

VIOLENCIA POLÍTICA Y VISUALIDAD: SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA TORTURA EN DEMOCRACIA*

Juan Albarrán Diego
Universidad Autónoma de Madrid

En los últimos años de la dictadura franquista, las denuncias contra la tortura articularon una parte considerable de la actividad desplegada por la oposición democrática. Las protestas contra los tratos inhumanos en las comisarías o contra la pena de muerte podían ser justificadas dentro de un marco de demandas de cariz religioso que exigía el respeto a los derechos humanos. En un contexto de fuerte activación política del mundo del arte y la cultura, una serie de artistas realizaron acciones (*performances*) que, de un modo u otro, tematizaban la tortura. La violencia política ejercida por el Estado franquista aparecía como una lacra cotidiana denunciada por intelectuales, cineastas y creadores de distinto signo en un intento por visibilizar la represión estructural del régimen. Las estrategias que desplegaron artistas como Fina Miralles, Jordi Benito, Francesc Abad, Olga Pijoan o Francesc Torres eran muy variadas, pero, a menudo, coincidían en una especie de *reenactment* o escenificación de la tortura que tenía como principal objetivo generar imágenes de aquello que era sistemáticamente ocultado. En algunos casos, incluso, sus acciones conllevaban la asunción de ciertas dosis de violencia por parte del propio artista en una suerte de acto pseudomasoquista que pretendía visibilizar la violencia que el Estado ejercía sobre los individuos; acciones que, al mismo tiempo, contribuían a recuperar el control del sujeto sobre su propio cuerpo y renegociar las relaciones de confianza, dependencia o sumisión entre instituciones y colectivos¹.

Durante el periodo 1977-1982, en una coyuntura marcada por la consolidación de las instituciones democráticas –en España– y el avance neoliberal –a nivel global–, se produjo una paulatina desmovilización de la sociedad española que tuvo su correlato artístico en la pérdida de visibilidad de los nuevos comportamientos –aquellos trabajos más experimentales y posicionados, habitualmente englobados bajo el epígrafe “arte conceptual”– en el sistema del arte de la joven democracia. En estos mismos años, la marginación institucional de las prácticas más politizadas, que habían estado firmemente comprometidas –desde ópticas y con objetivos muy diversos– con el establecimiento de una democracia abierta y plural en España, fue la cruz de una moneda cuya cara amable pretendía la promoción de unas prácticas artísticas –eminentemente pictóricas– alineadas con una “vuelta al orden” internacional. Prácticas mucho más “dóciles” que, durante los años ochenta, contribuyeron a proyectar la imagen de un país moderno y democrático.

A lo largo del proceso transicional, el concepto de democracia se convirtió en un estandarte inviolable que, a día de hoy, sigue impidiéndonos pensar las carencias políticas y

* Una primera versión de este artículo fue presentada en el marco de la jornada de estudio *La memoria del poder / El poder de la memoria*, organizada por el Seminario de Historia del Tiempo Presente de la Universidad de Extremadura y coordinada por Alfonso Pinilla en mayo de 2011. Una segunda versión constituyó la base para una conferencia dentro del *Seminario de Cultura Visual* del CCHS-CSIC, coordinado por Paula Barreiro, que tuvo lugar en marzo de 2013. El autor quiere hacer constar su agradecimiento a los coordinadores y asistentes a ambos foros por sus sugerencias y apreciaciones.

¹ ALBARRÁN DIEGO, Juan, “Sentir el cuerpo: performance, tortura y masoquismo en el entorno de los nuevos comportamientos”, *Arte, individuo y sociedad*, n° 25.II, 2013.

sociales del país². Los “problemas” relacionados con la dictadura son olvidados. La militancia antifranquista pasa a ser un tabú, un elemento oscuro, tantas veces borrado de las biografías de los viejos opositores, relacionado con un pasado franquista que había que superar. En España, desde entonces y hasta la actualidad, el problema de la tortura, como los nuevos comportamientos que la tematizaban –o que, incluso, trataban de exorcizarla–, queda invisibilizado.

Habitualmente, asociamos la tortura con regímenes totalitarios, dictatoriales. Allí donde ha llegado la democracia suponemos que ya no existe, no puede existir, la tortura. Aunque nos muestren evidencias de lo contrario, seguiremos pensando que son pequeñas desviaciones del sistema, nunca una realidad estructural, ni siquiera una realidad demasiado extendida. En España, la transición habría desterrado esa lacra social –este es un lugar común que seguimos escuchando con cierta frecuencia en boca de polemistas televisivos y políticos– contra la que luchó la sociedad española. La tortura conlleva una lógica y necesaria pérdida de confianza en las instituciones del Estado que la ejerce. El ciudadano se siente desprotegido al saber que su intimidad, su cuerpo, su piel, puede ser marcados –en sentido figurado y literal– de por vida. La tortura, que sólo puede entenderse como uno de los más graves atentados contra la dignidad humana, constituye una lucha contra el *otro*. Al fin y al cabo, a lo largo de la historia, los torturados siempre son (los) *otros*: el esclavo, el extranjero, el bárbaro, el prisionero, el insurgente, el terrorista, etc. Y nos resulta muy difícil pensarnos dentro de esos *otros* dado que, mediante la tortura, *ellos* –acaso también el torturador, y, por extensión, nosotros, si decidimos justificarle– son despojados de su condición humana. No podemos ponernos en el lugar del *otro* torturado ni concebir que uno de nosotros pueda convertirse en torturador –siempre habrá alguien dispuesto a hacer el trabajo sucio para mantener nuestra seguridad–. Los ciudadanos de una democracia parecen exentos de sufrir torturas dado que sus derechos son reconocidos, respetados y salvaguardados por el Estado de cuyas instituciones participan. Durante la transición, la clase política que se había perpetuado en el poder debía reconstruir necesariamente esas “confianzas”, esos “contratos”, que habían quedado seriamente dañados por la violencia política sobre la que se asentaba el régimen anterior. La cultura se proyectaba como un emblema resplandeciente, como un bálsamo que ayudaría a cerrar heridas, descargada ya del peso de la contestación que había ostentado durante los últimos años de la dictadura.

Sin embargo, la tortura, contra la cual se habían posicionado tantos artistas e intelectuales durante los últimos años del franquismo, ha seguido siendo un “problema” en nuestra postdictadura³. Mi primera idea al iniciar esta investigación pasaba por localizar trabajos artísticos que, durante los ochenta, en pleno entusiasmo cultural, en un sistema artístico dominado por una suerte de retorno al orden pictórico, se hubiesen acercado al problema de la tortura, convencido de que éstos habrían existido, pero que con toda probabilidad habrían sido marginados, invisibilizados –algo que sustentaría, en parte, la hipótesis de un desarrollo desatendido de los nuevos comportamientos durante los años ochenta–. Pregunté a colegas, historiadores del arte, buenos conocedores del arte vasco de los setenta y ochenta, pensando que, por motivos obvios, en ese contexto debían haberse

² Algo que no es ni mucho menos privativo del ámbito español: BADIOU, Alain, “L’emblème démocratique”, en *Démocratie, dans quel état?*, Paris, La Fabrique, 2009.

³ Un informe de Amnistía Internacional publicado en 1980 denunciaba la persistencia de la tortura en las comisarías y centros penitenciarios españoles. El informe redactado por esta organización en 1984 insistía en esta misma realidad y señalaba que la nueva legislación anti-terrorista del PSOE no contribuía a poner freno a los abusos. AMISTÍA INTERNACIONAL, *Tortura. Informe de Amnistía Internacional*, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 185-187. Véase también SAVATER, Fernando; MARTÍNEZ-FRESNEDA, Gonzalo, *Teoría y presencia de la tortura en España*, Barcelona, Anagrama, 1982, pp. 37-45.

producido obras sobre el “problema”; rastree también en los catálogos de las convocatorias Bikzaiko Artea (convocatoria de la Diputación Foral de Vizcaya), Gure Artea (Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco) y Uztaro (becas de creación artística de la Diputación Foral de Guipuzkoa) sin encontrar ningún trabajo que hiciese alusión, se aproximase o tratase directamente la tortura: ni rastro de la tortura en el arte vasco o español de los años ochenta. Por supuesto, podemos pensar que trabajos con tales características –sobre estas espinosas temáticas– eran producidos, pero que nunca eran seleccionados por los jurados, críticos o comisarios, que preferían dejar cicatrizar las heridas “del pasado” en busca de un clima de cordialidad y consenso; o que, simplemente, estos agentes del sistema-arte entendían que tales obras, en el caso de concurrir a las convocatorias, no respondían a las orientaciones estéticas imperantes, no eran representativas, pertinentes, ni susceptibles de ser premiadas, seleccionadas o expuestas⁴.

Doy por supuesto que en España se seguía torturando, que la tortura seguía –y sigue– siendo un problema durante la transición y hasta la actualidad. Organismos internacionales de lucha y prevención contra la tortura y ONGs de distinta índole denuncian periódicamente los abusos cometidos por funcionarios españoles, la poca transparencia en el tratamiento de este problema y la falta de diligencia en la investigación de estos delitos⁵. Sin embargo, ¿se olvidaron los artistas e intelectuales de la tortura?, ¿acaso dejaron de estar comprometidos con los problemas sociales y políticos cuando la democracia parecía brindar cauces en los que manifestar el disenso?, ¿se produjo una pérdida de sensibilidad hacia las cuestiones relacionadas con el respeto a los derechos humanos?, ¿fueron sus denuncias invisibilizadas?, ¿por qué y por quién? Por supuesto, confluyen muchos factores que pueden ayudar a encontrar respuestas –siempre parciales– a estas preguntas. En este texto, sólo voy a apuntar algunas reflexiones apoyadas en casos

⁴ Al realizar una aproximación al ámbito artístico vasco, no puede obviarse la enorme influencia de la estética oteiziana –con su fuerte carácter, tan comprometido como abstracto–, ni las tensiones ambientales que motivan que, todavía hoy, sea muy difícil para un artista acercarse al problema de la violencia política sin verse envuelto en polémicas incómodas o ser identificado con una determinada postura política. Curiosamente, en la escena del rock radical vasco, tan importante en la configuración de un imaginario social politizado, nacionalista y resistente, es fácil encontrar letras de canciones que denuncian la tortura.

⁵ Una reciente y actualizada revisión de los informes de diversos organismos internacionales (Comité Europeo para la Tortura, CPT; Comité contra la tortura de Naciones Unidas; Relator especial sobre la cuestión de la tortura de Naciones Unidas; Comité de Derechos Humanos de Naciones Unidas; Amnistía Internacional, Human Rights Watch) puede verse en LANDA GOROSTIZA, Jon-Mirena, “La tortura en relación con la banda terrorista ETA: estado de la jurisprudencia penal”, *Jueces para la democracia*, nº 73, 2012, pp. 93-98. Algunos de esos informes están disponibles en las webs de Coordinadora para la prevención de la tortura (<http://www.prevenciontortura.org/>), Amnistía Internacional (<http://www.es.amnesty.org/index.php>), Relator especial de la ONU sobre la cuestión de la tortura, dependiente del Comité contra la Tortura de la ONU (<http://www2.ohchr.org/spanish/issues/torture/rapporteur/index.htm>), CPT (Comité Europeo para la Prevención de la tortura, <http://www.cpt.coe.int/spanish.htm>). En octubre de 2012, el Tribunal Europeo de Derechos Humanos (TEDH, Estrasburgo) condenó al Estado español a indemnizar con 24.000 euros al periodista vasco Martxelo Otamendi, director del diario *Egunkaria*, por no haber investigado con eficacia las denuncias de torturas presentadas tras su detención en 2003. En febrero de 2003, el juez de la Audiencia Nacional Juan del Olmo ordenaba el cierre del único diario publicado íntegramente en Euzkera, *Egunkaria*. En ese momento, fueron detenidos diez de sus directivos, a los que se acusaba de ser dirigentes terroristas. El 12 abril de 2010, todos los acusados fueron absueltos. GALLEGO, Javier G., “Condena a España por no investigar las torturas denunciadas por Otamendi”, *El Mundo*, 16-VIII-2012; LÁZARO, Julio M., “España, condenada por no investigar las torturas al director de Egunkaria”, *El País*, 16-VIII-2012; GÓMEZ DE LIANO, Javier: “El cuarto oscuro de la tortura”, *El Mundo*, 25-X-2012. Sobre la impunidad de los funcionarios sospechosos de haber cometido delitos de torturas y tratos inhumanos, AMNISTÍA INTERNACIONAL, *La sal en la herida. La impunidad efectiva de agentes de policía en casos de tortura y otros malos tratos*, Madrid, Editorial Amnistía Internacional, 2006.

concretos sin un afán exhaustivo, en una concatenación de casos de estudios no siempre bien integrados en una narrativa coherente.

Pensar el cuerpo social

En esta crítica a la representación de la tortura, en este intento por repensar las relaciones entre el sujeto y la colectividad, aparecen recurrentemente las metáforas del cuerpo, la sociedad como cuerpo, como organismo⁶, complemento perfecto de los trabajos sobre el cuerpo como constructo social. En ese intento por repensar en términos corporales las relaciones entre el individuo y la colectividad, el trabajo de Pedro Garhel ocuparía un lugar importante. Garhel es un artista relativamente poco conocido, que sólo ha sido recuperado en fechas recientes y que, habitualmente, es más valorado por su gestión al frente del Espacio P que por su obra. En mi opinión, Garhel es una figura muy sintomática de una realidad institucional –la de los años ochenta– en que las prácticas experimentales de los setenta son desplazadas –pierden la centralidad institucional y, sobre todo, discursiva que habían tenido poco tiempo atrás– hasta tener que refugiarse en espacios no comerciales y autogestionados –como Espacio P–: espacios invisibles. Y, al mismo tiempo, su obra ilustra cómo algunas cuestiones políticas, que hasta finales de los setenta eran tematizadas de una manera cruda y “directa” en la obra de los artistas conceptuales, comienzan a abordarse desde una perspectiva tal vez menos obvia, menos “directa”, pero no por ellos menos interesante y comprometida.

Tras una exposición de pinturas en la galería Novart (Madrid, 1976)⁷, Garhel diseña una de sus primeras acciones documentada como tal, *Esculturas vivas* (1977), que contó con la participación de diez personas y que se puso en escena, primero, en la galería Foro de Madrid y, después, en los Jardines del Descubrimiento (Plaza de Colón):

Las personas, embutidas dentro de los tubos de malla de punto de algodón, estaban atadas a estructuras metálicas de diferentes formas geométricas, en todo el perímetro de la plaza. / Desnudo bajo la semitransparente malla, cada individuo se definía y adquiría forma y volumen a partir de una tensión interior física y emocional. Ésta se generaba entre la sensación de estar atado a una estructura fija y la de estar conectado a otros individuos que permanecían en una situación similar de anonimato, incomunicación y opresión. (...) Entre la extensión del cuerpo y la retención de la malla, a floraba en cada participante una necesidad de manifestar la problemática interna, existencial y personal. Estas manifestaciones públicas de cuerpos connotaban un carácter claramente reivindicativo. Iban más allá del mero ejercicio artístico plástico y escultórico. Eran cuerpos en su dimensión política⁸.

Las *Esculturas vivas* ideadas por Garhel en 1977 pueden leerse como alegorías de los estadios que atraviesa el cuerpo social durante la transición. Alegorías que proponían una suerte de terapia basada en la creación de vínculos interpersonales. Búsqueda del yo

⁶ Buen ejemplo de ello sería, en el contexto de los “hispanic cultural studies”, el libro de VILARÓS, Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998. Su trabajo disecciona en términos culturales una transición dolorosa para un cuerpo social que experimentaba un complejo síndrome de abstinencia.

⁷ OHLENSCHLÄGER, Karin, “Pedro Garhel: La duración del yo”, en OHLENSCHLÄGER, Karin (coord.), *Pedro Garhel. Retrospectiva*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2011 (cat.), p. 27: “En estas pinturas de colores puros, con mezclas de acrílico y óleo sin barnizar, aparecen seres humanos angustiados, oprimidos y solitarios. Cuando le entrevistaban sobre el motivo de las obras Garhel reconoce el carácter autobiográfico de éstas y habla de una preocupación compartida en cuanto a la falta de libertad de expresión, la incomunicación y la soledad”.

⁸ *Ib.*, p. 28.

colectivo, por tanto, tras una piel frágil bajo la que los individuos desnudos escenifican un tránsito: las metamorfosis de cuerpos individuales que luchan por convertirse en órganos de un nuevo cuerpo colectivo, consciente y unificado⁹. Metáfora perfecta de algunos sectores de la sociedad española –tan reducida y marginal como la obra de Garhel y la actividad de Espacio P– que luchan por formar parte de una colectividad, que pretenden tomar consciencia de su pertenencia a un todo. Cuerpo sufriente que busca la alteridad en sí mismo, en su interior. Cuerpo que parece haberse liberado de la violencia política que lo torturaba durante el franquismo, pero que en modo alguno se identifica con los cuerpos onanistas que disfrutaban de los fastos culturales de los ochenta.

La imagen del cuerpo moldeando un tejido flexible que a su vez restringe los movimientos del performer estaría, como indica Ohlenschläger¹⁰, influida por una fotografía de la coreógrafa y bailarina Marta Graham, que causó un impacto considerable en Garhel. La imagen atesora una gran fuerza plástica. Muestra a un cuerpo-piel¹¹, un cuerpo que se expande sensorialmente y que parece luchar por escapar de una crisálida que forma parte de sí. La piel es el lugar primero del intercambio sensorial con el *otro*, el órgano más extenso y pesado del cuerpo humano, sistema de protección de la individualidad, límite del afuera y herramienta de prospección táctil de la realidad. Este *Nosotros-piel*¹² se convierte aquí en el espacio donde se dirimen los problemas de un cuerpo común, de un organismo que se retuerce bajo una piel entendida como contrato en blanco cuyos términos pueden ser redefinidos por los miembros del cuerpo social, buscando, siempre, reestablecer los vínculos de confianza, perdidos como consecuencia de la normalización de la violencia política. Cuerpos en tránsito, sin un centro jerárquico; cuerpos que se buscan, que negocian una posición bajo una piel común, en un proceso orgánico, doloroso, incómodo, pero también necesario, de acoplamiento entre lo colectivo y lo individual.

Resulta obvio que la obra de Garhel –ésta, como otras posteriores– aborda el necesario reestablecimiento de las confianzas, de los contratos, la renegociación de los acuerdos que se firman sobre esa piel blanca como “papel ante notario”. No obstante, los

⁹ En esa misma dirección parece apuntar SAN PEDRO, Abraham, “El cuerpo político. Constitución y sobreexposición”, en OHLENSCHLÄGER, Karin (coord.), *Pedro Garhel, ob. cit.*, p. 110: “Los cuerpos seriados mantienen la capacidad de dislocarse, de reubicarse en la trama del sentido global: aún portando sus mismos significantes, son capaces de aplicar una estrategia de recolocación en el discurso, variando así su significado. Es esta operación de desplazamiento la que Pedro Garhel ejecuta con su trabajo en torno al cuerpo. Se trata de un planteamiento con el que articula su propio cuerpo como dispositivo político entregado a una estrategia de intervención enunciativa y performativa. / La estrategia de Garhel es la estrategia del cuerpo intruso. Un agente narrativo inesperado que relata, expone y adelanta los conflictos, necesidades y retos en el proceso de constitución, consolidación, expansión y disolución del cuerpo político en la sociedad española. Una trama evolutiva que va desde la dictadura, pasando por los pactos de la Transición, hasta su consolidación y expansión a través de los mass media, y su posterior desactivación bajo la llamada democracia de la opinión pública. Un ciclo de vida en el que convergen dos niveles de análisis, dos historias simultáneas: las transformaciones en la sociedad civil (cuerpo político) y las de los sujetos biológicos (cuerpo orgánico)”.

¹⁰ OHLENSCHLÄGER, Karin, *ob. cit.*, p. 26.

¹¹ SAN PEDRO, Abraham, *ob. cit.*, p. 113: “Las superficies de cada individuo no son sino los contratos vinculantes con los otros, el espacio de definición de las relaciones contractuales. La piel –política y biológica– es papel ante notario”.

¹² Tomo prestado el conocido concepto del psicoanalista francés Didier Anzieu, que, con el término Yo-piel, designa “una figuración de la que el niño se sirve, en las fases precoces de su desarrollo, para representarse a sí mismo como Yo que contiene los contenidos psíquicos a partir de su experiencia de superficie del cuerpo. Esto corresponde al momento en el que el Yo psíquico se diferencia del Yo corporal en el plano operativo y permanece confundido en él en el plano figurativo”. ANZIEU, Didier, *El Yo-Piel*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1994, pp. 50-51.

poderes nacidos de los pactos transicionales no podían permitir bajo ningún concepto una libre interlocución de esos órganos desjerarquizados. Si bien la obra de Garhel no explicita una denuncia contra la tortura, sí pone sobre la mesa cuestiones relacionadas con las mutaciones del cuerpo social en un momento de consensos y olvidos. En adelante y hasta la actualidad, cuando la tortura –cualquier tipo de violencia política ejercida por el Estado– sea visibilizada en el campo de la cultura, la censura aparecerá como una sombra amenazante que se cierne sobre la libertad de expresión con el fin de evitar la posible erosión de los acuerdos que sustentan nuestra democracia.

Censura, tortura y democracia

En 1979 Pilar Miró intenta estrenar *El crimen de Cuenca*. La película, basada en un caso real acaecido en 1910, narra la historia de dos hombres (Gregorio Valero Contrera y León Sánchez Gascón) torturados hasta confesar su participación en el asesinato de un tercero (José María Grimaldos, “el Cepa”), que aparece con vida al final de la película. El contexto histórico en el cual transcurre la historia está marcado por el caciquismo de una oligarquía rural conservadora, dispuesta a blindar su poder y eliminar cualquier reducto de “liberalidad”. Empeñado en condenar a los culpables del supuesto crimen, el juez, presionado por el diputado conservador, “permite” –en ningún caso se opone a– que la Guardia Civil proceda como crea oportuno con el fin de arrancar la confesión a los dos sospechosos. Estos son torturados con extrema crueldad durante siete días. La película nos muestra unas duras imágenes del tormento que motiva las mutuas y falsas delaciones de los acusados y la autoinculpación final que justificaría la condena a 18 años de cárcel. La aparición de “el Cepa”, cuando los supuestos asesinos ya están en libertad –tras cumplir siete años de cárcel– demuestra la irracionalidad de la tortura y la corrupción del sistema judicial español. Pese a que el caso se revisó tras el recurso interpuesto por el Ministerio fiscal ante el Tribunal Supremo, los torturadores nunca llegaron a ser castigados. La tortura se presenta así como algo abominable, pero que, sin embargo, queda impune. De hecho, la pervivencia de la tortura estaría relacionada con su impunidad. Aunque queda demostrada su ineficacia –dado que las autoinculpaciones se revelan falsas, forzadas por la tortura–, nadie resulta castigado y cabe suponer que la tortura se seguirá tolerando como método para obtener información y, lo que es peor, como un arma terriblemente eficaz para aterrorizar a aquellos que participen de opciones políticas no tolerables por quien ostenta el poder –como afirma el diputado conservador, interpretado por Fernando Rey, “aquí, en la Osa [de la Vega], hay mucho elemento de izquierda”–. La tortura genera una realidad que no existe. Con el pretexto de alcanzar la “verdad” –en este caso, conocer al responsable de un delito– se construye una trama ficcional. La tortura, tal y como se presenta aquí, no funciona. No podría legitimarse bajo ningún concepto –las escenas de tortura de *El crimen de Cuenca* son aterradoras– porque la tortura no cumple otra función que la de dar cauce al sadismo más abyecto¹³.

Como es sabido, en diciembre de 1979 la Dirección General de Cinematografía comunica a la productora de la película de Miró que ésta podría contener “escenas delictivas” (injurias contra la Guardia Civil). El Ministerio de Cultura suspende la tramitación de la licencia de exhibición de la película; en febrero de 1980, siendo ministro de cultura del Gobierno de UCD Ricardo de la Cierva, la policía “secuestra” la película por orden del Tribunal Militar Permanente, lo cual retrasa su estreno hasta 1981. El 15 de abril

¹³ Puede verse un análisis jurídico del proceso descrito por Miró en DOVAL PAIS, Antonio, “El crimen de Cuenca. La impunidad de la tortura”, en GARCÍA AMADO, Juan Antonio y PAREDES CASTAÑÓN, José Manuel (coords.), *Torturas en el cine*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, pp. 144-160.

de 1980 se había abierto un proceso contra la directora, que vivió en libertad provisional hasta diciembre de ese mismo año. Entre otras polémicas, el secuestro motivó un enfrentamiento dialéctico en sesión parlamentaria entre Alfonso Guerra y el ministro de cultura, Ricardo de la Cierva, en mayo de 1980. Además, el 15 de enero de 1980 *El País* publicó un comunicado firmado por una larga lista de intelectuales –entre ellos, Antonio Buero Vallejo, José Luis Aranguren, Nuria Espert, Antonio Gala, Adolfo Marsillach, Eduardo Haro Tecglen, Carlos Saura, José Luis Balbín y Elías Querejeta– que denunciaban el secuestro de la película como algo intolerable y mostraban su preocupación por los escasos gestos de solidaridad: “La suspensión de la película de Pilar Miró no es nada nuevo: hemos vivido situaciones peligrosamente similares en el régimen anterior. Lo tristemente nuevo, en este caso, es esa abulia que parece habernos paralizado a todos, nuestra falta de respuesta ante un hecho tan indigno de una sociedad que quiere llamarse democrática”. La abulia iría en aumento como un síntoma más de la desactivación política del mundo de la cultura. Por su parte, Pilar Miró declaró tras el estreno:

El crimen de Cuenca es ni más ni menos que una película, una obra de creación cultural de la que en absoluto me arrepiento ni me retracto. No es en ningún caso un alegato contra la Guardia Civil, sino la expresión del drama de desintegración de dos personas como seres humanos a los que se les han aplicado unos procedimientos salvajes. (...) [La película] tiene más vigencia, porque los acontecimientos que hemos vivido en los últimos tiempos la han puesto todavía más de actualidad e incluso la realidad ha superado a la ficción. Estos acontecimientos han desbordado cualquier tipo de reflexión sobre qué es lo que está pasando aquí¹⁴.

La causa contra Pilar Miró quedó sobreesida en marzo de 1981. El *Crimen de Cuenca* fue la película más taquillera de 1981 por delante de *Superman II*. Pese a ello, Miró –también el mundo de la cultura y los medios en general– se encontró con una clara llamada de atención: la joven democracia va marcando los límites de lo que puede y lo que no puede ser representado. Tal y como apuntaba Miró, la realidad –y la actualidad– iba a superar a la ficción. El 10 de mayo de 1981 aparecen tres cadáveres calcinados dentro de un coche en un barranco de Gérgal, Almería. En un primer momento, la Guardia Civil afirma que se trata de los cadáveres de los tres etarras que habían atentado contra el general Valenzuela en Madrid y que, habiendo sido detenidos, murieron en un tiroteo cuando intentaban escapar. En realidad, se trataba de los cadáveres de tres jóvenes –Juan Mañas Morales, Luis Montero García y Luis Manuel Cobo Mier– que viajaban desde Santander a Almería para asistir a una comunión. Supuestamente, el teniente coronel de la Guardia Civil, Carlos Castillo Quero, y sus hombres torturaron durante la noche del día 9 a los tres jóvenes sin obtener, claro está, ni confesiones ni información alguna. Al percatarse del “error”, los guardias civiles trataron de borrar las huellas de su actuación e intentaron hacer desaparecer los cuerpos, que fueron encontrados dentro de un coche, mutilados y con múltiples heridas de bala. Sólo tres de los once guardias civiles que participaron en las torturas fueron juzgados y condenados¹⁵. El 1983, Pedro Costa Musté dirige la película *El caso Almería*. Han pasado tan solo dos años desde la polémica por el proceso abierto a Pilar Miró. En este caso, los crímenes que se representan –las torturas y asesinatos– han sido perpetrados por la benemérita ya en democracia –contra los bárbaros, los *otros*, los terroristas–, y, sin

¹⁴ BEAUMONT, José F., “Pilar Miró: el espectador tiene derecho a la libertad de hacer cine”, *El País*, 18-VIII-1981.

¹⁵ En 1984 el Tribunal Supremo ratificó la sentencia de la Audiencia Provincial de Almería: 24 años de cárcel para el Teniente Coronel Castillo Quero, 15 para el Teniente Gómez Torres y 12 para el guardia Fernández Llamas. Sin embargo, el cumplimiento de las condenas estuvo repleto de irregularidades. Los familiares de los tres asesinados todavía no han recibido el reconocimiento como víctimas del terrorismo. RAMOS ESPEJO, Antonio, *El Caso Almería. Mil kilómetros al sur*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 2011.

embargo, la película obvia la representación de la tortura. La historia de Pedro Costa se centra en la intensa batalla judicial y en las dificultades que encuentra el abogado –Darío Fernández, interpretado por Agustín González– a la hora de clarificar las muertes de los tres jóvenes. El caso era terriblemente actual, pero el acto de tortura –algunos de cuyos pormenores se conocen por una carta mecanografiada que un guardia civil arrepentido remitió a la familia de una de las víctimas en 1984– no podía ser visibilizado. En adelante, cuando un producto cultural quiera abordar el problema de la tortura en democracia no podrá incluir imágenes explícitas so pena de ser censurado. Algo que nos debe hacer pensar en la capacidad de ciertas imágenes para resquebrajar los marcos mediáticos que condicionan nuestra percepción de la violencia¹⁶.

En esos mismos momentos, a mediados de los ochenta, se produce la primera condena por un caso de torturas a un etarra¹⁷. Desde estos años, superada la transición, y hasta la actualidad, tortura y lucha contra el terrorismo aparecen relacionadas de una manera siempre problemática. La actividad de ETA, que empezó siendo una amenaza para la dictadura del general Franco –y que, por eso mismo, se granjeó las simpatías de muchos demócratas–, se presenta como el principal peligro al que se enfrenta la democracia española. La lucha contra esos elementos desestabilizadores va a justificar cualquier método, también la tortura, cuya sola mención o representación va a considerarse un ataque contra los cimientos del estado de derecho. En 1993, el cantante Loquillo (José María Sanz Beltrán) graba en San Sebastián *Los ojos vendados*, un video musical dirigido por Aitor Zabaleta que incluye un mensaje de Amnistía Internacional denunciando la falta de transparencia en la investigación de las denuncias por torturas en territorio español¹⁸. El video muestra escenas explícitas de tortura a un joven –erróneamente identificado, confundido con un terrorista– por parte de tres policías. Loquillo ha declarado que “fue una época muy difícil. Por motivos políticos, Hacienda nos investigó a fondo y nos reclamó 40 millones. [El disco, *Mientras respiremos*] contiene la primera canción censurada en tiempos de democracia: *Los ojos vendados*, un tema que habla de la tortura y fue prohibido en muchas emisoras de radio”. De nuevo, por extraño que pueda parecer, ya en la década de los noventa, la visibilización de la tortura es perseguida sistemáticamente, incluso en un video musical aparentemente inocuo y avalado por una ONG¹⁹.

Tortura y terrorismo

No puede extrañar, pues, que contemos con escasas representaciones visuales, artísticas, cinematográficas o videográficas –dejando a un lado el campo literario– de la tortura. Las pocas que existen rara vez se acercan al problema en el contexto español. Da la impresión

¹⁶ Judith Butler ha reflexionado sobre esta posibilidad en “La tortura y la ética de la fotografía”, en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós, 2010.

¹⁷ En 1985 el Tribunal Supremo ratificó la sentencia dictada en 1983 por la Audiencia Provincial de Bilbao sobre las torturas inflingidas en el mes de junio de 1979 a un médico sospechoso de pertenecer a ETA-militar durante un interrogatorio en la jefatura de policía de Bilbao.

¹⁸ Al final del vídeo, una voz femenina leía el siguiente mensaje firmado por Amnistía Internacional: “Aunque abolida en la ley, la tortura y los malos tratos siguen produciéndose en ocasiones en las comisarías y calabozos españoles. El comité contra la tortura de la ONU declaró en abril de 1993 su inquietud por las largas demoras que sufren las investigaciones sobre denuncias de torturas y por la aparente impunidad de que gozan los agentes condenados. En las pocas ocasiones en las que se han celebrado juicios, se han dictado sentencias puramente nominales y, a menudo, los agentes condenados han continuado sirviendo en el mismo cuerpo de seguridad (...)”.

¹⁹ ALONSO, Andoni, “Censurado un vídeo de Loquillo por tratar el tema de las torturas”, *El Mundo*, 3-IX-1993.

de que la ya aludida desmovilización del mundo de la cultura desde la transición²⁰, las escasas condenas y los frecuentes indultos a funcionarios imputados por torturas²¹, así como las contundentes respuestas –censuras, procesos judiciales– por parte de los poderes del Estado han dado sus frutos: la tortura es hoy invisible hasta el punto de que denunciar su existencia puede acarrear graves consecuencias legales²². Como explica Isaac Rosa, escritor que se ha aproximado a la tortura con enorme lucidez en la novela *El vano ayer* (2004):

Cualquiera pensaría que [la tortura, en España] está totalmente erradicada, pues nadie la ha visto: ni los responsables de interior, que una y otra vez rechazan los informes y denuncias; ni los jueces, que suelen resolver las denuncias con archivos o absoluciones, y dedican sus esfuerzos a perseguir a torturadores en el extranjero; ni los medios de comunicación, que emplean su periodismo de investigación en causas mejores; ni los creadores, que en sus obras la omiten, y prefieren retratar a torturadores del pasado, o de otros países²³.

²⁰ ALBARRÁN DIEGO, Juan (ed.), *Arte y transición*, Madrid, Brumaria, 2012.

²¹ El número de sentencias condenatorias a miembros de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado por delitos de torturas (artículo 204 bis del Código Penal de 1973; artículos 174 y 175 del Código Penal de 1995) cometidos en actos de detención e interrogatorios a miembros de ETA se reduce a 14, dictándose la primera en 1985 y la última en 2003, y habiéndose producido 12 indultos de agentes condenados. Resulta llamativo el reducido número de condenas firmes si se compara con el número de denuncias, procedimientos incoados e informes negativos de diversas ONGs y organismos internacionales. LANDA GOROSTIZA, Jon-Mirena, “La tortura en relación con la banda terrorista ETA”, *ob. cit.*; MORENTIN, Benito y LANDA GOROSTIZA, Jon-Mirena, “La tortura en relación a la aplicación de la normativa antiterrorista: una aproximación estadística multifactorial”, *Eguzkizloze: Cuaderno del Instituto Vasco de Criminología*, nº 25, 2011. Recientemente, un nutrido grupo de magistrados ha mostrado su indignación ante el indulto de varios *mosso d’esquadra* condenados por torturas. CEBREIRO BELAZA, Mónica, “200 jueces firman en contra del indulto de los *mosso* condenados por torturas”, *El País*, 29-XI-2012. Especialmente grave resulta el hecho de que algunos funcionarios condenados por torturas hayan sido posteriormente premiados con sucesivos ascensos. Tal es el caso de Antonio Gil Rubiales, condenado en 1989 a cuatro meses de arresto y dos años de suspensión de empleo y sueldo por el Tribunal Supremo por las torturas inflingidas a José Arregui (detenido el 4 de febrero de 1981 en Madrid por miembros de la policía nacional y fallecido el día 13 de ese mismo mes como consecuencia de las lesiones sufridas durante su detención). Tras el periodo de suspensión, Gil Rubiales fue ascendido en 1992 a jefe de la Unidad de Intervención Policial de Gran Canaria, posteriormente se convierte en Jefe de la Policía de Arona, Tenerife, y en 2005, asciende a Comisario Provincial de Santa Cruz de Tenerife.

²² El libro de Xavier Makazaga, *Manual del torturador español* (Tafalla, Txalaparta, 2009), señala varios casos de querellas presentadas por parte de las administraciones públicas contra quienes habían denunciado torturas. El libro de Makazaga es en sí mismo un buen ejemplo de cómo cualquier trabajo (de investigación, en este caso) que trate de poner sobre la mesa el problema de la tortura en España es tachado de pro-terrorista. El PP llegó a formular una pregunta en el Parlamento vasco a propósito de la presencia del libro de Makazaga en bibliotecas públicas de Euskadi. Con su libro, el autor trataba de responder a los argumentos absolutorios de torturadores basados en un supuesto manual de ETA, que instruiría a sus militantes para denunciar torturas tras cualquier detención. La absolución por parte del Tribunal Supremo –en noviembre de 2011– de los Guardia Civiles acusados de torturar a los etarras Portu y Sarasola –tras haber sido condenados por la Audiencia Provincial de Guipúzcoa– se basó, precisamente, en la supuesta fabulación o “kantada” de los miembros de ETA. LANDA GOROSTIZA, Jon-Mirena, “La tortura en relación con la banda terrorista ETA”, *ob. cit.*, pp. 96-99. Por otra parte, la persecución de quienes denuncian torturas también es habitual en el contexto de la guerra contra el terrorismo. Véase al respecto VAN BUREN, Peter, “The Persecution of John Kiriakuo. Torture and the Myth of Never Again”, en TomDispatch.com, http://www.tomdispatch.com/post/175591/tomgram%3A_peter_van_buren%2C_our_9_11_torturers/#more

²³ ROSA, Isaac, “Un viaje sin retorno”, en ORTIZ, Javier, *José K. Torturado*, Sevilla, Atrapasueños, 2010, p. 5. Volviendo a la relación entre terrorismo etarra y tortura, como dos temas tabú en el mundo de la cultura, no deja de resultar llamativo que en España, donde todavía hoy contamos con la banda terrorista –afortunadamente inactiva, aunque no disuelta– más antigua de Europa, apenas se haya tratado el tema del terrorismo en el mundo del arte. Entre los escasos proyectos expositivos producidos en nuestro país que han abordado las relaciones entre arte y violencia política destaca *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*, comisariada por Javier González de Durana para Artium, Centro José Guerrero y DA2. GONZÁLEZ de

Volviendo al campo artístico, en los últimos años, artistas como Democracia o Santiago Sierra²⁴ se han acercado al tema de la tortura en el marco de la guerra multifocal contra el terrorismo, pero siempre pensándolo en el contexto internacional, donde el debate sobre la tortura ha cobrado una gran virulencia desde el 11-S²⁵. La artista catalana Nuria Güell, por su parte, ha trabajado sobre el caso español en el proyecto *Aplicación legal desplazada # 3: FIES* (2012) en el que, a través de una serie de acciones²⁶, explora los métodos institucionales de tortura blanca o psicológica que el sistema penitenciario español aplica a ciertos presos “inadaptados”: individuos politizados como anarquistas “antisistema” o etarras. Nuria Güell insiste en la sorprendente escasa información sobre esta tortura blanca institucional –y sin embargo anticonstitucional²⁷– y el nulo impacto mediático de las condiciones de vida de los presos FIES. Pero, sin duda, lo más grave de este “régimen penitenciario” es que, como apuntan Mónica Zapico y Luis Rodríguez Moro,

si en su aparición [la Circular FIES de 1996] se entendió como un fenómeno aislado y excepcional que chocaba con las bases que caracterizaban un Estado Democrático de Derecho, en la actualidad se ha convertido en precursora y paradigma del nuevo modelo teórico político. / En efecto, la cultura de control, excepción y tolerancia cero que inspiró la creación del régimen FIES ha dejado de ser patrimonio exclusivo de los EEUU y una excepción en el pensamiento europeo, para consolidarse como regla principal de actuación de la política criminal continental. Del mismo modo, la estrategia de la incapacitación de los reclusos especialmente peligrosos que se buscó entonces, se ha extendido a otros sectores de la sociedad²⁸.

El proyecto de Güell no incluye –no puede incluir– imágenes de esas torturas invisibles e incruentas, nuevo modelo de control en las sociedades “avanzadas”. Su *Acción legal desplazada* se sustancia en una serie de acciones y un archivo documental que apuntan, de nuevo, la relación entre terrorismo –categoría cada vez más ambigua en la que se aloja cualquier opción política que no tenga cabida en el arco parlamentario–, defensa de la democracia –ante los inadaptados– y negación –o incluso pertinencia– de la tortura. Estos tres conceptos –democracia (y su construcción), terrorismo (y su persecución) y tortura (y su necesidad)– se relacionan de una forma inquietante en una de las últimas teleseries producidas por la televisión pública española sobre los episodios centrales de la transición española. *El asesinato de Carrero Blanco*, miniserie de dos capítulos dirigida por Miguel Bardem y estrenada en diciembre de 2012, se abre con una escena en que el etarra Arriaga

DURANA, Javier (ed.), *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*, Vitoria, Artium, Centro José Guerrero, DA2, 2004. Entre los proyectos editoriales más interesantes se encuentra, sin duda, el volumen editado por MONTERO, Irene; CORBEIRA, Darío (ed.), *Arte y terrorismo*, Madrid, Brumaria, 2008.

²⁴ Me refiero a trabajos como *The Democracy Shop* (2005) del colectivo Democracia y a la serie *Veteranos de guerra cara a la pared* (2010-2012) de Santiago Sierra.

²⁵ Véase, entre la extensa bibliografía sobre el tema, GREENBERG, Karen J. (ed.), *The Torture Debate in America*, New York, Cambridge University Press, 2006.

²⁶ Güell mantuvo intercambios epistolares con presos en régimen FIES (Ficheros de Internos de Especial Seguimiento, establecido en 1996 y aplicado a presos inadaptados, conflictivos o peligrosos, basado en la incomunicación y aislamiento parcial o total en función de los cinco grados establecidos en la circular), envió algunos de sus poemas y dibujos a responsables políticos que impulsaron y avalaron FIES y convocó una rueda de prensa a la que fueron invitados medios de comunicación generalistas (que no dieron cobertura al proyecto) y “alternativos”: <http://www.nuriaguell.net>

²⁷ No podemos dejar de recordar que el artículo 25 de la Constitución establece que “las penas privativas de libertad y las medidas de seguridad estarán orientadas hacia la reeducación y reinserción social”.

²⁸ ZAPICO BARBEITO, Mónica; RODRÍGUEZ MORO, Luis, “La circular FIES diez años después: el paradigma de la nueva cultura de la incapacitación”, en Patricia Faraldo Cabana (dir.), *Política Criminal y reformas penales*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007, p. 342.

(Unax Ugalde) transcribe una entrevista para un comité pro-amnistía con el fin de publicarla en el diario *Egin*. En ella, Arriaga reflexiona sobre la necesidad de que las fuerzas de seguridad del Estado abandonen Euskadi y acerca de la dureza de la lucha armada, que podía llevar a los militantes vascos a ser detenidos y torturados: “...la lucha armada es desagradable, es dura, como consecuencia de ella se va a la cárcel, se va al exilio, se es torturado...”. Curiosamente, el etarra habla de la salida de la policía de Euskadi, pero al referirse a la tortura utiliza una fórmula impersonal –“se es torturado”, en lugar de afirmar que “la policía nos tortura”–. La serie muestra las “desavenencias” internas entre distintas instancias policiales –policía armada, guardia civil, SECED– en el marco de la lucha contra el terrorismo y la insurgencia como una suerte de extensión de las fricciones entre las distintas familias del régimen y las simpatías desiguales que la figura de Carrero despertaba entre las mismas. José Sánchez –Pepe “el secreta” (Pedro Casablanc)– es el comisario de la Jefatura Superior de Policía de Bilbao, personaje comprometido con la lucha contra ETA, una organización que todavía no ha ejecutado sus atentados más sangrientos e indiscriminados y que, por tanto, no preocupa demasiado a algunos sectores de la policía. Durante los interrogatorios a varios abertzales en busca de información acerca del asalto a un polvorín en Hernani –parte de esa dinamita sería utilizada en el atentado contra Carrero– y sobre el secuestro del industrial Huarte, Pepe “el secreta” dirige un interrogatorio en el que explica a sus subordinados que el detenido debe hablar “por las buenas o por las malas”. Acto seguido uno de los policías golpea al presunto terrorista con una guía de teléfonos enrollada con un cinturón. En la siguiente escena vemos al comisario con sus hombres desmantelando el zulo donde ETA escondía la dinamita: dos policías custodian al detenido torturado que apenas se sostiene en pie. Pepe “el secreta” está convenido de que el etarra ha dicho la verdad. Es decir, la tortura funciona, es necesaria para combatir el terrorismo –aunque en la serie sólo se muestren unos segundos del interrogatorio, concesión debida, con toda seguridad, a que los hechos suceden durante el último franquismo–. Después sabremos que el interrogado no decía “toda la verdad” dado que una parte de esa dinamita estaba oculta en otro escondite y los terroristas pudieron emplearla para asesinar a Carrero.

Podrían hacerse muchas lecturas sobre la representación de la tortura en esta producción, la última de las ficciones que la televisión pública ha dedicado durante los últimos años a algunos momentos o personajes claves de la transición –recordemos *El 23 F. El día más difícil del Rey* (Silvia Quer, 2009) o *Tarancón. El quinto mandamiento* (Antonio Hernández, 2011)–. De una de ellas se desprende que la tortura es algo propio de un pasado oscuro, difícil, de unos tiempos de cambio en que esos “interrogatorios” eran necesarios para obtener información clave en el mantenimiento del orden y la posterior construcción de la democracia en España. Pese a que el etarra Arriaga se nos presenta como un joven apuesto e idealista –un luchador por las libertades, no demasiado dogmático– con el que es fácil empatizar, también resulta fácil hacerlo con Pepe “el secreta”, un personaje íntegro –pese a su faceta de torturador– que lucha contra las rígidas estructuras del régimen, alguien inteligente, tenaz y profesional. No en vano, resulta inevitable identificarlo con el espíritu democrático de lucha antiterrorista que ha vertebrado buena parte de la política interior de PP y PSOE durante los últimos cuarenta años y que ha granjeado importantes réditos electorales a ciertos líderes políticos. Algo a lo que contribuye que sea precisamente él –Pepe, “el secreta”– quien nos descubre las posibles implicaciones de la CIA en el atentado. La tortura es cosa del pasado, pero da resultados, luego por qué no utilizarla para mantener el orden democrático y luchar contra la lacra terrorista tras ese momento auroral de nuestra historia democrática reciente que es la transición. Si combatir el terrorismo y defender la democracia requiere emplear la tortura –

pese a que ésta sea un atentado antidemocrático—, la tortura aparecerá tácitamente legitimada y, al mismo tiempo, negada. Somos demócratas y combatimos al terrorismo. Somos demócratas y no torturamos. Y si torturamos para ser demócratas —al combatir el terrorismo— lo negaremos o nos lo negaremos —mejor no conocer— tantas veces como sea necesario. La tortura sólo puede ser invisible. Esa es la ecuación que los poderes del Estado, con la ayuda del cuarto poder —los medios de comunicación—, han planteado a la sociedad española.

La tortura del *otro*

Así pues, en España, denunciar la tortura —o siquiera insinuar su existencia— puede conllevar la inmediata acusación de connivencia con el terrorismo. Eso es, precisamente, lo que experimentó el periodista Javier Ortiz tras una intervención en un foro contra la tortura celebrado en Madrid en 1996. Aquella experiencia dio lugar a una pieza teatral, *José K. Torturado*, que fue estrenada en forma de lectura dramatizada el 11 de abril de 2005 en la sede madrileña de la SGAE y no pudo ser puesta en escena hasta 2011 en un montaje de Carles Alfaro, protagonizado por Pedro Casablanc y producido por Sandra Toral.

En escena, Ortiz presenta a un terrorista confeso que, desnudo, solo, habla ante el público: “Sabía de sobra que, si me atrapaban, me torturarían para que les dijera dónde había puesto la bomba (...). La bomba estaba colocada en la Gran Plaza, y la Gran Plaza se estaba llenando de gente para el acto central de la Fiesta Nacional”. José K, un veterano terrorista —no sabemos a qué organización pertenece ni en qué país transcurre la acción—, ha colocado una bomba para provocar una masacre —aunque su objetivo son los políticos que van a pronunciar discursos y no tanto los inocentes que abarrotan el lugar—²⁹. La policía lo ha detenido. Saben que queda poco tiempo para que el artefacto estalle causando decenas de muertos. El detenido inicia el relato de su tortura intercalando algunas argumentaciones que justifican su actividad terrorista: sus muertes serían insignificantes comparadas con las vidas segadas por el funcionamiento cotidiano de occidente; su conducta, una bocanada de cruel sinceridad que desenmascara la hipocresía estructural de todo estado de derecho:

¿Quieres saber por qué lo hago? [se refiere a un policía que ha salido de escena y ya no le escucha]. Pues es muy sencillo, aunque tú jamás podrías entenderlo. Lo hago tan sólo para impedir os vivir en paz. No soporto vuestra paz, vuestra tranquilidad de mierda. Pongo bombas y mato para vengar a los millones de víctimas de vuestro terror encubierto. Provoco lo malo para evitar lo peor: que os salgáis enteramente con la vuestra³⁰.

La policía comprende que tiene poco tiempo y que el terrorista está preparado —ideologizado, entrenado— para soportar horas de “interrogatorio”. Los investigadores deciden traer a su anciana madre y torturarla ante sus ojos. La bomba estalla durante el proceso. La mujer muere. Las torturas sobre el detenido —privación de sueño, palizas— continúan durante varios días tras el atentado, no ya para obtener información o evitar la masacre consumada, sino como un castigo que sólo puede terminar con la muerte de José K.

²⁹ Sobre los dilemas éticos, políticos y jurídicos derivados de la posible “legalización” de la tortura ante situaciones de “ticking bomb” (bomba a punto de estallar), véase GINBAR, Yuval, *Why Not Torture Terrorist? Moral, Practical, and Legal Aspects of the Ticking Bomb Justification of Torture*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

³⁰ ORTIZ, Javier, *José K. Torturado*, ob. cit., p. 23.

Lo realmente inquietante de la obra de Ortiz, al margen de los recursos escénicos del montaje de Alfaro³¹, está en la posibilidad de escuchar al *otro*: Ortiz nos hace escuchar las “razones” del terrorista –cuando su discurso, para nosotros, sólo podría estar atravesado por la sinrazón–. Éste no se excusa por sus actos, no nos presenta la cara amable de la lucha contra el capitalismo; más bien al contrario, se muestra como alguien cruel y vehemente que atenta contra los líderes del sistema, pero también contra “la población adocenada y cómplice que [l]os soporta”; es decir, contra nosotros. Y, sin embargo, por momentos, somos capaces de empatizar e, incluso, comprender y justificar a José K. Nos podemos poner en su lugar por varios motivos, en parte, contradictorios. En primer lugar, porque resulta fácil compartir sus reflexiones sobre la violencia estructural que subyace a nuestro modo de vida. Pero también porque, al darnos cuenta de que podemos tolerar –no nos importaría demasiado– que se torture a un ser tan despreciable como José K. para salvaguardar nuestro bienestar, nos convertimos también en cómplices de un hecho reprobable desde nuestros propios valores democráticos. José K. demuestra la inutilidad de la tortura como medio para obtener información, incluso en una situación límite –la bomba a punto de estallar, que aparece recurrentemente como caso práctico para articular debates éticos sobre la tortura–, pero también señala la necesidad de una interlocución, por imposible e improductiva que ésta parezca. José K. nos invita a interpelarlo como *otro-yo* y, al mismo tiempo, abre la puerta a que nos pongamos en el lugar del *otro*, del bárbaro, del terrorista, del torturado, aunque sólo sea por el hecho de que aprobemos su castigo y nos situemos a su altura. O, de otro modo, porque la sola voluntad de escucharle y, en consecuencia, llegar a sentir su pérdida –compartir su duelo– nos convierta también en “bárbaros”³².

Inevitablemente, ante el cuerpo desnudo de José K., nos asaltan una serie de preguntas: ¿sentimos la vida de los terroristas como tal, como vida?, ¿podemos pensar y sentir su duelo?, ¿por qué no somos capaces de acompañar a sus familias en el dolor? Tal vez, porque no sentimos –no se nos deja sentir– sus vidas como tales y, simplemente, los contemplamos como asesinos despiadados, bárbaros, enemigos de nuestro orden democrático, *otros*. ¿Cuál es el marco –el régimen de información, la visualidad, el contexto legal y mediático– que condiciona nuestra percepción de las violencias, sus respectivos castigos y los modos de combatirlas³³?, ¿por qué podemos aceptar que esos cuerpos –los de los supuestos etarras, por ejemplo– puedan ser dañados, allanados, torturados en busca de información o de una autoinculpación?

³¹ Alfaro sitúa al protagonista en el interior de una especie de cabina traslúcida. Esa pantalla lo protege al tiempo que lo aísla. Con el trascurso del monólogo, los vapores corporales del terrorista se van condensando sobre la superficie traslúcida. Se potencia así la corporeidad del personaje: el terrorista tiene un cuerpo del que depende su vida. Al mismo tiempo, una cámara recoge y proyecta un primer plano del actor sobre una pantalla. Los espectadores pueden seguir parte del monólogo en esa pantalla que alude al formato mediático a través del cual consumimos una violencia espectacularizada y una información siempre sesgada, enmarcada. La proyección recuerda a las imágenes captadas por cámaras de seguridad tanto como a los vídeos difundidos por terroristas antes de cometer sus atentados. La visualización del primer plano del terrorista a través de la pantalla incide en la distancia que se abre entre la realidad de los hechos y su recepción mediatizada. El montaje de Alfaro pudo verse en el Teatro Español de Madrid entre el 14 de enero y el 5 de febrero de 2012.

³² Es precisamente lo que sucede en la novela del premio Nobel J. M. Coetzee *Esperando a los bárbaros* (*Waiting for the Barbarians*, 1980). Su protagonista, un magistrado encargado de impartir justicia en un pequeño pueblo situado en los límites de un imperio que trata de contener el supuesto avance de los bárbaros (torturables), intenta evitar que esos *otros* sean maltratados, llega a entablar una relación con una mujer bárbara y hace un esfuerzo por comprender esa cultura ajena. Todo lo cual le convierte, ante las autoridades del imperio, en uno de ellos, en un bárbaro que, como tal, puede ser torturado.

³³ Tomando como punto de partida la obra de Javier Ortiz, Bonifacio de la Cuadra ha reflexionado acerca del actual marco jurídico español y sobre las reformas que podrían llevarse a cabo para erradicar los delitos de torturas. CUADRA, Bonifacio de la, “Contra la tortura, sin excepciones”, *El País*, 11-II-2012.

La negación sistemática de la tortura en España, pese a las evidencias, la denuncia reiteradas y las condenas puntuales, nos hace pensar que esos cuerpos torturados no son concebidos como vidas; el marco mediático que condiciona su percepción los animaliza hasta convertirlos en cuerpos torturables, en vidas sin duelo: su dolor es invisible en el momento en que queda justificado en pos de la democracia, ese modo de organizar la vida política que, sobre el papel, excluye la posibilidad de ser torturado. Si no podemos concebir el duelo por el otro, no existe un reconocimiento de la vida; si no somos capaces de reconocer la vida de los otros, difícilmente puede darse una convivencia democrática³⁴.

Con todo lo expuesto hasta aquí, me atrevería a sugerir que la calidad de la democracia en España es directamente proporcional a la visibilidad –aceptación, presencia mediática, madurez en el tratamiento– del problema de la tortura: muy baja. Visibilizar la tortura supondría poner sobre la mesa los problemas de legitimidad democrática del régimen parlamentario nacido de la transición. Algo que casi nadie puede permitirse. Las comparaciones resultan odiosas, pero si pensamos en el caso francés, comprobaremos que existen algunas diferencias en el tratamiento de estos asuntos. Como es sabido, Francia tiene un doloroso pasado colonial y, en determinados momentos de esa historia reciente, fue una “potencia mundial” en el desarrollo de técnicas de tortura. Ahora bien, pese a que también en el país vecino resulta traumático hablar de estas cuestiones, en los últimos años han aparecido diversas investigaciones –libros y películas documentales–, serias y rigurosas, que han tenido un considerable impacto social y que nos hacen pensar en la necesidad –y en la posibilidad– de construir otro marco mediático desde el que pensar las implicaciones políticas y morales de la tortura³⁵.

³⁴ Sigo en esta argumentación parte de lo expuesto por Butler en *Marcos de guerra*, ob. cit.

³⁵ Me refiero al documental *L'ennemi intime* de Patrick Rotman, que se difundió en tres partes los días 4, 5 y 6 de marzo de 2002 en el canal de televisión France 3, coincidiendo con el cuarenta aniversario de los Acuerdos de Evian. El documental aborda de una manera directa y sin maniqueísmos, incluyendo testimonios de militares y víctimas, las torturas que el ejército francés cometió en Argelia para combatir al FLN. En 2007, Florent Emilio Siri dirigió el largometraje de ficción homónimo con guión de Rotman, ROTMAN, Patrick, *L'ennemi intime. Récit et Scénario*, Paris, Éditions du Seuil, 2007. Otra obra importante acerca del papel de Francia en el desarrollo y difusión de técnicas de tortura en el contexto internacional de los años sesenta y setenta es *Escadrons de La Mort: L'école Française* (libro escrito y documental dirigido en 2003 por la periodista Marie-Monique Robin, producido con la colaboración de Canal + y Arte France), ROBIN, Marie-Monique, *Escadrons de La Mort: L'école Française*, Paris, La Découverte, 2008. Robin dirigió en 2009 *Torture made in USA*, película documental (producida por Galaxie Presse y CFRT y cofinanciada por Amnistía Internacional, Human Rights Watch y Action des Chrétiens pour l'abolition de la torture) sobre la tortura en la lucha contra el terrorismo internacional.