

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Algunas maneras de tomarse la justicia por su mano

Autor/es:  
Angulo, Jesús

Citar como:  
Angulo, J. (2000). Algunas maneras de tomarse la justicia por su mano.  
Nosferatu. Revista de cine. (32):26-31.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41169>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Algunas maneras de tomarse la justicia por su mano

*Jesús Angulo*

*Bizitzan gertatzen den bezala, indarkeriak ohorezko lekua du zinemak gehien jorratu dituen gaien artean. Indarkeria hori legearen defentsan burutu nahi denean -nahiz eta legeari berari dagozkion prozedurak bazter utzita burutzen den- norberak zigorra ezartzeko hamaika era izango ditugu aurrez aurre. Ondoren justizia egiteko era "berezi" honi dagozkion hainbat adibide aurkeztuko zaizkigu. Guztiek ere justiziaren norberaren zentzua neurritz kanpo baloratzen dute, "legeak" izenez ezagutzen dugun "kontratu sozial" horren bidez gizarteak aintzat hartu duen zentzuaren aurrean. Orduan, jakina, justizia ikusteko erak beste bide malkar horretatik dabiltzan gizaseme izan ditzakegu. Oihaneko legerako bidean gaude.*



**E**l hecho de "tomarse la justicia por su mano" es algo que atraviesa de manera constante la historia del cine. Ante la imposibilidad de afrontar esa constante con un mínimo de exhaustividad en un trabajo como éste -por pura cuestión de espacio, para empezar-, se podría caer en la tentación de hilvanar una larga lista de ejemplos cinematográficos. Tampoco creo que sea lo más conveniente caer en un puro amontonamiento. Así que, permítaseme recurrir a una breve sucesión de *flashes*, que podrían ilustrar algunas maneras con las que el cine ha tenido a bien mostrarnos cómo uno puede tomarse la justicia por su mano.

Básica, aunque no únicamente, esos *flashes* pertenecen al cine norteamericano. No por una cuestión aleatoria. Sencillamente es ese cine el que más profusamente ha explorado tan resbaladizo terreno. Lo ha hecho, sobre todo, dentro de dos géneros que le son propios: el *western* y el cine policiaco, entendiendo éste en su sentido más amplio.

La *American Way of Life* tiene uno de sus más firmes pilares en la defensa a ultranza del individualismo. Un individualismo que, trascendentalismos religiosos aparte, pocos teorizaron más claramente que Ralph W. Emerson. De sus ideas a la "ley superior" que defendió su discípulo Henry Thoreau no habría más que un paso. Thoreau sería el adalid de la observancia de una supuesta ley basada en la propia conciencia del individuo por encima de la legalmente establecida. Una teoría tan subjetiva como peligrosa que, practicada hasta sus últimas consecuencias, serviría para validar las cavernícolas teorías del juez de Carolina del Sur Lynch que, en el siglo XVII, tuvo el "honor" de apadrinar un procedimiento sumarisimo que permitía a la multitud, siempre guiada por esa ley superior, juzgar y, si era considerado

culpable, ejecutar en el acto a cualquier presunto criminal, dando a su vez nombre a una de las formas más escalofriantes de impartir "justicia": el linchamiento.

### Con la soga al cuello

Cinematográficamente es el *western* el género que ofrece con mayor claridad un terreno abonado para estas teorías. Nos encontramos ante un mundo en el que la ley, cuando existe, se ve desbordada por una sociedad armada, convertida en la ley del más fuerte o el más rápido. Pese a que este género se estudia más pormenorizadamente en otro artículo de esta misma revista, no puedo resistirme a citar uno de sus ejemplos, por muchos motivos, más excepcionales: **Johnny Guitar** (Nicholas Ray, 1953).

Singularmente, los dos personajes más fuertes de este *western* son sendas mujeres. Vienna sólo pretende enriquecerse con la inminente llegada del ferrocarril a la puerta misma de su *saloon*. Emma la odia: vive con culpabilidad su pasión hacia Dancing Kid, el amante de Vienna, mientras ésta espera la vuelta de Johnny. Pero eso no es suficiente para azuzar al pelotón que ha de inten-

tar lincharla. La venganza de la muerte de su hermano y, sobre todo, la oposición de los ganaderos del pueblo a la llegada de ferrocarril, que podría contribuir a hacer tambalearse un estado de cosas en el que detentan todo el poder, serán la excusa.

Pocas horas antes de salvarla de la horca, ya con la soga al cuello, Johnny ha advertido a Vienna: "*Un pelotón es peligroso. (...) Se parece a un animal. Se mueve y piensa de la misma forma*" Vienna lo sabe: "*Son hombres con dedos ágiles que llevan una soga en el pomo de la silla buscando a quién ahorcar y después de unas horas no les importa a quien ahorcan*". Un diálogo que define a la perfección a los integrantes de ese tipo de hordas. Finalmente, el pelotón no se detendrá sino tras un insólito duelo entre las dos mujeres, al fin y al cabo otra forma de ejercer la justicia al margen de la ley.

### ¡Anda, alégame el día!

El policía justiciero tomará el relevo del pistolero "bueno". Siempre pensará que él mismo y sus acciones fuera de la ley, están legitimadas por la incapacidad de la propia ley para llegar hasta el fon-



Johnny Guitar



do, atadas como él las ve por demasiadas formalidades. En ese sentido, reclama una ley directa heredera del *western*.

Los años setenta, con todo un movimiento colectivo en busca de la dignidad perdida tras la derrota de Vietnam, la sociedad norteamericana muestra un terreno abonado para la aparición del más paradigmático de estos personajes: Harry Callahan, siempre interpretado por Clint Eastwood. Callahan, intachable en su vida privada, participa de esas ansias de hacer cumplir la ley, si es necesario por encima de la ley misma. Nunca duda en sacar a pasear su Magnum, a menudo provocando el enfrentamiento, muchas veces con delectación.

Si en **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*; Don Siegel, 1971) no se resigna a la puesta en libertad del psicópata Scorpio, en la segunda entrega, **Harry, el fuerte** (*Magnum Force*; Ted Post, 1973), le ocurre lo mismo con el mafioso Ricca. Pero en este caso las cosas se complican. Un grupo de policías motorizados, a las órdenes del jefe de Callahan, el teniente Briggs, se encargan de ejecutar de forma sumaria a los más peligrosos delincuentes de la ciudad. El terreno es propicio dentro

de la policía porque, como dice a Harry su compañero Charlie (que a su vez acabará siendo víctima de los parapolicías), *"hoy día un policía mata a un delincuente y ya puede poner las barbas a remojar, porque esos engreídos mocosos de la oficina del fiscal te crucifican de una manera u otra. Ellos pueden matarnos, pero si ocurre lo contrario..."*.

Callahan se ve entonces en la paradójica situación de enfrentarse a aquellos que, al fin y al cabo, se limitan a llevar a cabo su misma labor de limpieza, aunque sin darles tiempo a desenfundar. En el fondo es tan sólo un paso más adelante en el mismo camino. Como le confirma uno de los policías: *"Intentamos limpiar la ciudad de asesinos, que serían sentenciados si nuestros tribunales funcionaran como es debido. (...) Es simplemente el camino más corto"*. Sencillamente, tan sólo es necesario tener claro a quién se ha de disparar, porque, como el propio Callahan asegura en la misma película cuando le recriminan por su facilidad para apretar el gatillo, *"no pasa nada, siempre que caigan los que tienen que caer"* (1).

Para la cuarta aparición del personaje, el propio Eastwood decide

ponerse detrás de la cámara. Con **Impacto súbito** (*Sudden Impact*, 1983) Eastwood parece querer desmarcarse de su anterior encarnación de Callahan. En ésta, **Harry, el ejecutor** (*The Enforcer*; James Fargo, 1976), su personaje unía a su proverbial violencia un claro alineamiento con el machismo dominante entre sus compañeros del cuerpo, al tiempo que se enfrentaba a una autodenominada Fuerza de Huelga Revolucionaria del Pueblo, lo que no contribuía, desde luego, a sospechar que Harry tuviese ningún tipo de veleidades progresistas. Por el contrario, en **Impacto súbito** Callahan une sus fuerzas a las de Jennifer Spencer, una joven pintora que se dedica a liquidar uno a uno a los hombres que años antes la violaron junto a su hermana. De esta forma, en este film se añade a la del policía justiciero la figura del vengador, uno de los filones en este terreno. Aunque esta "humanización" del personaje no impide que continúe siendo tan contundente como siempre.

#### A propósito de un taxista insomne

Si uno piensa que esa ley superior que habita en la propia conciencia está por encima de la ley escrita, los límites de lo permitido quedan de un plumazo más que difuminados. Aparece entonces otro tipo de personaje, que cree que la sociedad está, de una forma u otra, corrompida y que decide actuar como un iluminado. Puede tratarse de un grupo político que ve legitimado el uso de la violencia para conseguir transformar la sociedad de acuerdo con sus postulados o para perpetuar el propio poder; en otras ocasiones es la certidumbre de que hay que parar los pies a determinados grupos raciales o étnicos que puedan poner en peligro la supremacía de los propios valores; o, simplemente, es el fundamentalismo religioso el que se pone manos a la



Taxi Driver





obra para evitar cualquier tipo de corrupción espiritual. De todas estas variantes son múltiples los ejemplos posibles, pero nos interesa más otro iluminado, el que sacraliza sus estrecheces mentales por encima de la basura que le rodea y que busca con su violencia llevar a cabo una labor de purificación que la sociedad le está pidiendo a gritos. Es el ejemplo máximo de las teorías de Emerson y Thoreau, en el sentido de que "siente" que la razón le asiste, más allá de toda convención social. Sólo le queda dar el paso de la teoría a la práctica.

Travis Bickley (Robert de Niro) es un veterano de Vietnam, que huye del insomnio con sus recorridos nocturnos como taxista en **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976). Como Callahan, se alimenta del mismo desencanto social, pero a diferencia de aquél a Travis no le protege ningún tipo de licencia para matar. Su mente enferma se alimenta de un progresivo desprecio hacia la basura que contempla cada noche desde su taxi: prostitución, drogas, violencia... Poco a poco su obsesión por purificar esa sociedad podrida, le va convirtiendo en un justiciero de tintes fascistas. Es entonces cuando su obsesión toma cuerpo en un candidato a la presidencia de los Estados Unidos. Desde el momento en que decide que su labor es asesinarle, Travis emprende un proceso que le convertirá en un solitario paramilitar: se entrena, se endurece, se arma hasta los dientes. Su misión fra-

ca, pero pronto encuentra el re- puesto necesario en la salvación de Iris, una joven prostituta enredada en la tela de araña de un chulo sin escrúpulos.

Esta vez el éxito coronará su empresa, cuando en una secuencia de una violencia inusitada liquida a todos aquellos que se interponen en su camino redentor. Paradójicamente, la sociedad que tanto odia le convierte en héroe. Iris es arrancada del mal y, en cierto modo, Travis vive el reconocimiento social (al fin y al cabo el inconsciente colectivo no está tan lejos de sus postulados) con una perplejidad que no hace sino afianzar su autoconvencimiento de encontrarse por encima del bien y del mal, por encima de las propias leyes.

### De Lang a Lang

Frente al acto justiciero individual, el linchamiento se alimenta de los más bajos instintos colectivos. El miedo y la defensa de los más turbios valores colectivos o de los más inconfesables intereses grupales, están en el origen de la acción enfurecida de las masas. Como en tantos otros, Fritz Lang filmó dos espléndidas reflexiones en este terreno. Separadas entre sí tan sólo por cinco años, las dos películas pertenecen sin embargo a etapas distintas. Mientras **M. El vampiro de Düsseldorf** (M, 1931) pertenece a su periodo alemán, **Furia** (*Fury*, 1936) es su primera película norteamericana.

En la primera, Hans Beckert (un espléndido Peter Lorre) es un psicópata asesino de niñas, que no puede evitar que la pulsión asesina que le tortura se apodere de él cuando una pequeña se pone a su alcance. 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"*. Un cartel de la policía alerta sobre las actividades del asesino y ofrece una recompensa de diez mil marcos por él. Los habitantes de un Düsseldorf penetrado por las sombras que se abaten sobre la Alemania nazi, se espían entre sí, desconfían del gesto más inocente que tenga a un niño como destinatario. Son palos de ciego, que no hacen sino que el miedo colectivo crezca. La presencia policial en la calle aumenta.

Es en ese momento cuando determinados intereses entran en acción. Asistimos a reuniones de urgencia entre las distintas organizaciones de delincuentes de la ciudad: *"Hay que poner término a esta situación. (...) De lo contrario tendremos que declararnos en quiebra. (...) Esa bestia tiene que ser ajusticiada sin piedad, sin misericordia de ninguna clase"* (2). Hay que desmarcarse de la bestia y piensan en dirigirse a la prensa: *"Les diremos que somos un organismo decente y que no merecemos ser confundidos con esa clase de gentuza"*. Pero eso no basta. Necesitan que la policía se retire a



sus cuarteles para poder seguir llevando adelante su "honesto" trabajo. La policía está desbordada por las pistas falsas que la población cree ver por todas partes. Ellos pueden desplegar un auténtico ejército, si no tan bien armado, sí al menos más fácil de camuflar en las calles. Los mendigos de la ciudad se convierten en miles de ojos vigilantes.

Beckert es atrapado y sometido a un juicio inmediato. Ni la angustia del detenido, ni la petición del improvisado defensor a favor de que se le entregue a la policía, sirven de gran cosa. No creen en la justicia: *"La justicia es demasiado benévola. (...) Sería considerado un enfermo mental"*. La ley de Lynch detesta los formalismos. Sólo la aparición de la propia policía en el último momento impide el linchamiento del "vampiro".

Con **Furia** Lang da una nueva vuelta de tuerca. Joe Wheeler (Spencer Tracy en una de sus mejores interpretaciones, lo cual es mucho decir) es detenido, acusado de un secuestro que no ha cometido por pruebas insustanciales. En esta ocasión el miedo, la alarma social apenas existen. Tampoco existen unos claros derechos que defender. El director alemán recién llegado a Hollywood hunde su agu-

do bisturí en la violencia latente de la América profunda. 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 Wheeler 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. El vicario es claro en su homilía: *"Es conveniente olvidar y perdonar"*.

Pero algo ha fallado en su acción justiciera: Wheeler 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 venganza se superpone así al linchamiento, pero el principio es el mismo. En ambos casos se trata de pasar por encima de la ley.

Sin embargo, Wheeler acabará haciendo su aparición en el juicio, desbaratando la pena capital que se cernía sobre las cabezas de sus linchadores. El supuesto final feliz es más amargo si cabe, cuando los acusados se encuentran frente a frente a su víctima, gracias a la cual salvan el pellejo, pero se hunden aún más en la indignidad.

### Una jauría humana

Es de la misma violencia latente de la que parte **La jauría humana** (*The Chase*; Arthur Penn, 1966). El *sheriff* Calder soporta con amargura su trabajo en un pequeño pueblo del Sur norteamericano, donde la mezquindad, envidias y rencores de sus habitantes sólo son comparables a su violencia. Todos odian y adulan a la vez al gran terrateniente, dueño de pozos de petróleo, el banco y campos de arroz y algodón. El engaño y el racismo, están tan en la base de su vida cotidiana como las armas que airean la mayoría de sus habitantes.



La novia de Frankenstein

En ese contexto, la aparición de Bob, escapado de prisión, es tan sólo una excusa. Los temores concretos existen: el empleado del banco que robó el dinero de cuya sustracción se acusó a Bob; la mujer de éste, que ahora se consuela con el hijo del todopoderoso Val Rogers; el miedo de éste de que Bob quiera vengarse de su hijo; el propio *sheriff* que en su día detuvo al huido. Pero en ningún momento son estos temores los vectores que hacen moverse a la jauría. La cacería se convierte, sencillamente, en la prolongación de una larga noche como siempre bañada en alcohol y peleas.



Por otro lado, respecto a la ley no se da sino la falta de respeto que se le concede a diario. El *sheriff*, que será quien más determinante se opongá a los linchadores, es continuo objeto de burlas en el pueblo. Todos le acusan de estar vendido a Rogers, algo incierto. Todos confían más en sus revólveres para defender el estrecho mundo en el que arrastran su hastío y sus miserias.

El final no puede ser más desesperanzado. Esta vez el linchamiento se produce y sólo su autor material podrá temer la acción de la justicia, algo que tampoco importa tanto a estas alturas. El *sheriff* Calder saldrá del pueblo casi a hurtadillas, dejando atrás un paisaje desolador.

#### A la caza del monstruo

Si el Bob de **La jauría humana** representa al otro, al que viene de fuera para alterar el inestable equilibrio, cuando la otredad adquiere tintes terroríficos es, sin duda, con la aparición del monstruo. El monstruo representa una clara ventaja: al inhumanizarle, pierde *ipso-facto* todos sus derechos legales. Simplemente, se le convierte en animal. Ahora sí que se trata de una cacería en toda regla.

Cuando el padre de Elizabeth irrumpe en el pueblo con el cuerpecito de su hija, ahogada en el lago por la criatura creada por el Dr. Frankenstein, la movilización es instantánea. **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*; James Whale, 1931) representa la más clásica puesta en escena de la caza del monstruo. A nadie se le ocurriría dudar de la moralidad del ajusticiamiento de alguien que ha sido despojado de todos sus derechos. En los rostros de los linchadores sería imposible atisbar la mínima sombra de duda cuando contemplan cómo el molino arde con la endiablada criatura en su interior. Al contrario, la satis-



facción y el alivio no dejan lugar a dudas.

Si en su espléndida secuela, **La novia de Frankenstein** (*The Bride of Frankenstein*; James Whale, 1935), los siempre dispuestos ciudadanos no tienen la ocasión de llevar a cabo un nuevo linchamiento, es sencillamente porque la propia criatura se les adelanta, volando la torre del doctor Praetorius, con un suicidio, que arrastrará a su ingrata compañera y al propio Praetorius.

El despojo del monstruo de los más mínimos derechos humanos es ilustrado a la perfección en **El hombre-lobo** (*The Wolf Man*; George Waggner, 1941). El film se cierra con una cacería en toda regla: una patrulla con antorchas, perros olfateando el bosque, puestos de tiradores con rifles... Sin embargo será su propio padre el que acabe con el hombre lobo a golpes de su bastón con empuñadura de plata. En el rostro del anciano detectamos compasión, una profunda trizteza, pero ni el menor asomo de culpabilidad: hice lo que debí.

#### NOTAS

1. Tampoco los jueces se han visto exentos de actuar como un grupo justiciero organizado, como es en el caso de **Los jueces de la ley** (*The Star Chamber*; P. Hyams, 1983), en la que un grupo de jueces deciden hacer justicia por su cuenta cuando no han podido llevarla a cabo desde los tribunales.

2. En 1956, el propio Lang volvió a ilustrar la persecución de un asesino (otro psicópata, esta vez asesino de mujeres) por puros intereses en **Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956). Esta vez los perseguidores son un grupo de periodistas de la cadena Kyne, alentados por la promesa del nuevo dueño de la empresa de nombrar director ejecutivo a aquel que descubra al asesino. Los ejecutivos de la empresa se lanzarán a una caza, esta vez incruenta, para la que no dudan en manipular a quien sea necesario. Naturalmente, la pieza de tan singular cacería será cobrada..