanski ambienta con admirable realismo el *ghetto* de Varsovia —una cárcel de indignidad, muerte y sufrimiento— para mostrar la barbarie nazi y la supervivencia judía con crudeza sin caer en efectismos. Consciente de que Spielberg dejó sentenciada la última palabra sobre el holocausto, el director polaco se centra en la dramática antesala de los campos de exterminio —en una primera parte formidablemente narrada—, para impulsar la película a altas cotas de interés y emoción en la desoladora y solitaria odisea de Brody, culminada con, quizá, la más bella escena de cine de todo el año 2002: la secuencia del piano ante la imponente presencia del oficial alemán⁶³.



Es una película hecha con humildad e inteligencia y, aunque no es la historia del holocausto del propio director, que ha estado marcada por horribles acontecimientos, no se puede dudar que es la película que ha estado esperando rodar toda su vida.

⁶³ Vid. el comentario a esta escena y a la película en general en FEENEY / DUNCAN (Ed.), *Roman Polanski*, Taschen, 2006, pp. 166 y ss.

Como su protagonista, a la llegada de los nazis a Polonia en 1939, Polanski fue recluido con sus padres en el *ghetto* de Cracovia; en 1941, una vez que sus familiares fueron deportados a los campos de concentración —perdió a su madre en Auschwitz, mientras que su padre sobrevivió en Mauthausen—, el joven Polanski pasó de una familia a otra hasta que se vio obligado a valerse por sí mismo, como miembro de una pandilla callejera. Posteriormente estuvo expuesto al clima represivo de la dominación soviética hasta 1956, y después vivió las purgas estalinistas.

Lo que Polanski vio de niño se refleja reiteradamente en lo que ve Szpilman. La anciana que el Polanski de siete años vio asesinar en la calle tiene su equivalente en la joven que intenta formular una pregunta con educación y recibe un disparo en la frente como respuesta. De forma similar, cuando los soldados pasan lista a un grupo de obreros judíos, y les ordenan que rompan filas y se pongan de espaldas, es para matarles uno a uno. En momentos como estos, cuando las víctimas esperan la muerte con tanta sumisión, cuando los demás la presencian con tanta sumisión, es inevitable preguntarse cuál de las dos situaciones es más terrible. Esa sensación de ser “testigo ocular” resulta terriblemente extrema cuando observamos a Szpilman en la famosa sublevación de Varsovia, aunque únicamente podemos distinguir los retazos de la batalla que entran en nuestro campo de visión gracias al cristal roto de una ventana.

Como resultado de estas experiencias traumáticas Polanski quedó, en sus propias palabras, *permanentemente escéptico ante la febril y fútil retórica de la ideología política*.

El director de *Lunas de hiel*, *Chinatown*, *Repulsión* o *El cuchillo en el agua*, vuelve a la pantalla grande con un clima emocionalmente devastador, dispuesto a enfrentarse cara a cara con sus propios fantasmas y vencerlos en el terreno que mejor conoce: el cine.

La precisión del color y el diseño de los brazaletes con la estrella de David que los nazis obligaban a llevar a los judíos —siluetas azules sobre fondo blanco— poseen la vitalidad mordaz de las cosas que se recuerdan, no de un mero préstamo de otras películas.

Con gran sabiduría Polanski no emite juicios: parece haber decidido que ante un horror tan meticulosamente planificado, lo me-

Lo que puede hacerse es exponer los detalles correctamente. En la película se alternan memorables momentos de brutalidad en todos los sentidos con situaciones llenas de esperanza y amistad, pero lo que recorre todo el trabajo de Polanski es la denuncia íntima del nazismo y de todo tipo de totalitarismos, el recuerdo amargo de una niñez marcada indeleblemente por unos hechos que nadie podría olvidar.



Lo esencial, como recuerda BARRENETXEA, es el testimonio y el drama vivido por el protagonista; como cuando, abandonado a su suerte en el piso franco, pasa horas y horas en silencio, incapaz de poder tocar el piano que tiene en la habitación por miedo a delatarse. Esa idea queda presente cuando se escucha una melodía de fondo que parece tocar, pero que en verdad sólo imagina. Un gesto, un sencillo gesto como aquel, le separa de vivir o de morir. La lectura moral e histórica es incontestable, nunca se debe de dejar de considerar la importancia del nazismo y su voluntad destructora⁶⁴.

Para llevar a cabo *El pianista*, Roman Polanski se basó en las memorias de Wladyslaw Szpilman, publicadas en 1946 con el título de *Muerte de una ciudad*, fulminantemente prohibidas por el Partido Comunista y republicadas en 1998 ya con el título *El pianista del ghetto de Varsovia*.

⁶⁴ BARRENETXEA MARAÑÓN, "El pianista" de Roman Polanski: lectura de la dictadura nazi a través del cine", en *Crisis, dictaduras, democracias: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Universidad de La Rioja, 2008.

4.9. La inyección letal

La muerte por inyección letal es el más “moderno” sistema de ejecución. Consiste en inyectar por vía intravenosa y de manera continua una cantidad letal de un barbitúrico de acción rápida en combinación con un producto químico paralizante. En Texas, uno de los 19 estados de Estados Unidos en los que la ejecución se realiza por inyección letal, se usan tres sustancias conjuntamente: tiopental sódico, bromuro de pancuronio y cloruro de potasio.

El tiopental sódico es un barbitúrico de acción muy rápida que hace perder el conocimiento al preso, la segunda es un bloqueador de placa mioneural no despolarizante, que paraliza el diafragma, impidiendo así la respiración, y el cloruro de potasio despolariza el músculo cardíaco provocando un paro cardíaco.

Sin embargo, el 15 de septiembre de 2009 el reo estadounidense Romell Broom sobrevivió a su ejecución mediante inyección letal en la prisión Sur (Southern Correctional Facility) de Lucasville (Ohio). El gobernador del Estado decidió suspender la ejecución y posponerla una semana después de que el condenado hubiera recibido 18 pinchazos en diversas partes del cuerpo⁶⁵. Tras este incidente se congelaron todos los procesos de ejecución mientras se buscaba un nuevo método que no se hizo esperar pues, tres meses más tarde, en diciembre de 2009, el Estado de Ohio ejecutaba a un condenado mediante una nueva inyección letal, compuesta por una única sustancia, un potente anestésico, en lugar de las tres empleadas en el protocolo habitual.

El nuevo procedimiento, introducido con el objetivo de mitigar el sufrimiento extremo de algunos presos cuando la combinación usada hasta ahora fallaba, ha sido probado por primera vez con Kenneth Biros, de 51 años, condenado a muerte por asesinar y descuartizar a una joven en 1991. Algunos expertos habían advertido que este procedimiento podía alargar la agonía del reo, sin embargo, Biros fallecía unos 10 minutos después de recibir la inyección,

⁶⁵ Vid. el reportaje de *El País*, “Pena de muerte presidio de Lucasville (Ohio). 18 pinchazos no mataron a Romell Broom”, de 11 de junio de 2006.

aproximadamente el mismo tiempo que tarda en hacer efecto el compuesto habitual.

Por ello no es de extrañar que en julio de 2006, asustado por el dolor que podría causarle la ejecución por la temida inyección letal, un condenado a muerte en el estado de Virginia (Estados Unidos) optase por ser ajusticiado en la silla eléctrica. Brandon Hedrick, el primero en ser ejecutado por ese método en los últimos dos años en Estados Unidos, tenía 27 años y fue condenado a la pena máxima por violar y asesinar en 1998 a Lisa Crider, una joven de 23 años, madre de un niño de 5 años. Hedrick, fue informado por los funcionarios de que podía elegir entre la silla eléctrica y la inyección letal ya que el Tribunal Supremo autorizó en junio de 2006 que los reos podían elegir la forma de morir y por tanto impugnar ante los tribunales el empleo de la inyección letal, a causa del dolor “cruel e inhumano” que puede causar, un castigo que prohíbe la Constitución estadounidense⁶⁶.

Por su parte, el preso Ronnie Lee Gardner era ejecutado en Estados Unidos ante un pelotón de fusilamiento, un método que eligió el propio reo y que no se había utilizado desde 1996. Gardner, de 49 años y que había sido condenado por asesinato, era fusilado en la prisión estatal de Utah, en las afueras de Salt Lake City, a las 00.20 hora local del 16 de junio de 2010, atado a una silla, con la cabeza cubierta con una capucha y una diana colgada del pecho, todo por elección propia. Cinco agentes ejercieron de verdugos con el visto bueno del Departamento de Prisiones. Los cinco iban armados con rifles del calibre 30, pero solamente cuatro dispararon balas reales, el otro lo hizo con foguero. La sala de ejecuciones es una habitación de seis metros por siete, cuyos cristales son antibalas y opacos, para proteger “física y emocionalmente” a los testigos⁶⁷.

⁶⁶ Vid. el reportaje de Mercedes Hervás, “Un preso escoge la silla eléctrica para poder eludir la inyección letal”, publicado en *El País* de 22 de julio de 2006.

⁶⁷ Vid. el reportaje de Yolanda Monge, “Ejecutado en Utah el preso que pidió morir fusilado”, publicado en *El País* de 17 de junio de 2010.



El condenado a muerte Ronnie Lee Gardner, durante una vista judicial celebrada una semana antes de su ejecución.

A. *La espalda del mundo*. España, 2000. Javier Corcuera

La espalda del mundo es un documental que se compone de tres reportajes que afrontan otras tantas situaciones de degradación humana e injusticia social y política⁶⁸. Tres historias, en definitiva, sobre la violación de los derechos humanos. El primer pasaje, *El Niño*, sigue los pasos de Guinder Rodríguez, un espabilado y encantador chaval de 11 años, que malvive con su numerosa familia en una chabola de los suburbios más pobres de Lima. De su mano se muestra el duro trabajo de los picapedreros, al que se ven abocados muchos menores de la zona, que deben hacer esfuerzos heroicos para seguir recibiendo educación escolar. El segundo fragmento, *La Palabra*, es un homenaje a Leyla Zana, la primera mujer kurda que llegó a ser diputada en el parlamento turco, y que lleva desde 1994 en una cárcel de Ankara, cumpliendo una condena de 15 años. El motivo: llevar a su juramento parlamentario una diadema con los colores de la bandera de Kurdistán y pronunciar, en el prohibido idioma kurdo, una frase sobre la hermandad entre su pueblo y el pueblo turco. Finalmente, en *La Vida*, la cámara se adentra en el corredor

⁶⁸ El documental puede visionarse en <http://video.google.es/videoplay?docid=4848322089224922482#>

de la muerte de una cárcel de Texas, para mostrar sin concesiones la deshumanización que conlleva la pena capital. Al hilo de las confesiones íntimas de Thomas Miller —un condenado negro, que ya ha sufrido diez fechas de ejecución y ha conocido a 120 ejecutados—, se presentan las declaraciones alucinantes, en su terrible frialdad burocrática, del alcaide, el capellán protestante y otros funcionarios de la cárcel, así como las sentidas opiniones de familiares de condenados y de alguna víctima. Thomas Miller permaneció desde 1986 en el corredor de la muerte de Texas acusado de robo y doble asesinato. La última apelación no tuvo éxito. Miller era ejecutado poco después del estreno del documental.

La frialdad con que el alcaide enumera las ejecuciones asusta: *18 ejecuciones en lo que va de año, el año pasado 20 y el año anterior, 37. Está será mi ejecución número 91.* Tras ello, con la misma frialdad y carente de sentimiento alguno, relata el cuasicircense protocolo que se sigue en las ejecuciones estadounidenses: la ceremonia en la llamada “casa de la muerte”, lo que sucede paso a paso en la cámara de ejecución, de la que observa: *No me quita el sueño.* A las 6 en punto se ejecutará a Charles Boyd. Un número más en su cuenta.

En el documental el capellán muestra el cementerio del Departamento donde son enterrados los ejecutados y los que han muerto en prisión de muerte natural. El cementerio lleva el nombre de Joe Byrd, un verdugo.

La última secuencia con las últimas palabras del condenado es escalofriante. Éste mirando a cámara dice:



Me llamo Thomas, tengo 48 años. Me encarcelaron por robo y asesinato en un hotel. Siempre he defendido mi inocencia pero eso da lo mismo. En este país, seas inocente o culpable, si respondes al perfil, entonces, ya sabes. Se acabó.

B. Pena de muerte (*Dead Man Walking*). Estados Unidos, 1995. Tim Robbins

De la abundante filmografía sobre la pena de muerte se ha señalado al film *Pena de muerte* como el mayor hito cinematográfico que ha desarrollado el argumento del castigo capital⁶⁹. En ella Tim Robbins se aparta del desarrollo que había sido habitual al tratar el cine el tema de la pena capital. En palabras del propio Tim Robbins, con *Pena de muerte* no pretendía narrar el caso de un pobre hombre inocente, lo que realmente quería era plantear el problema moral de la pena de muerte, para lo que no valía que el condenado fuese inocente sino que, al contrario, necesitaba que se tratara de un culpable. A partir de ahí, la pregunta que surge de inmediato es ¿debe o no el culpable de un crimen horrendo ser castigado a morir? ¿Le puede quedar algo de humanidad a semejante individuo? Tim Robbins emprende un espinoso viaje al meollo social de la pena de muerte en los Estados Unidos.

El guión de la película *Pena de muerte* se basa en la obra escrita de la hermana Prejean⁷⁰. Seis años pasó en el corredor de la muerte Patrick Sonnier, el reo en el que se basa la dramática *Pena de muerte*, y que se declaraba inocente de los dos asesinatos que se le imputaban. Durante sus dos últimos años fue asistido por la monja católica Helen Prejean, que quedó muy impactada por el horror de la pena capital, y decidió plasmar sus experiencias en un libro autobiográfico.

⁶⁹ Así, RIVAYA, "Dead man walking. Contra la pena de muerte", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, p. 194.

⁷⁰ PREJEAN, Helen, *Pena de muerte*, (trad. Maite Subirats), Barcelona, 1996.



La película, inspirada en este caso, se centra en la relación entre un psicópata criminal y una monja que será su asesora espiritual hasta que se ejecute la pena de muerte. Matthew Poncelet, un joven condenado a la pena capital por el asesinato de dos adolescentes, reclama desde la prisión la ayuda de la hermana Helen Prejean. Durante la semana previa a la fecha fijada para la ejecución a través de la inyección letal, la hermana intentará que su condenado consiga la absolución y la paz espiritual. Sin embargo, en esta nueva ocupación, la hermana Helen sentirá una profunda inquietud no sólo por la espantosa agonía que supone la cuenta atrás, sino también por las familias de las víctimas

Hay muchos sentimientos encontrados, mucha rabia y cinismo en el condenado. Pero la hermana le escucha siempre y hace todo lo posible por ayudarlo y comprenderle. Quizá es inocente, aunque su culpabilidad parece más probable. La apelación se acerca. Y pronto verá que el cuadro al que se enfrenta no estará completo si no visita a los familiares de las víctimas. Pero, aún así, y con todas sus dudas, presta toda la ayuda que está en sus manos al condenado, como también ofrece ayuda a las familias de las víctimas, aunque éstas dolidas con la hermana, la rechazan. La última semana es una lucha constante por salvar la vida de Matthew Poncelet, apelando a los Derechos Humanos, e intentando hacer ver que el reo es una persona, y que el asesinato está mal, lo cometa quien lo cometa.



Cuando un guardián de la prisión le pregunta:

*Dígame una cosa, hermana ¿Qué hace una monja en un lugar como éste?
¿Sabe lo que hizo ese hombre? ¿Cómo mató a esos chicos?*

La hermana Prejean le contesta:

*El delito que cometió fue horrible. No le disculpo, pero no tiene sentido
matar para decir que está mal matar.*

Finalmente la hermana Prejean no consigue que Matthew sea absuelto. A pocas horas de la ejecución, Matthew confiesa a la hermana Prejean que sí ha cometido los crímenes pero que se arrepiente de ello y quiere llegar a la muerte en paz consigo mismo.

La ejecución tiene lugar en presencia del abogado, las dos familias de los jóvenes asesinados y de la hermana Helen Prejean. Los policías atan al reo a una camilla que tiene los brazos extendidos. La imagen recuerda a la crucifixión. Dos policías aprietan al unísono dos botones, la máquina indica *Armed* y las luces amarillas se encienden, los émbolos de las jeringuillas se mueven, un líquido entre en los brazos del condenado. Cuando se ilumina el botón rojo, el veneno empieza a circular, y cuando se ilumina el botón verde, es la señal de que todo ha terminado, que el reo ha expirado.



Sin utilizar trampas ni efectismos, Tim Robbins consiguió con su segunda película como realizador un tremendo alegato en contra de la pena capital. Es elogiable la visión objetiva de lo que hay alrededor de una ejecución legal. Con una mirada completa y sin victimizar al delincuente, el film revisa en dos horas todas las aristas y posiciones frente a un castigo tan debatido.

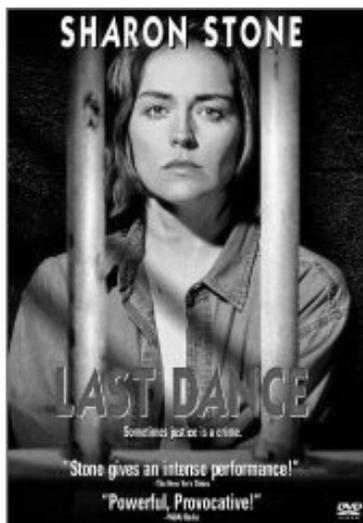
La película, cuyo título original es *Dead Man Walking*, fue denominada así ya que es la brutal frase que uno de los policías encargados de la ejecución pronuncia en el momento en el que el sentenciado camina en dirección a su muerte.

C. Condenada (*Last dance*). Estados Unidos, 1996. Bruce Beresford

Rick Hayes, joven abogado, comienza a trabajar en la oficina de indultos de la capital del estado. El primer caso que se le asigna es el de Cindy Liggett, una mujer convicta, autora de dos asesinatos y condenada a muerte. Lleva doce años en el corredor de la muerte y tras varios aplazamientos, ya ha asumido su destino. Durante la revisión del expediente, Rick descubre ciertas irregularidades que podrían librarla de la pena capital.

La película describe la lucha judicial con que se intenta evitar la ejecución de Cindy, y pone de manifiesto como, a veces, el interés político es el factor de más peso a la hora de aplicar una condena a muerte. También refleja la particular tortura que supone para un

condenado la antesala del corredor de la muerte. Con una interesante descripción de la angustiada búsqueda de la conmutación de la pena, el guión describe con acierto la macabra antesala de la muerte denunciando la primacía del interés político sobre la propia reinserción.



El director australiano, al igual que hiciera un año antes Tim Robbins en *Pena de muerte*, muestra claramente la inutilidad y la crueldad de la condena a muerte.

D. La vida de David Gale (*The life of David Gale*). Estados Unidos, 2003. Alan Parker

El director británico Alan Parker dirige de nuevo una película crítica como ya lo hiciera en *El expreso de medianoche* (1978)⁷¹. El nuevo film fue recibido en los Estados Unidos bastante fríamente, dada la explícita denuncia que realiza hacia el sistema judicial de algunos Estados de ese país. La trama de la película cuenta, en retrospectiva, los hechos que llevaron a David Gale, interpretado por Kevin

⁷¹ *El expreso de medianoche* es un film sobre el trato en las cárceles turcas.

Spacey, a presidio. Gale, popular profesor universitario y abogado activista en contra de la pena de muerte, se encuentra en la cárcel a la espera de su ejecución por la violación y muerte de la activista colega Constance Harraway. Tres días antes de su ejecución, Gale acepta dar una serie de entrevistas a Bitsey Bloom (Kate Winslet), una tenaz e inteligente reportera, quien en el curso de estas conversaciones empieza a dibujar la posibilidad de que Gale sea inocente del crimen que lo ha llevado a prisión, y que tal vez sea víctima de una conspiración que busca restar credibilidad al movimiento abolicionista.



La realización de Alan Parker, elegante y muy cuidada como en todas sus películas, vuelve a ser en ésta de una calidad más que notable; se destaca, de entre las muchas escenas dignas de mención, uno de los fragmentos finales en el que se describe la última comida del reo. El montaje propicia aquí uno de sus trucos de magia. La última comida es editada en paralelo con el discurso ante la prensa del portavoz de la prisión que enumera los ingredientes del otro cocktail, éste mortal, que se administrará a Gale. Ambas descripciones se entremezclan acabando con la afirmación del funcionario de que el costo de la inyección letal es tan sólo de 86 dólares.

La filmografía de Parker constata que en el terreno en el que mejor se mueve es el de la crítica social, género para el que ha desarrollado las mejores obras. Con David Gale carga nuevamente las tintas contra aspectos de la sociedad que le molestan, llevando a cabo un guión que coincide, con su idea opuesta a la pena de muerte. El film aparece en un momento especialmente delicado en las disqui-

siciones sobre este tema, en el que los atentados del 11 de septiembre han provocado un aumento del conservadurismo en la sociedad americana contra los delitos de asesinato, y el índice de ciudadanos que se muestran favorables a la aplicación de estos lamentables métodos se ha incrementado sensiblemente.



E. *Monster*. Estados Unidos, 2003. Patty Jenkins

El film de Patty Jenkins está basado en hechos reales. *Monster* narra la historia de Aileen Wuornos, papel interpretado por Charlize Theron, una prostituta ejecutada en el estado de Florida por inyección letal el 9 de octubre de 2002, tras una década en el corredor de la muerte, tras confesarse autora de seis asesinatos, incluido un policía. Aileen siempre declaró que mató en defensa propia, en respuesta a violentos ataques mientras trabajaba como prostituta. Cerca de la desesperación y del suicidio, Wuornos, que sufría maltratos desde niña, entra un día en un bar de Florida, donde conoce a Selby Wall, una joven lesbiana enviada por sus padres a vivir con su tía para “curar su homosexualidad”. Wuornos, víctima de una trágica infancia llena de abusos, fue violada varias veces por un amigo de su padre, rápidamente se enamora de Selby, encontrando en ella una razón para vivir. Incapaz de encontrar un trabajo digno pero desesperada por mantener su nueva relación, Wuornos continúa trabajando como prostituta. Cuando uno de sus clientes se vuelve violento, ella le dispara en defensa propia, comenzando así una trágica cadena de asesinatos.

La última vez que Aileen y Selby se ven es cuando ésta va a declarar en el juicio de la protagonista. Nunca más se vuelven a comunicar. Aileen queda pensando en lo que alguna vez oyó:

*se dice que con felicidad y optimismo se puede lograr lo que uno quiera...¡ja!
Ojalá fuese tan fácil.*



Monster es la historia de una asesina, declarada por los medios de comunicación “la primera mujer serial-killer de América”, pero también es la historia de amor entre dos inadaptadas y un magnífico alegato contra la pena capital.

F. Ejecución inminente (True Crime). Estados Unidos, 1999. Clint Eastwood

Steve Everett es un reportero dedicado al periodismo de investigación que tiene más de un problema: es un alcohólico que sólo lleva sobrio desde hace dos meses y un mujeriego impenitente, males por los que su carrera profesional está cayendo en picado. Ha alcanzado el descrédito entre sus compañeros de profesión y es despreciado por su ex esposa. Una pequeña oportunidad de rehabilitación parece concedérsele cuando le asignan una entrevista a un condenado a muerte, tras la muerte en accidente de coche de la periodista encargada del caso, con quien Everett había estado hablando la noche anterior. El reportero comienza a realizar algunas investigaciones de forma rutinaria, descubriendo detalles del caso que le llevan a sospechar que el preso que va a ser ejecutado es inocente. El tiempo

corre en su contra y Everett tiene que conseguir toda la información necesaria para poder frenar la ejecución de la sentencia. El reportero inicia una carrera contrarreloj y aprovechará las últimas doce horas de esperanza para intentar conseguir un indulto y salvar la vida del hombre que espera en el corredor de la muerte. Al final, casi lo consigue. El indulto llega pero la ejecución ya se ha llevado a cabo.

Eastwood es de los pocos que ha abordado el tema de la pena de muerte por medio del thriller y aun así ni lo ha trivializado ni se ha valido de él para el panfleto político. De hecho, lo más interesante de este buen thriller es el acercamiento a un tema tan espinoso como la pena de muerte a través de pocas pero expresivas escenas, como la magnífica visita de la mujer e hija del reo el día antes de la ejecución. El final contiene dos escenas espléndidas: la tensa escena de la preparación de la ejecución y la conclusión del film, con Eastwood solo en New York.

Clint Eastwood deja traslucir, con un tono de cinismo y amargura, su postura contraria a la pena de muerte.



5. LOS EJECUTORES DE LA PENA DE MUERTE: LOS VERDUGOS

El verdugo o ejecutor de la justicia, actor del espectáculo de la muerte, público ejecutor, maestro de Altas Obras de la Corte, que de cualquier manera puede ser llamado, un hombre cuyo oficio es el de matar a los demás, llena las ensangrentadas páginas que dentro de

la historia del Derecho penal se refieren a la sanción capital. Durante varios siglos, el verdugo resultó el eje central de la teatral función de la muerte en las plazas y sus adyacencias, en las ciudades europeas. El espectáculo era público y gratuito, aunque se llegaban a pagar ingentes sumas para obtener un sitio preferencial desde donde asistir a la muerte anunciada y presenciar con toda minucia, la labor del verdugo⁷². Su genealogía ha sido estudiada por BERNALDO DE QUIRÓS en su obra *La picota. Crímenes y castigos en el país castellano en los tiempos medios*.

En los trabajos históricos sobre la pena de muerte, incluyendo los más recientes, la figura del verdugo sigue fascinando, entre otras cosas porque, aunque la sociedad acepte la pena de muerte e incluso la reclame, jamás ha aceptado con agrado el oficio de ejecutor. Relata GARCÍA VALDÉS que es el verdugo personaje temido, odiado, despreciado y respetado al mismo tiempo. Podrá coger las legumbres del mercado y las cabezas de cochino, más con una escudilla, pues no las deberá tocar con la mano; si bebe en la taberna lo hará solo, en mesa aparte; si comulga en la iglesia, en día señalado; ha de vestir con jubón de colores llamativos, de matiz claramente bufonesco; llevará en su sombrero dibujada una escalera, la que suben los reos y él mismo para dirigirse a la horca; tendrá que vivir en una casucha apartada del centro ciudadano y en ella cuidará primorosamente, para tenerlos a punto y dispuestos, de sus lúgubres aparatos y utensilios; y cuando muera será enterrado en el lugar del cementerio reservado a los suicidas⁷³.

Tampoco la literatura ha tratado con clemencia a la figura del verdugo como sucede en *La canción del verdugo* de Norman Mailer:

¡Ni arrastrándome conseguirían que asistiese al ajusticiamiento — declaró el fiscal que intervino en el juicio de Gary—. Yo he cumplido ya con mi misión. Creo en la pena de muerte. La pedí y la obtuve. Pero una ejecución es un trabajo tan sucio como desagradable, en el cual me niego a intervenir.

⁷² Vid. más extensamente sobre la figura del verdugo, NEUMAN, E., *Pena de muerte. La crueldad legislada*, ob. cit., pp. 146 y ss.

⁷³ GARCÍA VALDÉS, *Temas de Derecho penal (Penología, Parte especial, Proyectos de Reforma)*, Madrid, 1992, pp. 13 y 14.

Aun sucio y desagradable, no por ello se han dejado de escribir obras⁷⁴ sobre estos “peculiares personajes” y de realizar películas que centran su atención más que en los condenados a la pena capital en los ejecutores de la misma o “administradores de justicia”, como eufemísticamente se denominan a sí mismos los verdugos de Patiño, “instrumentos del genio del mal” o “criminal sin delito”, como les bautizara Espronceda o “asesino legal”, como les califica RUÍZ SANZ⁷⁵.

5.1. *El verdugo*. España-Italia, 1963. Luís García Berlanga

La idea original de *El verdugo* está basada en una historia real: un amigo de Berlanga, abogado de oficio, tuvo que asistir a la ejecución de un reo; aquello fue terrible porque el verdugo estaba muy nervioso, y era él quien parecía el verdadero condenado, hasta el extremo de tenerle que ser inyectado un tranquilizante. Esta anécdota fue la que despertó un deseo: hacer una película que girase en torno a la pena de muerte. En diversas ocasiones Berlanga ha manifestado su oposición a la pena capital, mostrándose contrario a cualquier manifestación de formas de tortura.

Aunque su padre fue condenado a muerte, Berlanga atribuye su interés a otras razones:

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

⁷⁴ Vid. por ejemplo, ESLAVA GALÁN, *Verdugos y torturadores*, Madrid, 1991; CHRISTOPHE, R., *Los Sanson (Biografía de una familia de verdugos franceses durante dos siglos)*, Barcelona, 1967; SUEIRO, D., *Los verdugos españoles. Historia y actualidad del garrote vil*, Madrid, 1971, o de este mismo autor, *El arte de matar*, Madrid, 1968.

⁷⁵ RUÍZ SANZ, *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*, Valencia, 2003.



La trama argumental de *El verdugo* es de Berlanga, pero en el guión intervinieron también Rafael Azcona y el italiano Ennio Flaiano. Se trataba de una historia espantosa y funesta, pero tamizada con cierta dosis de comicidad. La idea central, la pena de muerte, quedó envuelta en un argumento que, para muchos era evasivo y eludía la verdadera tragedia que suponía su vigencia en nuestro país. Las risas y sonrisas fueron para algunos ciertamente criticadas, pero otros supieron ver el acto de valentía del director por afrontar un proyecto de tales características en pleno régimen franquista⁷⁶.

José Luís, empleado de pompas fúnebres, acude cierto día a la prisión de Madrid para recoger el finado de un condenado a muerte. Mientras espera conoce a Amadeo, el verdugo, hombre de avanzada edad. El azar lleva a José Luís a conocer a la hija de Amadeo con la que mantiene una relación secreta durante las ausencias del padre. Pero en uno de esos encuentros, la pareja es sorprendida. El desenlace será el casamiento, trasladándose a vivir José Luís a casa de su suegro. Una vez que Amadeo se jubila y, ante el peligro de perder el piso, que por ser funcionario, le ha sido concedido, José Luís se ve abocado a ocupar la vacante plaza de verdugo.

El protagonista consigue llevar una vida normal, sin sobresaltos ni alteraciones, aunque la inquietud de ser reclamado cualquier día para ejercer su nueva profesión le invade el ánimo. Así, muestra un gran interés por todo tipo de noticias y sucesos relativos a asesina-

⁷⁶ Vid. más extensamente, PERALES, F., *Luís García Berlanga*, Madrid, 1997, pp.248 y ss.

tos, con el constante temor de tener que enfrentarse a los criminales y tener que hacer uso del garrote.



Cierto día le notifican que debe partir a Palma de Mallorca para ajusticiar a un condenado. Cuando llega a la isla, José Luís será prácticamente arrastrado hasta la cárcel por una pareja de la guardia civil. Allí permanecerá obsesionado a que llegue la orden del indulto, pero finalmente será conducido tras el reo, condenado a muerte al garrote vil, ayudado por varios funcionarios, hacia el patíbulo donde debutará en su nuevo oficio.

La idea que Berlanga expone está reflejada en la película con una gran claridad; concretamente, en la secuencia donde dos hombres discuten en la calle y el protagonista interviene para impedir un asesinato, de tal forma que al no existir homicida, tampoco existe ejecución. Cuando su compañero le reprende por intervenir en la pelea, José Luís le contesta:

...¡Que se estaban peleando!, ¡que se empieza así y se acaba en un delito de sangre! (...) ¿pero es que no te acuerdas de mi oficio?

Amadeo (interpretado por un genial Pepe Isbert) ejecuta y se jubila para delirio del espectador, mientras la flaqueza de las piernas de su yerno se convierte en uno de los mejores alegatos contra la pena de muerte, presentado bajo la más amable apariencia de comedia costumbrista con toques ácidos, jamás vistos en una pantalla de

cine. Cruelmente divertida, paradigma del humor negro español, *El verdugo* es, probablemente, la mejor comedia española de todos los tiempos que muestra cómo la necesidad y la presión de las circunstancias obligan a un hombre a asumir una profesión que repugna, la de verdugo.

El film deja conversaciones entre José Luís y Amadeo tan sublimes como éstas:

José Luís: *Yo creo que la gente debe morir en su cama ¿no?*

Amadeo: *Naturalmente, pero si existe la pena, alguien tiene que aplicarla.*

José Luís: *¡No lo haré más! ¿lo entiende? ¡No lo haré más!*

Amadeo: *Eso mismo dije yo la primera vez.*



El verdugo es puro cine negro de humor en su versión más lúcida y desde la perspectiva de una España encerrada en sí misma y profundamente represiva. Aunque *El verdugo* ganó un premio importante en la Mostra de Venecia, sufrió numerosos cortes de la censura del general Franco y no tuvo éxito de público, pero ello no impidió que se convirtiese en un clásico.

En 1999 se reestrenó una versión completa con varios minutos más que la conocida⁷⁷.

⁷⁷ Un análisis más detallado del film puede verse en RUÍZ SANZ, *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*, ob. cit., pp. 35 y ss.; y MAROTO LAVIADA, "El

5.2. *Queridísimos verdugos*. España. 1977. Basilio Marín Patiño

Queridísimos verdugos es un trabajo documentalista y de archivo presidido por una lúcida voluntad de construir un discurso autónomo, independiente, sobre los casos más singulares de penas de muerte en las últimas décadas. Pero, a la vez encontramos a tres personajes que interpretan el papel de su propia existencia y nos van contando quiénes son, cómo son, qué les interesa, qué les conmueve y por qué han elegido la profesión que tienen. Los verdugos se nos van autodesguazando.

A través del testimonio de los tres verdugos existentes en España a principios de los años setenta, Bernardo Sánchez Bascuñana, Antonio López Guerra y Vicente López Copete, se explora una zona particularmente oscura de la realidad del momento: la pena de muerte y las condiciones materiales en que se aplicaba. Pero, más allá del alegato contra la pena capital, la película indaga en la historia personal de los tres protagonistas y sus maneras de entender el oficio que desempeñaban, a la vez que habla de los ajusticiados por ellos, de los crímenes que cometieron y de las opiniones de diversos expertos, trazando un retrato atroz de la sociedad en que actuaban.



Como escribe HEREDERO, la realidad como punto de partida y frente a ella una toma de postura definida con transparencia inequívoca: un compromiso ético y una óptica moral ante el atroz, patético y complejo panorama psico-sociológico y económico de una deter-

verdugo. Escenas sombrías de una España reciente”, en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003, pp. 127 y ss.

minada España, de la cual *Queridísimos verdugos* acabará siendo un testimonio vivo y palpitante⁷⁸.

Basilio Martín Patiño elabora una obra ante la cual, y como inevitable tentación, surge la necesidad de señalar que se trata de un alegato brutal y contundente contra la pena muerte. Martín Patiño lleva a cabo un trabajo de denuncia y de reflexión.

Queridísimos verdugos es la narración de un proceso de subversión y desenmascaramiento mediante el cual unos seres inicialmente propuestos como “verdugos” devendrán víctimas patéticas y manipuladas de un entorno socio-político que descarga sobre ellos una responsabilidad que no les pertenece y que se ven obligados a asumir como medio de supervivencia, en la más hipócrita y criminal transferencia de papeles que puede operarse dentro de una sociedad.

Chivo expiatorio de una repugnante mala conciencia, el “verdugo” —hacia el que Patiño ha volcado considerables dosis de ternura y comprensión— finaliza siendo el resorte espontáneo e involuntario de un importante acto de subversión: el desvelamiento de un contexto mísero y subdesarrollado como último eslabón, casi residuo, de la explotación capitalista y que un cierto régimen ha venido encargándose de sublimarlo a través de connotaciones románticas, cuando no de una simple y llana ocultación, con el fin de airear las condiciones de vida que han hecho posible la germinación de esa falta y acomodaticia, gratificante y auto-complaciente conciencia según la cual “el verdugo es el que ejecuta”.

Como José Luis, yerno del verdugo en el filme de Berlanga, los tres verdugos son el resultado de las circunstancias cotidianas de una España hambrienta y miserable y como Amadeo, a causa de la reiteración del oficio han llegado al horror de la indiferencia.

El testimonio de Patiño en contra de la pena de muerte se sintetiza de forma radical en una de las imágenes que destaca ZUNZUNEGUI, en esa mirada perdida, en esa expresión patética del rostro del padre de Pedro María Expósito, el asesino de Gandia, filmado

⁷⁸ HEREDERO, “*Queridísimos verdugos*. Un film de ficción para la realidad”, en *Cinema 2002*, núm. 28, 1977, p. 27.

en la tensión de la espera del posible indulto para su hijo. Tras esa mirada perdida habita, ya para siempre, por la fuerza del cine, la muerte en camino⁷⁹.

Patiño recompone su discurso hasta que de su interior nace un grito de desesperación y locura frente a la injusticia. Manifiesta Patiño:

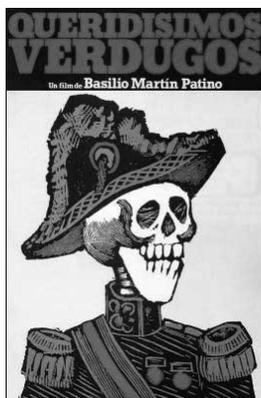
Nada debe ser prohibido, excepto la pena de muerte y los instintos represores de todo tipo. Quien tenga deformaciones que induzcan a la represión, que vaya al psiquiatra y deje de fastidiar.

Una voz en *off*, acompañada en la pantalla por una ejecución pública por garrote, dice:

El espectáculo de sentenciar y ajusticiar a un culpable atrae y excita como pocos la imaginación de las masas. La fantástica especulación de los delitos de sangre, sus procesos, sus gestos, han dejado un halo de magia y de terror propicio a la especulación de lo extraordinario (...) Y su literatura fascinante y ambigua se ha trasferido por extensión a los verdugos, igualmente asociales, igualmente misteriosos y legendarios (...) ¿Ejemplaridad? ¿Escarmiento? ¿Llamada de atención hacia un correctivo moral del pueblo?..

Patiño remata el film con una contundente dedicatoria:

En memoria de tanto dolor.



⁷⁹ ZUNZUNEGUI, "Queridísimos verdugos. Memoria de tanto dolor", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000, p. 82.

Martín Patiño filmó clandestinamente en diciembre de 1971. La película estuvo lista para exhibirse en 1973, pero fue censurada hasta 1977.

5.3. *Pierrepoint, el verdugo (The Last Hangman)*. Reino Unido, 2005. Adrian Shergold

El film de Shergold narra la historia de Albert Pierrepoint, el último hombre ejecutor de la horca en Gran Bretaña, en los años 30 del siglo pasado.

La película nos introduce en la devastadora historia real de Albert Pierrepoint, el verdugo más tristemente famoso de la historia del Reino Unido, por el gran número de ejecuciones que llevó a cabo. Siguiendo los pasos de su padre, Thomas, y de su tío Henry⁸⁰, Pierrepoint había aprendido bien el oficio familiar: no juzgar nunca su propia profesión. Cuenta una anécdota que cuando a principios del siglo XX en una escuela británica pregunta la maestra a sus alumnos qué van a ser de mayores, todos los niños responden con las profesiones u oficios propios de sus referencias o fantasías; sólo uno da una respuesta desconcertante: “yo seré el verdugo de Inglaterra”, dice el pequeño. La maestra mira entre sorprendida y, quizá, divertida, el nombre del autor de semejante ocurrencia y la sonrisa se le queda helada en los labios: el niño era Albert Pierropoint, hijo y nieto de verdugos ingleses, como efectivamente él lo fue.

Pierrepoint empieza su carrera de ejecuciones en 1934 y dejó de prestar sus servicios en 1956 por una cuestión de pagos atrasados. Su obsesión por convertirse en el verdugo más notorio le llevó a encargarse de los criminales de guerra nazis, pero esto le convirtió, contra su voluntad, en un personaje conocido.

⁸⁰ Varias generaciones consolidaron una estirpe familiar de verdugos, alguna de las cuales llegaron hasta el siglo XIX. Entre las que sobresalieron se cita a los Sanson, en Francia, que llegaron a sumar siete generaciones, y, sobre todo, los Pierrepoint, en el Reino Unido. Era un trabajo que se heredaba por lo que es fácil encontrar distintas dinastías como la de los Reichardt, Deibler y Berry en Alemania, Francia e Inglaterra respectivamente, los Pérez Sastre en Madrid o los Comeró en Galicia. Las dinastías de verdugos se fueron acabando. La abolición de la pena de muerte jugó en su contra.

Ejecutó a más de 400 hombres y mujeres, entre ellos, a Ruth Ellis, de 28 años, la última mujer ahorcada en Gran Bretaña por matar a su amante que la engañaba. Su condena, en 1955, provocó una dura polémica sobre la pena de muerte. Era el 12 de julio de 1955. Albert Pierrepoint entró al anochecer a Holloway para cumplir con su trabajo según los viejos ritos. Estaba impecablemente vestido con un traje gris oscuro y chaleco, con infinita cortesía pidió a los guardias conocer a "su cliente". Lo llevaron hasta una celda contigua a la de Ruth. Allí estaba la horca y en una de las paredes una puerta de metal con una mirilla que abrieron muy despacio. Pierrepoint observó detenidamente a la condenada, anotó su peso y su altura y los combinó mentalmente con otros factores esenciales para su tarea: el grosor y la longitud de la soga. Ella no se dio cuenta de que la observaban. La mujer sollozaba repetidas veces: *No quiero morir... quiero ver a mis hijos...*

Un famoso escritor de novelas policíacas escribió en el *Evening Standard*:

Su crimen fue fruto de la provocación. En ningún otro país del mundo se colgaría a esta mujer.

A su larga lista de ejecutados se añadirían: Derek Bentley, Lord Haw-Haw (el apodo de William Joyce, un traidor en tiempo de guerra) y John George Haigh, el asesino del baño de ácido. Acabó con la vida de Timothy Evans, condenado erróneamente por la muerte de su hija, y posteriormente, con la de John Christie, el verdadero asesino. Se encargó de ahorcar a un gran número de nazis criminales de guerra sentenciados en los juicios de Nuremberg, entre ellos a Josef Kramer, conocido como "La bestia de Belsen", y a Irma Grese, la guardiana más cruel de todos los campos de concentración exclusivos para mujeres. Estos dos ajusticiados figuraban entre los 13 que hubo de ejecutar en un mismo día. Colgó a un íntimo amigo, James Corbitt, el 28 de noviembre de 1950; Corbitt era un habitual en su *pub*, y había cantado *Danny Boy*, a dúo con Pierrepoint la noche en que asesinó a su novia en un ataque de celos.



En su autobiografía, titulada *Executioner: Pierrepont: An Autobiography*⁸¹ y en el brillante retrato que hace de él Timothy Spall en la película, este hombre se revela como un personaje complejo y enigmático que, para cualquiera que desconociera su otra profesión, habría parecido el paradigma del hombre corriente. No era un monstruo; no hay ninguna prueba de la más mínima vena de sadismo o de cualquier otra desviación psicológica que permitieran deducir que se lo pasara bien con lo que hacía. No hay un momento en el que diga que disfruta con su trabajo. Aborrecía hablar de este asunto y nunca presumió de sus grandes momentos en el manejo de la horca ni contó anécdotas al respecto.

De camino al patíbulo, clavaba la mirada en el reo, inmovilizaba sus pies y manos, le cubría la cabeza con un trozo de tela blanca y le ajustaba la soga al cuello. Accionaba después la palanca de la trampilla hacia la muerte sin desvelar emoción alguna. También imponía respeto mientras liberaba el cuerpo del ahorcado, revisaba la profundidad de la herida y limpiaba su piel sin vida. *Esta persona ha pagado el precio por sus pecados. Lo que queda de él merece ser tratado con dignidad*, solía decir a sus ayudantes.

⁸¹ También el último de la saga Sanson escribiría su autobiografía, SANSON, H., *Siete generaciones de verdugos, 1688-1847: memorias históricas de H. Sanson, antiguo verdugo de la Audiencia de París*, Valencia, 1862.

A Pierrepoint le enorgullecía el trabajo bien hecho y anotaba en un diario detalles de cada ejecución⁸². En 1951 registró su mejor marca: siete segundos tardó en ahorcar al preso James Inglis.

Le espantaba aparecer en los medios de comunicación y vivió realmente angustiado cuando su actividad profesional en la Alemania de la posguerra atrajo a su puerta a los periodistas. Lo más asombroso es que, durante muchos años, ni siquiera comentó con su mujer, Anne, ni una palabra acerca del trabajo que desempeñaba a tiempo parcial, para el que se inventaba pretextos que justificaran su ausencia de vez en cuando durante noches enteras.

Sólo cuando tuvo que ausentarse durante varios días, en Alemania, confesó la verdad a su mujer. Entonces ella ya lo había averiguado y se sintió complacida de que él hubiera dado finalmente el paso de contárselo, pero su trabajo no fue nunca tema de conversación en el matrimonio. Su autobiografía está dedicada *A Anne, mi mujer, que durante cuarenta años nunca me hizo ni una sola pregunta...con mi más sincero agradecimiento por su lealtad y su discreción.*



A diferencia del protagonista de la película *El verdugo* de Berlanga, Pierrepoint no era un funcionario. Cobraba por ejecución. Entre condena y condena regentaba con fortuna la taberna *The Poor Struggler*, apodada *The Poor Strangler* (el pobre estrangulador) por los visitantes más ingeniosos. También a diferencia del film *El verdu-*

⁸² Sobre los lugares y ejecuciones realizadas por *Albert Pierrepoint*, Vid. FIELDING, STEVE, *Pierrepoint: Una familia de verdugos*, 2008, pp. 285 y ss.

go o de *Queridísimos verdugos* donde no aparecen los condenados a muerte y toda la atención de la cámara se focaliza en el que ejecuta la pena, en *Pierrepoint, el verdugo*, por el contrario, la cámara nos presenta, uno a uno, a todos los que pasaran por la soga de Pierrepoint quien llevaba con orgullo el hecho de que nunca había expresado en público su opinión sobre los pros y los contras de la pena de muerte. Cuando compareció en 1949 ante la Comisión Real encargada de estudiar este asunto, le preguntaron:

¿Ha tenido usted la oportunidad de reflexionar sobre cuál es la opinión general de los ciudadanos corrientes de Inglaterra sobre la pena capital? Es de suponer que hablen con usted acerca de sus funciones. Su respuesta fue: Sí, pero yo me niego a hablar de ellas. Es una cosa que yo creo que debería mantenerse en secreto. Es algo que yo creo que para mí tendría que ser algo sagrado.

La publicación de su autobiografía, en 1974, fue la primera ocasión en la que Pierrepoint dio a conocer públicamente su punto de vista sobre la pena capital, una década después de su abolición:

Si la muerte fuera un factor de disuasión, sería de esperar que yo me hubiera enterado. He sido yo el último en estar cara a cara con ellos, hombres y mujeres jóvenes, trabajadores, abuelas. Me llenaba de asombro ver el valor con el que emprendían el camino hacia lo desconocido. Todos los hombres y mujeres ante los que he estado cara a cara en el momento definitivo me han convencido de que, con lo que yo hacía, no he evitado ni un solo asesinato. Si la muerte no sirve para disuadir a una persona en concreto, no hay por qué creer que vaya a disuadir a nadie. En estos momentos estoy convencido de que ni una sola de los centenares de ejecuciones que he llevado a cabo ha servido de elemento disuasorio de ningún asesinato futuro. Desde mi punto de vista, con la pena capital no se obtiene nada, excepto venganza.



Albert Pierrepoint murió en 1992, a los 87 años de edad.

Después de su repentina dimisión hubo 37 ejecuciones más antes de la abolición de la pena de muerte. Las dos últimas ejecuciones se llevaron a cabo el mismo día, el 13 de agosto de 1964, en Liverpool y Manchester. Felizmente, en 1965 el Parlamento de Westminster aprobó la abolición de la pena capital.

5.4. *Monster's Ball*. Estados Unidos, 2001. Marc Foster

Alrededor de la casualidad y de tres muertes violentas, concentradas en un breve lapso de tiempo, han construido Milo Addica y Will Rokos el guión de esta película. El romance que se produce, entre la esposa negra de un condenado a la pena capital y el guardián blanco del corredor de la muerte, es el punto adonde se dirige la compleja trama.

La familia Grotowski está formada por Hank, su hijo Sonny y su padre Buck. Forma una generación de hombres cuyo trabajo en la prisión federal del estado de Georgia consiste en ejecutar a los condenados a muerte. El patriarca de la familia, ya retirado, ha transmitido a su hijo el odio por la raza negra, pero su nieto Sonny parece apartarse de la tradición familiar.

Sonny es incapaz de soportar la ejecución de Lawrence Musgrove, un hombre de color que deja mujer e hijo. La tragedia y el odio entran en la familia Grotowski, deshecha de raíz por sus principios morales.

Hank está a cargo de la ejecución del convicto, asesino de policías, Lawrence Musgrove, que será ejecutado en la silla eléctrica después de once años de apelaciones infructuosas. Musgrove tiene un hijo, Tyrell, que lo idolatra, y una mujer, Leticia, protagonista de esta historia, y ganadora del Oscar por su actuación, Hale Berry. Hank y Leticia se ven unidos después de la ejecución, por la tragedia, y sus destinos cambian radicalmente.

Monster's Ball es un drama que sucede en una pequeña y sofocante ciudad de Georgia que une a dos personas, en principio antitéticas, una negra y un blanco funcionario de prisiones. El film es un brillante y crudo trabajo sobre el racismo, las minorías, la familia, la

pena de muerte, la marginación, la redención y fundamentalmente la búsqueda de paz para enfrentar el dolor. Es, en definitiva, una película sobre la posibilidad de que el amor anide en el más escarpado lugar imaginable.



XI. EL CINE COMO RECURSO DIDÁCTICO PARA TRABAJAR EN LAS AULAS LA PENA DE MUERTE

Medio de información, fábrica de mitos e instrumento de presión ideológica sobre las masas, el cine se ha convertido en el gran protagonista de la cultura del siglo XX y XXI y su historia en la más apasionante aventura del arte creado a partir de la revolución industrial. El cine, como la literatura y el resto de expresiones artísticas, está destinado a producir emociones, y éstas suelen tener dos repercusiones positivas en la docencia. En primer lugar, favorecen que un estudiante pueda sentirse interesado por un tema jurídico y, en segundo lugar, pueden servir para que comprenda mejor la materia que se esté tratando.

No es un secreto que desde sus orígenes, el cine ha sido utilizado con fines pedagógicos para mostrar experiencias a las que no se tenía acceso real y que podían conocerse a través de las imágenes, cuando todavía no existía el todopoderoso medio televisivo. Este carácter documental e informativo continua siendo muy valioso para enriquecer pedagógicamente la enseñanza de cualquier materia. El cine es un medio de comunicación fuertemente arraigado en nuestros hábitos sociales: goza de un lugar destacado en la vida personal y social porque se considera una prestigiosa fuente de cultura y, lo que también es interesante, de ocio y entretenimiento, aportando así la baza fundamental e imprescindible del aprendizaje motivador, la vieja máxima del *prodesse delectare*, enseñar deleitando. Además, la familiaridad de los jóvenes con el medio facilita todavía más la utilización del cine como herramienta educativa. Divertimento y formación se unen pues para fomentar la capacidad crítica y estimular la reflexión y análisis de los alumnos.

Se ha demostrado, a través de diversos estudios, que en el periodo que abarca desde la infancia hasta la adolescencia, periodo que coincide con la enseñanza, los menores y los jóvenes tienen una mayor capacidad de captar o percibir los códigos audiovisuales. Los docentes no podemos permanecer ajenos a esta realidad. El uso de

las nuevas tecnologías posibilita el desarrollo y la formación de las personas. Debemos de ser conscientes de la necesidad de formar al alumnado respondiendo a las necesidades de la sociedad dotándole de saberes coherentes, actualizados y relevantes que posibiliten el aprendizaje interdisciplinar de los contenidos. El cine es un recurso educativo que integra aspectos culturales, artísticos y tecnológicos al servicio de los docentes. Utilizándolo adecuadamente será un recurso que permitiría el desarrollo de diversas competencias en el alumnado.

La utilización del cine en el aula acorta el distanciamiento entre los contenidos programáticos y la experiencia del alumno y da un tratamiento contextualizado a los contenidos de la enseñanza; exige usar conocimientos interdisciplinarios; facilita la diversidad cultural; aporta el componente lúdico que muchas veces se le ha negado a la escuela; y, en la medida en que se produce una identificación sujeto-objeto, potencia el aprendizaje significativo. Se trata, en definitiva, de utilizar el lenguaje audiovisual en el aula como una herramienta más de aprendizaje pues el lenguaje vivo del cine permite presentar a los alumnos estrategias que las pueden llevar desde la percepción global, pasando por el análisis y la síntesis, hasta la creación de algo distinto.

El cine es un medio de comunicación, de información, y por tanto, es necesario interpretar sus resultados para descubrir qué es lo que nos quiere comunicar. Una película se compone de elementos diferentes que en su conjunto, forman una narración con posibilidades de variados comentarios y reflexiones. Además, el cine es un recurso asequible, factible de llevar al aula.

Aprovecharemos, por tanto, las posibilidades que ofrece el lenguaje cinematográfico para proponer una discusión sobre la pena de muerte. La presente selección de películas, útiles y fáciles de conseguir, intenta generar oportunidades para explorar la variedad de estrategias para "leer" los textos fílmicos.

MATERIAL DIDÁCTICO DE APOYO A EDUCACIÓN PARA LA CIUDADANIA, ÉTICA, RELIGIÓN, FILOSOFÍA Y ESTUDIOS UNIVERSITARIOS

OBJETIVOS

1. Reconocer la condición humana en su dimensión individual y social, aceptando la propia identidad, las características y experiencias personales respetando las diferencias con los otros.

2. Analizar documentos audiovisuales desde una perspectiva crítica teniendo en cuenta el lenguaje, la filosofía, los valores y comportamientos que se transmiten.

3. Desarrollar y expresar los sentimientos y las emociones, así como las habilidades comunicativas y sociales que permiten participar en actividades de grupo con actitud solidaria y tolerante, utilizando el diálogo y la mediación para abordar los conflictos.

4. Desarrollar la iniciativa personal asumiendo responsabilidades y practicar formas de convivencia y participación basadas en el respeto, la cooperación y el rechazo a la violencia, a los estereotipos y prejuicios.

5. Conocer, asumir y valorar positivamente los derechos y obligaciones que se derivan de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y de la Constitución española, identificando los valores que los fundamentan, aceptándolos como criterios para valorar éticamente las conductas personales y colectivas y las realidades sociales.

6. Identificar la pluralidad de las sociedades actuales reconociendo la diversidad como enriquecedora de la convivencia y defender la igualdad de derechos y oportunidades de todas las personas, rechazando las situaciones de injusticia y las discriminaciones existentes por razón de sexo, origen, creencias, diferencias sociales, orientación afectivo-sexual o de cualquier otro tipo, como una vulneración de la dignidad humana.

7. Conocer las causas que provocan la violación de los derechos humanos y valorar las acciones encaminadas a la consecución del fin de la pena de muerte.

8. Adquirir un pensamiento crítico, desarrollar un criterio propio y habilidades para defender sus posiciones en debates, a través de la argumentación documentada y razonada, así como valorar las razones y argumentos de los otros.

COMPETENCIAS BÁSICAS

La Educación para la ciudadanía y los derechos humanos y la Educación ético-cívica se relacionan directamente con la competencia social y ciudadana pero, además, contribuyen a desarrollar algunos aspectos destacados de otras competencias básicas.

En relación con la competencia social y ciudadana se afronta el ámbito personal y público implícito en ella: propicia la adquisición de habilidades para vivir en sociedad y para ejercer la ciudadanía democrática. Además de contribuir a reforzar la autonomía, la autoestima y la identidad personal, favorece el desarrollo de habilidades que permiten participar, tomar decisiones, elegir la forma adecuada de comportarse en determinadas situaciones y responsabilizarse de las decisiones adoptadas y de las consecuencias derivadas de las mismas. También contribuye a mejorar las relaciones interpersonales al trabajar las habilidades encaminadas a lograr la toma de conciencia de los propios pensamientos, valores, sentimientos y acciones. Impulsa los vínculos personales basados en sentimientos y ayuda a afrontar las situaciones de conflicto al proponer la utilización sistemática del diálogo y otros procedimientos no violentos para su resolución. La educación afectivo-emocional, la convivencia, la participación, el conocimiento de la diversidad y de las situaciones de discriminación e injusticia, permiten consolidar las habilidades sociales, ayudan a generar sentimientos compartidos y no excluyentes, a reconocer, aceptar y usar convenciones y normas sociales de convivencia e interiorizar los valores de respeto, cooperación, solidaridad, justicia, no violencia, compromiso y participación tanto en el ámbito personal como en el social.

Se contribuye también a la competencia a partir de la adquisición del conocimiento de los fundamentos y los modos de organización de los estados y de las sociedades democráticos y de otros contenidos específicos como la evolución histórica de los derechos huma-

nos y la forma en que se concretan y se respetan o se vulneran en el mundo actual, particularmente, en casos de conflicto. En esta etapa, se incluyen contenidos relativos a la actuación de los organismos internacionales y de aquellos movimientos, organizaciones y fuerzas que trabajan a favor de los derechos humanos y de la paz.

Se contribuye directamente a la dimensión ética de la competencia social y ciudadana favoreciendo que los alumnos y alumnas reconozcan los valores del entorno y, a la vez, puedan evaluarlos y comportarse coherentemente con ellos al tomar una decisión o al afrontar un conflicto. Los valores universales y los derechos y deberes contenidos en la Declaración Universal de los Derechos Humanos y en la Constitución española constituyen el referente ético común.

Al ser contenidos específicos los relacionados con el conocimiento de la pluralidad social y el carácter de la globalización y las implicaciones que comporta para los ciudadanos, facilitará a los alumnos y alumnas instrumentos para construir, aceptar y practicar normas de convivencia acordes con los valores democráticos, ejercitar los derechos y libertades, asumir las responsabilidades y deberes cívicos y, en definitiva, participar activa y plenamente en la vida cívica.

La Educación para la ciudadanía contribuye al desarrollo de la competencia de aprender a aprender fomentando la conciencia de las propias capacidades a través de la educación afectivo-emocional y las relaciones entre inteligencia, emociones y sentimientos. Asimismo, el estímulo de las habilidades sociales, el impulso del trabajo en equipo, la participación y el uso sistemático de la argumentación, la síntesis de las ideas propias y ajenas, la confrontación ordenada y crítica de conocimiento, información y opinión favorecen también los aprendizajes posteriores.

Desde los procedimientos del área se favorece la competencia básica autonomía e iniciativa personal porque se desarrollan iniciativas de planificación, toma de decisiones, participación y asunción de responsabilidades. El currículo atiende especialmente a la argumentación, la construcción de un pensamiento propio, el estudio de casos que supongan una toma de postura sobre un problema y las posibles soluciones. El planteamiento de dilemas morales, propio de la educación ético-cívica de cuarto curso, contribuye a que los

alumnos y alumnas construyan un juicio ético propio basado en los valores y prácticas democráticas.

El uso sistemático del debate contribuye a la competencia en comunicación lingüística, porque exige ejercitarse en la escucha, la exposición y la argumentación. Por otra parte, la comunicación de sentimientos, ideas y opiniones, imprescindibles para lograr los objetivos de estas materias, al utilizar tanto el lenguaje verbal como el escrito, la valoración crítica de los mensajes explícitos e implícitos en fuentes diversas y, particularmente, en la publicidad y en los medios de comunicación, también ayudan a la adquisición de la competencia. Finalmente, el conocimiento y del uso de términos y conceptos propios del análisis de lo social, posibilitan el enriquecimiento del vocabulario.

ACTIVIDADES SUGERIDAS A DESARROLLAR EN EL AULA

FASE I: Previa al visionado de la película

- El profesor:
 1. Plantear el tema a tratar.
 2. Proponer la película a visionar.
 3. Abordar la temática y argumento de la película que se va a visionar.
- Los alumnos —trabajo en grupo—:
 1. Buscar información sobre el director.
 2. Buscar información sobre la película.
 3. Rastrear otras películas sobre el mismo tema.
 4. Situar la película en el contexto histórico en que se desarrolla la historia.
 5. Indagar si está basada en hechos reales o en alguna obra literaria.

FASE II: Sesión de visionado de la película y debate

Trabajo individual del profesor y alumnos:

- Cineforum.
- Identificar los temas que plantea la película.
- Valorar el tema central de la película.
- Desarrollar los valores y contravalores de la película.
- Valorar el mensaje fundamental de la película.

FASE III: Después del visionado de la película

Trabajo en grupo de los alumnos:

- Comprensión:
 1. Hacer un esquema del argumento.
 2. Elaborar una sinopsis de la idea que se quiere transmitir en la película.
 3. Describir las escenas que más hayan impactado.
- Investigación

La película ha de ser el punto de partida de un trabajo de investigación en el que se aborden tanto el tema principal como los temas secundarios. Por ejemplo, en la película *La lista de Schindler* se puede investigar sobre los siguientes temas: argumentos a favor y en contra de la pena de muerte, búsqueda de información estadística sobre la pena de muerte en el mundo, relacionar la pena de muerte con los derechos humanos, explicar el antisemitismo dentro de la ideología nazi, buscar información sobre los campos de exterminio nazis, realizar una biografía de Oscar Schindler, la importancia del esfuerzo personal para ayudar a los demás, etc.

PELÍCULA	TEMA FUNDAMENTAL	CALIF.	NIVEL EDUCATIVO
<i>Llamad a cualquier puerta</i> Nicholas Ray	El terror de la pena de muerte	APTA	3º y 4º ESO Bachillerato Estudios Universitarios
<i>M, El vampiro de Düsseldorf</i> Fritz Lang	El linchamiento	NR 13	Bachillerato Estudios Universitarios
<i>Impulso criminal</i> Richard Fleischer	La inutilidad de la pena de muerte	NR 13	3º y 4º ESO Bachillerato Estudios Universitarios
<i>A sangre fría</i> Richard Brooks	La pena de muerte como mecanismo represivo para acabar con la delincuencia	NR 13	Bachillerato Estudios Universitarios
<i>No matarás</i> Krzysztof Kieslowski	Argumentos a favor y en contra de la pena de muerte	NR 18	Estudios Universitarios
<i>Pena de muerte</i> Tim Robbins	La lucha contra la pena de muerte	NR 13	3º y 4º ESO Bachillerato Estudios Universitarios
<i>La lista de Schindler</i> Steven Spielberg	Denuncia del genocidio	NR 13	3º y 4º ESO Bachillerato Estudios Universitarios
<i>La milla verde</i> Frank Darabont	El corredor de la muerte	NR 13	3º y 4º ESO Bachillerato Estudios Universitarios
<i>Sacco y Vanzetti</i> Giuliano Montaldo	Errores judiciales	APTA	3º y 4º ESO Bachillerato Estudios Universitarios
<i>Quiero vivir</i> Robert Wise	La larga espera de la ejecución	NR 13	3º y 4º ESO Bachillerato Estudios Universitarios
<i>La historia oficial</i> Luis Puenzo	Niños desaparecidos	NR 13	Bachillerato Estudios Universitarios
<i>Desaparecido</i> Constantin Costa-Gavras	La desaparición como arma de terror	NR 13	3º y 4º ESO Bachillerato Estudios Universitarios
<i>La noche de los lápices</i> Héctor Olivera	El horror de los regimenes militares y la falta de libertad	NR 13	Bachillerato Estudios Universitarios
<i>Un asunto de mujeres</i> Claude Chabrol	La parodia de la Justicia	APTA	3º y 4º ESO Bachillerato Estudios Universitarios
<i>El verdugo</i> Luis García Berlanga	Verdugos	NR 18	Estudios Universitarios
<i>Garaje Olimpo</i> Marco Bechis	Torturas	NR 13	Bachillerato Estudios Universitarios
<i>Los amantes crucificados</i> Kenji Mizoguchi	La crucifixión	NR 18	Estudios Universitarios

PELÍCULA	TEMA FUNDAMENTAL	CALIF.	NIVEL EDUCATIVO
La pasión de Juana de Arco Carl Theodor Dreyer	La hoguera	NR 13	Bachillerato Estudios Universitarios
Primera plana Billy Wilder	La horca	APTA	3º y 4ª ESO Bachillerato Estudios Universitarios
El juez y el asesino Bertrand Tavernier	La guillotina	NR 18	Estudios Universitarios
Las 13 rosas Emilio Martínez-Lázaro	El fusilamiento	NR 13	Estudios Universitarios
Salvador (Puig Antich) Manuel Huerga	El garrote	NR 13	Estudios Universitarios
Ángeles con caras sucias Michael Curtiz	La silla eléctrica	NR 13	3º y 4ª ESO Bachillerato Estudios Universitarios
Cámara sellada James Foley	La cámara de gas	NR 18	Estudios Universitarios
Ejecución inminente Clint Eastwood	La inyección letal	NR 13	3º y 4ª ESO Bachillerato Estudios Universitarios

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, D., "Mujeres en torno a Mizoguchi", en *Nosferatu*, núm. 29, dedicado a Kenji Mizoguchi, 1999.
- ALONSO, R., *Irlanda del Norte: una historia de guerra y la búsqueda de la paz*, Madrid, 2001.
- ÁLVAREZ DE LA ROSA, "La pena de muerte en el espacio de Víctor Hugo", en *Intertexto y Polifonía: Homenaje a M^a Aurora Aragón*, Vol. 2, 2008.
- ANCEL, Marc: *La pena capital*, Naciones Unidas, Nueva York, 1962.
- ANGULO, "Algunas maneras de tomarse la justicia por su mano", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000.
- "Kenji Mizoguchi: el hombre que amaba a las geishas", en *Nosferatu*, núm. 29, dedicado a Kenji Mizoguchi, 1999.
- ARTHUR RIMBAUD, *Poesía completa*. Edición bilingüe. Traducción de Miguel Casado, Aníbal Núñez, Gabriel Celaya y Cintio Vitier, Barcelona, 1998.
- BALLÓ / PÉREZ, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, 1998.
- BARBERO SANTOS, *Política y derecho penal en España*, Madrid, 1977.
- BARBERO SANTOS et al., *La pena de muerte. 6 respuestas*, 2^a. ed., Madrid, 1978.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, "El pianista" de Roman Polanski: lectura de la dictadura nazi a través del cine", en *Crisis, dictaduras, democracias: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Universidad de La Rioja, 2008.
- BESSETTE, J.M., *Il était une fois...la guillotine*, Paris, 1982.
- BOULADOU, G., *L'affaire du pull-ouvert rouge, Ranucci coupable!*, Ed. France Europe, 2005.
- CAMPIONE, R., "Sacco e Vanzetti. Y la ley los declaró muertos", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.
- CASAS, "El western, un género sin justicia", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000.
- *Fritz Lang*, Madrid, 1998.
- CASTRO, A., Estudio y Entrevista a Robert Wise, en *Dirigido por*, núm. 332, 2004.
- CHRISTOPHE, R., *Los Sanson (Biografía de una familia de verdugos franceses durante dos siglos)*, Barcelona, 1967.
- CLAIR, J., *Crime & châtement*, Ed. Gallimard, 2010.
- CORRAL, J.L., *Historia de la pena de muerte*, Madrid, 2005.
- DE CIMA, "M. el vampiro de Düsseldorf. La muerte como castigo. Paralelismos entre pena de muerte y linchamiento", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.

DE PRADA GARCÍA, "Primera plana. ¿Interferencias en la aplicación del derecho", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.

DE VICENTE MARTÍNEZ, *El color de la justicia*, Valencia, 2003.

ESLAVA GALÁN, *Verdugos y torturadores*, Madrid, 1991.

FEÁS COSTILLA, "Intolerancia. Arte y compromiso moral en el cine de David W. Griffith", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.

FEENEY / DUNCAN (Ed.), *Roman Polanski*, Taschen, 2006.

FERRERO, J., *Las trece rosas*, Madrid, 2003.

FIELDING, STEVE, *Pierrepoint: Una familia de verdugos*, 2008.

FINA SANGLAS, *Justicia y Literatura*, Barcelona, 1993.

FLORES, F., *Senderos de gloria. Obedecer ¿a qué derecho?*, Valencia, 2004.

FLORES LIERA, "El Kavafis de Tsírkas", en *Alforja. Revista de poesía*, núm. 38, 2006.

FONSECA, C., *Trece rosas rojas*, Madrid, 2004.

FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 15ª. ed. en castellano, Madrid, 1988.

FOUCAULT, M., "Du bon usage du criminel", en *Le Nouvel Observateur*, núm. 722, de 11 de septiembre de 1978.

GARCÍA AMADO, *La lista de Schindler. Abismos que el derecho difícilmente alcanza*, Valencia, 2003.

GARCÍA MANRIQUE, "Monsieur Verdoux. Pena de muerte e incoherencia social", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.

GARCÍA SALGADO, "¡Quiero vivir! Realidad construida, construcción "procesada": género, prensa y trampas policiales en la determinación del castigo penal", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.

GARCÍA VALDÉS, *Temas de Derecho penal (Penología, Parte especial, Proyectos de Reforma)*, Madrid, 1992

– *Castigos, delitos y Bel Canto*, Madrid, 1998.

GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, 1997.

HEREDERO, "Queridísimos verdugos. Un film de ficción para la realidad", en *Cinema 2002*, núm. 28, 1977.

JEANNE, R. / FORD, CH., *Historia ilustrada del cine, 1. El cine mudo (1895-1930)*, Madrid, 1974.

LITTELL, J., *Las benévolas*, Barcelona, 2007.

LORENZO-RIVERO, "Espronceda, Goya y Larra o la condena romántica contra la pena capital injusta", en *Letras Peninsulares*, 1997.

- MAROTO LAVIADA, "El verdugo. Escenas sombrías de una España reciente", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.
- MATHON, H., *Jusqu'au 28 juillet 1976: Ecrits d'un condamné Christian Ranucci*, Ed. Hachette, 1980.
- McCOURT, F., *Las cenizas de Ángela*, Madrid, 1999.
- MONESTIER, M., *Peines de mort. Histoire et techniques des exécutions capitales. Des origines à nos jours*, París, 2004.
- MONGE, J., "Valle-Inclán y un cuadro de Ramón Casas, *Garrote vil*" en *Cuadrante: revista cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán"*, núm. 17, 2008.
- MONTERDE, "Furia", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000.
- MORASIN, B., *Ils étaient 4 sergents de La Rochelle*, Ed. Bordessoules, 1998.
- MUÑOZ DE BAENA SIMÓN, "A sangre fría. El lado oscuro del sueño americano", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.
- MURRI, *Krzysztof Kieslowski*, Bilbao, 1998.
- NEUMAN, E., *Pena de muerte. La crueldad legislada*, Buenos Aires, 2004.
- PAREDES CASTAÑÓN, "La pasión de Juana de Arco/Dies Irae. Las políticas de la tortura", en *Torturas en el cine*, Valencia, 2004.
- PERALES, F., *Luís García Berlanga*, Madrid, 1997.
- PERRAULT, G., *L'ombre de Christian Ranucci*, Ed. Fayard, 2006.
- PÉRISSET, M., *L'énigme Christian Ranucci*, Ed. Fleuve, 1994.
- PICHO, L., *Code de la guillotine*, París, 1910.
- PRIETO GONZÁLEZ, "La pena de muerte vista por Larra", en *Estudios Literarios: Haz de Luz*, Universidade da Coruña, 2008.
- PREJEAN, Helen, *Pena de muerte*, (trad. Maite Subirats), Barcelona, 1996.
- QUINTANA, "Rey y Patria. El consejo de guerra como antesala de la demencia", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000.
- "Chaplin. La vigencia de un cine de lo político", en *Cahiers du Cinema*, núm. 9, 2008.
- RIVAYA, en Rivaya / De Cima, *Derecho y cine en 100 películas*, Valencia, 2004.
- en su Presentación al libro Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.
 - "El joven Lincoln. Pena de muerte, contrato social y error judicial", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.
 - "Dead man walking. Contra la pena de muerte", en Rivaya (Coord.), *Cine y pena de muerte*, Valencia, 2003.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, "La saga y el fuego. La pena de muerte en la España de los siglos XVI y XVII", en *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 15, 1994.
- RUIZ SANZ, *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*, Valencia, 2003.

- SANSON, H., *Siete generaciones de verdugos, 1688-1847: memorias históricas de H. Sanson, antiguo verdugo de la Audiencia de París*, Valencia, 1862.
- SANTAMARINA, A., *El cine negro en 100 películas*, Madrid, 1999.
- SEOANE, M., / RUÍZ NÚÑEZ, *La noche de los lápices*, Buenos Aires, 2003.
- SILVA, L., *El Derecho en la obra de Kafka*, Madrid, 2008.
- SOSA PÉREZ, "Derechos humanos: ejecuciones extrajudiciales: ¿arbitrariedad o pena de muerte encubierta?", en *Gaceta Judicial*, <http://www.gacetajudicial.com.do/derechos-humanos/ejecuciones-extrajudiciales.html>
- SOTO NIETO / FERNÁNDEZ, *Imágenes y Justicia. El Derecho a través del cine*, Madrid, 2004.
- STEVEN JAY SCHNEIDER, *1001 películas que hay que ver antes de morir*, Barcelona, 2004.
- SUEIRO, D., *Los verdugos españoles. Historia y actualidad del garrote vil*, Madrid, 1971.
- *El arte de matar*, Madrid, 1968.
 - *La pena de muerte (historia, procedimiento y ceremonial)*, Barcelona, 1986.
- TORGA, "Pena de muerte", en *Jueces para la Democracia*, núm. 37, 2000.
- TORÍO, "Influencia del cine en el delito", en *Film Ideal*, núm. 71, 1961.
- TORREIRO, "Bastante menos que la mitad del cielo. La mujer en el cine de Mizoguchi", en *Nosferatu*, núm. 29, dedicado a Kenji Mizoguchi, 1999.
- ZUNZUNEGUI, "*Queridísimos verdugos. Memoria de tanto dolor*", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000.
- WEINRICHTER, "Senderos de gloria", en *Nosferatu*, núm. 32, 2000.

ÍNDICE FILMOGRÁFICO

13 rosas, Las. España, 2007. Emilio Martínez-Lázaro.

A sangre fría (In Cold Blood). Estados Unidos, 1967. Richard Brooks.

Al rojo vivo (White Heat). Estados Unidos, 1949. Raoul Walsh.

Agenda oculta (Hidden Agenda). Reino Unido, 1990. Ken Loach.

Agora. España, 2009. Alejandro Amenábar.

Amantes crucificados, Los (Chikamatsu monogatari). Japón, 1954. Kenji Mizoguchi.

Amantes de la noche, Los (They Live by Nighth). Estados Unidos, 1949. Nicholas Ray.

Amor a quemarropa (True Romance). Estados Unidos, 1993. Tony Scott.

Angeles con caras sucias (Angels with Dirty Faces). Estados Unidos, 1938. Michael Curtiz.

Antártida. España, 1995. Manuel Hueriga.

Aquí un amigo (Buddy, Buddy). Estados Unidos, 1981. Billy Wilder.

Árbol del ahorcado, El (The Hanging Tree). Estados Unidos, 1959. Delmer Daves.

Asesinos natos (Natural Born Killers). Estados Unidos, 1994. Oliver Stone.

Asunto de mujeres, Un (Une affaire de femmes). Francia, 1988. Claude Chabrol.

Bailar en la oscuridad (Dancer in the Dark). Dinamarca-Suecia-Francia, 2000. Lars von Trier.

Bonnie y Clyde (Bonnie and Clyde). Estados Unidos, 1967. Arthur Penn.

Burla del diablo, La (Beat the Devil). Estados Unidos, 1953. John Huston.

Cámara sellada (The Chamber). Estados Unidos, 1996. James Foley.

Camino de la horca (Along the Great Divide). Estados Unidos, 1951. Raoul Walsh.

Canción del verdugo, La (The Executioner's Song). Estados Unidos, 1982. Lawrence Schiller.

Canto de amor, Un (Un chant d'Amour). Francia, 1950. Jean Genet.

Capote (Truman Capote) (Capote). Estados Unidos, 2005. Bennett Millar.

Caso de las envenenadas de Valencia, El. España, 1985. Pedro Olea.

Caso de desgracia, En (En cas de Malheur). Francia, 1958. Claude Autant-Lara.

Castle on the Hudson. Estados Unidos, 1940. Anatole Litvak.

Caza de Eichman, La (The Man Who Captured Eichmann). Estados Unidos, 1996. William A. Graham.

Cenizas de Ángela, Las (Angela's Ashes). Estados Unidos, 1999. Alan Parker.

Chacal de Nahueltoro, El. Chile, 1969. Miguel Littin.

Chinatown. Estados Unidos, 1974. Roman Polanski.

Cinta blanca, La (Das weisse Band). Alemania, 2009. Michael Haneke.

Condenada (Last dance). Estados Unidos, 1996. Bruce Beresford.

Condenado a muerte se ha escapado, Un (Un condamné à mort s'est échappé). Francia, 1956. Robert Bresson.

Confesión, La (L'Aveu). Francia, 1970. Constantin Costa-Gavras.

Crimen de Cuenca, El. España, 1979. Pilar Miró.

Crimen de la calle Fuencarral, El. España, 1985. Angelino Fons.

Cuchillo en el agua (Nóz W. Wodzie). Polonia, 1962. Roman Polanski.

Desaparecido (Missing). Estados Unidos, 1982. Constantin Costa-Gavras.

Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's). Estados Unidos, 1961. Blake Edwards.

Diálogo de carmelitas (Le Dialogue des Carmélites). Francia-Italia, 1960. Philippe Agostini y Raymond Leopold Bruckberger.

Dies Irae (Vredens Dog). Dinamarca, 1943. Carl Theodor Dreyer.

Domingo sangriento (Bloody Sunday). Reino Unido, 2002. Paul Greengrass.

Dos cabalgan juntos (Two Rode Together). Estados Unidos, 1961. John Ford.

Dos hombres en la ciudad (Deux hommes dans la ville). Francia, 1973. Jose Giovanni.

Dossier noir, Le. Francia, 1955. André Cayatte.

Eichmann. Hungría-Reino Unido, 2007. Robert Young.

Ejecución de León Czolgosz (Execution of Czolgosz). Estados Unidos, 1901. Edwin S. Porter.

Ejecución inminente (True Crime). Estados Unidos, 1999. Clint Eastwood.

En el nombre del padre (In the Name of the Father). Irlanda, 1993. Jim Sheridan.

Espalda del mundo, La. España, 2000. Javier Corcuera.

Estado de sitio (Etat de siege). Francia, 1973. Constantin Costa-Gavras.

Evasión, La (Le trou). Francia, 1960. Jacques Becker.

Expreso de medianoche, El (Midnight Express). Estados Unidos. 1978. Alan Parker.

Extraño en Wetherby, Un (Wetherby). Reino Unido, 1985. David Hare.

Fear and Desire. Estados Unidos, 1953. Stanley Kubrick.

Forastero, El (The Westerner). Estados Unidos, 1940. William Wyler.

Funny games (Funny Games U.S.). Estados Unidos, 2007. Michael Haneke.

Furia (Fury). Estados Unidos, 1936. Fritz Lang.

Garaje Olimpo (Garage Olimpo). Argentina, 1999. Marco Bechis.

Gran reportaje, Un (The Front Page). Estados Unidos, 1931. Lewis Milestone.

Hermanas Bolena, Las (The Other Boleyn Girl). Reino Unido, 2008. Justin Chadwick.

Historia de un crimen (Histoire d'un crime). Francia, 1901. Ferdinand Zecca.

Historia oficial, La. Argentina, 1985. Luis Puenzo.

Horca puede esperar, La (Sinful Davey). Estados Unidos, 1969. John Huston.

Hundimiento, El (Der Untergang). Alemania, 2004. Oliver Hirschbiegel.

Idiota, El (Hakuchi). Japón, 1951. Akira Kurosawa.

Impulso criminal (Compulsion). Estados Unidos, 1959. Richard Fleischer.

Incidente en Ox-Bow (The Ox-Bow Incident). Estados Unidos, 1943. William A. Wellman.

Interferencias (Switching Channels). Estados Unidos, 1988. Ted Kotcheff.

Intolerancia (Intolerante. Love's Struggie through the Ages). Estados Unidos, 1916. David W. Griffith.

Irma la dulce (Irma la Douce). Estados Unidos, 1963. Billy Wilder.

Juana de Arco (Joan of Arc). Estados Unidos, 1948. Victor Fleming.

Juego de lágrimas (The Grying Game). Irlanda, 1992. Neil Jordan.

Juegos divertidos (Funny Games). Austria, 1997. Michael Haneke.

Juez de la horca, El (The Life and Times of Judge Roy Bean). Estados Unidos, 1972. John Huston.

Juez y el asesino, El (Le juge et l'assassin). Francia, 1975. Bertand Tavernier.

Justicia cumplida (Justice est faite). Francia, 1950. André Cayatte.

Ladrones como nosotros (Thieves Like US). Estados Unidos, 1974. Nicholas Ray.

Ley de la horca, La (Tribute to a Bada Man). Estados Unidos, 1956. Robert Wise.

Lista de Schindler, La (Schindler's List). Estados Unidos, 1993. Steven Spielberg.

Lunas de hiel (Bitter Moon). Reino Unido, 1992. Roman Polanski.

Lugar en el sol, Un (A Place in the Sun). Estados Unidos, 1951. Georges Stevens.

Luna nueva (His Girl Friday). Estados Unidos, 1940. Howard Hawks.

Llamad a cualquier puerta (Knock on Any Door). Estados Unidos, 1948. Nicholas Ray.

M, El vampiro de Düsseldorf (M-Eine Stadt sucht einen Mörder). Alemania, 1931. Fritz Lang.

Malas tierras (Badlands). Estados Unidos, 1973. Terrence Malick.

Masacre: ven y mira (Come and See). URSS, 1985. Elem Klimov.

Más allá de la duda (Beyond a Reasonable Doubt). Estados Unidos, 1956. Fritz Lang.

Matar a un ruiseñor (To Kill a Mockingbird). Estados Unidos, 1962. Robert Mulligan.

Michael Collins. Estados Unidos, 1996. Neil Jordan.

Mientras Nueva York duerme (While the City Sleeps). Estados Unidos, 1956. Fritz Lang.

Milla verde, La (The Green Mile). Estados Unidos, 1999. Frank Darabont.

Monsieur Verdoux. Estados Unidos, 1947. Charles Chaplin.

Monster. Estados Unidos, 2003. Patty Jenkins.

Monster's Ball. Estados Unidos, 2001. Marc Foster.

Niño con el pijama de rayas, El (The Boy in the Striped Pajamas). Reino Unido, 2008.

Mark Herman.

No matarás (Krótki film o zabijaniu). Polonia, 1988. Krzysztof Kieslowski.

No matarás (Nous sommes tous des assassins). Francia-Italia, 1952. André Cayatte.

Noche de los lápices, La. Argentina, 1986. Héctor Olivera.

Noche en la ópera, Una (A Night at the Opera). Estados Unidos, 1935. Sam Wood.

Noche más larga, La. España, 1991. José Luis García Sánchez.

Nombre del padre, En el (In the Name of the Father). Irlanda, 1993. Jim Sheridan.

Ocho sentencias de muerte (Kind Hearts and Coronets). Gran Bretaña, 1949. Robert Harper.

Pascual Duarte. España, 1975. Ricardo Franco.

Pasión de Cristo, La (The Passion of The Christ). Estados Unidos, 2004. Mel Gibson.

Pasión de Juana de Arco, La (La passion de Jeanne d'Arc). Francia, 1928. Carl Theodor Dreyer.

Pena de muerte (Dead Man Walking). Estados Unidos, 1995. Tim Robbins.

Pianista, El (The Pianist). Reino Unido, 2002. Roman Polanski.

Pierrepunto, el verdugo (The Last Hangman). Reino Unido, 2005. Adrian Shergold.

Primera plana (The Front Page). Estados Unidos, 1974. Billy Wilder.

Proceso, El (The Trail). Francia, 1962. Orson Welles.

Proceso a Mariana Pineda. España, 1984. Rafael Moreno Alba.

Proceso de Juana de Arco, El (Le procès de Jeanne d'Arc). Francia, 1961. Robert Bresson.

Pueblo contra John Doe, El (The People vs. John Doe). Estados Unidos, 1916. Lois Weber.

Pull-over rouge, Le. Francia, 1979. Michel Drach.

Queridísimos verdugos. España. 1977. Basilio Marín Patiño.

Quiero vivir (I want to Live). Estados Unidos, 1958. Robert Wise

Rastro de la pantera, El (Track of the Cat). Estados Unidos, 1954. William A. Wellman.

Repulsión (Repulsion). Reino Unido, 1965. Roman Polanski.

Rey y patria (King and Country). Gran Bretaña, 1964. Joseph Losey.

Sacco y Vanzetti (Sacco e Vazentti). Italia, 1971. Giuliano Montaldo.

Salvador (Puig Antich). España, 2006. Manuel Huerga.

Senderos de gloria (Paths of Glory). Estados Unidos, 1957. Stanley Kubrick.

Séptima cruz, La (The Seventh Cross). Estados Unidos, 1944. Fred Zinnemann.

Shoah (Holocausto). Francia, 1985. Claude Lanzmann.

Sobornados, Los (The Big Heat). Estados Unidos, 1953. Fritz Lang.

Soga, La (Rope). Estados Unidos, 1948. Alfred Hitchcock.

Soga de la horca, La (Cahill U.S. Marshal). Estados Unidos, 1973. Andrew V. McLaglen.

Sólo se vive una vez (You Only Live Once). Estados Unidos, 1937. Fritz Lang.

Tambor de hojalata, El (Die Bechtrommel). Alemania, 1979. Volker Schlöndorff.

Tentación vive arriba, La (The Seven Year Itch). Estados Unidos, 1955. Billy Wilder.

Testigo de cargo (Witness for the Prosecution). Estados Unidos, 1957. Billy Wilder.

Tosca. Italia, 1976. Gianfranco De Bossio.

Tragedia humana, Una (An American Tragedy). Estados Unidos, 1931. Josef von Sternberg.

Veinte mil años en Sing Sing (20,000 Years in Sing Sing). Estados Unidos, 1932. Michael Curtiz.

Verdugo, El. España-Italia, 1963. Luís García Berlanga.

Vida de David Gale, La (The life of David Gale). Estados Unidos, 2003. Alan Parker.

Vida es bella, La (La vita è bella). Italia, 1997. Roberto Benigni.

Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo (La Vie et la Passion de Jésus-Christ). Francia, 1903. Ferdinand Zecca.

Viento que agita la cebada, El (The Wind that Shakes the Barley). Reino Unido, 2006. Ken Loach

Viuda de Saint-Pierre, La (La veuve de Saint-Pierre). Francia-Canadá, 2000. Patrice Leconte.

Z. Argelia, 1969. Constantin Costa-Gavras.

