

¿Es conveniente enseñar derecho a través del cine?

Por MARIO RUIZ SANZ
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

INTRODUCCIÓN

A veces no resulta superfluo aquello de que una imagen vale más que mil palabras. Pocos momentos pueden ser tan dramáticamente intensos y angustiosos como la ejecución de una pobre madre soltera, ciega y engañada, terrible secuencia ante la que uno se siente impotente; eso es lo que nos muestra de forma magistral Lars Von Trier al final de su película *Bailando en la oscuridad*. Otra mujer, María Falconetti transmutada en Juana de Arco, según la versión de otro director danés, Carl Theodor Dreyer, nos había enseñado muchos años antes que el silencio no es mudo, sino pasión callada que protesta y grita desde las entrañas. Y habría otros muchos ejemplos por citar...¹. En las aulas universitarias cobra sentido aquello que Federico Fellini nos recordaba en *Amarcord* cuando se refería a que: «El cine, si se hace bien, regala pequeños fragmentos de vida que nunca olvidarás». No cabe duda de que unos pocos segundos de retina pueden ser más efectivos que unas cuantas horas de complicados argumentos teóricos dedicados a explicar, por ejemplo, las miserias de la pena de muerte.

¹ Puede verse un buen compendio de referencias cinematográficas con contenido jurídico, en RIVAYA, B. y DE CIMA, P., *Derecho y cine en 100 películas. Una guía básica*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2004. Cabe señalar, a su vez, que desde el año 2003 se publica la colección «Cine y Derecho», dirigida por Javier de Lucas, en la editorial Tirant lo Blanch, en la que han sido ya editados alrededor de una treintena de libros sobre temática jurídica y cinematográfica muy diversa.

Precisamente para tales menesteres puede servir el cine cuando muestra la realidad desde la ficción o desde la propia realidad, según se mire. En este caso, el cine jurídico, sin necesidad de llegar a resultados tan drásticos como los sugeridos en ambos filmes citados, puede ayudar a reflexionar sobre el derecho desde diferentes ángulos o puntos de vista. Qué mejor manera de explicar la vulneración de las garantías procesales en un Estado de Derecho o del derecho a un proceso justo que la visión del film alemán *El proceso (Stammheim)*, de R. Hauff, en el cual también aparecen cuestiones relacionadas con el terrorismo, la tortura, el trato a los presos políticos u otras más tecnicojurídicas como la presunción de inocencia, el discutible papel del abogado defensor en los tribunales alemanes o la presunta prevaricación de los jueces democráticos. Ante esta película, cualquier espectador se percata del hecho de que ninguna de las partes procesales, acusados y acusadores, sale indemne. La paradoja se produce porque los primeros combaten contra el Derecho y el orden del Estado al mismo tiempo que invocan el cumplimiento de las normas; en cambio, los segundos defienden las normas y vulneran el Estado de Derecho.

De esta manera, no son sólo los aspectos conceptuales o temáticos los que pueden ser abordados desde el análisis de películas con contenido jurídico, sino que desde una proyección cinematográfica bien seleccionada, pueden construirse actitudes críticas y objetivos comunes entre los estudiantes y/o estudiosos del séptimo arte y del derecho. Otro buen ejemplo de ello, sin ceñirse estrictamente a lo que pudiera considerarse «género jurídico»², es la película *Rashomon*, de Akira Kurosawa, en la que dos narradores, un monje y un leñador, cobijados una noche de intensa lluvia bajo unas ruinas, cuentan un relato cada uno a su manera. Un bandido viola a una mujer en presencia del marido de esta última, un samurai al que posteriormente asesina. Los hechos son presentados visualmente en cuatro versiones: la del asesino, la de la mujer, la del samurai a través de un vidente y la de un testigo. Kurosawa desarrolla con maestría una cuestión que afecta a la construcción de la verdad, tema que es posible relacionar con el problema de la prueba judicial y la verdad procesal: cada personaje narra un incidente distinto, más próximo a lo que se espera que sucedió en la realidad, y somos los espectadores los que debemos extraer las conclusiones a través de lo que podríamos denominar «verdades parciales»; así se mantiene el interés por los hechos a pesar de que se incida una y otra vez sobre la misma circunstancia criminal. Son también significativos los elementos visuales auxiliares que el director añade a la narración: des-

² Sobre la discusión de si existe o no un género de cine jurídico, puede verse el estudio introductorio de GÓMEZ GARCÍA, J. A., en *Derecho y cine. El derecho visto por los géneros cinematográficos* (J. A. Gómez García, ed.), Tirant lo Blanch (colección Cine y Derecho), Valencia, 2008.

plaza la acción principal a un bosque luminoso, mientras que la realidad inmediata, el juicio, tiene lugar en un ambiente fantasmagórico en el que hasta resulta lícito convocar a los espíritus de los muertos para que testifiquen.

Pongamos otro ejemplo notable: qué manera tan estupenda de hacer comprender a un alumno de Derecho la importancia de la presunción de inocencia, si se le hace ver la película *El proceso*, de Orson Welles, personalísima adaptación de la novela de Kafka, en la que Joseph K., un empleado bancario, se despierta en su habitación junto a un policía que le ordena ir a juicio, pero no le informa del motivo por el cual ha sido acusado. Para averiguar el motivo de su acusación y protestar por su inocencia, intenta ver lo que hay detrás del sistema judicial. Dado que sus averiguaciones no dan fruto, parece no haber escapatoria para él en esta pesadilla kafkiana que roza los límites del absurdo³.

Con el objeto de comentar las amplias potencialidades que pueden ser desarrolladas a través de la docencia e investigación sobre derecho y cine en el ámbito universitario, haré referencia, en primer lugar, a algunos aspectos epistemológicos, para después tratar y proponer unas sugerencias de carácter metodológico a través de reglas o pautas de actuación.

PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA

El Derecho en el cine puede explicarse brevemente, desde este punto de vista, a partir de tres rasgos dependientes entre sí: 1) se trata de una forma de relato jurídico, o en otras palabras, de contar historias en las que predomina algún tema relacionado con el Derecho; 2) se utilizan técnicas narrativas que, de una manera u otra, contienen argumentaciones jurídicas; y 3) se pretende, en cierto sentido, o bien tratar directamente aspectos de la realidad o llegar a suplantarla a través de la ficción.

Las tres características serían también propias de la relación entre Literatura y Derecho⁴, con la notable diferencia de que aquí se hace a

³ Al respecto puede consultarse el trabajo de GARCÍA SALGADO, M. J., «Derecho, procedimiento, proceso. Josef K. Versus», en RIVAYA, B. (coord.), *Una introducción cinematográfica al Derecho*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2006, pp. 110-131.

⁴ Sobre esta relación, pondré un par de ejemplos, más o menos conocidos. El primero: R. Dworkin formula en su obra *Law's Empire* una reflexión sobre las conexiones entre Derecho y Literatura. Su «hipótesis estética» supone que la interpretación de una pieza literaria –o pictórica o musical, en su caso– intenta reflejar cómo un texto –también pintura o partitura– puede convertirse en «la mejor obra de arte posible» a través de su interpretación más adecuada, esto es, la más correcta. El segundo ejemplo: M. Nussbaum, se ha referido en su libro *Justicia Poética* a la relación entre el Derecho y la Literatura desde el tratamiento de un texto novelístico, en concreto *Tiempos difíciles*, de Ch. DICKENS. A partir del análisis de la estructura de

través de la imagen, el montaje y el guión, entre otros elementos, y no sólo desde la propia escritura o mera referencia textual.

Con respecto al tercero de estos rasgos señalados, el director y su equipo de realización recurren a estrategias narrativas para la (re)creación de su relato fílmico en función del tipo de discurso que se quiera construir como forma de explicación de la realidad. Por ello han de emplearse unas reglas-guía o tipológico-textuales que sirvan de hilo conductor al relato fílmico, y cuya funcionalidad básica consistirá en que la narración no se convierta en un conjunto de representaciones inconexas, sino en una sucesión de acciones, procesos y estados que constituyan un entramado que contenga, en el supuesto de películas con contenido jurídico, algún referente básico sobre el Derecho. En este sentido y en relación con la técnica narrativa utilizada en el film, los modelos de relato pueden reducirse a tres:

a) El modelo que muestra lo «verdadero», aquello efectivamente realizado u objetivamente existente. Para ello, se utiliza la técnica del documental, la más directa o en contacto con la realidad. En el caso de películas con contenido jurídico, sirva como buen ejemplo la producción española *La espalda del mundo*, en la que se cuentan tres historias que tienen como punto de coincidencia la marginalidad y la vulneración de los derechos humanos en diferentes lugares del planeta. Son tres historias sobrecogedoras, duras y tiernas a la vez, tituladas *El niño*, *La palabra* y *La vida*. En la primera de ellas, el rodaje refleja la vida de unos niños peruanos del extrarradio de Lima, que en lugar de ir a la escuela se pasan el día picando piedras para poder subsistir. En la segunda, se denuncia la persecución y represión del pueblo kurdo en Turquía. La última historia constituye un fuerte alegato contra la pena capital en los EE.UU. de Norteamérica⁵.

b) El modelo de lo «verosímil» pero ficticio, cuyas reglas se construyen de acuerdo con el mundo real o efectivo, puesto que se cumple con los criterios de construcción semántica de éste. Así sucede en las películas realizadas a partir de un guión adaptado u original, basadas en hechos históricos o imaginarios pero con la pretensión de exponer una realidad efectiva. De nuevo sobre la presunción de inocencia, en este modelo cabría encuadrar el clásico, de visión imprescindible para cualquier estudiante de Derecho,

las emociones y del razonamiento judicial toma como modelo el «poeta juez» de Whitman y construye la figura del «juez literato», aquel con capacidad para imaginar. Lo convierte en un «igualador» cuya experiencia en la lectura de novelas le induce a «contemplar cada vida como individual y singular». Cfr. DWORKIN, R., *Law's Empire*, Harvard University Press, Cambridge, 1986; NUSSBAUM, M., *Justicia poética*, trad. de C. Gardini, Andrés Bello ed., Barcelona, 1997.

⁵ Sobre esta película, puede verse el trabajo de LARA AMAT Y LEÓN, J., «La espalda del mundo: sobre las causas del fracaso de los derechos humanos», en GARCÍA MANRIQUE, R.; RUIZ SANZ, M., *El Derecho en el cine español contemporáneo*, Tirant lo Blanch (colección Cine y Derecho), Valencia, 2009, pp. 239-258.

Doce hombres sin piedad, de Sidney Lumet, en la que tras escuchar pruebas y testimonios en un proceso judicial, un jurado popular tiene que decidir sobre si se absuelve o se condena a muerte a un joven por haber matado a su padre. Once miembros del jurado están convencidos de que el acusado es culpable de asesinato. Sólo uno de ellos no lo está. La necesidad de que el veredicto se alcance por unanimidad obliga al resto del jurado a escuchar los argumentos de este hombre, que poco a poco irá analizando las pruebas para intentar demostrar que sus dudas tienen fundamento, tras pronunciar las sólidas palabras: «Tenemos una duda razonable. Y eso es algo muy importante en nuestro sistema. Ningún jurado puede declarar a un hombre culpable sin estar seguro». La película discurre por dos vías que corren en paralelo. Por un lado, consiste en un análisis profundo de la relevancia que tiene el trabajo de un jurado, en tanto responsabilidad con la sociedad, y las presiones y deficiencias que, como toda institución humana, padece. Y por el otro, el tema fundamental del film es una reflexión de corte filosófico y político sobre la sociedad democrática en sí misma a partir del microcosmos que constituye ese grupo de doce hombres de diferentes creencias, experiencias y escala social⁶. Tal y como afirma otro de los personajes del jurado en la película: «No hemos venido aquí a pelear. Tenemos una responsabilidad. Siempre pensé que esto era un logro muy valioso de la democracia. Se nos notifica que acudamos a este lugar a decidir la inocencia o la culpabilidad de un hombre del que nunca hemos oído hablar. No tenemos nada que perder o que ganar con nuestro veredicto y éste es nuestro principal mérito. No lo convirtamos en algo personal».

c) El mundo de lo «no verosímil», aunque esta vez ficticio, que también funciona como mundo real efectivo, pero que en cambio supone la transgresión de las reglas del mundo objetivo: son las películas de «ciencia ficción» las que se realizan a partir de tales presupuestos. La construcción metafórica de universos paralelos generalmente situados en el futuro, inmediato o lejano, ha dado lugar a enormes producciones cinematográficas en las que, por ejemplo, la cuestión de los derechos humanos puede plantearse desde la incógnita y consiguiente extensión de su titularidad hacia posibles sujetos o formas de vida no humanas para las cuales fueran comprensibles los juegos del lenguaje y nuestras prácticas comunicativas habituales. *Blade Runner*, de R. Scott, en la que se produce la condena y eliminación de *replicantes Nexus 6*, seres virtualmente idénticos a los humanos e incluso superiores en fuerza y agilidad, quizás sea el

⁶ Sobre esta película, puede verse: GÓMEZ COLOMER, J. L., *El perfil del jurado en el cine*, Tirant lo Blanch (colección Cine y Derecho), Valencia, 2006.

mejor exponente de ello⁷, aunque también puede recurrirse a otros ejemplos significativos⁸.

PROPUESTAS METODOLÓGICAS

Al plantearnos la pregunta de si el cine puede ser un instrumento adecuado para complementar la docencia universitaria o incluso ser objeto de investigación jurídica, no cabe duda de que en estas páginas se han ofrecido argumentos más que suficientes para dar una respuesta afirmativa a tal cuestión. Por ello, quizás sea preferible que me refiera a mi experiencia práctica, lo que me permitirá hacer unas consideraciones generales que enumeraré en un decálogo de pautas a seguir.

Parafraseando –por supuesto, salvando las distancias– a Robert de Niro en la película *Casino*, de M. Scorsese, se podría decir que «hay tres maneras de hacer las cosas: la correcta, la incorrecta y la mía»; así que no tengo más remedio que acudir a esta última. Las diez propuestas metodológicas sobre cómo organizar un curso, seminario o actividad sobre Derecho y cine, son las siguientes:

Primera: La estructura de cada sesión ha de componerse de tres partes, más o menos extensas en función del tiempo disponible: primera, una exposición general sobre la película y el tema (se recomienda que la haga el profesor o alguien preparado para dicha tarea); segunda: la proyección de la película; tercera: un debate con los asistentes (abierto e informal, si se puede).

Segunda: Las sesiones se deben programar a través de un cronograma orientativo, en el que se señale al menos el día, el lugar de proyección, la ficha técnica de cada película, y el material complementario recomendado.

Tercera: Es conveniente insistir al alumno que trabaje y lea el material entregado al efecto con anterioridad a la proyección. Este material ha de estar seleccionado cuidadosamente, y sobre todo ha de ser de interés para saber interpretar y pensar la película en términos jurídicos.

Cuarta: Las proyecciones en aula o sala deben tener continuidad narrativa, por lo que se recomienda como unidad mínima de proyec-

⁷ Así, Javier de Lucas se ha referido a cómo superar los límites de lo humano a partir de la cuestión de la identidad y la memoria, tomando como ejemplo precisamente la película *Blade Runner*. Cfr. DE LUCAS, J., *Blade Runner. El Derecho, guardián de la diferencia*, Tirant lo Blanch, (colección Cine y Derecho), Valencia, 2003.

⁸ En este mismo sentido, y con respecto a la extensión de derechos a seres no humanos, atribuibles al androide *Data*, véase ALEXY, R.; GARCÍA FIGUEROA, A., *Star Trek y los derechos humanos*, Tirant lo Blanch (colección Cine y Derecho), Valencia, 2008.

ción la secuencia. No se deberían proyectar únicamente fotogramas o escenas, a menos que se haya visualizado la película completa con anterioridad y se trate de explicar algo concreto. A ser posible, si se dispone de tiempo, hay que proyectar la película en su integridad. Seguir las imágenes es como amputar un cuerpo. Algo así como observar sólo una parte de una obra pictórica o un fragmento aislado de una obra literaria. El arte mutilado, sin duda, pierde intensidad.

Quinta: La proyección no se debe interrumpir bajo ningún concepto; ni para hacer explicaciones al hilo de lo visto ni para descansar o relajarse. Ello rompería el ritmo natural de la película, con lo que se prescindiría de un elemento básico de la misma. Cada proyección tiene su cadencia personal, lo que le confiere un carácter propio y personal.

Sexta: Si es posible, la proyección ha de hacerse en versión original (con subtítulos en su caso, por supuesto). Los doblajes no siempre son adecuados, y en cualquier caso, a pesar de que puedan ser correctos, nunca naturales. Por regla general, el doblaje hace perder intensidad dramática a los diálogos, además de que se trata de un elemento artificial.

Séptima: Hay que cuidar el entorno físico de la proyección. Ha de tratarse de un lugar que disponga de una buena pantalla de proyección y recursos técnicos. Hay que evitar la visión directa a través de ordenadores o reproductores de DVD, pues suelen tener una imagen deficiente o limitada. También se requiere de una buena acústica y un mobiliario adecuado para situarse al menos con relativa comodidad.

Octava: En la programación de un ciclo de cine jurídico, hay que incluir al menos una película muda o no sonora. El silencio habla por sí mismo. El cine mudo demostró que el silencio es imposible; así, paradójicamente, inauguró el hablar, mientras que el cine sonoro lo hizo con el callar. El hablar no necesita palabras, pero el callar sí.

Novena: En la programación de un ciclo de cine jurídico, hay que incluir al menos una película de «cine periférico», es decir, ni europeo ni norteamericano; o al menos que no sea del llamado «circuito comercial» o de consumo. Con ello me refiero a un cine de parámetros culturales y formas de vida diferentes a las occidentales. Me permito hacer una recomendación personalísima, casi maniática: programar una buena película japonesa siempre es un acierto.

Décima: Es conveniente formular un cuestionario a los alumnos al término de las sesiones y así recoger su opinión, que puede servir de ayuda para mejorar algunos detalles o aspectos de las proyecciones en el futuro, a la hora de programar nuevos ciclos de cine jurídico.

Este decálogo supone más bien un conjunto de recomendaciones o sugerencias que no pretenden convertirse en dogmas infalibles o indiscutibles. Algunas de ellas cabe reconocer que son caprichosas (por ejemplo, la octava y la novena); otras más bien consecuencia del sen-

tido común; pero todas son fruto de la experiencia y tienen alguna razón de ser, aprendida y asumida a lo largo de varios años de experiencias docentes vividas a través del cine.

Conviene reiterar que cada vez se escriben trabajos con mayor calidad y enjundia sobre cine y derecho. De ello encontramos buenas muestras durante estos últimos años. Tan sólo quisiera añadir una breve reflexión que sirva tanto para la docencia como a la investigación: debería evitarse la tentación de inclinar la balanza entre el componente jurídico y el cinematográfico hacia la presencia de referentes y comentarios jurídicos minimizando la presencia de los detalles cinematográficos. Me explico: quizás debido a cierta tendencia natural hacia la exposición magistral de la problemática jurídica y al no ser estrictos críticos de cine, los profesores solemos poner el énfasis mucho más sobre los aspectos narrativos para olvidarnos de los técnicos. El cine no sólo cuenta historias sino que las recrea a través de todo un universo de elementos que dotan de sentido a una presunta realidad. Por ello, un encuadre, un movimiento de cámara o un simple plano, puede esconder toda una idea o mundo por descubrir. Quizás debamos hacer un esfuerzo por superar la mera estructuración argumental y en muchas ocasiones lineal de los guiones de las películas, para disfrutar del arte cinematográfico en toda su intensidad.

Aunque al final siempre hay algo que está por encima de enseñar derecho a través del cine. Decía Quentin Tarantino en una entrevista que: «cuando la gente me pregunta si fui a una escuela de cine, siempre les respondo lo mismo: no, fui al cine». Pues así es: lo que hay que hacer para disfrutar del cine es, sin lugar a dudas, ir más al cine.

PELÍCULAS CITADAS (POR ORDEN CRONOLÓGICO):

- La pasión de Juana de Arco (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, Francia, 1928).
- Doce hombres sin piedad (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957).
- Rashomon (*Rashomon*, Akira Kurosawa, Japón, 1950).
- El proceso (*The Trial*, Orson Welles, EE.UU., 1962).
- Amarcord (*Amarcord*, Federico Fellini, Italia, 1973).
- Blade Runner (*Blade Runner*, Ridley Scott, EE.UU., 1982).
- Casino (*Casino*, M. Scorsese; EE.UU., 1995).
- El proceso (*Stammheim*, Reinhard Hauff, Alemania, 1986).
- Bailando en la oscuridad (*Dancer in the Dark*, Lars Von Trier, Dinamarca, 2000).
- La espalda del mundo (*La espalda del mundo*, Javier Corcuera, España, 2000).

Fecha de recepción: 27/09/2009. Fecha de aceptación: 15/11/2009.