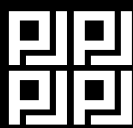


EDDY CHÁVEZ HUANCA
HELDER DOMÍNGUEZ HARO
 (coordinadores)

Los tribunales de justicia en el cine



PODER JUDICIAL DEL PERÚ
 FONDO EDITORIAL



RED IBEROAMERICANA DE CINE Y DERECHO



STORM

NOBODY BUT YOU - FLORIAN KAMLER



CARY GRANT · JEAN ARTHUR · RONALD COLMAN
The Talk of the Town
EDGAR RICHMAN
PRODUCED BY
GEORGE STEVENS
Columbia
REVUE

sacco e vanzetti
CLAUDIO MONTEALDO
ARZIO COLONNO · GIUSEPPE PAPPÀ
JOHN LAZ

TRIAL
GLENN FORD · DOROTHY McGUIRE
ARTHUR KENNEDY · JOHN HODAK · KAY JURADO
BARCEL CAMPES · LEONARD REYNOLDS · JOHN W. BURNETT
THE NEW YORK TIMES
"THE BEST OF THE BEST"

THE STORY OF BILLY HAYES UNBELIEVABLE COURAGE. IT COULDN'T HAPPEN, BUT IT DID.

Midnight Express
A FILM BY THE BROTHERS

AL PACINO
THE MOST BELIEVED AND WISELY READ PULITZER WINNER NOW COMES VIVIDLY ALIVE ON THE SCREEN

To Kill a Mockingbird
GREGORY PECK
"THE MOST BELIEVED AND WISELY READ PULITZER WINNER NOW COMES VIVIDLY ALIVE ON THE SCREEN"

Win Diesel THE MIGHTY

THE VERDICT

Frank Galbraith Has One Last Chance At A Big Case.
THE ACCUSED NEED TO WIN. THE COURT NEEDS TO WIN. BUT NEITHER NEED TO WIN, AND ONE OR THE OTHER MUST BE DEFEATED TO WIN.
THE COURT IS DETERMINED TO GET HIM OFF. HE WILL BE THE ONE TO WIN.

YOUNG MR. LINCOLN
THE STORY OF ABRAHAM LINCOLN THAT MADE HIM A HERO
FONDA BRADY WEAVER WHELAN
COLLING WOOD · CHAMBERLAIN · WELLS · BUCKING · GILLMAN
A FILM BY JOHN SEITZ

Finest Performer in 10 Years!
SPENCER TRACY · KATHARINE HEPBURN
LET THE MARRIAGE TO WHOM WEARS THE PANTS
MGM: **Adam's Rib**
BOY HOLLIDA · TOM SMELL · DAVID NAINE · JEAN HAGEN

NOW HE HAD ONLY ONE WEAPON LEFT—MURDER! TO PREVENT AN EVEN MORE SHOCKING CRIME!
GREGORY PECK · ROBERT MITCHUM · POLLY BERGEN
CAPE FEAR
LORI MARTIN · MARTIN BALSAM · JACK KRUSCHEN
TELLY SAVALAS · BARRIE CHASE

Some Mother's S...
Helen Mirren

HUMPHREY BOGART
KNOCK ON ANY DOOR
JOHN DEXTER
LORNA BEECHER · ROBERTS · PERCY
"THE BEST OF THE BEST"

NOTHING BUT THE TRUTH
ALFA FARRINO

TRUMAN CAPOTE'S IN COLD BLOOD
WRITTEN FOR THE SCREEN AND DIRECTED BY RICHARD BROOKS
MARTIN DONOVAN · JAMES EARL RAY · ALAN ARKIN · ALAN BROWN · JAMES EARL RAY · ALAN ARKIN · ALAN BROWN · JAMES EARL RAY · ALAN ARKIN · ALAN BROWN

LIFE IS IN THEIR HANDS—DEATH IS ON THEIR MINDS!
IT EXPLODES LIKE 12 STICKS OF DYNAMITE!
HENRY FONDA
12 ANGRY MEN
"THE BEST OF THE BEST"

HARRISON FORD
PRESUMED INNOCENT
"THE BEST OF THE BEST"

PHILADELPHIA
TOM HANKS · DENZEL WASHINGTON

GETZ

LA PASSION DE JEANNE D'ARC
REALISATION DE CARL THEO GRYER
ANNE PALLOTTI
ET SIMON

I Comets
ALFRED HITCHCOCK
MONTGOMERY CLIFF · ANNE BAXTER

ANATOMY OF A MURDER
JAMES STEWART
LEE REMICK
BRIAN AUZZOCCA
ANTHONY QUINN
DENE JAGGER
SOUTHWORTH BRADY

GREEN CARD

A CIVIL ACTION
JOHN TRAVOLTA

ON A TRUE STORY
Y'S GAME
DAILY ROOM
NOVEMBER

MUTINY ON THE BOUNTY
MARLON BRANDO
TREVOR HOWARD
RICHARD HARRIS

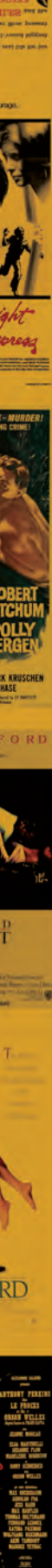
THE MOST ELECTRIFYING ENTERTAINMENT OF OUR TIME!
TYRONE POWER · MARLENE DIETRICH · CHARLES LAUGHTON
WITNESS FOR THE PROSECUTION

SANDRA BULLOCK · SAMUEL L. JACKSON · MATTHEW MCCONAUGHEY · KEVIN SPACEY

PERKINS WELLES LE PROCES
ANTHONY PERKINS
LEO GARRATT
EDDIE VECCHI
JAMES EARL RAY
ALAN ARKIN
ALAN BROWN
JAMES EARL RAY
ALAN ARKIN
ALAN BROWN

Put them all together they spell S-O-S-O-S-O

"YOU KNOW WHY WE DID IT? BECAUSE WE DAMN WELL"





Eddy Chávez Huanca
Helder Domínguez Haro
(coordinadores)

Los tribunales de justicia en el cine



PODER JUDICIAL DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL



RED IBEROAMERICANA
DE CINE Y DERECHO

- Colección Derecho y Cine
- *Los tribunales de justicia en el cine*
- Eddy Chávez Huanca y Helder Domínguez Haro (coordinadores)
- 1.ª ed. Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial/ Red Iberoamericana de Cine y Derecho, 2018.
- 376 pp., 17.5 x 24 cm
- Derecho/Cine/Ensayos/Tribunales de justicia

Los tribunales de justicia en el cine
Eddy Chávez Huanca
Helder Domínguez Haro
(coordinadores)

Primera edición: diciembre de 2018
Tiraje: 1000 ejemplares
Hecho el Depósito Legal en la
Biblioteca Nacional del Perú n°. 2018-09845
ISBN 978-612-47810-0-1

© PODER JUDICIAL DEL PERÚ
Fondo Editorial del Poder Judicial
Palacio Nacional de Justicia, 2.º piso
Av. Paseo de la República cuadra 2 s/n, Lima, Perú
Teléfono: (511) 410-1010, anexos 11571 y 11185
Correo electrónico: fondoeditorial@pj.gob.pe

FONDO EDITORIAL DEL PODER JUDICIAL
Director: Francisco Távara Córdova
Editora: Gladys Flores Heredia
Asistentes de edición: Robert Cáceres Martínez
y Jorge Chávez Descalzi
Diseño y composición: Rodolfo Loyola Mejía
Corrección de textos: Nikolái Vides Flores Prado

© RED IBEROAMERICANA DE CINE Y DERECHO

Este libro no podrá ser reproducido por ningún medio,
ni total ni parcialmente, sin el permiso previo de sus editores.

Impreso en Perú / *Printed in Peru*
Se terminó de imprimir el 28 de diciembre de 2018
en Editora y Librería Jurídica Grijley
Jr. Azángaro 1077, Lima, Perú

Índice



- 9 **Presentación**
¿Para qué sirven el cine y el derecho?
Eddy CHÁVEZ HUANCA
Helder DOMÍNGUEZ HARO
- 13 ***The Accused*: la violencia de género y el drama judicial de sus víctimas**
Janet TELLO GILARDI
William Homer FERNÁNDEZ ESPINOZA
- 25 **La sala de juicios como escenario cinematográfico**
Juan Antonio GÓMEZ GARCÍA
- 45 **¿Jueces togados y empelucados?**
Nadie es perfecto
Raúl César CANCIO FERNÁNDEZ
- 71 **¿Dónde está el tribunal?**
José Fernando SALDARRIAGA MONTOYA
Nicolás LONDOÑO OSORIO
- 91 ***El defensor***
Eddy DE LA GUERRA ZÚÑIGA

- 113 Un proceso judicial entre las trampas del poder
Martín AGUDELO RAMÍREZ
- 127 Justicia sin tribunales en redes sociales
Moisés REJANOVINSCHI TALLEDO
- 145 *Tribunal: la arquitectura de la desidia*
César OLIVEROS AYA
- 161 *La trompeta de Gideón*
Wilber BUSTAMANTE DEL CASTILLO
- 173 Un tribunal imaginado: a propósito de
Los ojos vendados
José Ramón NARVÁEZ HERNÁNDEZ
- 191 Cine, Estado de poder y Estado de derecho en
El patrón
Eddy CHÁVEZ HUANCA
- 223 *Mr. Chief Justice, and may it please the Court...*
Tres visiones cinematográficas sobre la Corte
Suprema de los Estados Unidos
Javier André MURILLO CHÁVEZ
- 253 Reflexiones sobre el derecho a un juicio justo y
su imagen fílmica
Benjamín RIVAYA GARCÍA
- 295 El póquer y los tribunales: el caso Molly Bloom
Jhoselin Mónica ALVARADO MARÍN
- 323 *La hoguera de las vanidades* desde el derecho:
rol del juez durante el proceso
Carlos Francisco ARIAS SUÁREZ

335 **La mujer abogada y su acceso a los tribunales en
el wéstern americano**
José Santiago YANES PÉREZ

ANEXO

353 **Los tribunales de justicia en el cine**
Selección de películas a cargo de Eddy CHÁVEZ HUANCA

367 **Datos de los autores**

Presentación

¿Para qué sirven el cine y el derecho?

EDDY CHÁVEZ HUANCA

Red Iberoamericana de Cine y Derecho

HELDER DOMÍNGUEZ HARO

Poder Judicial del Perú



Los tribunales de justicia en el cine es una publicación que le devuelve vitalidad al diálogo entre jueces, profesores y abogados —sin que sea excluyente que un abogado pueda desarrollar ambas actividades—, donde quedan constituidos, cada uno desde sus perspectivas, el estudio académico y el estudio práctico del desenvolvimiento profesional que se desarrolla en los tribunales de justicia, en esta oportunidad retratados en el cine. El ejercicio crítico de la academia —a través de la doctrina sobre todo— tiene que ser de utilidad para las mejoras en la administración de justicia y también para la reflexión de los problemas que acarrea.

Desarrollar el derecho que se conoce a través del cine o hacer derecho en el cine es un ejercicio que manifiesta una manera diferente de ver el derecho. Dichas reflexiones no podían ser monopolio de los textos escritos, más aún en estos inicios del siglo XXI, donde la vida se desenvuelve en función de las pantallas. Pero para algunos sectores el uso del cine puede ser calificado de banal y hasta peligroso para la discusión profesional del derecho. Esto es un error, puesto que las colecciones de arte y derecho, y dentro de ellas las que atañen al cine, están siendo desarrolladas con éxito en Europa y Estados Unidos, por citar dos ejemplos. No por menos o por imitar, sino por un estado

de vitalidad contemporánea es que atendemos dicha visión del derecho, con identidad y dilemas propios. El uso de la cultura popular puede ser tan trascendente como puede resultar el análisis escrito del derecho y viceversa, igual puede resultar también banal el estudio de la cultura jurídica en textos escritos o a través de las imágenes, importa el rigor y profesionalismo en ambos casos para obtener resultados en beneficio de la profesión.

Existe una falacia que concierne a la educación jurídica o a la educación legal, que tiene también formato de cliché, usualmente utilizado por el abogado mediocre o mafioso que señala que «trabaja a resultados», ese que dice que lo consigue «todo a costa de todo» con tal de lograr la satisfacción del cliente. Esa es la escena que mayormente genera la dicotomía vulgar de que una cosa es el derecho en las aulas y en los libros y otra cosa es el derecho en acción. Por esa razón no se puede fomentar el distanciamiento que provoca a mediano y largo plazo que el estudiante, futuro abogado o juez, considere que aquello que aprendió en los espacios públicos es suficiente y lo más idóneo para ejercer la profesión y que los espacios académicos son ajenos a la realidad.

Lo antes señalado ha promovido paradigmas que proletarizan la enseñanza y por ende el ejercicio del derecho. Ocurre que lo académico muestra cómo debe ser el ejercicio de la profesión y se encuentra perfeccionándola permanentemente. Asimismo, el ejercicio forense manifiesta cómo se desenvuelve el abogado en el plano argumentativo y deóntico —oral y escrito— del derecho, si se han asimilado los cambios en innovaciones, ya sean estas por moda o modernidad, o si existen también pervivencias de instituciones que el legislador ha derogado, pero la sociedad continúa dándoles funcionalidad.

No podemos rezagar las disciplinas como Historia del Derecho, Derecho Romano, Sociología del Derecho, Literatura y Derecho, Teatro y Derecho, Cine y Derecho al inacabable espectro de la generalización, de lo que menos nos importa, bajo el rótulo de «cultura general», como si se tratara de algo que se tiene que hacer por cumplir o por mero adorno o estilo de quien la cultiva y por ende utiliza eventualmente. Las humanidades tienen que mantener su lugar y no ser arrinconadas a un habitáculo de cuestiones generales de la cultura, donde le terminan dando un significado superficial a esta palabra y a sus contenidos.

Para el presente caso, la Red Iberoamericana de Cine y Derecho, desde febrero de 2011 a la presente fecha, se ha venido integrando con abogados, también con cineastas y un grupo —que va creciendo— de profesionales de otras áreas, cada uno de los cuales están comprometidos no solo en llevar la membresía de la institución, sino en ser miembros activos que mediante sus cátedras, publicaciones y certámenes de manera permanente le dan vida a la idea de lucha por el derecho propuesta por el jurista alemán Caspar Rudolf von Ihering. Esta lucha busca hacerle frente a la banalidad y *resumencracia* que viene afectando a la profesión en estas décadas de masificación y *aleccionamiento express* que ha ganado amplio terreno, donde se prepara al estudiante (en diferentes niveles) para un examen, para una entrevista o para sortear determinado tipo de preguntas.

En cuanto a la judicatura nacional, si bien se han realizado significativas actividades de análisis de determinadas películas de interés jurídico en algunos distritos judiciales del país, es a partir del año 2016 que el tema que nos congrega empezó a ser abordado de manera orgánica e institucional. En efecto, desde hace tres años se vienen organizado los festivales de cine y derecho, los cuales se enfocan especialmente en cine e impartición de justicia y cuentan con la participación de panelistas nacionales y extranjeros; el enfoque no solo se realiza desde la perspectiva civil y penal, también comprende el derecho constitucional y ambiental. Además de la presente obra, el Fondo Editorial del Poder Judicial publicó en el 2016 —por primera vez— el libro *Los jueces en el cine. La administración de justicia y la argumentación en el séptimo arte*, con la activa participación de la Red Iberoamericana de Cine y Derecho. Adicionalmente se ha proyectado implementar una videoteca o mediateca sobre cine y derecho, que sirva como espacio para consultar y reunir contenidos audiovisuales. Este fondo audiovisual poseería en soporte digital películas con contenido jurídico, documentales, actividades del Poder Judicial, etc.

Como puede apreciarse, de un modo gradual, el Poder Judicial peruano está asumiendo como política de capacitación la relación entre derecho (judicial y jurisdiccional) y las artes u otras disciplinas no jurídicas que permiten ampliar el panorama y las capacidades de los jueces y el personal jurisdiccional y administrativo. Si bien la ciencia jurídica tiene en la norma jurídica o texto legal su razón de existencia, también importa el contexto

(realidad) para su aplicación y la utilización de recursos para el análisis que nos aporta el cine, por ejemplo, al momento de hacer uso de la interpretación jurídica. Este enfoque se está desarrollando de modo significativo en otros poderes judiciales y universidades del mundo.

En definitiva, el cine resulta un elemento catalizador para reunir, acercar y provocar que el estudio y el ejercicio del derecho, desde los diferentes roles en que nos toca participar, nos irradie sensibilidad y nos permita razonar e interpretar las leyes desde una perspectiva más humana acorde con la filosofía humanista de nuestro tiempo. Del mismo modo, a través del cine, la experiencia jurídica no debe ser más una cuestión lineal y solamente de abogados en cuanto al conocimiento de nuestros derechos. Incluso el debate respecto al funcionamiento del derecho prescrito debe ser conocido por —y deben reflexionar sobre este— profesionales de diversas ciencias sociales que acudan a los juristas para que estos puedan desarrollar el mejor derecho para el funcionamiento social.

El Poder Judicial del Perú y la Red Iberoamericana de Cine y Derecho han hecho posible, una vez más, la presente publicación que reúne a magistrados, estudiosos y especialistas de América y Europa, quienes ponen sus investigaciones a juicio y crítica de la comunidad jurídica. Estamos seguros de que, con la flamante colección de libros sobre derecho y cine, el Fondo Editorial del Poder Judicial continúa con la nueva línea editorial que busca promover la comprensión del fenómeno jurídico a partir del análisis de las logradas representaciones fílmicas que el denominado «séptimo arte» ha creado a lo largo de su breve pero fructífera historia. Asimismo, esta propuesta editorial pretende contribuir con el estudio de las disciplinas jurídicas, particularmente de aquellas relacionadas con la realidad de los tribunales y las legítimas aspiraciones de justicia que comparten, por igual, todos los grupos sociales.

Antes de terminar esta breve introducción queremos manifestar nuestro agradecimiento al doctor Víctor Prado Saldarriaga, presidente del Poder Judicial; a los integrantes del Consejo Ejecutivo del Poder Judicial; y al doctor Francisco Távora Córdova, director del Fondo Editorial, por permitir que esta publicación llegue a buen puerto. Asimismo, agradecemos a los integrantes de la Red Iberoamericana de Cine y Derecho.

The Accused: la violencia de género y el drama judicial de sus víctimas

JANET TELLO GILARDI

Poder Judicial del Perú

WILLIAM HOMER FERNÁNDEZ ESPINOZA

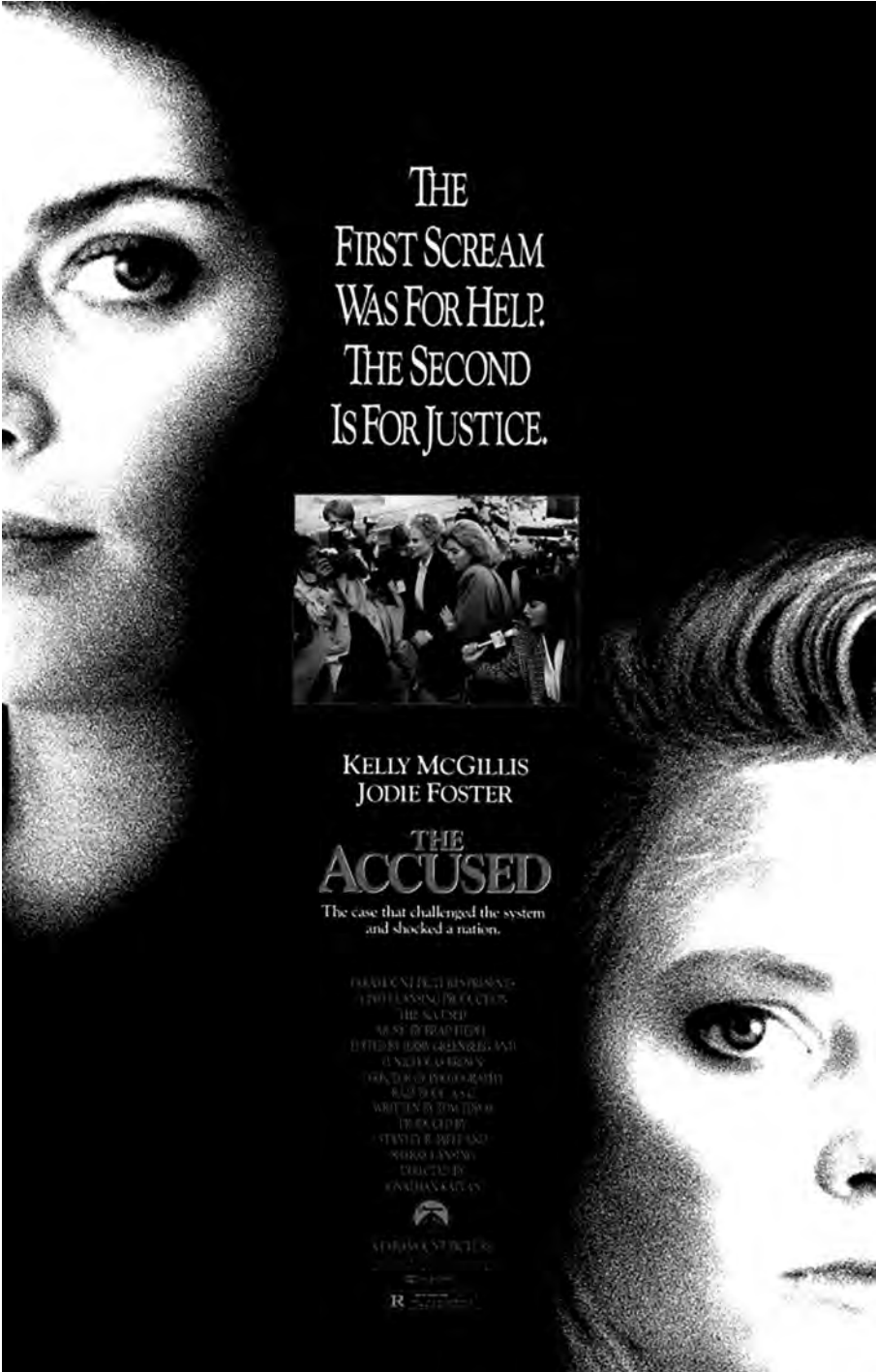
Poder Judicial del Perú



1. Introducción

El presente trabajo estudia el problema de la violencia de género y el drama que viven las mujeres víctimas durante el proceso que deben enfrentar ante el sistema de administración de justicia, a partir del análisis de la película *The Accused* o *Acusados*, la cual fue estrenada en el año 1988, producida por la compañía Paramount Pictures, dirigida por Jonathan Kaplan, escrita por Tom Topor y protagonizada por las reconocidas actrices Kelly McGillis y Jodie Foster.

La película, basada en un hecho real, relata la historia de Sarah Tobías, quien una noche, en el bar The Mills, es víctima de una violación sexual por tres sujetos, quienes la ultrajaron de forma sucesiva, luego de que ella comenzara a beber alcohol y a bailar con uno de ellos; y por la incitación de varios de los hombres presentes, quienes los animaron para que cometan este terrible acto de violencia. Después de este traumático suceso, Sarah es estigmatizada cuando decide denunciar este hecho ante la justicia, debido a que las autoridades no creen en sus palabras, por su vestimenta, su conducta, los antecedentes de consumo de alcohol y drogas, entre otras razones



The Accused, de Jonathan Kaplan (EE. UU., 1988).

prejuiciosas, por lo que suponen que ella pudo haber provocado la violación sexual.

En tal sentido, esta joven se enfrentó a un sistema de justicia que desacreditaba su testimonio y pretendía encontrarla culpable de lo que le había sucedido; lo que terminó en que los agresores sean condenados solo por lesiones, y no por violación sexual, como debió haber sido. Pero luego hay un vuelco en la historia y se condena a los instigadores de la violación sexual, lo cual da luces de esperanza a Sarah de que podrá alcanzar justicia de alguna manera.

En este trabajo se presentarán las reflexiones sobre el estudio de la película, la similitud de lo narrado con los diversos casos que se presentan en la realidad de nuestro país y las recomendaciones para el cumplimiento de la debida diligencia con la que deben actuar los operadores de justicia para brindar una atención judicial adecuada a las niñas, adolescentes, mujeres y adultas mayores víctimas de discriminación y violencia de género que, muchas veces, terminan con la muerte.

2. Síntesis del caso de Sarah Tobías

La película comienza con una escena desgarradora: presenta a una joven (Sarah Tobías) saliendo de forma accidentada de un bar llamado The Mills, golpeada, semidesnuda y alterada, se dirige hacia la autopista, corriendo y gritando por ayuda, hasta que el conductor de un camión la auxilia y la lleva hasta el hospital. En el centro de salud, Sarah es fotografiada, revisada por el médico de turno y entrevistada por la policía y la fiscalía, para indagar sobre lo sucedido, así como para identificar y capturar a los presuntos autores de la violación sexual. Sin embargo, desde un inicio las autoridades ponen en tela de juicio su testimonio, debido, además de la vestimenta de la joven, a que había consumido grandes cantidades de alcohol y drogas.

Esa noche, en compañía de la policía y la fiscal, Sarah regresa al bar y logra identificar a dos de los tres hombres que la ultrajaron sexualmente. El tercer sujeto es capturado a la mañana siguiente. En otra escena, se observa cómo la fiscal (Kathryn Murphy) ofrece su ayuda a Sarah, quien aún atormentada por lo acontecido, pide que se le haga justicia; asimismo, señaló que había

tomado la decisión de contar su historia en el juicio, para que de este modo se logre encarcelar a quienes abusaron sexualmente de ella.

Sin embargo, en otra escena vemos cómo la fiscal negocia con los abogados de los acusados, a fin de que estos declaren su culpabilidad y reciban una pena privativa de libertad moderada, pero no por la violación sexual sino por otro delito (lesiones), con la finalidad de que no se inicie un juicio largo y engorroso, y que por la declaración de Sarah, así como por sus antecedentes de consumo de drogas y alcohol, y la falta de testigos que afirmen lo sucedido ese día, podría perder el caso.

En ese sentido, se logra un acuerdo, los acusados se declaran culpables y son sentenciados a algunos meses en prisión. El caso salió en la prensa, remarcando que no hubo violación sexual, lo que generó la angustia de Sarah, quien sufrió una revictimización constante por parte de los operadores de justicia y de los propios medios de comunicación.

A los pocos días, Sarah enfrenta a la fiscal, manifestándole su indignación, debido a que nunca se le informó ni se le pidió su consentimiento para llegar a ese acuerdo con los acusados y concluir con el caso; y que tampoco se le dio la oportunidad de declarar ante un juez. Por este hecho, la fiscal se sensibiliza y decide enmendar su error y buscar justicia para Sarah, denunciando a los otros hombres del bar The Mills, quienes esa noche incentivaron a estos tres sujetos a realizar la violación sexual, pese a las pocas probabilidades de lograr que sean declarados culpables y que se emita una sentencia ejemplar.

Luego de identificar a estos hombres, son acusados por incentivar, motivar, animar, aplaudir, gritar y utilizar palabras que los incitaban para cometer la violación sexual, retándolos a realizar conductas que demostraran su poder sobre la víctima y reafirmaran su masculinidad, por lo que fueron llevados ante un tribunal para ser juzgados.

En las escenas del juicio observamos cómo después de que la víctima logra declarar ante el juez y el jurado sobre los hechos sufridos (sistema anglosajón), la defensa de los acusados trata de desvirtuar el testimonio de Sarah con preguntas revestidas de prejuicios sexistas y discriminatorios que terminan con su llanto, doblegándola y revictimizándola. No obstante, fue la declaración de un testigo clave, el universitario Ken Joyce, quien estuvo presente esa noche, el que narra los hechos y evidencia que efectivamente Sarah no provocó este terrible suceso, y que por el contrario se encontraba

en un estado de completa vulnerabilidad al ser sometida por quienes la violentaron sexualmente y por quienes animaron que se continúe la violación. Por tal motivo, se determinó que la víctima de este acto de extrema violencia estaba indefensa, no pudo solicitar ayuda ni tampoco se la brindaron los espectadores, quienes la humillaron e incentivaron este hecho. Finalmente, la justicia condena también a estos sujetos y se logra, de alguna forma, justicia para Sarah.

3. Reflexiones sobre la violencia contra las mujeres y la perspectiva de género

A pesar de que la película *The Accused* fue grabada en la década de los ochenta, en la actualidad, lastimosamente, persisten miles de casos de mujeres afectadas, en casi todos los países del mundo, por hechos de violencia que terminan con la muerte de las víctimas. El caso de Sarah Tobías nos hace recordar, por ejemplo, que en España, en el año 2016, una joven fue atacada sexualmente, durante las fiestas de San Fermín, por un grupo de cinco hombres, conocido como «La Manada». Este suceso fue considerado por la justicia como un caso de abuso sexual y no de violación, por lo que los culpables fueron condenados, solamente, a nueve años de cárcel y no a una pena mayor, lo que generó la indignación mundial (BBC 2018).

En este sentido, es menester destacar las palabras del secretario general de las Naciones Unidas, António Guterres (2018), quien sostiene que nos encontramos en un momento decisivo para las mujeres. Las desigualdades históricas y estructurales, que han sido y son causas de la opresión, discriminación y violencia contra las mujeres en el mundo, están saliendo a la luz, como nunca antes en la historia; y, como nunca antes, la lucha desde muchos sectores es infatigable para erradicarlas. Las mujeres están pidiendo que se produzca un cambio duradero y que no se toleren ni las agresiones sexuales ni el acoso ni ninguna clase de discriminación ni violencia de ningún tipo.

No obstante, la realidad de una vida digna sin violencia ni discriminación de ninguna forma aún parece una realidad distante. ¿Qué está pasando en nuestra sociedad? Evolucionamos en todo lo relacionado con las nuevas

tecnologías y las comunicaciones, pero retrocedemos como seres humanos, día tras día, frente a estos hechos repudiables en agravio de mujeres, y en especial contra las niñas y los niños, quienes por su edad y desarrollo personal se encuentran en condición de vulnerabilidad.

En nuestro país, a principios del año 2018, tomamos conocimiento del caso de María Jimena, de 11 años, quien fue secuestrada cerca de la comisaría de su hogar, en San Juan de Lurigancho, donde llevaba sus clases de verano, y posteriormente fue hallada muerta y con signos de haber sido violada (La República 2018). Asimismo, recordemos que en el año 2017, en Piura, salió a la luz el caso de una niña que le contó a su tío que su padre la violaba, entonces él le dijo: «Ahora me toca a mí». Y así la violó por tres años, hasta que salió embarazada. Lo indignante sucedió cuando la niña fue a denunciar a la comisaría, en donde le dijeron que tendría que esperar a que nazca el bebé, para hacer la prueba del ADN y saber a cuál de sus familiares se iba a denunciar. Cuando la víctima había denunciado a los dos (El Regional Piura 2018).

Además de estos hechos repudiables, también nos enfrentamos a otra realidad muy grave, a nivel nacional, que es el embarazo infantil y adolescente. Que en la mayoría de los casos es impuesto, forzado, y la víctima no tiene otra opción, porque no le está permitido interrumpir el embarazo cuando es producto de una violación sexual.

Otro caso sucedió el 8 de marzo último. En el Día Internacional de la Mujer, mientras el Perú se alistaba para conmemorar el sacrificio de miles de mujeres con sus vidas, en la justa reclamación de sus derechos fundamentales en condiciones de igualdad a los hombres, uno de ellos cogía un cuchillo y lo clavaba varias veces en el cuerpo de su esposa. Ambos eran venezolanos. Vinieron a este país en busca de una vida mejor; sin embargo, ella solo encontró la muerte (Correo 2018). En este caso, cuando el asesino «confeso» fue capturado, ante la llamada que este hizo a la policía, los periodistas acudieron a su encuentro, generándole protagonismo al feminicida, pero lo peor es la pregunta de siempre «¿por qué la mataste?», como si pudiera haber una explicación que justifique la muerte. Pareciera que la sociedad espera una respuesta que denote que la mujer no cumplió con su rol de madre, esposa o pareja, que determine el derecho de quitarle la vida; situación que no hace más que evidenciar la condición de vulnerabilidad en la que se encuentran

millones de mujeres peruanas, de la región y de todo el mundo, de diversas edades; indígenas, afrodescendientes y mestizas; heterosexuales, lesbianas, bisexuales y trans; con discapacidad; migrantes; mujeres viviendo con VIH, en prostitución, privadas de libertad y en situación de pobreza.

De otra parte, el 1 de junio último se dio a conocer una trágica noticia, y es que la prensa informaba sobre la muerte de Eyvi Ágreda, la joven que sufrió un brutal ataque la noche del 24 de abril, a manos de su acosador, Carlos Huallpa, un excompañero de trabajo, quien sin mediar palabra le roció gasolina y prendió fuego dentro de un bus de transporte público en Miraflores (RPP 2018). Luego de haber sido capturado por la policía, el feminicida reveló que su plan no era matar a Eyvi, sino «solo desfigurarla», y que había planificado el ataque hace tiempo, debido a que «sentía que tenía que darle un escarmiento» ante la negativa de la joven de tener una relación sentimental con él (El Comercio 2018a).

A los pocos días de la muerte de Eyvi Ágreda, el 4 de junio, un nuevo intento de feminicidio se registró en Chorrillos, cuando un sujeto, luego de golpear a su expareja, intentó quemarla viva, al rociar con gasolina la habitación en la que se encontraban y prenderle fuego. Si no fuera por la rápida acción de los vecinos de apagar el incendio, la mujer hubiera muerto calcinada (El Comercio 2018b).

Estos son algunos de los cerca de 150 casos de feminicidio y de tentativa de feminicidio registrados en este año. Cifras que van en aumento, comparando los datos del año 2017, en el que se registraron 368 feminicidios y tentativas de feminicidio en el Perú (Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables 2017-2018a). Asimismo, debemos destacar que, hasta abril de 2018, alrededor de 34 000 niñas, adolescentes, mujeres y adultas mayores han sido víctimas de violencia familiar y sexual en nuestro país. En comparación con el año pasado, en que se atendió a más de 81 000 mujeres, este número crece de forma alarmante (Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables 2017-2018b). En este contexto, estos datos numéricos no hacen más que confirmar la preocupante situación que afrontan a diario miles de mujeres, y que la violencia de género y la ocurrencia de feminicidios responde a la frustración de los hombres por la imposibilidad de controlar a las mujeres. Y es que los feminicidas construyen un discurso justificante de la violencia y describen los «móviles» del crimen culpabilizando a las propias mujeres por la falta de

cumplimiento de sus roles; por lo que se sienten afectados en su condición de varones. Dichos discursos están plagados de elementos de discriminación, que transmiten su sentido de propiedad sobre las mujeres; con la intención de doblegar su voluntad y autonomía respecto a las decisiones que pretendieron tomar sobre su propia vida, cuerpo, sexualidad y relaciones afectivas.

Por tal motivo, los jueces y las juezas debemos cumplir con las obligaciones internacionales de protección de los derechos fundamentales. Asimismo, debemos revisar la legislación nacional y evitar aplicar beneficios procesales a los feminicidas, porque su confesión es irrelevante y el arrepentimiento es falso; no debemos utilizar la legislación premial, para no dejar hechos impunes.

Debemos subrayar que la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en la sentencia del caso *Gutiérrez Hernández y otros vs. Guatemala* (2017), y previamente en la sentencia del caso *Velásquez Paiz y otros vs. Guatemala* (2015), indicó que una investigación centrada en el «crimen pasional» es un estereotipo que justifica la violencia contra la mujer. Señalar que «la mató por celos» o «en un ataque de furia» son expresiones que promueven la condena a la mujer que sufrió violencia. Se culpabiliza a la víctima y se respalda la acción violenta del feminicida¹.

Asimismo, nunca más se pueden repetir los interrogatorios a los que fue sometida Sarah Tobías, como en el pasado también ocurría con muchas agraviadas de delitos sexuales en el Perú, a través de los policías, fiscales y jueces, en una suerte de solidaridad intragénero con el acusado, quienes formulaban preguntas discriminatorias e indignas, llenas de prejuicios sexistas y estereotipos de género, consiguiendo que aquellas, por lo general, rompan en llanto. En consecuencia, ante la actitud de las víctimas de no poder responder o sostener la mirada a los acusados, la gran mayoría eran absueltos por la «falta de firmeza de la víctima al momento de dar su declaración sobre los hechos».

Felizmente, estos relatos forman parte de la prehistoria judicial, y en el Perú en la actualidad hemos avanzado de manera considerable en el abordaje legal y la judicialización y sanción de delitos que constituyen violencia de género, como la apreciación de la prueba en los delitos contra la libertad

1 Párrafo 171 de la sentencia del 24 de agosto de 2017 en el caso *Gutiérrez Hernández y otros vs. Guatemala*.

sexual, a través del Acuerdo Plenario n.º 01-2011/CJ-116. Además, como se ha establecido en el Acuerdo Plenario n.º 001-2016/CJ-116, sobre los alcances típicos del delito de feminicidio, que reconoce a la violencia de género como un fenómeno estructural vinculado a la aún persistente discriminación de las mujeres en la sociedad.

Esto nos lleva a reflexionar sobre las causas de la violencia y discriminación de género hacia las mujeres y del rol que los jueces y las juezas tenemos frente a la obligación de actuar con la debida diligencia, eliminando los prejuicios y estereotipos discriminatorios de la administración de justicia, incorporando la perspectiva de género al momento de juzgar y sancionar los hechos que afectan a las mujeres, como lo dispone las Naciones Unidas, a través de la CEDAW, y nuestro sistema interamericano de protección de derechos humanos, mediante la Convención de Belém do Pará. La impunidad solo retroalimenta el conjunto de roles de género que subordinan a las mujeres, y en ese sentido, afianza y mantiene vigente una estructura discriminatoria de la sociedad que perpetúa la violencia.

Finalmente, resalto una frase de Ban Ki-moon, ex secretario general de la ONU, quien expone que: «Existe una verdad universal, aplicable a todos los países, culturas y comunidades: la violencia contra las mujeres nunca es aceptable, justificable ni tolerable» (ONU 2013). Ni en el caso de Sarah Tobías, ni en el de ninguna otra mujer, nunca.

Referencias

BBC (2018). «“La manada”: el caso del grupo de 5 jóvenes que abusó sexualmente de una chica en los Sanfermines que causa indignación en España». Recuperado de <http://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43907559> [Consultado 7 de junio de 2018].

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (2015). *Estándares jurídicos: igualdad de género y derechos de las mujeres*. Recuperado de <http://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/EstandaresJuridicos.pdf>

CORREO (2018). «Extranjero asesina a su esposa en el Día de la Mujer». *Correo*. Recuperado de <https://diariocorreo.pe/edicion/lima/policia-captura-extranjero-sospechoso-de-asesinar-su-esposa-en-el-callao-video-806957/> [Consultado 7 de junio de 2018].

CORTE INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (2015). *Caso Velásquez Paiz y otros vs. Guatemala. Sentencia de 19 de noviembre de 2015*. Recuperado de http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_307_esp.pdf [Consultado 8 de junio de 2018].

____ (2017). *Caso Gutiérrez Hernández y otros vs. Guatemala. Sentencia de 24 de agosto de 2017*. Recuperado de http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_339_esp.pdf [Consultado 8 de junio de 2018].

CUMBRE JUDICIAL IBEROAMERICANA (2008). *Reglas de Brasilia de Acceso a la Justicia de las Personas en Condición de Vulnerabilidad*. Brasilia: 4 a 6 de marzo de 2008. Recuperado de <http://www.derechoshumanos.net/normativa/normas/america/ReglasdeBrasilia-2008.pdf>

____ (2012). *Carta Iberoamericana de Derecho de las Víctimas*. Argentina: abril de 2012. Recuperado de https://ministeriopublico.poder-judicial.go.cr/documentos/victimas_y_testigos/Carta-Iberoamericana-de-Derechos-de-las-Victimas.pdf

____ (2014). *Protocolo de Actuación Judicial para casos de Violencia de Género contra las Mujeres*. Santiago de Chile. Recuperado de www.cumbrejudicial.org/productos-y-resultados/productos-axiologicos/

EL COMERCIO (2 de junio de 2018a). «Eyvi Ágreda: las terroríficas frases que dejó Carlos Hualpa en su confesión». *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/lima/sucesos/eyvi-agreda-murio-terrorificas-frases-dejo-carlos-hualpa-confesion-noticia-515481?foto=5> [Consultado 7 de junio de 2018].

____ (4 de junio de 2018b). «Sujeto intentó quemar viva a su ex pareja en Chorrillos». *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/lima/sucesos/sujeto-quemar-viva-ex-pareja-chorrillos-noticia-525016> [Consultado 8 de junio de 2018].

- EL REGIONAL PIURA (2017). «Especial: Testimonios de niñas que ahora son madres por una violación sexual». *El Regional Piura*. Recuperado de <http://www.elregionalpiura.com.pe/index.php/especiales/163-reportajes/24702-especial-testimonios-de-ninas-que-ahora-son-madres-por-una-violacion-sexual> [Consultado 7 de junio de 2018].
- GUTERRES, António (2018). «Mensaje del Secretario General 2018». *Naciones Unidas*. Recuperado de <http://www.un.org/es/events/womensday/sgmessage.shtml> [Consultado 7 de junio de 2018].
- KAPLAN, Jonathan (director). (1988). *The Accused*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- LA REPÚBLICA (2018). «Nota de prensa». *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/sociedad/1180174-padre-de-nina-de-sjl-mi-hija-fue-violada-por-tres-personas-video> [Consultado 7 de junio de 2018].
- MINISTERIO DE LA MUJER Y POBLACIONES VULNERABLES (2016). «Plan Nacional contra la Violencia de Género 2016-2021». *El Peruano*. Lima: 26 de julio.
- _____ (2017-2018a). *Estadísticas sobre feminicidio*. Recuperado de <https://www.mimp.gob.pe/contigo/contenidos/pncontigo-articulos.php?codigo=39> [Consultado 8 de junio de 2018].
- _____ (2017-2018b). *Estadísticas - Atención Integral a víctimas de Violencia Familiar y Sexual*. Recuperado de <https://www.mimp.gob.pe/contigo/contenidos/pncontigo-articulos.php?codigo=36> [Consultado 8 de junio de 2018].
- ONU (2013). «Ban Ki-moon pide la prevención y fin de la violencia contra la mujer». *Noticias ONU*. Recuperado de <https://news.un.org/es/story/2013/11/1288251>

ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS (2016). *Informe hemisférico sobre violencia sexual y embarazo infantil en los Estados Parte de la Convención de Belém do Pará*. Recuperado de <http://www.oas.org/es/mesecvi/docs/mesecvi-embarazoinfantil-es.pdf>

PERÚ 21 (2018). «Mujer21: Janet Tello, la jueza que lucha por la igualdad». *Perú 21*. Recuperado de <https://peru21.pe/mujer21/mujer21-janeth-tello-luchadora-igualdad-409081?foto=4>

PODER JUDICIAL DEL PERÚ (2016). *Plan Nacional de Acceso a la Justicia de Personas en Condición de Vulnerabilidad 2016-2021*. Recuperado de <http://www.ramosdavila.pe/plan-nacional-de-acceso-a-la-justicia-de-las-personas-en-condicion-de-vulnerabilidad-poder-judicial-del-peru-2016-2021-res-no-090-2016-ce-pj-12-abr-2016/>

RPP (2018). «Murió Eyvi Ágreda, la joven quemada en un bus en Miraflores». *RPP*. Recuperado de <http://rpp.pe/lima/actualidad/murio-eyvi-agreda-la-joven-quemada-en-un-bus-miraflores-noticia-1126526> [Consultado 7 de junio de 2018].

La sala de juicios como escenario cinematográfico

JUAN ANTONIO GÓMEZ GARCÍA

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España



1. Introducción: la autotutela y la justicia privada no precisan de salas de juicios

Un día del verano de 2014 pude leer en un periódico de alta tirada nacional en España una noticia que se titulaba «Los superhéroes llegan al barrio» (El País 2014: 56). Se contaba que un grupo de ciudadanos de Sao Paulo (Brasil) llevaban un tiempo disfrazándose de superhéroes con el fin de denunciar la alta inseguridad existente en la ciudad. Diversos ciudadanos anónimos iban ataviados como Batman, el Zorro, el Hombre Araña, Vampiro, etc., por las calles de la megalópolis brasileña, haciendo acto de presencia en los lugares donde existía una mayor inseguridad, con el propósito de reclamar a las autoridades acciones concretas.

A esta curiosa iniciativa se sumaba un grupo de abogados, profesores, etc., que formaban un colectivo denominado Loucos pela Paz (Locos por la Paz) para demandar a las autoridades políticas más seguridad, penas más duras para los delincuentes y más derechos en sanidad y educación públicas. Entre sus acciones más destacadas estaba el haber escalado la fachada de la Cámara de Diputados, el colgar pancartas en viaductos, el colarse en el Congreso del Partido de la Social-Democracia Brasileña, celebrado durante el mes de junio de aquel año, y, sobre todo, ante el éxito que estaba alcanzando todo

este movimiento, el que el ciudadano-Batman decidiese presentarse a las elecciones como diputado por el Partido Humanista de la Solidaridad, con un punto central en su programa electoral: «patear culos» (sic) de políticos. Estas formas de protesta, que ellos mismos autocalifican como *no violentas*, les estaban provocando a sus protagonistas numerosos problemas con las autoridades de la ciudad.

La justificación fundamental de tal movimiento ciudadano y de sus acciones era la siguiente, en palabras propias del mismo Batman: «La sociedad está enfadada». Protestando de esta guisa, estas personas pretendían llamar la atención de los políticos ante las injusticias cotidianas que está padeciendo la gente: «¿Protestar de otra forma? El político solo trabaja si las cámaras están enfocando», afirmaba también Batman.

De todo esto me llamó la atención precisamente cómo el imaginario popular vincula determinados ideales de justicia y paz social, con el mundo y la iconografía de los superhéroes; y más en concreto, cómo ante la ineficacia, la desidia, la indolencia o el desinterés de los políticos ante los problemas de la gente corriente, la figura del superhéroe representa la última esperanza de justicia para el ciudadano, aun cuando este opere, como digo, al margen o más allá de la ley: la vieja cuestión, pues, de la legalidad y la legitimidad, tan injusta y (por qué no) interesadamente relegada en la teoría política y jurídica actual bajo el expediente formal del modelo de democracia procedimental y deliberativa que rige nuestra cultura política.

Pero también me suscitó una segunda reflexión: el superhéroe suele ser un justiciero que efectúa un determinado ideal de justicia (generalmente, sustentada en la venganza o en el viejo precepto *ojo por ojo, diente por diente*), por encima y con independencia de cualquier exigencia de carácter procedimental, incluso formal. De este modo, el espacio donde se efectúa tal ideal de justicia es aquí un elemento completamente secundario, incluso azaroso: la ciudad (Supermán, Spiderman), el espacio exterior (Flash Gordon), otros universos o mundos imaginarios (los héroes de la saga *Star Wars*), etc. Ello está en consonancia con el modo en que se entiende lo justo en este tipo de relatos: como algo que se enfoca desde una perspectiva primordialmente material, cuya realización efectiva no tiene por qué someterse a ninguna exigencia de tipo formal. En este contexto es donde cobra protagonismo la sala de juicios como espacio por excelencia de declaración (y, por añadidura,

de realización) de lo justo, que exige unos determinados ritualismos y formalismos que condicionan decisivamente el modo en que se efectúa la justicia.

He aquí una pista importante para interpretar el papel simbólico-jurídico de la sala de vistas o sala de juicios: en la medida en que lo justo precisa, en términos generales, de un espacio específico para realizarse; por consiguiente, la justicia que ahí se ha de efectuar no resulta homologable con la justicia que no precisa de tal espacio. Así pues, la existencia de un espacio simbólico como la sala de vistas implica una concepción de la justicia más objetiva, más reglada, incluso más garantista de lo jurídico, y que se manifiesta bajo un cierto ritualismo.

2. De la justicia no reglada a la justicia reglada: la sala de juicios

Las especiales condiciones escénicas de la sala de juicios han tenido múltiples realizaciones concretas a lo largo de toda la historia de la humanidad y en las distintas culturas, desde las más antiguas hasta la nuestra actual. No es propósito, ni mucho menos, de este pequeño ensayo el entrar a profundizar en esta cuestión, tan necesitada de buenos estudios histórico-jurídicos y antropológicos, y que tanto nos ayudaría a entender simbólica y semióticamente el acto de realización efectiva de la justicia (y, por extensión, lo justo y el propio derecho); sin embargo, es interesante constatar aquí el trascendental papel icónico que siempre ha representado como acto escenificador de lo justo y de lo jurídico a lo largo de toda la historia y en todas las culturas, constituyendo, en último término, una de las más autorizadas manifestaciones de la mentalidad jurídica que subyace a cada cultura histórica. Como toda escenificación que se precie, lo que podríamos llamar genéricamente la *vista oral* en el espacio de la sala de juicios, siempre se ha caracterizado también por obedecer a unos ritualismos y a unos formalismos que la han codificado de una determinada manera u otra. Y en este aspecto, este momento procesal tan importante casi siempre ha llamado la atención del pueblo en general como el instante fundamental de determinación de lo justo en el contexto de todo conflicto o litigio jurídicos, de tal manera que se encuentra grabado simbólicamente en la mentalidad jurídica popular

como el momento por antonomasia en que el derecho y la justicia actúan y se realizan. Este último aspecto resulta determinante para entender por qué el cine jurídico ha tenido como eje central (tanto argumentativo como escénico) de sus películas este crucial momento¹.

El cine es el arte de las imágenes en movimiento, el arte visual por excelencia del mundo contemporáneo. Por su propia naturaleza técnico-artística, el cinematógrafo atesora una enorme inmediatez y eficacia a la hora de transmitir ideas, mensajes y contenidos, precisamente por su gran potencial para apelar a las emociones y a los sentimientos de los espectadores, lo cual se ajusta muy bien con su extraordinaria capacidad para ubicarse en un plano simbólico. Aquí encontramos un aspecto común con el simbolismo que reseñábamos como característico del acto de juicio oral y de la sala de vistas como lugar propio de tal acto, y que determina muchísimo el modo en que se representa cinematográficamente tal espacio y tal acto.

Creo que aquí reside una de las razones por las que la manera de filmar los juicios en el cine judicial ha desarrollado también una serie de convenciones, no solo desde un punto de vista propiamente cinematográfico, en el sentido de potenciar la capacidad de la película para contar los argumentos que ahí se presentan y para transmitir eficientemente el mensaje, sino también para respetar el propio ritualismo que es propio de los juicios orales. No hay más que echar un vistazo a las innumerables películas de juicios para constatar la existencia de una estructura visual común a todas ellas: se suelen iniciar con la presentación general del escenario judicial, y se pasa después a la presentación de los personajes y a la narración de la acción, buscando, sobre todo, que el contenido argumental llegue lo más directa y nítidamente al espectador, utilizando diversos medios de la puesta en escena: la disposición del juez

1 Sobre este prolífico subgénero del cine jurídico, que podríamos denominar *cine judicial*, existe una amplísima bibliografía, hasta el punto de que se puede afirmar sin tapujos que constituye el tema central de los llamados Estudios de Derecho y Cine [véanse: Bergman, Paul y Asimow, Michael (1996). *Reel Justice. The Courtroom Goes to the Movies*; Harris, Thomas J. (1987). *Courtroom's Finest Hour in American Cinema*; Rivaya García, Benjamín (2012). *Un vademécum judicial: cine para jueces*; Romero, Emilio G. (2006). *Otros abogados y otros juicios en el cine español*; Ziccardi, Giovanni (2010). *Il diritto al cinema: cent'anni di courtroom drama e melodrammi giudiziari*; y VV. AA. *Abogados de cine. Leyes y juicios en la pantalla* (1996)].

presidiendo la vista a una altura mayor que el resto, la ubicación del jurado en un lateral de la sala, el posicionamiento de los acusados frente al juez, la ubicación de los testigos generalmente junto al juez, y del público asistente a modo de los espectadores que se encuentran en un teatro asistiendo a la representación (se ha dicho hasta la saciedad que la vista oral tiene mucho de dramatización) y la existencia de un espacio intermedio entre todos, donde se libra la lucha dialéctica entre el fiscal y los abogados.

En todo caso, el cine no se ha limitado solo a presentar esta concepción de lo justo y de lo jurídico bajo estos patrones, sino que también se ha hecho eco de otras formas, más o menos intermedias, entre el más inequívoco justicierismo arbitrario y lo jurídicamente objetivo, que se han dado histórica y culturalmente. En este aspecto, me gustaría destacar a un cineasta preocupado en especial por estas formas problemáticas de justicia, como es el alemán Fritz Lang. En particular, dos filmes suyos lo abordan directamente, desde diversos puntos de vista: *Furia* (*Fury*, 1936) y *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931).

Furia fue el primer filme que rodó Lang en Hollywood, recién llegado a América huyendo de los nazis en Europa. La película cuenta la historia de un tipo corriente, que es detenido y acusado por el *sheriff* de una pequeña ciudad de Illinois, cuando llega allí para casarse con su novia, por un crimen que no ha cometido. Durante su estancia en la cárcel, una turba enfurecida intenta lincharlo y termina quemando la prisión. Después de escapar con vida, el protagonista hace creer a todos, salvo a sus dos hermanos, que ha muerto en el incendio y urde un plan para inculpar a los cabecillas de la turba que intentó lincharlo, para conseguir así para ellos la pena de muerte. Sin embargo, debido a sus remordimientos, decide concluir con el engaño presentándose ante el tribunal que juzga a los acusados justo en el momento en que se les acaba de condenar a la pena capital.

El siempre mordaz Lang pone aquí el acento en un aspecto central de lo que se entiende por justicierismo y justicia reglada, al presentar en la película, con el escepticismo moral que caracteriza a casi todo su cine, por una parte, las oscuras bases de una justicia privada, institucionalizada socialmente en la célebre ley de Lynch, cuya ejecución es muy común en los Estados Unidos de América, el país adalid de la democracia y de los derechos; y, por otra, las limitaciones y desastrosas consecuencias que para la justicia puede acarrear

una mala administración de la misma, ya incluso en el plano estrictamente institucional. La cuestión de los linchamientos, como digo, era harto frecuente y extendida en la América profunda y, en buena medida, esta práctica justiciera estaba socialmente institucionalizada. El propio Lang lo declara en su célebre entrevista con Peter Bogdanovich, que dio lugar al excelente libro *Fritz Lang en América*:

Encontramos [se refiere también al otro guionista de la película, Bartlett Cormack] un caso de linchamiento que había ocurrido en San José (California) unos años antes de que hiciera el filme, y usamos muchos recortes de periódico para el guion. Mucho más tarde de que el filme estuviera terminado, encontré otro que lamenté no haber hallado a tiempo de usarlo: se alegaba que había autobuses en San Francisco (que está muy cerca de San José) y que los conductores habían dado vueltas por allí diciendo: *Suban, suban, vengan con nosotros a San José; a las diez en punto habrá un linchamiento* (Bogdanovich 1991: 21).

Pero esto no es todo, ya que los cabecillas de la masa furibunda que pretende linchar al protagonista van a ser condenados a la pena capital (ahora sí, en un juicio con todas las garantías jurídico-formales), sin haberlo asesinado realmente, lo cual constituye también una injusticia gravísima (el típico caso de error judicial, tan recurrente en el cine jurídico). En ambos modos de realizar la justicia (fuera y dentro de la sala de juicios), se está condenando a inocentes, lo cual pone de manifiesto una visión muy descreída sobre la justicia en el país, *santo y seña* de la cultura democrática liberal.

En su obra maestra *M*, Lang plantea un caso semejante, pero bajo una crítica tan acerada y vitriólica, que llega a adquirir un tono casi paródico en torno a la justicia, a la justicia reglada y a su realización práctica. El argumento es muy conocido: ante el pánico ciudadano provocado por varios crímenes pedófilos en la ciudad de Berlín y la incapacidad de la policía para detener al autor, los principales hampones de la ciudad se movilizan hasta que consiguen dar con él, sometiéndolo a un juicio sumarísimo en el que determinan su culpabilidad, pese a los alegatos del propio acusado y del abogado (también un miembro del hampa) que se le adjudica para su defensa. Finalmente, la policía evitará su ejecución llegando en el último momento al lugar donde



Fotograma de *M, el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang (Alemania, 1931).

se está celebrando ese simulacro de juicio (un hangar de las afueras de la ciudad).

El filme de Lang tiene muchos puntos de interés desde el punto de vista jurídico y político, pero lo que aquí me interesa destacar es la portentosa habilidad del cineasta para poner en tela de juicio los difusos límites entre la venganza privada y la justicia institucional; entre la normatividad y la garantía jurídica, y el justicierismo, ante la inexistencia de un Estado fuerte, capaz de garantizar los derechos de los ciudadanos y el orden público, como lo era la Alemania de entreguerras. Como en *Furia*, Lang contrapone dos salas de juicios: la de la administración de justicia y el siniestro lugar donde se celebra la parodia de juicio del culpable por parte de los corifeos de la delincuencia berlinesa. El simulacro de linchamiento que se pretende enmascarar con este *juicio sumarísimo*, por parte de los hampones, constituye una crítica mordaz precisamente a la vacuidad del formalismo y del ritualismo judiciales cuando el fondo material está completamente viciado, en una metáfora extraordinariamente subversiva de la delicadísima situación política que se

estaba viviendo a principios de la década de los treinta en la fallida Alemania weimariana, ante el empuje imparable del partido nacionalsocialista.

Estos dos ejemplos, limítrofes y agudamente críticos, vienen a corroborar, en definitiva, que el cine judicial, en su afán de realismo y de buscar la eficacia argumental y narrativa, se ha caracterizado por hacerse eco del formalismo y de la naturaleza ritual que son propias de todo juicio oral, y por extensión, de una concepción de la justicia que responde, en gran medida, a tal naturaleza formal y reglada.

3. «Hay salas de juicios y *salas de juicios...*»

Me explico: las diferentes culturas y mentalidades jurídicas han concebido y realizado este acto escénico también de diversas maneras y con criterios muy diferenciados, en función de los distintos tiempos históricos, tanto en lo que respecta a la conformación del escenario físico propiamente dicho, como en lo referente a los formalismos y ritualismos que gobiernan tal acto.

Sin embargo, en el cine de juicios, quien ha tenido, y tiene, un protagonismo apabullantemente central en estos aspectos es el *courtroom drama*, el cine norteamericano (casi todo producido en Hollywood) de juicios, auténtico prototipo de este subgénero cinematográfico-jurídico y referente central de los llamados Estudios de Derecho y Cine. Después hablaré con más detalle de él, no obstante, me gustaría adelantar que hay películas (generalmente producidas en otros espacios culturales distintos al norteamericano, o que han tratado de recrear otras épocas y culturas históricas con una cierta autenticidad) que han representado tales salas y actos judiciales, en otros contextos y bajo otras concepciones escénicas. Es lo que podríamos denominar como *otras salas de juicios* en el cine jurídico. Veamos varios ejemplos.

En primer lugar, resulta inevitable referirse al juicio más importante de nuestra cultura occidental, el juicio a Jesús de Nazaret, que lo condenó a la crucifixión, el cual ha sido representado hasta el hartazgo, a lo largo de toda la historia del cine, hasta el punto de haber dado lugar prácticamente a un subgénero por sí mismo, dentro del péplum, y de constituir la médula espinal de buena parte del cine religioso. Entre el abundantísimo número de

películas sobre este tema, por su rigor histórico y por su proximidad temporal, destacaré *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004), la cual, además del célebre juicio ante Pilato, representa también el juicio previo al que Nuestro Señor Jesucristo se vio sometido por parte del sanedrín. Por lo tanto, en la película aparecen dos vistas orales, en un tiempo histórico como fue la antigua Palestina, y bajo dos patrones culturales coetáneos: el judío y el romano.

El juicio en la sala del sanedrín es un juicio realizado en un orden teocrático, mientras que el romano es un orden estrictamente civil. Esta diferencia es importante, tanto en lo referente a la normatividad aplicable al reo, como en los propios personajes que intervienen en el mismo: los jueces son, en un caso, religiosos, y en el otro, es un pretor. En la película de Gibson, en la sala del sanedrín no se diferencia espacialmente entre los miembros del tribunal, el reo y la turba asistente. El único elemento ritual es casi inexistente (de hecho, la escena viene a ser casi un linchamiento público de Jesús, realizado además con nocturnidad, frente a la exigencia formal, según la Misná —*Sanhedrin*, IV, 1—, de que el proceso se tramitase y se celebrase de día) y el único elemento distintivo de autoridad vienen a ser los trajes de los sacerdotes, según los usos de la época en la cultura hebrea. Por lo demás, todo es pura y nuda violencia, tanto verbal (se acusa a Jesús de blasfemia por el tribunal y es insultado permanentemente por el populacho) como física (tras la confesión de Jesús, los sacerdotes y sus esbirros golpean y escupen su rostro, signo judío para poner de manifiesto su ominoso pecado). Esta inexistencia de reglas procedimentales es la representación patente también de una ausencia total de garantías jurídicas (incluso bajo los cánones formales del mismo derecho hebreo) en este siniestro juicio teológico-jurídico al que se enfrentó Jesucristo².

Ahora bien, incluso la decisión más arbitraria tiene límites, y, así, la condena a muerte por blasfemia (el auténtico propósito y fin de todo esto), en el derecho hebreo de entonces, no puede ser ejecutada por el propio tribunal religioso. Entra ahora en escena el orden jurídico civil, el romano, que, como es sabido, contemplaba en su normatividad la pena capital (ejecutada entonces con la bárbara crucifixión) para graves delitos de orden público

2 Véase, por ejemplo, Ribas (2007) y VV. AA. (2002).

como los que se le imputaban a Jesús de Nazaret, en un lugar y momento histórico en que eran frecuentes las rebeliones contra la ocupación romana por parte de líderes judíos locales.

La concepción y puesta en escena de la farsa judicial a Jesús es muy similar a la precedente: los fariseos acusan e increpan al reo bajo un clima de intensa violencia, e intentan compeler a Poncio Pilato para que determine su condena a muerte, con la fuerte presión de la turba popular; no obstante, el elemento de autoridad jurídica del pretor Pilato queda más resaltado y existe una mayor observancia de ciertos formalismos procedimentales, según el derecho romano de entonces, como fue su determinación de aplicar el procedimiento habitual en las provincias del imperio: la *cognitio extra ordinem*, el cual le dejaba, como pretor, manos libres para establecer el procedimiento y le otorgaba la autoridad para dictar él mismo la sentencia. Así, Pilato recibe las acusaciones contra Jesús, lo interroga y pasa a dictar sentencia en el tribunal. La decisión de Pilato es condenatoria a muerte por el delito de autoproclamarse *rey de los judíos*, tal y como se reseñó formalmente en el *titulus crucis*.

En fin, en *La pasión de Cristo* aparecen estos dos tipos de juicios: un juicio teológico y un juicio civil en el siglo I d. C., bajo la descripción del Nuevo Testamento, como ejemplos paradigmáticos de *otras salas de juicios*, completamente ajenas a las cinematográficas de los *courtrooms dramas* más o menos convencionales, y por lo tanto a las normas y usos, en este aspecto, impuestos por el derecho contemporáneo.

Ubicada en otro contexto histórico-cultural completamente distinto, destacamos la estupenda *El último viaje del juez Feng* (Jie Liu, 2006). Ambientada en la China rural del sudoeste del país, la película narra las peripecias que le suceden a un tribunal ambulante que recorre anualmente los recónditos caminos de esta región para impartir justicia entre las distintas minorías étnicas. A su cabeza se encuentra el viejo juez Feng, el cual se hace acompañar por su secretaria, Yang (ella también está a punto de jubilarse), y por el joven juez Ah-Luo, que está llamado a sucederle en la impartición de la justicia itinerante. La insignia nacional, los expedientes judiciales y todas sus pertenencias personales viajan a lomos de un caballo viejo. En los litigios que tienen que resolver, se muestran las tradiciones, las costumbres y las leyes ancestrales que rigen jurídicamente estas comunidades rurales y étnicas,

y cómo entran en conflicto con las leyes estatales y con la cultura jurídica oficial del Estado.

Aun tratándose vocacionalmente de un *courtroom drama*, por su continua mostración de diversos juicios sobre los más variados temas jurídicos, la película de Liu plantea una escenificación de los mismos muy particular, puesto que tales juicios se desarrollan fuera del escenario convencional del cine judicial: fundamentalmente al aire libre, en las placitas de las aldeas que recorre el tribunal protagonista. En estos lugares, donde el Estado no tiene una presencia continua ni patente, los tribunales ambulantes vienen a cumplir la función de hacer presente al Estado, mediante la impartición de una justicia que podríamos caracterizar como *oficial*. De ahí la importancia simbólica de la insignia oficial como elemento que distingue e imprime carácter a cada uno de los juicios que tiene que decidir el juez, y que constituye, así, el único elemento que dota de cierto formalismo a cada uno de ellos, frente a la condición material del derecho consuetudinario y tradicional que actúan como órdenes normativas (no escritas), reguladoras de la vida social en estas comunidades. Son juicios, pues, sin apenas formalismos, donde el factor de la autoridad del juez es lo único que vertebra procedimentalmente su desarrollo y su desenlace.

Precioso filme que ofrece unas enormes posibilidades interpretativas a la luz de la antropología jurídica, *El último viaje del juez Feng* constituye un interesante y pintoresco ejemplo de *courtroom drama* desarrollado en *otras salas de juicios*.

4. El *courtroom drama*: el cine de juicios estadounidense como ícono del cine judicial

Pero si hay un subgénero del cine jurídico que identifica el cine de juicios, es el *courtroom drama*, el cine judicial estadounidense. Sin duda, estas películas de juicios se han convertido en la referencia icónica del cine jurídico, y en la más usual y recurrente manera de representar cinematográficamente argumentos y relatos de temática o trasfondo jurídicos.

El éxito de los *courtrooms dramas* reside en que los juicios orales constituyen un auténtico escaparate de la vida misma; las salas de juicios

son lugares por donde transcurren los más diversos conflictos, dramas y tragedias humanas, y el cine se ha hecho eco de ello para contar sus historias. Además, las salas de juicios tienen la ventaja, desde el punto de vista narrativo, de responder a un formato muy particular y directo, con unas reglas, convenciones y personajes estereotipados, que dan mucho juego para representar toda clase de sentimientos, ideas, mensajes y emociones, debido a su gran eficacia dramática y escénica. Asimismo, en la medida en que los juicios orales constituyen un trámite procesal esencial para la determinación de los hechos probados en los conflictos jurídicos, el factor suspense juega un papel determinante para incitar o enfatizar el potencial emocional de lo que ahí se trata, en historias donde este factor es el motor de la narración. Este es un factor de gran importancia en un medio artístico como el cine, el cual persigue, entre otras cosas, emocionar al espectador, y este espacio tan particular es un privilegiado lugar de escenificación de emociones, lo cual es sumamente importante en el cinematógrafo, medio en el cual la representación escénica constituye un elemento indispensable en la factura visual de una película.

En suma, se ha convertido en un tópico decir que las salas de juicios son lugares donde se escenifica la vida misma y se representa el derecho (como realidad intrínsecamente humana en sí misma) en su expresión procesal, la manifestación más típicamente conflictual de lo jurídico; de ahí que, en tanto que espacio escénico, haya sido aprovechado hasta la saciedad por parte de numerosos cineastas de todas las épocas y ámbitos cinematográficos, llegándose a erigir en uno de los más arquetípicos platós cinematográficos.

Como digo, si existe una cinematografía que ha explotado hasta la extenuación estas potentes capacidades dramáticas y artísticas es la cinematografía estadounidense. Hay tal cantidad de ejemplos al respecto que cualquier tentativa de exhaustividad está condenada, ya de entrada, al más rotundo fracaso. No obstante, me voy a permitir simplemente reseñar algunos de los más interesantes y conocidos ejemplos de este cine judicial (muchos de ellos auténticas obras maestras de la historia del cine), a efectos meramente informativos³: *El joven Mr. Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939), clásico fordiano en el que se narran los años de juventud como

3 Para una información más amplia y completa, véase Rivaya García (2004).

abogado de Abraham Lincoln, en los que destacaba por ser un ferviente defensor de los derechos de sus conciudadanos más desfavorecidos; *El proceso Paradine* (*The Paradine Case*, Alfred Hitchcock, 1947), melodrama en el que se aborda directamente la influencia de los sentimientos de un célebre abogado en un caso que se ve obligado a defender, al enamorarse de su cliente, una hermosa mujer acusada de asesinar a su marido; *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949), comedia en la que la sala de juicios se convierte en el escenario de los conflictos conyugales de un matrimonio entre un fiscal y una abogada que se enfrentan cara a cara, con motivo de un litigio en que una mujer asesina a su marido y a la amante de este, y que acaba deviniendo en una guerra de sexos; *Llamad a cualquier puerta* (*Knock on Any Door*, Nicholas Ray, 1949), excelente muestra de cine negro en la que la sala de juicios se presenta como un espacio de denuncia y reivindicación sociales, al pretender condenarse a un joven ratero acusado injustamente de asesinato; *El motín del Caine* (*The Caine Mutiny*, Edward Dmytryk, 1954), filme de aventuras sobre la justicia militar, que narra las tensas relaciones entre un estricto capitán al mando de un dragamarinas estadounidense y su tripulación, cuya arbitrariedad le llevará a un consejo de guerra; *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, Fritz Lang, 1956), ácido y descreído filme en torno a la eficacia y la credibilidad de la administración de justicia; *Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Men*, Sidney Lumet, 1958), el drama jurídico por excelencia en torno al jurado, que presenta con realismo y sentido crítico las deliberaciones de un jurado que se ve en la tesitura de condenar a la pena capital a un joven que presuntamente ha asesinado a su padre; *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, Billy Wilder, 1957), sensacional drama con toques de humor, en torno a la importancia del trabajo del abogado en un proceso penal (sobre este tema, es inevitable reseñar también *Anatomía de un asesinato* —*Anatomy of a Murder*, Otto Preminger, 1959—); *¿Vencedores o vencidos?* (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961), emblemático filme jurídico en torno al genocidio y a los crímenes de guerra llevados a cabo por los nazis; *Matar un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962), fábula dramática y nostálgica sobre la infancia perdida, cuyo protagonista, el abogado Atticus Finch, representa a uno de los personajes icónicos del cine jurídico, y que constituye un sentido alegato político-jurídico contra el racismo y los prejuicios sociales; *A sangre fría* (*In Cold Blood*, Richard Brooks,

1967), célebre adaptación de la novela homónima de Truman Capote que sondea en las oscuras motivaciones de un crimen terrible e inexplicable en la Norteamérica profunda; *Kramer contra Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton, 1979), emotivo melodrama familiar en torno a un aparentemente feliz matrimonio con un hijo, que se plantea inesperadamente el divorcio; *Justicia para todos* (*And Justice for All*, Norman Jewison, 1979), excelente sátira en torno a las figuras del juez y del abogado que se ven enfrentados a una incierta situación personal y jurídica, tras un pasado de relaciones profesionales tormentosas; *Veredicto final* (*The Verdict*, Sidney Lumet, 1982), amargo retrato psicológico de un abogado maduro, alcohólico y descreído que trata de recuperar su autoestima personal y profesional en un turbio caso donde está involucrada la industria sanitaria; *Sospechoso* (*Suspect*, Peter Yates, 1987), *thriller* judicial sobre el ejercicio de la abogacía de oficio en un oscuro caso de asesinato; *Presunto inocente* (*Presumed Innocent*, Alan J. Pakula, 1990), espléndido *thriller* judicial donde las figuras del abogado y del culpable se difuminan y se confunden; *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992), drama jurídico-militar, donde aparece la institución y la justicia penal del Ejército con gran eficacia y sentido crítico; *Mi primo Vinny* (*My Cousin Vinny*, Jonathan Lynn, 1992), comedia que parodia con gracia el carácter teatral que es propio de todo juicio oral; *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1992), intenso drama judicial que toca temas como la homosexualidad y el sida como prejuicios en el ámbito profesional de los abogados; *El escándalo de Larry Flint* (*The People vs. Larry Flint*, Milos Forman, 1996), drama biográfico en el que la sala de juicios es el escenario para dirimir cuestiones de libertad de expresión y moral pública; *Paradise Lost* (Joe Berlinger y Bruce Sinofsky, 1996), vibrante documental sobre el terrible caso del asesinato de niños de los que se acusó falsamente a los conocidos como «Tres de West Memphis» en 1993; *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), también basada en hechos reales, es un drama con una peculiar protagonista, con un trasfondo feminista; y, finalmente, *El exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, Scott Derrickson, 2005), filme de terror, también basado en hechos reales, que plantea muy convincentemente la cuestión de los límites entre fe, superstición y razón, y su proyección en el ámbito jurídico.

Drama, melodrama, wéstern, *noir*, *thriller*, comedia, cine de aventuras, cine de terror, documental, etc., el *courtroom drama* es un subgénero cultivado profusamente en casi todos los géneros clásicos del cine estadounidense con una presencia más o menos importante⁴.

En todas estas películas, como digo, concurren una serie de elementos comunes, desde el punto de vista formal y escenográfico, que permiten categorizarlas como tal subgénero, esto es, la presencia de un tipo de personajes muy concreto (el juez, el fiscal, el acusado, los abogados, el jurado, los testigos y el público asistente), cada uno de ellos con un papel fuertemente estandarizado por su condición institucional y su función dramática; la importancia que se otorga al suspense, como elemento que articula narrativa y emocionalmente la narración; asimismo, la preponderancia que se da al mensaje de la película, a su argumento e historia, por encima de la voluntad de estilo que pudiera tener el cineasta en cuestión, como el elemento de interés prioritario de este tipo de películas.

En relación con esta última idea, es importante señalar que, aun cuando predominen abrumadoramente temas penales en los *courtroom dramas*, vemos que casi todos los temas jurídicos importantes han desfilado por las salas de juicios cinematográficas, en cada momento histórico, según la mentalidad jurídica de cada uno, y la candencia y actualidad de los mismos. Ciertamente, el cinematógrafo es un buen reflejo de su tiempo, y el *courtroom drama* constituye un subgénero privilegiado para tratarlos, de manera directa, con rigor y capacidad de atraer la atención del público cinematográfico.

5. Colofón: *El rito* (*Riten*, Ingmar Bergman, 1968) o el *courtroom drama* subvertido

He querido concluir deteniéndome en un *courtroom drama* verdaderamente particular, como es *El rito*. Dirigida por uno de los cineastas menos proclives al cine jurídico de la historia del cine mundial como Ingmar Bergman, y siendo una de las obras consideradas *menores* en la filmografía del sueco (en realidad es un telefilme, puesto que fue rodada para la televisión de su país),

4 Véase Gómez García (2008a).

presenta la peculiaridad de conjugar, con gran ironía y rigor, las principales líneas de fuerza argumentales que vengo manejando en mi exposición —la sala de vistas como espacio de representación de historias, sentimientos y emociones humanas; su naturaleza ritual y formal que dota a la vista oral de una teatralidad intrínseca, y el enfoque jurídico que vertebra ambos aspectos—; pero lo interesante del filme es que subvierte magistralmente los modos convencionales de representación cinematográfica del *courtroom drama*, sin dejar de respetar, ni de perder de vista, en todo momento, su idiosincrasia particular como subgénero. En este sentido, el sugestivo filme de Bergman viene a ser una excepción muy adecuada precisamente para reflexionar sobre el cine jurídico y el cine de juicios.

El argumento de la película es el siguiente: los tres actores suizos que componen una pequeña compañía teatral, de nombre Les Riens, reciben una denuncia penal por obscenidad, interpuesta ante un juez sueco (de nombre Ernst Abrahamsson), por un número teatral que vienen representando, titulado *El rito*. Durante los interrogatorios efectuados por el juez, conocemos las vidas, las desgracias, los sinsabores y las peripecias de los tres actores, dando lugar a una tensión y a una violencia crecientes que llegan, incluso, hasta el momento de la celebración del juicio, lugar donde se explicitan abiertamente en una lucha dialéctica cada vez más intensa con el juez. En la última escena, los actores representan *El rito* ante este, como venganza ante sus fuertes presiones psicológicas, y acaba falleciendo en la sala debido a un infarto cardíaco, merced a la intensa impresión que le produce la escenificación.

Decimos que *El rito* es un *courtroom drama* atípico, incluso cinematográficamente subversivo, por varias razones. En primer lugar, por el modo en que la película presenta la figura del juez, el cual suele jugar en estas películas un papel neutral, catalizador de las emociones de los intervinientes en el proceso, o incluso representativo de valores positivos, al ser el referente de la verdad y de la justicia en el caso en cuestión. En el filme de Bergman, el carácter y el papel del juez es totalmente opuesto a este tópico, ya que se trata de un individuo antipático, manipulador, insolente, intimidador y violento con los encausados, además de personalmente atormentado, acomplejado físicamente y de conformación psíquica muy vulnerable.

En segundo lugar, en el filme no existen los personajes de los abogados, del fiscal, del jurado, ni del público asistente al proceso, se ciñe exclusivamente a la relación personal y directa entre el juez y los acusados, con el propósito de acentuar el factor psicológico como fundamental en la determinación de la decisión judicial en la sentencia (esto explica que gran parte del metraje de la película esté ocupado por los interrogatorios del juez a los actores, por separado y en su conjunto)⁵. Además, el proceso está planteado como una lucha, incluso violenta, entre el juez y los acusados, de acuerdo con la concepción jurídica que está presente como trasfondo del filme: el realismo jurídico escandinavo. Esto explica que la derrota física y psicológica del juez se produzca en el contexto del proceso jurídico, y no fuera de él, al entenderse lo jurídico como un fenómeno existencial, psicológico, más (al igual que el arte, el teatro, etc.), donde el formalismo y la justicia de su normativa juegan solo en un segundo plano, mientras que son las actitudes y conductas humanas derivadas de las normas lo que importa realmente al juez en su actividad decisoria⁶.

En tercer lugar (este es el aspecto más interesante, a mi juicio, a efectos de nuestra argumentación), la película reflexiona sobre la naturaleza de la representación dramática que vehicula la vida de las personas, a propósito de la analogía que el cineasta establece entre proceso judicial y teatro, siendo ambas esferas dos modos de representación existencial que comparten, en la forma y en el fondo, su condición ritual. En este sentido, el propio título del filme resulta claramente indicativo sobre las pautas que rigen esta perspectiva de la película, esto es, una perspectiva antropológica de lo jurídico como ámbito humano donde rige lo ritual; así como de lo teatral, como espacio de representación ritual. El nexo de conexión entre ambos, en tanto realidades rituales, formales, se da paradigmáticamente en el proceso jurídico, sobre todo en el acto de juicio oral; pero Bergman (en consonancia con su voluntad subversiva) cambia por completo esta relación, otorgando al teatro, al final del metraje de la película, un protagonismo en la relación entre

5 Como he puesto de relieve en otro lugar, el filme de Bergman es deudor de una concepción *realista* del derecho, específicamente del *realismo jurídico escandinavo*, cultura jurídica de la que participa la película sueca (Gómez García 2008b: 93-115).

6 Véase, por ejemplo, Ross (1961: 108-109).



Fotograma de *El rito*, de Ingmar Bergman (Suecia, 1969).

representación procesal y representación teatral, subyugando el desenlace del filme a su modo de representación teatral, y no al jurídico-procesal, como ocurre en la inmensa mayoría de los *courtroom dramas*. He aquí, pues, la tesis de fondo de la película: el proceso judicial como acto de representación teatral, y viceversa; vinculados ambos por su condición esencialmente ritual.

En el plano puramente estilístico, la película es muy coherente con sus tesis de fondo, resulta ser, asimismo, un *courtroom drama* cinematográficamente muy peculiar, muy anticonvencional. En efecto, Bergman hace un uso abrumador de los primeros y primerísimos planos de los actores tratando de indagar en su más profunda intimidad, frente a la convención del cine de juicios, que se sustenta, sobre todo, sobre planos de conjunto de la sala de vistas, y solo primeros planos (casi nunca primerísimos planos) cuando se pretende dar un golpe de efecto a la narración. Igualmente, los fondos son neutros, buscando la abstracción, con el fin de poner al personaje frente a frente a su intimidad y a su angustia existencial, mientras que el habitual cine de juicios no pierde nunca de vista el ambiente en que se desarrolla el juicio y

el variado elenco de personajes que intervienen en el proceso, para no relegar, en ningún momento, el específico espacio (con todas las connotaciones que ello tiene) en que se desarrolla lo que se está contando. Además, el filme de Bergman apenas si recurre al montaje, entendido este como un modo de crear y enfatizar determinados golpes de efecto en la narración, de tal manera que sean los actores, en su más descarnada intimidad, el centro de la misma. Finalmente, la actuación y la dirección de los actores está totalmente volcada en conseguir este intenso intimismo, haciendo gala de una sobriedad extraordinaria si la comparamos con el característico despliegue gestual y físico que son habituales en los actores de los *courtroom dramas*.

En conclusión, *El rito* es una *rara avis* dentro del cine de juicios, por su particular perspectiva en torno al juicio oral y al teatro como modos de representación que se ubican, en gran medida, en el mismo espacio simbólico. He querido traerla aquí a colación, pese a su olvido en la mayoría de los trabajos sobre el cine judicial, porque constituye una excelente contrafigura del *courtroom drama* convencional, con el propósito de calibrar así mejor la naturaleza de este prolífico subgénero del cine jurídico que tiene como centro de sus cuitas lo que acontece en las salas de vistas de nuestros juzgados y tribunales.

Referencias

BERGMAN, Ingmar (director). (1969). *Riten*. [Película]. Suecia: Cinematograph AB.

BERGMAN, Paul y ASIMOW, Michael (1996). *Reel Justice. The Courtroom Goes to the Movies*. Kansas City: Andrews and McMeel.

BOGDANOVICH, Peter (1991). *Fritz Lang en América*. Trad. de Miguel Marías. Tercera edición. Madrid: Fundamentos.

EL PAÍS (viernes 25 de julio de 2014). «Los superhéroes llegan al barrio». *El País*, 56.

- GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio (ed.) (2008a). *El derecho visto por los géneros cinematográficos*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ____ (2008b). «Derecho y cine: *El rito*, o el derecho y el juez según el realismo jurídico escandinavo». *RDUNED. Revista de la Facultad de Derecho de la UNED*, 3, 93-115.
- HARRIS, Thomas J. (1987). *Courtroom's Finest Hour in American Cinema*. USA: The Scarecrow Press.
- LANG, Fritz (director). (1931). *M*. [Película]. Alemania: Nero-Film.
- ____ (1936). *Fury*. [Película]. Estados Unidos: MGM.
- RIBAS ALBA, José María (2007). *El proceso a Jesús de Nazareth: un estudio histórico-jurídico*. Segunda edición, revisada y aumentada. Granada: Comares.
- RIVAYA GARCÍA, Benjamín (2004). *Derecho y cine en 100 películas. Una guía básica*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ____ (2012). *Un vademécum judicial: cine para jueces*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ROMERO, Emilio G. (2006). *Otros abogados y otros juicios en el cine español*. Barcelona: Laertes.
- ROSS, Alf (1961). *Hacia una ciencia realista del derecho: crítica del dualismo en el derecho*. Trad. de J. Barboza. Buenos Aires: Abeledo-Perrot.
- VV. AA. (1996). *Abogados de cine. Leyes y juicios en la pantalla*. Madrid: Ilustre Colegio de Abogados de Madrid y Castalia.
- ____ (2002). *El proceso contra Jesús*. Trad. de Antonio Fernández de Buján. Madrid: Dykinson.
- ZICCARDI, Giovanni (2010). *Il diritto al cinema: cent'anni di courtroom drama e melodrammi giudiziari*. Milano: Giuffrè.

¿Jueces togados y empelucados? Nadie es perfecto

RAÚL CÉSAR CANCIO FERNÁNDEZ

Tribunal Supremo de España



Solo los tontos se burlan del protocolo. Facilita la vida.

Charles-Maurice de Talleyrand

*¡Vete a hacer puñetas!*¹

1. *Testigo de cargo* de Billy Wilder, la coartada perfecta para hablar de togas y pelucas

Billy Wilder se conducía en el mundo del cine al socaire de cuatro principios básicos e irrenunciables: el primero podía advertirse al entrar en su despacho, donde una inscripción dominaba la pared: «*How did Lubitsch do it?*». Los tres restantes el director austrohúngaro los sintetizaba de la siguiente manera: «No aburrirás, no aburrirás y no aburrirás».

Esa obsesión por no hastiar al espectador, lo llevó a realizar a lo largo de su carrera veintisiete películas que, si por algo se caracterizaron, al margen de su absoluta excelencia cinematográfica, fue por su sensacional variedad

1 Expresión despectiva surgida a principios del siglo XIX en Madrid y cuyo significado original era «Vete a la cárcel», porque ese era el trabajo habitual que hacían las presas que cumplían condena en la cárcel de Casa Galera, la prisión provincial de la capital de España, que estaba situada en la céntrica calle de Quiñones.

genérica. ¿Son aficionados al cine negro? *Perdición* (1942) es una de las tres mejores cintas del *noir* de todos los tiempos y, sin duda alguna, la más gloriosa composición de una *femme fatale* que se ha visto en una pantalla. Si lo que le apasiona es el cine visto por el cine, *El crepúsculo de los dioses* (1950) es la obra maestra de esta subcategoría. El cine bélico, y más singularmente, su variante sobre prisioneros en campos de concentración, fue también transitado por Wilder, facturando un extraordinario y poco reconocido film, *Traidor en el infierno* (1953), que le dispensó a William Holden su único Óscar y a todos nosotros la tonada más silbada de la historia. En el plazo de dos años, ningún ser humano ha sido capaz de escribir y dirigir la mejor tragicomedia [*El apartamento* (1960)] y una de las mejores comedias [*Con faldas y a lo loco* (1959)] de la historia del cine. Homenajó la opereta vienesa de su idolatrado Lubitsch con el *Vals del emperador* (1948), bordó la trama romántica en *Sabrina* (1954), forjó el mito sexual más importante del cine en *La tentación vive arriba* (1955), se atrevió con el *biopic* en *El héroe solitario* (1957), no rehuyó de la mirada amarga y cínica en *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970) y, finalmente, y en lo que a nosotros nos interesa para estas páginas, rodó uno de los monumentos del cine de tribunales, *Testigo de cargo* (1957).

Como decíamos más arriba, Wilder era un genio, eso es indiscutible, pero por encima de ese talento descomunal era, sobre todo, un entretenedor, ya fuera mediante el suspense, la risa, el llanto, la tensión o la intriga.

Testigo de cargo, en este sentido, constituye una muestra canónica de suspense criminal, que combina los atributos más convencionales del *whodunit* «christiniano», con los de una trama judicial típica, trufado del humor socarrón y cáustico que solo Charles Laughton era capaz de producir, todo ello con la siempre útil subdialéctica desengrasante de enfermera (insoportable)-paciente (indisciplinado).

La historia arranca con sir Wilfrid Roberts (interpretado por el citado Laughton) retornando a su despacho profesional en Gray's Inn, acompañado de su insufrible enfermera, miss Plimsoll (Elsa Lanchester, su esposa en la vida real), tras haber estado hospitalizado a consecuencia de una dolencia coronaria que, en principio, y muy a su pesar, habría de apartarle de las causas criminales que le habían consagrado como el mejor abogado penalista de Londres. Sin embargo, su vanidad profesional, su pasión por los estrados y un nuevo (y fascinante) caso, le arrastran a aceptar el asunto relativo al

asesinato de una madura viuda, del que resulta acusado Leonard Vole (Tyrone Power), un diletante petimetre cuyas trazas no se ajustan demasiado a las de un criminal al uso, pero al que las circunstancias apuntan de manera casi irrefutable. La presencia como tercer vértice de la trama de la sofisticada Christina Vole (Marlene Dietrich), esposa del acusado, hace ineluctable la decisión de sir Wilfried de asumir la defensa de su marido.

La película estuvo a la altura del éxito de su precedente teatral, obtuvo una inmensa popularidad y seis candidaturas a los premios de la Academia, entre ellas las nominaciones de Laughton, Lanchester y Wilder, aunque finalmente no lograra ninguna estatuilla ante la abrumadora competencia de otra producción británica en aquella edición, *El puente sobre el río Kwai*, de David Lean.

La práctica totalidad de las secuencias (determinando una puesta en escena de acusado carácter teatral) se radica en la sala de vistas del Old Bailey², encargado de juzgar a Leonard Vole, en la que asistiremos al desarrollo de un juicio marcado por algunos de los elementos más característicos del subgénero, desde la abundancia de argucias procesales hasta el desarrollo de incisivos interrogatorios, pasando por las ponderaciones del juez y, desde luego, por la llamativa liturgia procesal, en particular, la relativa a la vestimenta y accesorios de los intervinientes en la vista.

Conviene, no obstante, y antes de entrar en los orígenes y protocolos del *dress code* jurisdiccional, señalar, muy brevemente, algunas singularidades procesales del derecho inglés, y que se ponen de manifiesto en la cinta comentada. En particular, debe notarse que la labor defensiva en aquel ordenamiento se lleva a cabo por dos profesionales que, en los momentos anteriores al juicio, trabajan conjuntamente: son las figuras del *solicitor* y el *barrister*. Mientras que el primero asiste y asesora al encartado durante toda la tramitación del proceso y, especialmente, durante la fase de investigación del mismo, el *barrister* es el encargado de defenderlo en el acto del juicio oral. En el film del que estamos hablando, el *solicitor* del caso —quien recomienda al imputado que contrate los servicios de sir Williams como *barrister*— ha

2 El Tribunal Penal Central de Inglaterra y Gales, comúnmente conocido como el Old Bailey, por la calle en que se encuentra, que sigue la línea amurallada de Londres que se extiende desde la colina de Ludgate a la unión de Newgate Street y Holborn Viaduct.

sido traducido como «procurador», lo cual es inexacto. Y es que las funciones del procurador español nada tienen que ver con las del *solicitor* inglés. Es el ejercicio de las funciones propias del *solicitor* lo que justifica que este personaje acompañe a sir Williams en todas y cada una de las intervenciones relacionadas con la prueba, incluso en aquellas que tienen lugar fuera de la sede del tribunal, ya sea en su despacho o en lugares públicos, como la que acontece en la cantina de la estación (ojo, *spoiler*) en relación con la misteriosa mujer que hace entrega de las cartas con las que finalmente se logrará la absolución del acusado.

Por otra parte, mientras que los *solicitors* pertenecen a la Law Society, los *barristers* han de estar inscritos en alguno de los Inns of Court que, traducido de forma literal, vendrían a ser *alojamientos* o *posadas judiciales*, y que tradicionalmente son cuatro: Lincoln's Inn, Inner Temple, Middle Temple y Gray's Inn —este último es al que pertenece el *barrister* que interpreta Laughton—, encargados de la formación de los abogados ingleses. Dentro de estos *Inns*, los *barrister* se agrupan en *chambers* y cada *chamber* ocupa normalmente un edificio —o parte de él— del Inn. En las primeras secuencias del metraje, la enfermera que acompaña al convaleciente abogado en el coche —y durante toda la película— comenta con orgullo su entrada en el Inn. Posteriormente y nada más llegar a su despacho, sir Wilfrid se ve obligado a rechazar el caso que le trae el *solicitor* que acompaña al señor Vole, «por prescripción facultativa», recomendándole otro abogado de su *chamber*; nombres que aparecen fugazmente en una de las escenas en las que se enfoca la fachada del edificio, en el momento en que sir Wilfrid efectúa su entrada.

De vuelta de los añejos Inns, pasemos ahora a las no menos tradicionales *wigs*.

2. Ponte peluca

2.1. Las pelucas en la historia

*Si pierdes tu pelo es muy normal;
los árboles pierden sus hojas también;
tú no te preocupes por tal estupidez;
pero si de ello te quieres curar;
Ponte peluca, ponte la peluca ya,*

cantaba la Orquesta Mondragón allá por 1980, aunque su empleo se remonta muchos siglos atrás. Egipcios, asirios, fenicios, griegos, romanos y japoneses las utilizaron en su día, después fueron prohibidas por la Iglesia por relacionarse con «actividades licenciosas» —el Concilio de Constantinopla preveía pena de excomulgación a los que las portaran—, y su uso fue recuperado a partir del siglo XVI para ocultar, como decían Gurruchaga y Popotxo, la caída del cabello.

La reina Isabel I de Inglaterra, a medida que avanzaba en edad y perdía pelo, fue aglutinando una verdadera colección de postizos, accesorio que, no obstante, también fue usado con el propósito de prevenir la tiña, los piojos y para cubrir la suciedad propia de un ambiente en pésimas condiciones higiénicas. En este sentido, resulta muy llamativo constatar cómo la sífilis coadyuvó extraordinariamente al éxito de las pelucas. En pleno siglo XVI y sin un tratamiento generalizado con antibióticos, las personas afectadas por la bacteria *Treponema pallidum* sufrían un sinnúmero de erupciones cutáneas, ceguera, demencia, llagas abiertas y pérdida de cabello. La cuestión alopecica era particularmente problemática en los círculos sociales, habida cuenta de que en aquellos tiempos la melena era lo habitual, con lo que su ausencia se convertía en un claro indicio de que alguien había contraído la estigmatizante enfermedad infecciosa.

Quizá por ello los verdaderos abanderados del pelucón fueron los pelones Luis XIII y su sucesor Luis XIV de Francia. Durante el reinado de este último —1643 a 1715—, el uso de las pelucas se extendió por todo el reino y fue ampliamente seguido por la clase alta y media europea, incluido su primo, el Estuardo Carlos II, a quien imitaron los aristócratas y quienes deseaban

permanecer en buena posición social en la corte de Londres. En el siglo XVII, solo la élite usaba pelucas fabricadas con crin, mientras que aquellos que no podían permitirse ese costoso accesorio, las encargaban de pelo de cabra, algodón enrollado o incluso procedente de pelo natural de cadáveres humanos. En la siguiente centuria, la peluca se llevaba empolvada, dándole su característico color blanco. Las que usaban las damas de la corte solían ser tan recargadas y voluminosas que se veían obligadas a viajar con la cabeza gacha en sus carruajes para no estropear el efecto de sus aparatosos tocados.

Al otro lado del Atlántico, la moda de las pelucas alcanzó también a los Padres Fundadores, se conservan retratos de John Adams, Thomas Jefferson, James Madison o Alexander Hamilton, elegantemente empelucados.

Por lo que respecta a la corte española, esta se había convertido durante los siglos XVI y XVII en el mayor epicentro político de Europa. La hegemonía militar, política y cultural del Imperio español hizo que desde todo el continente se observaran con atención las modas y tradiciones que se proponían desde El Escorial. Así como más tarde ocurrió con Francia, el castellano se convirtió en una de las lenguas de referencia en Europa, los pintores españoles ejercieron notable influencia entre flamencos e italianos, y la vestimenta de los reyes españoles dio lugar a una peculiar moda: «Vestir a la española», un estilo de rancia sobriedad, caracterizado por el uso de colores oscuros y prendas ceñidas, sin arrugas ni pliegues, y aspecto rígido, sobre todo en las mujeres que usaban verdugado o guardainfantes y en el que la peluca tuvo escaso protagonismo. La llegada de los Borbones al trono español borró los últimos vestigios de esa «moda a la española», surgiendo durante el reinado de Carlos IV el llamado «majismo», una reacción de corte popular y nacionalista al monopolio de la moda francesa.

2.2. La peluca jurisdiccional

Las vistosas pelucas de los *barristers* y *solicitors* o del juez y el *clerk* del film de Wilder no siempre fueron lo habitual en el sistema legal británico. De hecho, los retratos de los jueces que se conservan de principios de la década de 1680 los representan desafiantes luciendo su propio cabello natural.

Las pelucas hicieron su primera aparición en un tribunal por tres razones fundamentales: en primer lugar, porque eso era lo que se estaba usando fuera



Fotograma de *Testigo de cargo*, de Billy Wilder (EE. UU., 1957).

de él. Como dijimos antes, el reinado de Carlos II (1660-1685) hizo que estos postizos fueran esenciales para la sociedad educada. En segundo término, la costumbre de utilizar peluca se hizo popular como embozo que permitía a los jueces eludir las agresiones a manos de los familiares del condenado, en consonancia con los tradicionales pañuelos y capas rojas y negras, estas últimas en honor a la reina María II de Inglaterra. Y, finalmente, en aras de dotar de cierta formalidad y solemnidad a la función de juzgar y hacer ejecutar lo juzgado, en un intento de distanciar al justiciable del aparato judicial, visibilizando la supremacía de la ley.

En las cortes británicas, *barristers* y *solicitors* usaban una peluca ligeramente encrespada en la parte superior, con rizos horizontales en los lados y la nuca. Además, constaba de dos largas tiras de cabello que colgaban por detrás, con un rizo enrollado en cada extremo. La peluca de los jueces es muy similar, pero más ornamentada y algo más larga. Hoy la mayoría de las pelucas están hechas de pelo de caballo blanco, artesanalmente peinadas, cosidas y pegadas; las de los jueces alcanzan los tres mil euros, mientras que las más cortas, que usan los abogados, algo más de quinientos euros.

En 2007, sin embargo, las nuevas reglas de vestimenta acabaron prácticamente con las pelucas de los *barristers*, su uso no se exigía en las cortes civiles y de familia, o cuando se ejercía ante el Tribunal Supremo del Reino

Unido (desde 2009, desactivada la anacrónica institución que constituía la Casa de los Lores en Apelación), por lo que su uso quedó restringido a la jurisdicción penal. En el Reino Unido e Irlanda, los jueces siguieron portando pelucas hasta el 2011, cuando la práctica se suspendió.

Hoy en día, en Inglaterra y otras antiguas colonias —como Canadá, por ejemplo, cuyas provincias abandonaron las pelucas durante los siglos XIX y XX, o Jamaica en 2013— los abogados y los jueces solo las usan en ceremonias protocolarias. El artífice de esta transformación en la apariencia de los jueces británicos fue lord Nicholas Phillips, *Lord Chief Justice* entre 2005 y 2008 (y primer presidente del nuevo Tribunal Supremo británico desde 2009), quien opinaba que la empolvada peluca y la anticuada vestimenta que lucían los jueces contribuía a la percepción por parte de la sociedad de que la justicia no estaba en sintonía con la vida moderna, por lo que además de promover la retirada de las añejas pelucas, impulsó el diseño de un nuevo modelo de toga (creada por la diseñadora Betty Jackson), no sin alguna polémica sobre su apariencia, como la formulada por la crítica de moda del diario *The Guardian*, Hadley Freeman, quien opinó que la nueva toga hace que los jueces parezcan «ese hombre que vende billetes para la *Experiencia de Star Trek*, en el hotel Caesars Palace en Las Vegas».

3. Togas

3.1. Origen

Los ciudadanos de Roma eran, en palabras de Virgilio, *rerum dominos, gentemque togatam*, es decir, los dueños del mundo y la raza que viste la toga, por ser esta prenda que tomaron de los etruscos la que utilizaban como vestimenta habitual, distinguiéndose así de los esclavos y de los bárbaros. La toga fue, por tanto, una vestimenta distintiva de la Antigua Roma, consistente en una larga tela de alrededor de seis metros de longitud, que se portaba enrollada alrededor del cuerpo de una manera especial, generalmente colocada sobre una túnica. La toga estaba hecha de lana y la túnica era por lo general de lino. Los ciudadanos más acaudalados la llevaban de lana muy fina y blanca, salvo en casos de luto, y los más menesterosos de lana burda y oscura.

Los aspirantes a la magistratura la solían llevar de color blanco (*alba, candida*), de donde se derivó el nombre de *candidatos*. A lo largo de la historia de Roma, la toga fue usada exclusivamente por hombres, mientras que la *stola* era la prenda empleada por las mujeres. Los ciudadanos no romanos tenían prohibido el uso de la toga.

Al terminar el primer siglo del Imperio romano, se aumentaron y modificaron las piezas del *indutus*, se admitió la túnica con mangas o *manicata* y la túnica ancha y sin el hombro derecho (*exomis*) para esclavos y pastores y algo también los calzones o bragas (*bracae*), imitando a los persas, galos y otros pueblos del norte. La pieza más destacada del *amictus* que empezó a cundir a finales del siglo I fue la *penula*, manto cerrado o cosido también por delante que adoptaban los viajeros para abrigo y defensa de la lluvia (*penula viatoria*) e incluso los nobles, quienes lo llevaban largo y de valiosas telas con adornos de franjas y bordados. Se llamó también *planeta*, con significado de errante porque giraba alrededor del cuerpo sin fijación, y como carecía de mangas para hacer uso de los brazos, con esta vestidura debían levantarse por los lados hasta los hombros. Se añadió también a las vestiduras exteriores (a la vez que se abandonaba la toga por casi todos) el gabán o capa llamada *lacerna*, abierta por delante y sujeta con broche o fíbula y la *alícula*, especie de esclavina.

Para cubrir la cabeza, servía en ocasiones emplear un pliegue de la toga, pero lo más habitual era el *cucullus* o capuchón, el birrete o gorro (*pileus, galerus*) y el sombrero. Se llevaba el *cucullus* adherido a otra pieza, como la *penula* o la capa, ya formando parte de ella (llamada entonces la capa *bardocuculo*), de modo que pudiese quitarse y ponerse a voluntad. Y en cuanto al sombrero, solía hacerse de fieltro y de grandes alas (*causia*) o de alas más reducidas (*petasus*). En los actos solemnes, sin embargo, era costumbre ir con la cabeza descubierta, menos el sacerdote al ofrecer un sacrificio, que siempre iba cubierto con algún pliegue de la toga.

3.2. La toga en los tribunales

La justicia, como otros muchos ámbitos de la vida, posee un lenguaje simbólico propio, que sobrevuela la sustantividad de las resoluciones judiciales para ofrecernos una información adicional acerca del rito jurisdiccional. En

la actualidad, la toga es una vestimenta de color negro utilizada por los agentes jurídicos que intervienen en las audiencias públicas de ciertos países, consistente en una prenda de vestir larga, generalmente de color negro, cuyo uso en el ejercicio de sus funciones jurisdiccionales y en algunos actos protocolarios se contempla legal y reglamentariamente.

3.2.1. Naturaleza simbólica de su implantación histórica

La función de la toga es, como ya se anticipó, la de proyectar respeto y autoridad tanto a las partes como a los espectadores presentes. Es un recurso litúrgico para enfatizar la trascendencia de lo que acaece en la sala. Antiguamente la justicia se administraba en nombre del rey que, a su vez, «había sido elegido por Dios», o eso se creía en aquel entonces. Para subrayar esa vinculación con la persona del monarca, los jueces se vestían como pequeños reyes, y lo rodeaban con un protocolo estricto de respeto dentro de la sala. Por el contrario, cuando se produjo la revolución estadounidense, allá por 1775, una de las primeras medidas de la nueva nación fue la de abolir el uso de las togas para las partes —fiscales y abogados— en las salas de vistas. Su utilización quedó reservada solo para jueces, quienes, a su vez, dejaron de utilizar las pelucas y abandonaron las togas multicolores británicas a favor de otras simples y de un solo color, ya fueran negras o azules.

En Francia, donde en 1789 tuvo lugar otra revolución, por el contrario, los jueces no siguieron la senda estadounidense del minimalismo simbólico. Guardaron el estilo de sus togas: negras para tribunales inferiores, y rojas para los superiores; los magistrados del Tribunal de Casación llevaban esclavinas de piel blanca o cuellos de piel de armiño. A pesar del tiempo transcurrido y del cambio de forma de Estado, todavía puede percibirse la indeleble conexión monárquica en la vestimenta judicial en esa nación.

3.2.2. Las togas en el mundo

Dicho lo cual, no todas las togas son iguales ni son tampoco todas negras. De manera apócrifa, se sostiene que todo empezó a raíz del funeral de la reina María II de Inglaterra (1662-1694) en la abadía de Westminster, a la que acudieron todos los jueces del reino vestidos con togas (*gown*) negras como señal de luto, que mantuvieron durante muchos años después, en señal de respeto y aprecio por una reina tan querida. Aquel duelo se convirtió en

costumbre, no solo en Inglaterra, sino después en modelo de atuendo en todos aquellos lugares bajo la influencia del imperio británico.

En cualquier caso, y fuera verdadero o no este supuesto origen del cromatismo en las togas, lo cierto es que el negro era un color ampliamente extendido en la Europa del siglo XVII. Tanto los católicos como el clero protestante comenzaron a vestirse de negro en esta época, lo que le dio al color una asociación con la autoridad y la dignidad de Dios. Los protestantes puritanos del siglo XVII, que tuvieron una gran influencia social y política en Inglaterra, Holanda y Escandinavia, consideraron el negro como el color más neutral y sin pretensiones, y por lo tanto el color de vestimenta más adecuado para las personas en puestos de confianza y dignidad. Por motivos religiosos diametralmente opuestos, las cortes católicas europeas, encabezadas por los Habsburgo españoles, tenían también su vestidor atestado de prendas negras, como ya dijimos antes.

Ahora bien, debe desmitificarse la idea de que los jueces siempre visten de negro. No hay más que darse una vuelta por el mundo para advertir el variado cromatismo de la indumentaria jurisdiccional. Comenzando por el ejemplo británico, un juez del Tribunal Supremo del Reino Unido se ataviaba tradicionalmente (desde la época de Eduardo III) con una túnica larga, una capucha completa que le cubría los hombros y un manto que incluía armiño y tafetán o seda. Los colores eran violeta para el invierno y verde en el verano, aunque este último tono desapareció de los tribunales en 1534. Un siglo más tarde, la guía definitiva sobre el atuendo judicial fue publicada en las Reglas de los Jueces, que prescribía el uso de una toga con un chal de pelaje claro en invierno, y de color violeta o escarlata en verano.

A mediados del siglo XVIII, las reglas de 1635 no se cumplían tan estrictamente, y se impuso una versión menos formal de las togas, se empezó a usar bandas de lino en el cuello, en lugar de las gorgueras asociadas con la reina Isabel I. Cuando se crearon los tribunales de condado en 1846, se continuó usando la toga negra hasta que, en 1915, el juez Woodfall sugirió que se introdujera una toga violeta, a imagen de la que usaban los jueces de la Corte Suprema. En el Tribunal de Apelaciones Penales, fundado en 1908, se vestía con toga negra con adornos del mismo color, escarlatas o violetas. En 1937 se agregó una capucha del mismo color para ocasiones ceremoniales. En el Tribunal de la Corona, creado en 1971, se usó un *tippet* escarlata durante

los juicios penales, mientras que en el cinematográfico Old Bailey se mantuvo la tradición negra.

Las elaboradas túnicas de damasco de seda con flores negras, encajes dorados y decoraciones, han sido usadas por los jueces de la Cancillería, el *Master of Rolls* y el lord canciller, para ocasiones ceremoniales desde el siglo XVII. Después de las Actas de la Judicatura, el mismo atuendo fue adoptado por los *Lords Justices of Appeal* y el presidente de la Sala de Familia. Estas togas cubren un traje igualmente ornamentado, que incluye un abrigo de cola, chalecos y faldillas, medias de seda y zapatos de charol con hebillas. Y no podemos olvidar las conocidas popularmente como *money bags*, faltriqueras de tela que penden en la parte izquierda de la espalda del abogado, y que forman parte de la toga, en las que, en un principio, los clientes depositaban el importe de las minutas (*fees*) sin que estos tuvieran que tocar el dinero, pues, tradicionalmente, se consideraba una indignidad que los *barristers* recibieran dinero directamente de sus clientes por sus actuaciones, de modo que se colocaban de espalda mostrando la faltriquera al cliente.

A pesar de que Escocia es parte integrante del Reino Unido, tiene un sistema judicial distinto y los jueces de los tribunales superiores se visten de manera también diferente. Los miembros del Tribunal de Apelación de Escocia y del Tribunal Supremo portan togas rojas y blancas adornadas con grandes cruces rojas, el atavío del presidente se singulariza con un forro de pieles y sin cruces.

Los jueces en la República de Irlanda continúan usando las togas y pelucas al estilo británico. Después de que Irlanda se independizase a finales de la década de 1930 hubo un intento poco entusiasta de introducir trajes claramente gaélicos a los jueces de la nación, lo que nunca se verificó. En la actualidad, los jueces irlandeses son, en gran medida, indistinguibles de sus homólogos británicos.

Siguiendo en el mundo anglosajón, en los Estados Unidos, la simplicidad de la vestimenta de los jueces responde a la reacción frente al poder monárquico del cual se independizaron. Los Padres Fundadores estaban ansiosos por purgar a su nación de cualquier símbolo del antiguo orden aristocrático inglés, incluido lo que Thomas Jefferson denominó la «ropa oficial innecesaria» de los jueces. No obstante, otros estuvieron en desacuerdo, y durante un

tiempo convivieron jueces norteamericanos «empelucados» con otros que rechazaron cualquier distintivo de clase.

Fue el célebre juez John Marshall (1755-1835) quien en 1801 impulsó la estandarización —a nivel federal— de la vestimenta judicial a través de unas sencillas togas negras. Sin embargo, muchos estados del sur no quisieron seguir las indicaciones del presidente del Tribunal de Wáshington hasta 1865. Habrá que esperar hasta 1994 para que William Rehnquist, el presidente del Tribunal Supremo entre 1986 y 2005, modificara ligeramente el atuendo, tomando como modelo la toga del lord canciller británico, al incorporar cuatro franjas doradas en cada brazo. En cuanto al birrete negro de los jueces de la Corte Federal, se trata de una tradición en claro desuso, más tras la muerte del último juez que se tocaba con él, Antonin Scalia. Por último, las juezas norteamericanas tienden a usar un cuello blanco con volantes, también conocido como *jabot*.

La homogeneización del *dress code* norteamericano aún tiene algunas excepciones como en Maryland, donde los jueces del Tribunal Supremo estatal visten túnicas rojas con collares cruzados blancos de estilo británico; o los de la Corte Suprema de Pensilvania, cuya toga se cubre con un chal de franjas rojas, amarillas y verdes; en Georgia y Arkansas usan togas grises con forros negros y barras negras en las mangas o, finalmente, en la Corte Suprema de Puerto Rico se mantiene la tradicional toga engalanada con las puñetas españolas.

Los jueces canadienses se visten de forma similar a como lo hacen los británicos, pero con algunas diferencias notables. La más obvia es que, a diferencia de los jueces, en la mayoría de la Commonwealth, estos no usan pelucas. Con carácter general, visten togas negras con forro de color, dependiendo del tipo de órgano, oscilando entre el revestimiento dorado de la Corte Suprema de New Brunswick al morado del Tribunal Tributario de Canadá. Los jueces del Tribunal Supremo no se diferencian de sus homólogos británicos que ya tuvimos ocasión de describir, se distinguen en que el forro de piel de los jueces canadienses es considerablemente más esponjoso.

En la mayoría de los países africanos, y en particular los que fueron antiguas colonias británicas, el elaborado forro de piel de las togas judiciales ha sido abandonado por la sencilla razón de que hace demasiado calor para que los jueces lo usen. El atuendo judicial inglés ha sido también asumido

por las cortes judiciales en Singapur, Belice, Sri Lanka, Hong Kong, Nueva Zelanda o Australia. Aquí, los jueces del Tribunal Superior abandonaron sus pelucas y sus togas rojas en la década de 1980 en favor de las negras de estilo americano.

En Pakistán, la fricción entre los sectores de la judicatura más islamistas y los más seculares ha tenido como efecto la heterodoxia en las salas, alternándose las togas sobre un tradicional traje «Nehru» y las pelucas y collares de fantasía.

Por lo que respecta al atuendo judicial en Hispanoamérica, es muy variado. En Venezuela, los jueces del Tribunal Supremo llevan togas negras con una gran franja roja sobre el pecho y cuello; en Colombia, las togas de los miembros de la Corte Suprema de Justicia están adornadas con franjas de terciopelo negro en las mangas y en el pecho; en Bolivia se alterna la ropa de calle con atavíos folclóricos de vivos colores y el característico sombrero hongo; finalmente, los jueces peruanos, paraguayos, chilenos, uruguayos o argentinos no llevan toga, y algunos portan una vistosa medalla con los colores nacionales.

En cuanto a los países de tradición continental, como Francia, sus jueces son célebres por sus distintivas togas rojas, aunque los de los tribunales inferiores visten con las clásicas negras, adornadas con las características «bufandas» blancas. Los jueces de apelación usan una toga roja y negra, mientras que los de la Corte Suprema de Francia la usan completamente roja con elaborados forros de pieles. Otra característica de los jueces franceses es la larga tira de tela que cuelga del hombro izquierdo.

En Italia también está extendida la toga negra, con una pequeña pajarita blanca y cuello con volantes. En cada hombro de la túnica hay una borla de oro. Los abogados italianos también la usan, pero con borlas plateadas.

La vestimenta en la jurisdicción alemana está bastante estandarizada, se combinan diferentes colores de toga con forros delanteros tipo chaleco, que representan los diferentes rangos existentes. Así, los jueces de primera instancia usan togas negras con chalecos de terciopelo negro, mientras que en las instancias superiores suelen ser rojos. Los jueces de los tribunales federales alemanes las visten de color púrpura con forro rojo. En cuanto a las de los jueces del Tribunal Constitucional Federal, son rojas, con la peculiaridad de que siempre llevan corbatas blancas lisas debajo de aquellas.

Durante la Guerra Fría, en los países de la órbita comunista, los jueces no usaban togas, optaban por chaquetas tipo Mao o directamente uniformes militares. En la actualidad, su vestimenta está completamente estandarizada, añaden algún tipo de medallón grande o cadena alrededor del cuello.

En cuanto a los jueces japoneses, estos empezaron a usar togas durante el período conocido como la Restauración Meiji, que comenzó en 1868 e involucró a la élite japonesa tratando de copiar el «estilo occidental».

En lo que se refiere a los países musulmanes fundamentalistas, el atuendo de sus jueces tiende a ser bastante antioccidental. En Irán, por ejemplo, raramente usan otra cosa que turbantes y túnicas musulmanas tradicionales. Como el islam es la fuente de las leyes de la nación, no tiene sentido vestirse como otra cosa que no sea como un musulmán mientras se está en la corte. Los jueces en Libia y Egipto simplemente usan cinturones verdes sobre sus trajes de chaqueta.

Finalmente, y en cuanto a los órganos judiciales supranacionales, destacan las togas encarnadas del Tribunal de Justicia de la Unión Europea, de cuyo cuello sobresale el clásico babero blanco; por el contrario, la de los jueces del Tribunal de Primera Instancia es negra.

Los jueces del Tribunal Europeo de Derechos Humanos portan togas negras también con babero y una escarapela con el símbolo de Europa en el hombro izquierdo.

El Tribunal Penal Internacional combina en sus togas el rojo y el negro, de este último color es la prenda usada también por los jueces de la Corte Internacional de Justicia. Por último, los jueces del Tribunal Internacional del Derecho del Mar cuentan con vistosas togas azules, con terciopelo del mismo color y babero blanco.

En cuanto a España, la «garnacha», como también se denominaba antiguamente a la toga, tiene su origen en el traje oficial que utilizaban los ministros del Consejo de Castilla. Esta institución, creada en el siglo XIV, cumplía las funciones de órgano asesor del rey y de un primitivo Alto Tribunal. Fue sin embargo el rey Felipe II quien uniformó a la Administración imponiendo el color negro para los trajes de ceremonia, aunque en referencia a una prenda que se usaba en la época y que se llamaba garnacha (especie de túnica ancha con mangas cortas que se vestía sobre la ropa propiamente dicha). Esta prenda debían vestirla ciertos funcionarios del rey (alcaldes,

oidores, magistrados y fiscales principalmente) como signo identificativo y no solo en las salas de justicia, sino en todo momento. Y, aunque a finales del siglo XVI ya se veían pocas de estas garnachas, la obligación de vestirlas se mantuvo para estos funcionarios, quienes debajo llevaban el llamado traje de golilla que aún hoy utilizan los alguacillos en las plazas de toros. Los abogados no usaban ni la garnacha ni el traje de golilla, sino una prenda larga adornada con una capilla en la espalda llamada capa de letrado.

En 1814 el recién creado Tribunal Supremo de España estableció reglamentariamente el uso de la toga para todos los jueces y magistrados, así como el del birrete, un gorro armado en forma hexagonal, de color negro y coronado por una borla —en España los jueces nunca han llevado peluca, por las razones que ya tuvimos ocasión de señalar—. En algunos países iberoamericanos, como la República Dominicana, todavía se mantiene la costumbre del birrete.

La Ley del Poder Judicial de 1870, antecedente de la vigente de 1985, estableció la obligación del uso de la toga para abogados con un aspecto casi idéntico a la actual. Y actualmente el artículo 187.1 de la vigente norma reguladora exige su uso «en audiencia pública, reuniones del Tribunal y actos solemnes judiciales».

El empleo de la toga quedó suprimido de facto en el lado republicano en los primeros meses de la guerra civil, medida que se prolongó hasta el final de la guerra. Los jueces y las partes celebraban los juicios «de civil». El desenlace de la contienda, a favor del bando rebelde, reinstauró nuevamente la tradición del uso de la toga como traje de trabajo en la administración de justicia. Avanzados los años sesenta, el birrete judicial cayó en desuso, pero permaneció el de la toga hasta la fecha. Veamos a continuación cómo se regula.

3.2.3. Regulación vigente del atuendo judicial en España

La sala de vistas es un escenario en el que sus protagonistas visten aparentemente igual. Una toga igual para todos, de color negro, generalmente de alpaca o tergal y que se lleva por debajo de las rodillas. Ahora bien, detalles y accesorios nos ayudan a identificar el rol de cada interviniente en la sala.

En el libro III, título II, capítulo I de la Ley Orgánica 6/1985, del 1 de julio, del Poder Judicial (LOPJ), y bajo el epígrafe «De la audiencia pública», los artículos 186 y siguientes contemplan parte de la normativa reguladora

de lo que se conoce como «policía de vistas o de estrados», se establecen dos premisas protocolarias: en las salas donde se celebren juicios, jueces, magistrados, fiscales, letrados de la administración de justicia, abogados y procuradores usarán toga y, en estrados, se sentarán a la misma altura, en una clara manifestación de uniformidad o estandarización de los protagonistas en sede judicial, sin perjuicio, como luego veremos, del uso de placas, medallas y puñetas de acuerdo con el rango de cada uno.

Esta normativa general se completa con el desarrollo reglamentario previsto en el Reglamento del Consejo General del Poder Judicial n.º 2/2005 de Honores, Tratamientos y Protocolo en los actos judiciales solemnes, aprobado por acuerdo del 23 de noviembre de 2005, del Pleno del Consejo General del Poder Judicial (CGPJ). En su preámbulo dice que la regulación del uso de la toga, insignias y condecoraciones tiene por objeto velar por el cumplimiento de este deber, en el entendido de que la dignidad y solemnidad de los actos judiciales compromete, en buena medida, el debido respeto a los ciudadanos y a la función que ejercen jueces y magistrados. Se contempla, asimismo, recogiendo acuerdos del CGPJ, la regulación del diseño de medalla y placa, tanto de los miembros del Poder Judicial como de los vocales del CGPJ.

El título IV, bajo la denominación «Uso de toga e insignias del cargo y uso de condecoraciones», regula su empleo tanto para los actos solemnes como los jurisdiccionales que se celebren en los estrados de cada juzgado o tribunal, y señala que fuera de estos casos, jueces y magistrados no las usarán, salvo para complimentar al rey, añade que en todo acto jurisdiccional llevarán traje o vestimenta acorde con la dignidad de la función judicial y la solemnidad del acto. Es lo que se viene conociendo tradicionalmente como «guardar Sala». Hasta hace poco, quienes intervenían en un tribunal con toga debían vestir traje negro, camisa blanca, corbata y zapatos negros, pudiendo el juez o magistrado que presidía la sala llamar la atención al profesional que no observara dichas pautas. Las normas de etiqueta judiciales solían ser estrictas y pocos se atrevían a no llevar camisa blanca y corbata negra; pero la relajación de la etiqueta en casi todos los ámbitos de nuestra sociedad ha hecho que, en la actualidad, e incluso en los juzgados, pueda encontrarse a un juez con zapatillas deportivas, pulóver y la toga encima.

El propio Estatuto de la Abogacía aconseja que todos los que vistan toga lleven traje o vestimenta acorde con la dignidad del acto judicial y el respeto a la justicia. Pero dichas normas no son coercitivas. El artículo 37 del Estatuto General de la Abogacía Española (Real Decreto 658/2001, del 22 de junio) dice que los abogados deben comparecer ante los tribunales vistiendo toga y, potestativamente, birrete, sin distintivo de ninguna clase, salvo el colegial, y adecuarán su indumentaria a la dignidad y prestigio de la toga que visten y al respeto a la justicia.

En cuanto al uso de toga, insignias y condecoraciones por los miembros de la carrera judicial, el artículo 34 del reglamento del CGPJ dispone que llevarán sobre la toga una placa situada en el lado izquierdo y, en su caso, usarán medalla, ambos atributos dorados si se trata de magistrados del Tribunal Supremo o magistrados, y plateadas si son jueces, su diseño es el que figura en la Orden Ministerial del 16 de octubre de 1939, a la que se remite en el Acuerdo del Pleno del CGPJ del 29 de mayo de 1985, con las modificaciones en él previstas, y que figura en el anexo I del reglamento. Asimismo, los miembros de la carrera judicial que pertenezcan a la primera y segunda categorías, llevarán en las mangas de la toga vuelillos blancos sobre fondo negro, las célebres puñetas.

Los vocales del CGPJ, en actos protocolarios solemnes que se celebren en estrados, usarán toga con vuelillos sobre fondo negro, con la medalla e insignias del citado órgano al que pertenecen y condecoraciones. El diseño de la placa y medalla será el aprobado por el Pleno del CGPJ en acuerdo del 15 de diciembre de 1982, donde figurará el diseño del escudo aprobado por el Acuerdo del Pleno del Consejo General del Poder Judicial del 10 de diciembre de 2002.

Por lo que respecta al presidente del CGPJ y del Tribunal Supremo, usará de ordinario el denominado «collar pequeño» y, en los actos protocolarios solemnes, el gran collar de la justicia. Bajo esta denominación se conoce al collar que el presidente del Tribunal Supremo luce en las solemnidades jurídicas de la nación para distinguir con él al primer magistrado, jefe y cabeza de todos los demás (después del rey, claro está).

Como nos explica David Ramírez Giménez (2014), el origen del Gran Collar de la Justicia, umbilicalmente vinculado al cargo de presidente del Tribunal Supremo, está en la Real Orden del 20 de abril de 1844, disposición

promovida por el entonces subsecretario del Ministerio de Gracia y Justicia, Manuel Ortiz de Zúñiga, quien mandó labrar este collar junto con otro más pequeño de oro pensado para un uso habitual por el presidente del Tribunal Supremo. Esa Real Orden no aparece publicada en la *Gaceta de Madrid* ni en la *Colección Legislativa de España*, y no será hasta 1846, siendo ministro de Gracia y Justicia Lorenzo Arrazola García, cuando se ordenó publicar una descripción artística de ambos collares mediante Real Orden del 15 de marzo de 1846. Esta Real Orden sí aparece publicada en la *Gaceta de Madrid* el día 20 de marzo, pero no las descripciones de los collares.

La citada Real Orden del 15 de marzo de 1846 disponía que «[...] se construyese un gran collar de oro esmaltado con los emblemas de la Monarquía y los atributos de la justicia, del cual pendiese la medalla que hoy usa la Magistratura para que esta insignia fuese el distintivo de la Presidencia del Tribunal Supremo [...]». Con lo cual se deduce que el uso del Gran Collar de la Justicia es privativo del presidente del Tribunal Supremo de Justicia, y, es más, se establece «[...] que le usase al vestir la toga en todos los actos solemnes y oficiales, y de que se transmitiera a los magistrados que sucesivamente ejercieran la dignidad de la Presidencia [...]».

Es decir, que el Gran Collar de la Justicia era «heredado» por aquellos que se sucedían en la presidencia del alto Tribunal, estando, por lo tanto, unido su uso al desempeño de la presidencia del Tribunal Supremo.

En cualquier caso, no deben confundirse estos dos collares con el denominado Collar de la Justicia o Collar del ministro de Justicia. Antes de la aprobación de la Ley provisional sobre organización del Poder Judicial de 1870, los ministros de Gracia y Justicia solían concurrir a los actos solemnes de la apertura de los tribunales, que tenían lugar en el Tribunal Supremo, con el uniforme que era propio de su cargo. La tradición de la apertura de los Tribunales data de antiguo, no en vano una Real Cédula de Carlos IV, del 19 de noviembre de 1790, mandaba leer las Ordenanzas del Consejo de Castilla en la primera sesión de cada año, conforme a la costumbre que había en el Consejo de Indias. De acuerdo con ella, los Reglamentos del Tribunal Supremo de 1814 y 1835, ordenaban que el día 2 de enero de cada año diera principio el Tribunal Pleno con la lectura de su reglamento, de forma similar ocurría en las Audiencias del Reino. Fue Isabel II la primera monarca en presidir una ceremonia de apertura de tribunales el día 2 de enero de 1856,

aunque no fue hasta el Real Decreto del 31 de marzo de 1868 (*Gaceta de Madrid* del 2 de abril) cuando se estableció que fuera a la conclusión del período vacacional de los tribunales (julio y agosto) cuando tuviese lugar la ceremonia de apertura, ya solamente en el Tribunal Supremo, fijándose desde entonces, siempre que fuera posible, el día 15 de septiembre de cada año para llevar a cabo dicha ceremonia presidida por el ministro de Gracia y Justicia y en su ausencia por el presidente del Tribunal Supremo. A esta ceremonia, si asistía el rey, la presidía, pudiendo hacer un breve discurso cediendo la palabra, a continuación, al ministro o al presidente del Tribunal Supremo. No era muy habitual que los monarcas presidieran la ceremonia de apertura de tribunales: Isabel II lo hizo en 1856 y 1862; Alfonso XII solo una vez en 1876 y Alfonso XIII en 1925. Muy al contrario, por tanto, de la costumbre establecida por el rey Juan Carlos I desde 1983. En las antiguas ceremonias, el rey acudía en uniforme militar, de ahí que no dispusiera de un distintivo propio en el orden jurisdiccional, hasta que en los años ochenta del siglo XX se improvisó el uso del Collar de la Justicia, que es el que emplea en estos actos y que no es una cesión del presidente del Tribunal Supremo.

Fue en época del ministerio de Eugenio Montero Ríos, cuando ocupado en la redacción de la Ley del Poder Judicial y de acuerdo con el entonces presidente del Tribunal Supremo, Pedro Gómez de la Serna y Tully, se incluyó un artículo 210 en la misma, en el que se podía leer: «El Ministro de Gracia y Justicia, cuando presida el Tribunal Supremo en pleno, o su Sala de gobierno, lo que no podrá hacer cuando se constituyan en Sala de justicia, asistirá con toga, usando el distintivo que se establezca por disposición especial».

La disposición especial aludida fue una Real Orden, que tampoco aparece publicada en la *Gaceta de Madrid*, donde se estableció como distintivo del ministro del ramo un collar semejante al que usaba el presidente del Tribunal Supremo. El asunto del *Collar* del ministro además tuvo sus repercusiones políticas en la época. Durante una sesión del Congreso de los Diputados en el mes de noviembre de 1872 el diputado por el distrito de Coria (Cáceres) Julián de Zugasti y Sáenz preguntó, sin estar presente en el salón de plenos, al entonces ministro de Gracia y Justicia Eugenio Montero Ríos sobre en qué partida del presupuesto constaba el importe de un collar que usaba en ciertos actos el ministro. La respuesta, muy pormenorizada, la dio el ministro en la sesión del 18 de noviembre de ese año:

El Sr. Ministro de **GRACIA Y JUSTICIA** (Montero Ríos): [...] Antes de la ley orgánica del poder judicial, concurrían los Ministros de Gracia y Justicia al acto solemne de la apertura de los tribunales, que tenía lugar en el Supremo, con el uniforme que es propio de su cargo. Hallándome yo, aunque inmerecidamente, al frente de este departamento, y ocupándome de la redacción de esa ley, me pareció que no sentaba bien, dada la Constitución del Estado que nos rige, dada la categoría de Poder del Estado que se otorgaba al judicial, el que presidiese uno de sus actos más solemnes un uniforme que tiene cierto carácter militar; me parecía que en aquel sitio, en aquel solemne local no debía entrar otro uniforme más respetable que el uniforme de la toga; y de acuerdo con el entonces presidente del Supremo Tribunal, D. Pedro Gómez de la Serna, cuya memoria no pueden olvidar los españoles, se redactó el art. 210 de la ley de organización del poder judicial, en que se dispuso que el Ministro de Gracia y Justicia, cuando presidiese el Tribunal Supremo, no habría de llevar más uniforme que el de la toga, y el distintivo que dispusiese una Real Orden. Promulgada la ley en 15 de septiembre de 1870, llegó el caso de disponer el distintivo que habían de usar sobre la toga los Ministros de Gracia y Justicia cuando concudiesen a los actos de apertura de los tribunales; y ya que de esta insignia o distintivo, como pueden desde luego comprender los Sres. Diputados nos habíamos ocupado el presidente del tribunal que hace un momento he mencionado, y el que tiene el honor de hablar al Congreso, al redactar ese artículo; ya que habíamos fijado la atención en que el distintivo más propio, el que estaría más en armonía con las personas que en él tomaran parte, sería un distintivo de carácter judicial, una cosa parecida a lo que llevase el presidente del Tribunal Supremo, que era un collar; no había cosa más sencilla, de menos aparato, y hubiese de caracterizar mejor la autoridad del Ministro de Gracia y Justicia en aquel acto. De suerte que la Real orden dictada con posterioridad fue nueva para el público, pero para el presidente del Tribunal Supremo ni para el Ministro que tiene el honor de hablar en este momento, y en ella se dispuso que fuese un collar el distintivo que el Ministro usase sobre la toga, a semejanza del collar que usaba el presidente del Tribunal Supremo [...]

Tras esta introducción, el ministro expone los datos económicos, así como las vicisitudes por las que pasó la fabricación del collar:

[...] Pues bien; pregunté al señor presidente del Tribunal Supremo a cuánto había alcanzado el coste del collar de la presidencia, y me contestó que había alcanzado a unos 5.000 duros [...] Propuso el ordenador general de pagos al Ministro que se construyese ese collar por el decano o jefe de los artífices de ese ramo en Madrid, y como se trata de una obra artística, no era posible fijar a priori ni el precio ni las condiciones del collar; estando fuera del decreto de contratación de servicios públicos [...] El Ministro autorizó [...] la celebración de ese contrato, que fue otorgado por el ordenador general de pagos a quien me refiero, y por el habilitado del Ministerio en representación del Ministro, y por el artífice que el ordenador buscó, que fue el Sr. Moratilla.

El precio de ese collar ascendió a siete mil duros (treinta y cinco mil pesetas, doscientos diez euros), más de los cinco mil duros previstos en principio. Esa tasación se llevó a cabo siendo por tercera vez ministro de Gracia y Justicia Eugenio Montero Ríos, y resultó rechazada por el exceso en el coste. Pero el 2 de octubre de 1871 sobrevino una nueva crisis ministerial y el asunto seguía en ciernes; ni se había recibido la alhaja por la Administración, ni se había fijado el precio, ni este se había satisfecho; fue entonces cuando el entonces ministro de Gracia y Justicia Eduardo Alonso Colmenares aceptó el collar y pasó por alto el límite del precio establecido en el contrato inicial, fue pagado por completo el collar en ese momento. Cuando Montero Ríos volvió de nuevo a ocupar la cartera de Gracia y Justicia, en su cuarto mandato en 1872, el asunto ya estaba zanjado. Parte de la factura se pagó con el producto de la venta de las leyes que se publicaban por el Ministerio de Gracia y Justicia, entre ellas la propia Ley Provisional de la Organización del Poder Judicial de 1870, en una imprenta que sostenía el mismo ministerio con los fondos de la Cruzada; y parte por cuenta de un cantidad que existía en la Caja de Depósitos, importe de los que se hacían para interponer el recurso de casación en lo civil, y que se declaraban caducados cuando el recurso era desestimado por la Sala Primera del Tribunal Supremo. Esa cantidad no figuraba en las cuentas generales del Estado, ya que estaba a disposición de la Sala de Gobierno del Tribunal Supremo y se destinaba a las atenciones extraordinarias de Justicia.

3.2.4. Medallas, condecoraciones y puñetas

Los jueces, magistrados, fiscales, letrados de la Administración de Justicia, jueces de paz, abogados, procuradores y graduados sociales podrán usar condecoraciones en los actos protocolarios; de llevarlas en la toga, se colocarán en su lado derecho.

En cuanto a la elección de los vuelillos o «puñetas» responde más al tipo de gusto de cada uno que a una determinada forma tradicional, pueden ser de bolillos hechos a mano, que es lo tradicional, o de otras clases más populares como son las puntillas o encajes de cualquier tipo que se ponen en la parte que bordea la manga de una toga. Las «puñetas» conceden estatus laboral, y por ello el tratamiento que reciben los que las llevan es diferente a los que no las llevan. Los fiscales de tercera, los jueces y los letrados de justicia son «ilustres», los fiscales y los magistrados tiene el tratamiento de «ilustrísimos», y los magistrados del Tribunal Supremo y los fiscales de Sala son «excelentísimos». Otro de los tratamientos que poseen cuando visten la toga tanto el juez como el fiscal es el de «señoría», y si llevan puñetas sería el de «señoría ilustrísima».

No obstante lo anterior, el juez o magistrado que presida el tribunal podrá excusar, por causa justificada, el no uso de la toga en un momento determinado y por causas extraordinarias, en atención a las facultades que la LOPJ le atribuye como director del procedimiento. Así, el artículo 190 dispone que «corresponde al Presidente del Tribunal o al juez mantener el orden en la Sala, a cuyo efecto acordará lo que proceda. Asimismo ampararán en sus derechos a los presentes [...]» y el artículo 191 establece que

A los efectos de lo dispuesto en el artículo anterior, los que perturbaren la vista de algún proceso, causa u otro acto judicial, dando señales ostensibles de aprobación o desaprobación, faltando al respeto y consideraciones debidas a los jueces, tribunales, Ministerio Fiscal, abogados, procuradores, secretarios judiciales, médicos forenses o resto del personal al servicio de la Administración de Justicia, serán amonestados en el acto por quien presida y expulsados de la sala o de las dependencias de la Oficina judicial, si no obedecieren a la primera advertencia, sin perjuicio de la responsabilidad penal en que incurran.

Por último, el uso de la toga en estrados para los jueces de paz queda regulado en el artículo 33 del acuerdo del 19 de diciembre de 2007, del Pleno del CGPJ, por el que se modifica el citado Reglamento 2/2005, que dice expresamente que «Fiscales, Secretarios, Jueces de Paz, Abogados del Estado y demás Letrados de Servicios Jurídicos de las Administraciones Públicas, Abogados, Procuradores y Graduados Sociales en actos solemnes judiciales y actos jurisdiccionales que tengan lugar en los estrados, usarán toga y, en su caso, placa y medalla. En todo acto jurisdiccional llevarán traje o vestimenta acorde con la solemnidad del acto».

Permítanme que termine estas páginas con una remisión al *Quijote*, inacabable y perenne pozo de conocimiento, en el que también puede hallarse doctrina sobre la actitud y la indumentaria de quien debe impartir justicia. En *Don Quijote*, el Duque le dice a Sancho «[...] los trajes se han de acomodar con el oficio o dignidad que se profesa, que no sería bien que un jurisperito se vistiese como soldado ni un soldado como un sacerdote. Vos, Sancho, iréis vestido parte de letrado y parte de capitán, porque en la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras, y las letras como las armas» (Cervantes 2004: 42, II), confirmando ese parecer el propio Quijote cuando también le da consejo a su escudero: «No digo que traigas dijes ni galas, ni que, siendo juez, te vistas como soldado, sino que te adornes con el hábito que tu oficio requiere, con tal que sea limpio y bien compuesto» (Cervantes 2004: 51, II).

Referencias

CERVANTES, Miguel de (2004). *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.

RAMÍREZ GIMÉNEZ, David (2014). «Los collares de la Justicia». *Falerística: Los Símbolos de Nuestra Historia*. Recuperado de <https://faleristica.wordpress.com/2014/10/14/los-collares-de-la-justicia/comment-page-1/#comment-9>

WILDER, Billy (director). (1957). *Testigo de cargo*. [Película]. Estados Unidos: United Artists.

¿Dónde está el tribunal?

JOSÉ FERNANDO SALDARRIAGA MONTOYA

Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

NICOLÁS LONDOÑO OSORIO

Universidad de Antioquia, Colombia



Le dije lo que pensaba que era la lógica de la ley – un sistema artificial de razonamiento, exclusivamente utilizado en los tribunales de justicia, pero no sirve para nada en ningún otro lugar.

John Quincy Adams¹

1. Introducción

La historia permite mirar en el pasado una posible génesis de la justicia y sus tribunales, recurrir a la *Ecclésia* griega, a los debates estoicos sucedidos en Roma entre el derecho natural y el derecho civil, la prevalencia del derecho consuetudinario de los pueblos bárbaros a través de sus tradiciones orales, hasta la aparición del control judicial moderno luego de que el juez Coke se pronunciara en contra de las intenciones del rey Jacobo I ante el ejercicio del poder judicial de manera personal (Estupiñán y otros 2017).

En el caso colombiano visto desde la historia, podemos señalar tres grandes hitos que caracterizan la configuración actual del sistema de justicia:

1 Frase pronunciada en 1807. John Quincy Adams fue un diplomático y político norteamericano, sexto presidente de los Estados Unidos (1825-1829).

la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19, la Asamblea Nacional Constituyente que dio origen a la actual Constitución Política de 1991, y para el caso que obedece a esta pesquisa del orden sociojurídico analizado desde el cine, el acceso a la justicia y la declaración de inconstitucionalidad por parte de la Corte al concordato firmado entre el Estado y la Iglesia católica en el siglo XIX, reformado en los años setenta.

El atisbo jurídico que permite el cine al dirigir la atención hacia los tribunales de justicia en Colombia se halla emplazado sistemáticamente en los hechos, sus actores y las consecuencias, lo representa el cine que aborda el conflicto armado, como lo vemos en Agudelo (2016); y en ámbitos sociojurídicos, como lo desarrollan Rivaya, Agudelo, Ángel, Estrada, Saldarriaga y Cerón (2016); y, en un sentido teórico, desde la ciencia política, como lo visibiliza en ámbitos geopolíticos Saldarriaga (2011). Poco se ha reflejado de manera explícita en el cine colombiano, la aplicación de la justicia en los tribunales en su sentido estricto y estético, desde la figura del juez como autoridad, la toga como símbolo o la arquitectura característica de estos espacios, que, desde la institucionalidad representan el *metrón* y la *diké*. El desarrollo de narrativas cinematográficas puede, en muchas ocasiones, ser un espejo de la sociedad, y como espejo en el contexto colombiano, es menester reconocer la existencia de una crisis en la confianza que hay entre los colombianos y sus instituciones. Los últimos años han dejado un lastre púrpura para el aparato judicial: el asesinato e invisibilización de jueces y magistrados coartando toda figura de autoridad y justicia, a través de la violencia armada (Bonilla y Valencia 1992); la proliferación de carteles institucionales, como el caso del cartel de la toga²; o en un contexto más unipersonal, la captura del fiscal anticorrupción por delitos relacionados con la corrupción; además del antecedente de un sistema de justicia joven en el tiempo, pues apenas en 1992 entró en operación la Corte Constitucional como tribunal autónomo, según lo reconocen Estupiñán y otros (2017).

Por otro lado, abordando el sentido retributivo de la justicia, las profundas lagunas sobre la verdad ante los hechos de la toma del Palacio de Justicia por

2 El cartel de la toga hace referencia a las actuaciones de abogados y magistrados que cobraban millonarias cifras de dinero para incidir en decisiones judiciales en la Corte Suprema de Justicia y en la Fiscalía General de la Nación.

parte del M-19 y su retoma por parte de las Fuerzas Armadas en 1985, en la que este importante órgano institucional sufrió las más grandes heridas y no solo desde una visión arquitectónica y estructural del palacio, sino a través de la muerte y desaparición de decenas de magistrados, terminando con la quema y desaparición también de los archivos judiciales, según lo pone en evidencia Vega: «el Estado fue declarado responsable por la falta de esclarecimiento judicial de los hechos y por la violación del derecho a la integridad personal en perjuicio de los familiares de las víctimas, así como por el incumplimiento de su deber de prevención frente al riesgo en que se encontraban las personas que se encontraban en el Palacio de Justicia» (2015: 16).

Realizando otro salto al pasado desde 1985 con los acontecimientos del Palacio de Justicia a un período anterior en 1973, con la firma del concordato entre la Santa Sede y la República de Colombia (Osuchowska 2016) y su posterior sentencia de inconstitucionalidad a través del fallo C-027 (Ramos 2014), se señala el norte de esta recapitulación histórica de los tribunales de justicia en Colombia, desde una lectura comparada a través del caso que describe la película *El soborno del cielo* (2016), del director Lisandro Duque, permitiendo entender la dinámica de la sociedad civil ante la ausencia de un tribunal de justicia y la incompetencia de la institucionalidad ante la violación de los derechos civiles, para el acceso a garantías plenas para su reconocimiento. El acceso a la justicia en Colombia no ha sido el más apropiado, sobre todo cuando las personas menos favorecidas quieren concurrir a ella, bien sea en calidad de extremo activo o pasivo, y en palabras de Cortés: «La Constitución de 1991 es garantista y se instituyó con los postulados de vanguardia existentes en ese momento. Para garantizar el acceso a la justicia se acogieron las filosofías propias de un Estado social de derecho y se crearon nuevas instituciones, entre otras, con el propósito de cumplir, desde el mismo preámbulo, con esos fines ordenados en la Carta Política» (2015: 83).

De igual manera, abordamos el reconocimiento de que en la actualidad existen lugares en Colombia donde la presencia del Estado es pírrica. Indudablemente, las personas tienen problemas jurídicos de diversa índole, que deben ser resueltos por una autoridad, por lo que se vale preguntar: ¿cómo lo hacen? Respuesta que en la película *El soborno del cielo* hallamos de manera

categoría y sistemática conforme se desarrollan los acontecimientos, hasta el punto que un ejercicio pleno de desobediencia civil termina pareciéndose más a un efectivo tribunal de justicia que brinda su acceso desde el papel de la sociedad civil como garante de sus propios derechos.

2. *El soborno del cielo* (2016): un acceso a la justicia en Colombia

Dirigida por Lisandro Duque en Colombia y con una narración costumbrista, *El soborno del cielo* detalla con imágenes la vida a finales de los años sesenta, en una ciudad de provincia. Allí la vida transcurre plácidamente hasta que el suicidio de Aimer Zapata y la intransigencia del nuevo párroco perturban la tranquilidad de aquel pueblo católico: el cura se niega a darle católica sepultura a un suicida. La familia del difunto, muy religiosa, desafía la autoridad del sacerdote y pese a no habersele realizado la misa, entierra a Aimer en el camposanto. En un ataque furibundo, el párroco deja de administrar los sacramentos hasta no trasladar el cadáver de sitio, es decir, al cementerio laico. Recién nacidos sin bautizar, bodas que han de retrasarse, hasta moribundos que fallecen sin recibir la extremaunción, llevan una enorme presión hacia la familia Zapata por parte de los vecinos: ellos mudarán el cadáver al cementerio laico si todos los demás familiares de suicidas también trasladan los suyos a ese lugar. Se dice que no son pocos los suicidas, aunque se hayan mantenido como un secreto a voces, pero ahora todos esos secretos van a salir a la luz pública, amenazando la convivencia. Uno tras otro llegan a manos de Aimer Zapata y sus dos colaboradores Bayron y Daniel, los nombres de quienes se han suicidado y la preocupación de sus familias crece; además, el párroco se ve amenazado por la poca participación de sus feligreses para la Semana Santa, pero el entredicho continúa vigente.

Este tipo de sanciones eclesiásticas son la muestra de la autoridad religiosa que en Colombia, hasta luego de ser promulgada la Constitución Política de 1991, tuvo vigencia e incidencia en la vida social de manera directa en el país, hablamos de la existencia de un concordato. Se sabe que son pocos los países del mundo que no han llegado a firmar un «concordato» con la Iglesia católica. El primero que firmó Colombia fue en 1886, con una posterior reforma a principios de los setenta y uno nuevo tras la Constitución del 91. Pero la Corte



El párroco ejerce su autoridad, declara a la iglesia en entredicho.
Captura de pantalla *El soborno del cielo* (2016), 23:51:03.

le puso fin al concordato, declarándolo inconstitucional, toda vez que en esos acuerdos se condicionan las relaciones entre la Iglesia católica y el Estado, favoreciendo y facilitando sus actividades mediante estatus especiales y una injerencia elevada de carácter religioso en la sociedad. Este tribunal para los muertos, como se tituló, inicia formalmente con las diligencias fúnebres para Aimer Zapata ante la Iglesia católica:

Alfer: Yo vengo para arreglar todo lo relacionado con la misa, los costos, todo eso.

Cristóbal: Hombre, Alfer, con todo el dolor de mi alma le digo que el padre ha decidido no oficiar misa por Aimer, que el cadáver de un suicida no entra a esta iglesia.

Alfer: ¿Qué? (Con rostro de enojo).

Cristóbal: Así como lo oye, yo le dije que ustedes vienen de una familia digna, pero no logré convencerlo.

Alfer: Pero cómo así si el padre Quintana les hizo entierro a todos los suicidas que ha habido acá. Nosotros somos una familia católica, Cristóbal.

Cristóbal: Justamente, él piensa que por culpa del padre Quintana se disiparon aquí las costumbres, cundieron el sacrilegio y el ateísmo.

2.1. Los tribunales en Colombia: una arquitectura invisible

*Presidente —le gritaba el marqués desternillándose de risa—
sin duda esto es un designio de la providencia, es el talión,
amigo mío, la ley del talión, la ley predilecta de vuestros
tribunales, ¿por qué os quejáis de estar colgado así? ¿Acaso no
condenasteis a menudo al mismo suplicio a quienes no se lo
merecían tanto como vos?
Marqués de Sade (1974)³*

Hacer alusión a los tribunales de justicia en la actualidad, bajo la mirada de la película de Lisandro Duque, lleva a centrar la atención quizá en uno de los eventos de más importancia de finales del siglo XX en Colombia, en el momento en que la Asamblea Nacional Constituyente derogó la Constitución Política de 1886 y promulgó la nueva carta constitucional en 1991. A este suceso le agregaríamos un valor favorable a lo que significarán desde ese momento para el país los tribunales de justicia, los cuales, con la nueva reglamentación y su entrada en vigencia para 1992, son el acontecimiento más importante en el Estado colombiano de la Corte Constitucional como tribunal autónomo (Estupiñán y otros 2017); y, por otro lado, la aplicación de una gama de derechos de primera generación o fundamentales, otros derechos de segunda y tercera generación, abriendo un ramo de desarrollo jurídico y jurisprudencial por parte de los tribunales; una visión más amplia de la justicia en sus sentidos retributivo y distributivo, así como una defensa de los derechos fundamentales y aquellos otros de segunda generación en conexidad, a través de la acción de tutela (Carrera 2011), sus características de ser subsidiaria, específica, preferente, sumaria y eficaz.

En el sentido teórico de la justicia y su aplicación en los tribunales a través de la película *El soborno del cielo*, nos preguntamos por el imaginario de un tribunal de justicia desde su reconocimiento y construcción social, en contextos donde la institucionalidad carece de un pleno ejercicio de territorialidad y la vulneración de los derechos es latente mediante el ejercicio de las instituciones del Estado y de autoridades no estatales como la iglesia,

3 Donatien Alphonse François de Sade, narración en el cuento *El presidente burlado*, en ajuste de cuentas a los magistrados en el caso de Marsella.

cuya injerencia antes de la carta constitucional de 1991 se regía bajo la figura del concordato.

Ante la cuestión por un tribunal de justicia para los muertos, como sugiere el título inicial, se hace alusión a preguntas por el tribunal como institución social y de control normativo, sus jueces, quiénes son y cómo los eligen, cómo aplican la justicia, para qué la aplican y a quién benefician, incluso qué imaginario de juez y tribunal tiene la sociedad civil o, yendo más allá de lo que encarnan los elementos inherentes a la justicia, el modelo de Estado que proyectan tales arquetipos de la justicia, por lo que De Sousa y Villegas comentan: «El carácter distante del Estado no significa que este haya sido indiferente o, mucho menos neutral, por el contrario, la idea de lejanía debe ser complementada y contrastada con una historia estatal de dominación y de exclusión social en la cual el atropello y la felonía en beneficio de las oligarquías nacionales han sido la regla» (2001: 4).

La premisa planteada por De Sousa y García (2011), en la que sugieren que los problemas de la justicia no pueden ser comprendidos fuera del contexto sociopolítico, o más bien un acceso a la justicia deficiente por falta de presencia estatal, nos lleva a entender el acceso a la misma dentro del modelo de Estado social de derecho, con la relevancia frente a la materialidad, según Cortés (2015). Y, de qué modo ocurre en Colombia, toda vez que despliega el tema en los artículos 228⁴ y 229⁵ de la Constitución Política, como un desarrollo de corte constitucional, con necesidad de aplicación, el cual se hace perceptible en el derecho de acción ciudadana de acceso al sistema judicial en busca de una solución o una verdad, a fin de lograr una justicia pronta y oportuna, conforme lo mencionamos en el caso del Palacio de Justicia, y según lo desarrolla *El soborno del cielo* en los acontecimientos que ilustran una falta de garantías y una extralimitación de funciones de una autoridad

4 Artículo 228: «La Administración de Justicia es función pública. Sus decisiones son independientes. Las actuaciones serán públicas y permanentes con las excepciones que establezca la ley y en ellas prevalecerá el derecho sustancial. Los términos procesales se observarán con diligencia y su incumplimiento será sancionado. Su funcionamiento será desconcentrado y autónomo».

5 Artículo 229: «Se garantiza el derecho de toda persona para acceder a la administración de justicia. La ley indicará en qué casos podrá hacerlo sin la representación de abogado».

no gubernamental, pero reconocida legalmente por el Estado, teniendo en cuenta que el período histórico que se desarrolla en la película corresponde a otro contexto constitucional en el país.

Por otro lado, es menester advertir desde el acceso a la justicia un buen parámetro para medir la capacidad garantista de un Estado jurídicamente moderno, en contraposición al tipo de Estado en la película. En palabras de Cortés:

es su ordenamiento judicial. Este se puede visualizar contrastando sus resultados con el análisis crítico que hagan los ciudadanos frente a la solución y atención a sus problemas. Es muy importante que la comunidad pueda tener acceso a la justicia, en todo momento, sin importar su condición social, religiosa, étnica, etc., incluso, la edad no debería ser impedimento si en realidad se cuenta con un Estado social de derecho, en donde lo que importa es el ser humano (2015: 83).

Con la expresión desarrollada desde lo estético en la película de Lisandro Duque, acerca del acceso a la justicia, se hace referencia a la posibilidad que tiene toda persona de tener una garantía plena ante la administración de justicia, planteada como un requisito para la existencia de un sistema jurídico, como lo expresa García, «pues en la naturaleza misma de las normas está el que ellas sean cumplidas y, en su caso, aplicadas, de acuerdo con su sentido» (2011: 8). Más bien sería la imposibilidad de acceder a la justicia, toda vez que la permisividad estatal permite, en ese contexto histórico de finales de 1970, los abusos de poder por parte de la Iglesia católica de la época.

3. La desobediencia civil, un tribunal primario

Protestar más allá de lo que la ley permite no equivale a desviarse de la democracia; es más bien parte absolutamente esencial de esta.

Howard Zinn (1991)

La primera referencia histórica a lo que hoy conocemos como desobediencia civil suele atribuirse a Henry David Thoreau, como lo menciona Marcone (2009). En 1846, Thoreau se negó a pagar sus impuestos al Gobierno de Estados Unidos en oposición a la esclavitud y a la guerra contra México, fue condenado y posteriormente publicó en 1849 un conjunto de escritos sobre sus acciones contra la guerra titulado *Resistencia al gobierno civil*. Este trabajo se conoció dos años después de su muerte con el título *Desobediencia civil*. Thoreau sentó las bases para hablar teóricamente de la desobediencia civil mediante la justificación del rechazo público consciente, de la manera colectiva y pacífica de acatar leyes o políticas gubernamentales, que de una u otra forma se consideraban injustas o inmorales. Así lo narra *El soborno del cielo*: una vez que el párroco dictamina la medida de entredicho con el fin de impedir las honras fúnebres de Aimer Zapata, la institucionalidad, a través del cuerpo de policía, obra en defensa del mandato proferido por la autoridad eclesiástica —recordemos que para esa época estaba aún vigente el concordato firmado con la Iglesia católica a través de la Santa Sede— ocasionando para la familia Zapata el desarrollo de un ejercicio de desobediencia civil en busca de acceso a la justicia, al derecho a la igualdad, ya que otros suicidas habían sido enterrados en el camposanto y era notable su imposibilidad de hacerlo. Dicho ejercicio público suscita un auténtico tribunal de garantías ejercido por la sociedad civil, en un sentido no formal. Los acontecimientos narran lo mencionado de este modo:

Capitán de la policía: Con el debido respeto, vengo de parte del reverendo párroco de la localidad para solicitarle que trasladen el occiso al cementerio laico —se dirige a los asistentes en el cementerio—: ustedes entenderán que esto no es una tarea agradable para nosotros, pero órdenes son órdenes.

Alfer: Ni agradable ni legal, capitán, con el debido respeto, le muestro las escrituras legalmente autenticadas en la notaría, que prueban que este es un problema entre la curia y los laicos, no entre las fuerzas armadas y los civiles. Ustedes son una institución cuya tarea es defender la propiedad privada, nosotros somos los propietarios de este inmueble —señalando la tumba donde quedaría enterrado su hermano—, ustedes no deben intervenir en este asunto, so pena de violar la Constitución. Ahora si el señor párroco insiste con su actitud, yo lo acusaré de simonía ante la Santa Sede.

Simonía, por si alguien acá no sabe el significado —con un tono sarcástico— es cuando la Iglesia comercializa bienes sagrados, es decir, que si este cementerio es un camposanto, la parroquia no debió vendernos estos metros cuadrados para nuestro usufructo privado. Eso se puede decir más alto, pero no más claro, capitán.

Capitán: Debo consultar esto con mis superiores y por favor traten de arreglar esto de la mejor manera con la autoridad eclesiástica. Yo me retiro.

Ese encuentro entre la familia Zapata y el cuerpo policial es una clara referencia de la desobediencia civil, que además de ser abordada por Thoreau, alude también al desarrollo teórico que Bedau (1961), Rawls (1997) y Habermas (2002) definen como una acción colectiva de protesta, fundamentada moralmente, ilegal, consciente y pacífica, y que en palabras de Marcone (2009) es fundamental con el advenimiento de la violación de normas jurídicas concretas aceptadas socialmente —para la época, en una sociedad católica hace parte de su devenir social enterrar a sus muertos en el camposanto—. Por consiguiente, tales justificaciones buscan producir un cambio en las políticas o en las directrices de un gobierno o autoridad, como las que ejercía la Iglesia en ese entonces, fundamentadas en el concordato, según se evidencia en las imágenes de la película. Para el contexto que desarrolla este texto filmico, el emplazamiento de un tribunal de justicia no existe explícitamente, pero es posible visibilizarlo desde la desobediencia civil, fundamentando parcialmente un acceso a la justicia en el que podemos distinguir con claridad una acción revolucionaria, caracterizada por «el recurso a la no-violencia y el cuestionamiento *general* del orden legal, de la desobediencia civil, en la que se desobedece únicamente de manera simbólica



Acceso a la justicia mediante la desobediencia civil.
Captura de pantalla *El soborno del cielo* (2016), 19:09:00.

con la pretensión de incidir en la esfera pública y en las decisiones políticas» (Marcone 2009: 42).

El mismo párroco hace mención del concepto de desobediencia, por lo que impone sus propias medidas represoras, tal y como lo haría un Estado de derecho, que era el que regía en la época:

Párroco: Ayer fue desobedecida mi orden de retirar del camposanto el féretro con el cadáver de un suicida [...]. Yo vine a este pueblo con el propósito específico de restaurar el temor de Dios, no cometeré el error del párroco anterior de oficiar misa a los que cometen el peor de los pecados: —deletreando— a u t o e l i m i n a r s e. Le doy 24 horas a la familia Zapata para que retire el cadáver del suicida del camposanto y lo lleve al cementerio laico. Si este cadáver no es retirado, si esta orden no es cumplida, esta iglesia será declarada en entredicho, por lo tanto, se cierra y no se prestará ningún servicio, ni ninguno de los sacramentos.

De igual manera Marcone (2009) hace referencia a la desobediencia civil en varias categorías, aludiendo que puede ser *omisiva* —es decir, puede dejar de hacer lo estipulado por la ley— o bien *comisiva* —hacer aquello que está prohibido por la ley—, y *directa* —cuando afecta directamente la ley o aquella política contra la que se despliega la desobediencia— o *indirecta* —cuando se desobedecen leyes o políticas distintas a las que se contraponen, con el

fin de llamar la atención pública sobre los motivos de la protesta—, para las características que desarrolla.

La película llega a un nudo, desde un encuentro en el cementerio con un familiar de alguno de los suicidas que por voluntad propia retiraría el cuerpo para ser llevado al cementerio laico, la arquitectura de la desobediencia civil como la desarrollaría Habermas (2002), desde la no violencia:

Alfer: Qué vergüenza me hizo sentir ese señor. Pensándolo bien, yo debería traer a mi hermano para acá y resuelto el problema.

Bayron: ¿Y que el cura gane la pelea y perdamos todo lo que hemos hecho? Lo que hay que hacer es no borrar más nombres de esa lista, no darles tiempo para que trasladen a sus muertos a este cementerio —refiriéndose al cementerio laico—.

Alfer: ¿Entonces vos qué propones, hombre?

Bayron: La idea es que los parientes de los muertos se rebelen, que no los trasladen de tumba y si el cura no se da por vencido, pues que se acaben los sacramentos, formaríamos la primera república atea.

Daniel: Dejémoslo en municipio.

Alfer: Bájense de esa nube, muchachos, lo que hay que hacer es ponerle fecha de lectura a esa lista y se acabó esto, o ganamos o perdemos, qué carajo.

Daniel: Sí, sí, yo creo que para pasado mañana, además los suicidas de este pueblo se agotaron, hermano.

Bayron: La primera república atea —soñando y sonriendo con música tipo republicana al fondo—.

Ciertamente, la ineficacia del aparato judicial en el período histórico que nos entrega la película (años setenta y ochenta) se hacía más visible toda vez que la justicia enfrentaba problemas complejos, como el crimen organizado, las violaciones de derechos humanos, como sucede en el desarrollo de la película, y delitos relacionados con la corrupción. Uprimny, Rodríguez y García entienden esta crisis así: «el aparato judicial —tenía—, en esa época, una situación bastante paradójica, pues combinaba una autonomía e independencia orgánica absoluta con una dependencia casi total del ejecutivo a nivel financiero y administrativo» (2001: 241). Siendo latente un sistema de justicia ineficaz que no garantice los derechos, lleva a que la sociedad civil,

en el contexto de la película, apele a la contravención de la norma, por lo que volvemos a destacar la característica que le otorga Habermas (2002) al concepto desarrollado en primera instancia por Thoreau, al señalar que la desobediencia civil se trata de una acción ilegal —viola normas jurídicas—, pero sin recurrir a la violencia, es decir, de manera pacífica, por lo que en el contexto histórico de la película, a través del concordato, la Iglesia cuenta con cierta autoridad reconocida política y socialmente y como se evidencia en los acontecimientos narrados, los personajes, en un caso concreto la familia Zapata y amigos, no recurren a la violencia para llevar a cabo las acciones de garantía —incluso suponen la aceptación de la sanción determinada por la autoridad—.

Doña Josefina: Mijo, usted no ha caído en cuenta que lo que nosotros vamos a hacer a todas estas personas con sus muertos es lo mismo que nos hizo el cura con Aimer. Piénselo, piénselo bien —Alfer saca un mechero y prende la hoja donde se hallaba la lista de los suicidas y se pronuncia—.

Alfer: Mi familia y yo —hablando con un tono de voz quebrado— sí asumimos que Aimer se suicidó y por eso vamos a trasladar su cuerpo al cementerio laico, de modo que arreglen ustedes con el párroco para que levante el entredicho. Eso es todo.



Tribunal de justicia en ejercicio público.
Captura de pantalla *El soborno del cielo* (2016), 1:21:04.

El panorama narrado evidencia también cómo en la película ese ejercicio de desobediencia civil adquiere una característica *pública*, pues no busca esconder la violación de la ley como sucede cuando actúa un delincuente; el objetivo es hacer pública la desobediencia. Al terminar, Alfer decide no revelar el listado de todos los suicidas, muchos rostros llenos de gozo respiran y agradecen su valentía. Al sentirse el sacerdote como ganador, manda a repicar las campanas, y con rostro de júbilo, abre las puertas de la iglesia:

Párroco: Bienvenidos de nuevo a la iglesia, vamos a celebrar el santo sacrificio de la misa. Adelante, adelante, voy a celebrar el sacrificio de la misa para declarar levantado el entredicho —mientras habla, sus feligreses se retiran del atrio y le dejan hablando solo, en la puerta de la iglesia—. Adelante, quedan restituidos los sacramentos.

Doña Josefina: A ese padre lo perdió la soberbia.

Bayron: Pero logramos hacer la primera huelga de feligreses contra un cura.

4. Conclusiones

Ajustando el contexto social que nos entrega *El soborno del cielo*, el cual se desarrolla en un período histórico guiado constitucionalmente por la carta política de 1886, con la actualidad, se abre la posibilidad de pensar más que en la desobediencia civil para la garantía de los derechos, en los llamados mecanismos alternativos de resolución de conflictos MARC⁶, los cuales hacen referencia a una serie de herramientas jurídicas para que las personas puedan solucionar sus controversias sin necesidad de acudir a formalismos como los procesos judiciales ante un juez de la República. Como ejemplo de los MARC encontramos la conciliación, el arbitraje y la amigable composición. En el caso de analizar la película a la luz de su propio contexto histórico y social con la realidad histórica de la época y ante la ausencia de un tribunal de justicia que garantice un acceso y una restitución de los derechos violados,

6 Estos mecanismos se consagran legalmente mediante el Decreto 1818 de 1998, por el cual se expidió el estatuto de los mecanismos alternativos de solución de conflictos, que luego sería la Ley 446 de 1998.

encontramos la desobediencia civil como una medida no constitucional, de carácter civil, que permite salvaguardar en múltiples casos un paralelo a lo que es un acceso a la justicia sin acudir a instancias judiciales.

Se hizo mención de un hecho trascendental alrededor de la justicia, pero que explícitamente no constituyó parte en la mirada sociojurídica que caracterizó el análisis de la película en este capítulo: la toma del Palacio de Justicia. Este hecho ha simbolizado, más que una acción subversiva por parte del grupo guerrillero M-19, uno de los actos más evidentes de terrorismo de Estado contra las instituciones mismas, en este caso, la justicia. Según se relató antes, la retoma por parte de las fuerzas armadas dejó un saldo enorme de desaparecidos, que en el actual trasegar año 2018, sigue con lagunas en materia de verdad. Estos hechos pueden ser simbólicamente comparativos al ejercicio de la fuerza pública en la película, en su papel institucional y representante del Gobierno, que no garantizó el acceso a la justicia de quienes se encontraban en situación de vulnerabilidad; por el contrario, hizo más notoria y posible su vulneración.

Para Colombia, el artículo 229 enmarca el hilo rector del alto tribunal (la Corte Constitucional), a partir de las atribuciones otorgadas por el artículo 241 de la Constitución Política, que ha ido construyendo evolutivamente una definición de lo que según la misma corte puede entenderse como derecho de acceso a la justicia, de la siguiente manera: «el derecho de acceso a la administración de justicia ha de entenderse, pues, como la posibilidad que tiene cualquier persona de acudir ante el órgano judicial para que, a través de un procedimiento preestablecido, obtenga protección jurídica de los derechos que considera desconocidos por la actividad de un particular o del mismo Estado» (Sentencia T-043, 1993). Además, la Corte ha determinado que el artículo 229 permite que la ley ponga a disposición casos en los que una persona puede acceder sin un abogado, lo que expresa de la siguiente manera:

La fijación de las condiciones de acceso a la administración de justicia las reserva la Constitución al órgano legislativo, en razón de que no se agotan en sí mismas, sino que con ellas trasciende la idea, por demás general, impersonal y abstracta, de realización de la justicia. De ahí que cada criterio, requisito o condición de acceso a la justicia, deberá diseñarse con miras a

lograr que en las actuaciones judiciales sea restablecido el orden jurídico que a las autoridades corresponde mantener (Sentencia C-1043, 2000).

Por otro lado, aludiendo a la importante labor de las altas cortes y demás tribunales de justicia en Colombia para la salvaguarda de la Constitución y todos los derechos nominados e innominados que desde su aplicación en los límites del territorio permiten la sana convivencia, se resalta la acción de tutela como mecanismo de protección, toda vez que de desarrollarse acontecimiento alguno semejante a lo narrado en la película en el contexto actual, se contaría, además de este mecanismo constitucional, con una gama de otros mecanismos de protección también del mismo orden, como medio efectivo para la protección de los derechos fundamentales y de otras generaciones.

Estéticamente la película permite construir un escenario en el que los personajes, vistos de una manera jurídica, permiten no solo tratar de una manera implícita el acceso a la justicia, si no que explícitamente plantea para la formación de futuros abogados la posibilidad de realizar un análisis de tipo constitucional, y aborda de una manera más profunda la separación del Estado y la Iglesia. Si bien fue declarado inconstitucional el concordato firmado con la Santa Sede, materia de avance para esta premisa, en la actualidad del país, la Iglesia sostiene una alta incidencia en las decisiones que se toman en cuanto a los derechos sexuales y reproductivos, el libre desarrollo de la personalidad e incluso la concepción en ámbitos sociales, de un tipo de familia único como pilar de la sociedad.

Referencias

AGUDELO, Martín (2016). *Cine y conflicto armado en Colombia*. Medellín: Unsula.

ASAMBLEA NACIONAL CONSTITUYENTE (1991). *Constitución Política de Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.

- BEDAU, Hugo (1961). «On Civil Disobedience». *The Journal of Philosophy*, 21, 653-665.
- BONILLA, Guido y VALENCIA, Alejandro (1992). *Justicia para la justicia. Violencia contra jueces y abogados en Colombia*. Bogotá: Comisión Andina de Juristas Seccional Colombia.
- CARRERA SILVA, Liliana (2011). «La acción de tutela en Colombia». *IUS. Revista del Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla*, 27, 72-94.
- CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 20 de 1974 por la cual se aprueba el «Concordato y el Protocolo Final entre la República de Colombia y la Santa Sede».
- CORTE CONSTITUCIONAL (1993a). Sentencia C-027. M. P. Dr. Simón Rodríguez Rodríguez.
- _____ (1993b). Sentencia T-043, M. P. Dr. Ciro Angarita Barón.
- _____ (2000). Sentencia C-1043, M. P. Dr. Álvaro Tafur Galvis.
- CORTÉS ALBORNOZ, Iván René (2015). «El acceso a la justicia a la luz del Estado social de derecho en Colombia». *Revista Científica General José María Córdova*, 16, 81-103.
- DE SOUSA, Boaventura y GARCÍA, Mauricio (2001). *El caleidoscopio de las justicias en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- DUQUE, Lisandro (director). (2016). *El soborno del cielo*. [Película]. Colombia y México: Gestionarte Cine/Spectrum.
- ESTUPIÑÁN, Liliana; HERNÁNDEZ, Carlos y JIMÉNEZ, William (2017). *Tribunales y justicia constitucional. Homenaje a la Corte Constitucional colombiana*. Tomo I. Bogotá: Universidad Libre.

- GARCÍA, Ricardo (2011). *El acceso a la justicia como derecho*. Programa Regional de Apoyo a las Defensorías del Pueblo en Iberoamérica. Bogotá: Curso Derechos Humanos.
- HABERMAS, Jürgen (2000). *Facticidad y validez. Sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*. Madrid: Editorial Trotta.
- MARCONE, Julieta (2009). «Las razones de la desobediencia civil en las sociedades democráticas». *Andamios. Revista de Investigación Social*, 10, 39-69.
- OSUCHOWSKA, Marta (2016). «El Concordato colombiano y la jurisprudencia de la Corte Constitucional». *Anuario Latinoamericano, Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales*, 3, 125-141.
- RAMOS CASTAÑEDA, Fabián Andrés (2014). *Derecho fundamental de libertad religiosa constitucional y jurisprudencial de la República de Colombia: análisis histórico y régimen jurídico*. Madrid: Universidad San Dámaso.
- RAWLS, John (1997). *Teoría de la justicia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIVAYA, Benjamín; AGUDELO, Martín, ÁNJEL, Memo; ESTRADA, Armando; SALDARRIAGA, José Fernando y CERÓN, William (2016). *Cine y derecho*. Medellín: Fondo Editorial Unaula.
- SALDARRIAGA, José Fernando (2011). *Cine y ciencia política: un modelo para armar*. Medellín: Fondo Editorial Unaula.
- UPRIMNY, Rodrigo; RODRÍGUEZ, César y GARCÍA, Mauricio (2001). «Entre el protagonismo y la rutina: análisis sociojurídico de la justicia en Colombia». En DE SOUSA, Boaventura y GARCÍA, Mauricio. *El caleidoscopio de las justicias en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 231-303.

VEGA CANTOR, Renán (2015). *La masacre del Palacio de Justicia*. Recuperado de <http://www.fabbecor.org/renan.pdf>

ZINN, Howard (1991). «Law and Justice». *Declarations of Independence: Cross-Examining American Ideology*. Nueva York: Harper Collins. Recuperado de http://www.ecn.cz/temelin/textonly/intro_z.htm.

El defensor

EDDY DE LA GUERRA ZÚÑIGA

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador



1. Introducción

El defensor es el título con el que se publicitó en Latinoamérica la película de 2011 *The Lincoln Lawyer*, interpretada por Matthew McConaughey como Mickey Haller (el defensor) y Ryan Phillippe como Louis Roulet (el acusado y cliente del defensor), entre otros, dirigida por Brad Furman.

La cinta gira en torno a un abogado criminalista cuya vida profesional es tan activa que no necesita de una oficina, su despacho es su vehículo, un Lincoln Town con un chofer disponible para llevarlo a donde el trabajo lo llame. Su vida cambia radicalmente cuando inicia la defensa de un joven rico que es acusado de agresión e intento de homicidio en contra de Reggie Campo, estos cargos son serios y la trama tiende a complicarse por cuanto este caso se relaciona con uno del pasado.

Una película dinámica, activa y vivaz que le devuelve la energía con un toque de modernidad a las películas de tramas jurídicas. Nos permite a los abogados realizar análisis diferentes sobre conceptos como inocencia, culpabilidad, ética profesional, entre otros.

Como metodología propuesta para el desarrollo de este artículo se han seleccionado como puntos de guía, elementos tanto subjetivos como objetivos del sistema penal anglosajón. Asimismo, se procederá a realizar una breve

descripción del contenido de la cinta. Por último, se realizará un análisis de la realidad y se introducirán descripciones de estos elementos a manera de comparación provenientes del sistema penal ecuatoriano.

2. Jueces

La primera aparición de un juez en la trama coincide con un caso previo del abogado criminalista. Su presencia es pulcra. El juez actúa ante un pedido del defensor acorde con lo que el sistema y la norma le permite, y deja en el espectador la sensación de que el sistema de justicia funciona bien desde el punto de vista estructural. Sin embargo, lo hace al ritmo que los abogados de alguna manera le imponen al presentar argumentos conforme sus propios intereses. Lo anterior implica que mientras los jueces aplican el sistema, los abogados lo utilizan.

La segunda aparición de un juez es en la primera audiencia del acusado, segundo protagonista principal. En este caso tanto fiscalía como defensor presentan peticiones debidamente motivadas, y el juez aplica una medida que de alguna manera logra satisfacer la petición del defensor, pero que garantiza a la fiscalía la presencia del acusado durante el proceso penal. De este modo, el juez al igual que Salomón toma una decisión que considera justa y equilibrada. En este caso se puede ver una aplicación del sistema por parte del juez, intentando ser justo en lo que deniega y en lo que acepta. Hasta aquí en la trama nada puede criticarse a la actuación de los jueces cuya imparcialidad tampoco es posible ponerla en tela de duda.

La tercera aparición de un juez distinto de los anteriores es en la sustanciación misma del proceso en contra de Louis Roulet. Se trata pues del juez asignado al caso, su actuación es inmaculada, representa un ideal sobre cómo deberían ser los jueces, cautos, pacientes, prolijos, éticos, no abusa del poder ni pone en entredicho con su actuación al sistema —como todo en Hollywood constituye una ficción, pues los jueces al igual que el resto de personas, son humanos, tienen emociones, creencias y posiciones—¹. De

1 Conforme los modelos clásicos, el juez puede ser conservador, discrecional y progresista (Suárez 2014: 103-120).



El defensor, de Brad Furman (EE. UU., 2011).

acuerdo con Wilson Yesid Suárez Manrique, en los estados civilizados el juez debe impulsar el proceso para buscar la igualdad de las partes. Así, si bien en temas como violencia de género aunque podrían tener mayor o menor grado de empatía con las víctimas, están llamados a impedir interrogatorios que puedan generar revictimización, como ocurre en la cinta.

3. Argumentos judiciales, éticos y sociales

En el minuto 1:47 el concepto de *inocencia* aparece por primera vez en la película. Se puede observar cuando la placa del vehículo Lincoln es NTGUILTY, lo cual envía un mensaje subliminal público: este abogado pedirá y litigará para obtener siempre un veredicto de inocencia para sus clientes².

2 «¿Sabes qué decía mi padre siempre de los inocentes? Decía que: nada me atemoriza tanto como un hombre inocente, si metes la pata y el tipo termina en prisión, tu conciencia nunca te dejará tranquilo, por eso solo hay un veredicto a pedir, inocente» (Furman 2011, min 27:50).

El primer diálogo entre defensor y abogado tiene lugar en la cárcel a través de barrotos. El abogado no pregunta nada sobre el caso hasta no sacarlo bajo fianza. Hasta aquí aún no es relevante su posible inocencia o su culpabilidad. La defensa se concentra en los antecedentes del acusado, sus vínculos con la colectividad, sus ingresos anuales, le interesa su vida antes del incidente por el que ha recibido cargos.

Para la fiscalía los antecedentes no son importantes, el concepto *culpabilidad* es el más representativo. Por otra parte, el hecho de que no tenga antecedentes penales no es importante para el caso. El acusado fue encontrado en casa de la víctima lleno de su sangre, la inocencia no está en discusión; por tanto, harán un pedido para denegar la fianza. Lo único que le interesa a la fiscalía sobre la vida del acusado son sus recursos económicos. Otorgarle fianza al acusado implica ampliar el riesgo de fuga para evadir la justicia. Ante tales argumentos el juez concede una fianza por un monto inalcanzable para la mayoría de los ciudadanos, pero establece como medida preventiva el uso de un brazalete rastreador.

En esta cinta también se puede ver cómo el abogado se dedica a otros clientes recurrentes; los trata con familiaridad, incluso con afecto, no quiere que eviten el sistema penal y una sanción, quiere verlos bien. En el caso de Gloria —una adicta a las drogas que reincide constantemente—, la asiste legalmente pero al mismo tiempo quiere que se rehabilite, incluso llega a decirle que si la deja en la cárcel podría rehabilitarse dentro. Esta parte de la trama nos presenta la parte humana del defensor, un ser humano que empatiza con sus clientes más allá del dinero que pueda cobrar por su trabajo.

A medida que avanza la trama, el defensor recurre a un investigador privado, es necesario saber la verdad. El acusado se ha declarado inocente, ha rendido una versión en la que afirma haber sido víctima de una trampa, jamás dañaría a una mujer, jamás la golpearía o amenazaría de muerte. Sin embargo, en su relato alude de manera despectiva a una pareja homosexual, se refiere a ellos como *dos maricas*; su forma de relatar la versión es rara, demasiado estructurada. Empero, al abogado no le queda más que aceptar esa versión, intenta extraer algo más de su relato, pero el acusado es consistente, su inocencia es lo que debe probarse.

¿Qué debe, entonces, el abogado a su cliente? La respuesta es sencilla. El abogado debe velar por los derechos de su cliente, protegiéndolo ante los tribunales de justicia contra quienes lo ataquen, empleando lo mejor que pueda las habilidades de su profesión. El cliente no tiene derecho a ser mentiroso, aun para salvarse la vida. El orden jurídico le exige al cliente la verdad y aun donde le confiere el privilegio de silencio para que no se incrimine a sí mismo, este privilegio no puede convertirse en instrumento para engañar a sus jueces.

Alguien puede preguntar ¿por qué tiene que pagar el cliente, entonces, si la función del abogado se comprende como algo exclusivamente público? La respuesta se acondiciona según la filosofía predominante en cada régimen jurídico. En algunos sistemas la mayor proporción del costo de la administración de justicia cae sobre las partes (Cooper 1968: 56)³.

Ahora bien, el defensor que aceptaba la versión de inocencia de su cliente, y que estableció una estrategia de litigio en torno a dicha declaración, descubre de a poco que su cliente lo ha engañado, le ha mentido sistemáticamente sobre su relación con la víctima, sobre el arma homicida y sobre otros elementos de juicio necesarios para sostener la declaración de inocencia.

En este punto de la historia el defensor tiene un conflicto moral, no es lo mismo defender a un acusado culpable, haciendo la mejor defensa posible para obtener la sentencia más favorable, que defender a un cliente que se declara inocente ante el defensor y por lo tanto ante el sistema penal y descubrir que ha sido engañado por su propio cliente. Su defensa está en riesgo, no por su falta de experticia como litigante criminal, sino por falta de confianza en su propio cliente.

4. Retórica judicial

La retórica judicial es al derecho penal lo que el cacao al chocolate, indispensable, y depende de la calidad del mismo para garantizar una golosina aceptable, consiste pues en esgrimir argumentos de manera tan eficiente que

3 Sobre la relación entre abogado y cliente se recomienda la lectura de Antonio Bascañán Rodríguez (2011: 221-232).

se logra cambiar convicciones. Sobre la retórica en general, Gerardo Ribeiro dice:

La retórica se ha presentado históricamente como un modelo formal de construir los argumentos, como la estructura del discurso y como un conjunto de figuras. En cualquiera de los campos de aplicación de la retórica esta siempre tiene como fin persuadir y proponerle al auditorio un modo particular de ver el estado de cosas y lo hace desde diversas tradiciones teóricas. Así, podemos ver cómo se utilizan recursos provenientes de la lógica al proponer los argumentos racionales, de la psicología al formular los argumentos emocionales y de la poética cuando toma los argumentos ornamentales del lenguaje (2014: 186)⁴.

En este caso los argumentos iniciales de la defensa podrían considerarse perfectamente racionales «quién creería que un tipo joven, atractivo y rico necesite de una navaja para obligar a una prostituta a tener sexo»; pero giran en torno a premisas discriminadoras equivocadas. Que la víctima sea trabajadora sexual no la convierte en blanco aceptable de una agresión violenta, mucho menos en victimaria, o la asunción de que se infligió violencia física en sí misma para obtener un beneficio económico con una demanda multimillonaria. No se puede presumir la inocencia de la parte acusada, asumiendo la culpabilidad de la víctima, ello implicaría revertir la

4 «Neo retórica jurídica es el término que propongo para conceptualizar un nuevo horizonte de comprensión retórica en el cual, en el que si bien solo reivindicó la retórica judicial como objeto de trabajo (dejando de lado, claro está, la retórica demostrativa y la retórica deliberativa), esta se caracteriza por restituirle a la retórica todas sus partes integrantes, a saber: la argumentación, la composición y la enunciación. A diferencia de los dos modelos anteriores (retórica clásica y nueva retórica) la retórica comienza con sus tres partes constitutivas y finaliza solo como tropos literarios, la nueva retórica solo reivindica la teoría de la argumentación, pero la neo retórica que propongo reivindica las tres partes integrantes de la teoría retórica aristotélica: la argumentación, la enunciación y la composición, todas ellas, claro está, constreñidas a la retórica judicial. No estoy únicamente restituyendo los tres espacios de la retórica clásica Aristotélica a la retórica jurídica, sino que se trata de un objetivo [...]» (Ribeiro 2014: 190).

acusación en contra de la víctima, una estrategia poco ética pero recurrente. En consecuencia, el sistema penal debe garantizar que los veredictos giren en torno a argumentos razonables de culpabilidad o inocencia del acusado y no conviertan los juicios penales en procesos de revictimización⁵.

Sin embargo, durante el juicio la defensa interroga a la víctima y el interrogatorio gira en torno a su vida sexual y a su ocupación, se cuestiona su versión. El fiscal a cargo del caso hace lo posible para defender la posición de la víctima. Empero, la defensa pone en entredicho la motivación de la víctima para consultar un abogado privado. La víctima es arrinconada con preguntas que buscan hacerla caer en la contradicción, se invierten los roles —ya no es la víctima, ahora es la acusada—.

Mientras el acusado es interrogado sobre violencia en contra de la mujer, se siente agredido y humillado, actúa ofendido, ¿cómo puede creérsele capaz de semejante actuación? No solo se declara inocente, sino que se califica como una víctima y llora en el estrado reclamando un trato justo, afirma que si los culpables tienen derechos, entonces «los pobres inocentes como él» también tienen derechos.

El fiscal que interroga identifica una señal de alerta en las respuestas del acusado, dice que la víctima no se merecía algo tan brutal y cuestiona si en los crímenes violentos en contra de mujeres él considera que algunas de ellas

5 Sobre revictimización y victimización secundaria se recomienda revisar investigaciones no solo desde el punto de vista jurídico, sino desde el punto de vista psicológico. En ese sentido, se recomienda José Manuel Bezanilla, Ma. Amparo Miranda y Jorge Humberto González Fabiani, «Violaciones graves a derechos humanos: violencia institucional y revictimización» (2016: 21-33). «La revictimización se prevendrá con un trabajo de acompañamiento e intervención que provea las herramientas suficientes para que la persona pueda articular la situación traumática, recupere la capacidad para ejercer sus derechos, se vea reconocida y reivindicada, así como con la posibilidad de darle un sentido dentro de su proyecto de vida mediante el conocimiento de la verdad de los hechos y acceso efectivo a la justicia». También se recomienda Carolina Gutiérrez de Piñeres Botero, Elisa Coronel y Carlos Andrés Pérez, «Revisión teórica del concepto de victimización secundaria / Theoretical review of the concept of secondary victimization» (2009: 49-58).

«se lo merecen»⁶. Este intento del fiscal por develar el verdadero criterio del acusado sobre la violencia de género no fue suficiente.

Su declaración y su defensa —que lleva implícita un ataque de género y una evidente forma de discriminación tiene un desenlace contrario a la justicia—, se ha desestimado un caso válido, que fue brillantemente defendido por un abogado criminalista que más allá de sus creencias personales sobre su defendido, hizo lo necesario para garantizar el mejor resultado.

En el Ecuador ya se ha comenzado a investigar sobre estos temas, en la línea del derecho a no revictimizarse en el proceso penal, y es que los delitos de violencia en contra de las mujeres tienen tasas altas y la situación es crítica (Moscoso 2016: 1-100).

La violencia basada en el género constituye un problema social de gran magnitud, ya que 6 de cada 10 mujeres ecuatorianas de 15 o más años ha sufrido una o más agresiones físicas, psicológicas, sexuales o patrimoniales, por el hecho de ser mujeres. La forma de violencia más frecuente es la

6 En ese sentido, se pueden consultar múltiples investigaciones, que afirman que «[d]esde la década de los 70 hasta el momento, el interés por el fenómeno de la violación se ha incrementado cada vez más, generándose por un lado mayor investigación científica, y por el otro divulgando y concienciando a la sociedad, de modo que últimamente se han desarrollado una serie de estrategias de intervención a nivel legal, médico y psicológico, así como la creación de centros de información y asesoramiento en todo el mundo. Los estudiosos del fenómeno en diversos países coinciden al afirmar que solo se denuncian de un 10% a 16% de las agresiones sexuales (Echeburúa, 1994). En España se denuncian unos 15.000 ataques sexuales al año, lo que viene a representar entre un 5 y un 16% (CAMVAC, 1985; Falcón, 1985; Fernández y Siurana, 1985; Aguado, 1988; Ferrer, 1991). Una de las razones por las que las víctimas son renuentes a denunciar un ataque sexual es el constante cuestionamiento de su participación: la población mantiene numerosos mitos (Burt, 1980), estereotipos y preconcepciones acerca de la violación que afectan adversamente las percepciones sobre la credibilidad de la víctima en el tribunal (Heilbrun, 1980 y Feild y Bienen, 1980; citados en Brekke y Borgida, 1988). En consecuencia, la justicia puede ser bastante reticente en aceptar este delito. No es de extrañar que aparezca la “victimización secundaria”; es decir, el severo impacto que representa para la víctima el enfrentamiento con el proceso legal. En muchas ocasiones la falta de interés y de sensibilidad con la que se encuentran parece que las somete a una “segunda victimización” y por ello se ha llamado así» (Trujano y Raich 2000: 223-228).

psicológica o emocional, pues el 53,9% de las mujeres reportan haber sufrido este tipo de violencia. En segundo lugar se ubica la violencia física con el 38%; seguida por la violencia sexual que alcanza el 25,7% y, finalmente, se ubica la patrimonial con el 16,7%. La violencia de género, tanto en el entorno familiar o de pareja como la ejercida en el ámbito público, afecta a las mujeres de todas las edades, tanto del área urbana como de la rural, de los diversos grupos étnico-culturales, de todos los estratos socioeconómicos y de las distintas regiones del país, confirmando que el principal riesgo es ser mujer. No obstante, se encuentran factores que favorecen o inhiben de alguna manera el ejercicio de la violencia hacia las mujeres, sobre todo la ejercida por parte de la pareja. Se ha constatado, por ejemplo, que tener un mayor nivel educativo es un factor que interviene para disminuir la incidencia de la violencia de género, aunque no para erradicarla. Esta tendencia, sin embargo, no significa que las mujeres con mayor escolaridad o que cuentan con más o mejores recursos, estén exentas de ser violentadas (Camacho 2014: 99).

La solución a esta problemática no es absoluta y no tiene vistas de solución pronta. Los mecanismos vigentes, incluida la tipificación del femicidio⁷, en el Ecuador no han tenido el impacto esperado más allá de la necesidad de incidir directamente en los niveles de violencia⁸. Así las cosas la violencia no

7 «El Ecuador en el marco de sus obligaciones internacionales en materia de derechos humanos, tipificó el femicidio en el Código Orgánico Integral Penal (COIP) vigente desde agosto de 2014. Este nuevo delito permite al Estado investigar, juzgar y sancionar la muerte de las mujeres en razón de su género. Contando con la norma penal, corresponde a la Fiscalía titular de la acción pública, aplicar la norma y poner en movimiento la administración de justicia, como en efecto lo ha hecho» (Dirección Nacional de Política Criminal 2016: 4).

8 «El femicidio pone de manifiesto las muertes violentas de mujeres motivadas por el odio, el desprecio o el sentimiento de posesión que experimentan los varones sobre ellas en la sociedad patriarcal. Se trata de un problema social de dimensiones aún desconocidas. A través de esta figura penal, la muerte violenta de las mujeres puede ser resignificada desde una perspectiva de género evidenciando que no son hechos aislados, individuales, casuales o externos, sino que responden a causas estructurales, a la sumisión en que la sociedad patriarcal ubica a las mujeres como un colectivo subordinado. Eventualmente las mujeres mueren en el espacio privado o en el espacio público. Sin embargo, no toda muerte violenta de una mujer puede ser calificada como femicidio, para que exista este

se detiene y los casos que llegan a juicio propenden a una conducta similar a la representada en la cinta, pues no en pocos casos la víctima termina siendo juzgada y su vida personal es expuesta como si de alguna manera fuese responsable de su situación.

5. Administración de justicia

Merece la pena señalar que en esta cinta se pone en evidencia cómo un sistema penal, que incluso puede contar con actores públicos honestos —entendidos estos como jueces, jurado y fiscalía—, puede verse contaminado por fallas sistémicas, vacíos y tecnicismos legales. Se ve cómo los abogados pueden aprovechar estas fallas para abusar del sistema, pero también se ve de qué modo pueden quedar atrapados en un entramado complejo los defensores con sus clientes.

Inicialmente, el abogado de bienes raíces de la familia afirma poder evitar que el caso llegue a juicio utilizando la influencia de su firma. El defensor criminalista debe entonces establecer límites a la participación de terceros ajenos al caso. Existe pues un acusado, por lo tanto, un solo cliente y, por consiguiente, una sola estrategia de defensa que con apoyo del investigador privado buscará encontrar todas las evidencias que respalden la versión de su cliente.

En dicha búsqueda lo que encuentra es muy distinto a lo que esperaba. Al revisar el caso, el patrón de la agresión reportada por la víctima y documentada por el equipo forense, recordó un caso en el que había representado a Jesús Martínez, un cliente que fue acusado por matar violentamente a Donna Rentería, una trabajadora sexual cuyas heridas en el rostro eran iguales a las de la víctima de su caso actual. La diferencia entre ambos casos era que Donna Rentería recibió cincuenta y dos puñaladas mortales, y Reggie Campo se defendió y sobrevivió. Jesús Martínez fue sentenciado, su defensor había negociado un acuerdo, dijo ser inocente pero la evidencia en su contra era abrumadora, o negociaba o sería sentenciado a pena de muerte.

delito es necesario que la muerte se produzca dentro de las condiciones previstas en la norma penal» (Dirección Nacional de Política Criminal 2016: 6).

La conciencia de Michael Haller no lo dejaba tranquilo⁹, había defendido a un inocente e hizo que lo declararan culpable, ahora le creía, ahora sabía que su defendido Louis Roulet era culpable y estaba obligado a defenderlo, y lo que es más complejo, no podía, sin una declaración de culpabilidad, incriminar a su propio cliente en ese caso, tampoco era posible corregir su actuación en el caso de Jesús Martínez. Llevarlo ante el fiscal implicaría en el sistema anglosajón la pérdida de su licencia profesional y, peor aún, cualquier evidencia que encontrara sería inadmisibile por secreto profesional.

En esta cinta se pone en evidencia que el sistema es imperfecto, falla, permite que los actores del sistema utilicen sus herramientas para liberar culpables, pero lo que es más grave, permite condenar inocentes, lo cual es aún más reprochable, y que sean sentenciados a pena de muerte. Los abogados deberían ser agentes paritarios de la justicia, no actores de un sistema imperfecto, que busquen las imperfecciones para tergiversar el rol del sistema judicial.

Se destaca en esta cinta el rol del juez, pues ante la constatación de que el fiscal, en un intento desesperado por probar la culpabilidad del acusado, presentó un testigo que no era confiable, pues había incriminado antes a compañeros de celda para obtener favores en sus propias condenas, señala que no puede haber nada más perjudicial o corrupto que tal actuación. Hace énfasis en el daño que se ha hecho al juicio, ha puesto al fiscal en una posición difícil, deberá retirar los cargos *moción de desestimación con detrimento*, ya

9 Hombre en el ascensor al defensor: ¿Cómo duermes tranquilo en las noches defendiendo a esa escoria?

Defensor a hombre en el ascensor: Una vez tuve un cliente que decapitó a su exesposa y guardó su cabeza en el refrigerador.

Hombre en el ascensor al defensor: ¡Qué lindo!, ¿de veras?

Defensor: ¿Cómo duermes tranquilo en las noches defendiendo a esa escoria?

Defensor a hombre en el ascensor: El fiscal por su ambición intentó añadir dos crímenes sin resolver y manipuló la evidencia para que pareciera que él lo hizo.

Hombre en el ascensor al defensor: Pero tú liberaste a tu chico, y ahora anda suelto en las calles. Púdrete, Haller.

Hombre en el ascensor al defensor: No, que se pudra el fiscal, y los policías que lo ayudaron, lo llaman sistema de justicia, no debería funcionar así (Furman 2011, min. 37:00).

que corrompió al sistema, pero el juez actuó como un agente para detener la corrupción.

Esto nos hace pensar que en el sistema de justicia existen dos conceptos de justicia que no siempre están articulados: la justicia formal y la justicia moral. En la primera, le corresponde al sistema y a sus agentes actuar conforme a derecho. En esa línea, el desenlace del proceso es apropiado. Sin embargo, desde el punto de vista de la justicia moral, el culpable quedó en libertad y la víctima no obtuvo reparación.

Como todo buen guion y al mejor estilo de Hollywood, la justicia llega por otras vías, la justicia por mano propia impera. Hay en el guion de esta cinta una condena moral a la violencia de género, y se impone un castigo a través de actores sociales y situaciones fuera del sistema de justicia. No hay héroes; sin embargo, existen villanos que recibirán un castigo por parte de justicieros, pero lo hacen a través de actuaciones asimismo violentas. Este tipo de películas ponen siempre de manifiesto el rechazo general de la sociedad al imperfecto sistema judicial que condena inocentes y libera culpables¹⁰.

A diferencia del sistema penal anglosajón, donde el veredicto corresponde a un jurado conformado por ciudadanos autónomos, en el Ecuador se aplica un sistema acusatorio oral (Ecuador 2014)¹¹, en el que no hay jurado desde la sociedad civil. La resolución corresponde al Tribunal de garantías penales: múltiples quejas se han planteado tanto al sistema como a la falta de proporcionalidad en las penas; lo cual solo deja entrever que no existe sistema perfecto y que los errores corresponden a las personas; por tanto, también las injusticias más allá de los procesos.

10 Este rechazo no ha sido expuesto únicamente a través del cine, otras manifestaciones artísticas también han abordado la temática. Por ejemplo, se debe destacar el personaje del cómic de Marvel creado por Stan Lee y Bill Everett: Daredevil, Matthew Michael «Matt» Murdock, abogado de día, justiciero de noche. Este personaje intenta llevar al sistema penal a verdaderos criminales y defiende a los inocentes. Su primera aparición en *Daredevil* n.º 1 fue en abril de 1964. Es actualmente un ícono del cómic que lucha en cada número contra un sistema penal injusto.

11 Configurado mediante el COIP, cuya última modificación fue el 11 de abril de 2014.

6. Vestimenta judicial

La película no tiene variaciones a lo ya visto en otras cintas con tramas jurídicas, el juez lleva una toga, lo cual es profundamente simbólico. Ángel Osorio en su obra *El alma de la toga* dijo:

La toga no es mito sino manifestación de espíritu judicial. Quizá no sea aconsejable su instauración en los países donde no se la ha conocido; pero sí, siempre, su conservación donde existe.

La toga tiene su alma, su espíritu que es el espíritu de la justicia; por ello, esa alma existe igualmente donde la toga no se utiliza como atuendo judicial. La toga es un símbolo como los son las palabras; y estas, en sus expresiones judiciales, ofrecen la mayor trascendencia (s. f.: XVII).

Ello implica que la toga representa algo más que la investidura que distingue al juez de los demás participantes del proceso penal, es un símbolo. Se espera que quien use toga cumpla, sea justo, imparcial, objetivo, es decir, que sea un instrumento de la justicia. «Debemos recordar que tenemos que hacer jueces con hombres y que por el hecho de ser nombrados jueces no disminuyen sus prejuicios ni aumenta su inteligencia»¹².

En el Ecuador los jueces no conocen ni conocerán la toga como parte obligatoria de la vestimenta judicial, pero su simbolismo se ha utilizado para hacer mención a la imparcialidad que debería tener el juez, al voto ideológico y al voto meditado¹³.

12 Benjamin Whichcote (1609-1683), filósofo de la Escuela de Cambridge citado por Basabe (2011: 17).

13 «Este libro analiza de forma sistemática tanto el comportamiento de los jueces como los procesos de toma de decisiones judiciales que se verifican en las cortes de América Latina. Recurriendo a herramientas conceptuales provenientes de la teoría política positiva, el elector racional y el nuevo institucionalismo en ciencia política, el autor argumenta que las condiciones de inestabilidad en las que se desenvuelven los jueces

7. Lenguaje corporal

En lo relativo al lenguaje corporal se debe tomar en cuenta que en el sistema penal anglosajón el veredicto le corresponde al jurado, el mismo que para decidir debe tomar en cuenta única y exclusivamente la evidencia presentada por ambas partes. Por lo tanto, las partes tienen la obligación de presentar de manera convincente la prueba una vez admitida por el juez, por ello es que el lenguaje corporal es vital para obtener un fallo por convicción.

Mientras el defensor transmite confianza, habla con calma y propiedad, y ejerce presión ante los testigos de manera técnica y calculada, el fiscal luce descompuesto, sorprendido por los testimonios, eso hace que sus pruebas no tengan ante el jurado la misma fuerza que los argumentos de la defensa.

En la realidad, al igual que en el film, el lenguaje corporal incide significativamente en la resolución del jurado. Un caso altamente conocido en el que este factor fue determinante en el veredicto fue el caso del pueblo del Estado de California contra Orenthal James Simpson por los cargos de homicidio en contra de su exesposa Nicole Brown y su amigo Ronald Goldman. El juicio causó tal conmoción social que dividió a los Estados Unidos y fue transmitido en vivo y seguido por miles de televidentes.

Mientras la fiscalía intentaba argumentar un caso basado en evidencias, los abogados de la defensa realizaban discursos sobre *conspiración policial* y *discriminación racial*; en este caso, el abogado Johnnie L. Cochran, luego de un pedido de la fiscalía para que el acusado se probara los guantes encontrados¹⁴ en la escena del crimen y al ver que Simpson se los puso con dificultad, acuñó la expresión «If it doesn't fit, you must acquit»¹⁵ (Si no le queda, deben absolverlo).

Tanto en el caso del acusado intentando ponerse los guantes, gesticulando que no le quedaban, como en el discurso de la defensa por parte del abogado

generan efectos sobre la conformación de las cortes, el voto de los jueces y la calidad de las decisiones» (Basabe 2011: 14).

14 CNN, EE. UU. (1995). «Simpson Tries On The Murder Gloves». Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=__reD_phfbg&feature=youtu.be

15 CNN, (RAW), «O. J. Simpson defense: “If it doesn't fit, you must acquit”». Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NH-VuP_5cA4&feature=youtu.be

Johnnie L. Cochran, el lenguaje corporal fue clave, los argumentos de la defensa fueron fructíferos y al jurado, luego de un juicio de varios meses, le tomó tan solo cuatro horas declarar inocente al acusado.

En el Ecuador, con la entrada en vigencia de la Constitución actual (Ecuador 2008)¹⁶, el Código Orgánico General de Procesos (COGEP) (Ecuador 2015)¹⁷ y en especial el Código Orgánico Integral Penal (COIP) (Ecuador 2014), que incorporó en calidad de principio la oralidad a todos los procesos judiciales, el lenguaje corporal ha cobrado sustancial importancia; y es que la oralidad¹⁸ tiene que ser vista —aunque en la práctica no suceda así— como una herramienta para que las partes sean escuchadas por los jueces. Sin embargo, se tiende a verla como una plataforma para que los abogados hagan lucir sus habilidades en oratoria forense. En la actualidad, la litigación oral se ha convertido en un contenido indispensable en las mallas curriculares de programas de posgrado en materia de derecho procesal y ha generado un espacio próspero para la oferta de cursos de capacitación con la finalidad de generar destrezas de litigación oral, que sin lugar a duda se practican también a través del lenguaje corporal.

8. Arquitectura y derecho

En esta película se puede apreciar con claridad la importancia antropológica de la arquitectura judicial, la distribución del espacio y los niveles o elevaciones del piso ponen de manifiesto la jerarquía de los actores del sistema penal en el procedimiento. El jurado se encuentra separado por una barrera y frente a la fiscalía, lo cual indica que existe un límite entre el jurado y las partes, y que traspasar esos límites atenta contra la autonomía e independencia del jurado.

El juez puede observar a todos los actores desde lo alto de la sala de la corte. Controla el espacio y por tanto controla las situaciones. Es juez no solo del juicio, sino de la actuación de las partes dentro del proceso. Su jerarquía

16 Última modificación: 13 de julio de 2011.

17 Última modificación: 9 de diciembre de 2016.

18 Para comprender de manera integral y adecuada la oralidad, se recomienda la lectura de Álvaro R. Mejía Salazar (2018).

entonces está marcada tanto por su vestimenta de toga como por el lugar preferencial en el estrado.

A la izquierda del juez, en un nivel inferior a aquel, pero superior al que se encuentran las demás partes procesales, se encuentra un espacio para los testigos, que está asimismo resguardado por una barrera. Se halla a un nivel superior del piso en señal de que se ha levantado para hacer escuchar su voz, desde una posición más alta su voz llegará con más fuerza al jurado y al juez.

En la realidad ecuatoriana los juzgados de garantías penales mantienen tanto similitudes como diferencias con la distribución espacial de los complejos judiciales anglosajones. Las partes se encuentran a nivel del piso, no existe la presencia de un jurado del que deba separarse material y físicamente. Los paneles de madera se utilizan para separar a los testigos, los peritos y el público en general de las partes. En la mayoría de las instalaciones el tribunal ejerce funciones a un nivel superior desde el piso, en relación con la ubicación de las partes, y tiene la misma representación jerárquica que en el sistema anglosajón. Los testigos presentan declaración en un estrado separado del juez, no junto a este, lo que tiene sentido con el sistema oral, así los jueces pueden mirar de frente a los comparecientes y hacer contacto visual, pueden no solo analizar el contenido de la declaración, sino además el lenguaje corporal.

9. Derecho y moda

La película de 2011 representa a los actores del sistema penal de forma tradicional. La vestimenta de los abogados, tanto de la defensa como de la acusación, consta de trajes formales. La corbata no falta en ninguno de los hombres, ni siquiera en el acusado, quien se presenta impoluto ante el jurado y el juez.

El fiscal y el abogado compiten en formalidad y elegancia, parecería ser que un buen abogado no lo es solo por su destreza en el litigio, sino por su apariencia. La víctima, por otro lado, luce en la corte un estilo informal, luce como una ciudadana más, pese a ser cuestionada por su ocupación. Durante la película, mientras se describen los casos de violencia de género, se hace mención a la belleza y al *look* de las víctimas, como si su forma de vestir se convirtiese en una invitación a la violencia.

Mientras que las mujeres visten trajes formales, en esta película se presenta una imagen informal del investigador privado, lo cual tiene sentido en relación con su rol en la cinta, pues la mejor forma de obtener información es pasar desapercibido.

El verdadero toque de moda y elegancia lo pone el abogado defensor, mas no por su *look* personal, sino más bien por su auto, el vehículo cuya marca le da su nombre al film. Por lo demás, no hay componentes estéticos sobre moda que aporten sustancialmente a la trama del film.

En el Ecuador, como se había dicho, los jueces no llevan toga; sin embargo, es clara la relación entre la vestimenta formal tanto en hombres como en mujeres y la abogacía. El traje de casimir y la corbata en los hombres, y los trajes con camisa de manga larga suelen caracterizar a las mujeres. Difícilmente, salvo en la costa ecuatoriana, se verá en un juicio abogados litigando sin chaqueta formal.

Recientemente el expresidente del Consejo de la Judicatura, Gustavo Jalkh, fue convocado por el Consejo Transitorio de Participación Ciudadana para rendir su versión en el marco del proceso de evaluación de todos los miembros de dicho consejo. El compareciente, quien siempre había trabajado luciendo estilo formal de terno y corbata, decidió comparecer sin corbata, la prensa se encargó de difundir su imagen y fue criticado en medios y redes por

su actitud y evidente falta de respeto¹⁹, actitud irreverente, lenguaje corporal sarcástico²⁰.

Así las cosas, es evidente que el litigio, especialmente el penal, requiere no solo de evidencias y pruebas, sino de destrezas y habilidades para hacer llegar los mensajes que las partes deseen compartir con los hacedores del derecho, sea a los miembros del jurado, como pasa en el sistema anglosajón, como a los jueces directamente en el sistema acusatorio ecuatoriano, y siempre resultará preocupante que en ocasiones se dependa más de las habilidades de litigio oral que de evidencias.

19 «Los vocales del Consejo de la Judicatura, presididos por Gustavo Jalkh, abandonaron la sala del pleno del Consejo de Participación Ciudadana, a la que asistían en una audiencia pública, tras suscitarse un incidente después que el Presidente del CPCCS, Julio César Trujillo, exigió a Jalkh a sentarse en el lugar que se le había destinado, caso contrario “se vería obligado a usar la fuerza pública para reducirle al lugar que le corresponde”. Jalkh presentó durante 34 minutos sus alegatos de defensa dentro del proceso de evaluación. El incidente ocurrió justo cuando la vocal principal Ana Peralta estaba iniciando su intervención, quien salió detrás de Jalkh al igual que los vocales Rosa Jiménez, Néstor Arbito y Alejandro Subía, según reportó el sitio de *El Telégrafo*. Trujillo indicó que Jalkh “se resistió a obedecer las órdenes de esta presidencia y, en solidaridad de este acto de rebeldía, sus compañeros abandonaron la sesión, por consiguiente también desistieron a defenderse oralmente en esta audiencia convocada”. Se trata de un “acto de renuncia del derecho a la defensa”, reiteró Trujillo. Acto seguido, intervinieron miembros del CPCCS, reprochando la actuación de los vocales de la Judicatura. Pablo Dávila dijo que el Consejo Transitorio ha garantizado en tres ocasiones su derecho a la defensa a las autoridades de la Judicatura. Y advirtió que “nosotros cumpliremos con el proceso de evaluación en el tiempo que determina el mandato”. Sección Política, «Gustavo Jalkh abandona el CPCCS tras incidente con Trujillo» (La República 2018).

20 Para conocer más el caso, leer José Hernández (2018). «No me obligue a usar la fuerza pública para reducirle al sitio que le corresponde»: «Julio César Trujillo se dirige a Gustavo Jalkh. Luce exaltado tras numerosos pedidos hechos al presidente del Consejo de la Judicatura para que se siente al lado de los consejeros de la Judicatura. Jalkh acababa de hablar, durante 35 minutos, y en vez de sentarse en el sillón negro de los comparecientes, lo hizo entre el público. Un gesto desafiante, ejecutado para desconocer la formalidad de la audiencia en la cual él y otras cuatro personas debían defenderse en el marco de la evaluación que, sobre su gestión, lleva adelante el Consejo de Participación Ciudadana Transitorio».

10. Comentarios finales

La cinta objeto de análisis no es la representación de un caso real, empero, sí refleja de manera entretenida una realidad en la que existe desconfianza en el sistema judicial y las altas posibilidades de liberar a un culpable, condenar a un inocente o, en el primer caso, la falta de justicia en un caso individual tiene una afectación social; y en el segundo caso, la afectación individual de derechos puede llegar a costar vidas en los Estados en los que la pena de muerte aún está vigente.

Ver y analizar este tipo de películas permite conectarnos de manera estética con el sistema judicial y advertir las posibles fallas del mismo. Es recomendable entonces que especialmente en el pregrado se permita la difusión de films con tramas jurídicas que deriven en análisis jurídicos no formales, más allá del texto frío de las leyes y los textos jurídicos tradicionales.

Referencias

- BASABE SERRANO, Santiago (2011). *Jueces sin toga: políticas judiciales y toma de decisiones en el Tribunal Constitucional del Ecuador (1999-2007)*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador.
- BASCUÑÁN RODRÍGUEZ, Antonio (2011). «Deber de confidencialidad y secreto profesional del abogado/ The Attorney's Duty of Confidentiality and the Attorney Client Privilege». *Revista de Estudios de la Justicia*, 15, 221-263. Recuperado de <https://rej.uchile.cl/index.php/RECEJ/article/view/29481/31256>
- BEZANILLA, José Manuel, MIRANDA, Amparo y GONZÁLEZ FABIANI, Jorge Humberto (2016). «Violaciones graves a derechos humanos: violencia institucional y revictimización». *Cuadernos de Crisis y Emergencias*, 15, 21-33. Recuperado de http://www.cuadernosdecrisis.com/docs/2016/numero15vol2_2016.pdf

CAMACHO ZAMBRANO, Gloria (2014). *La violencia de género contra las mujeres en el Ecuador: análisis de los resultados de la encuesta nacional sobre relaciones familiares y violencia de género contra las mujeres*. Quito: Consejo Nacional para la Igualdad de Género/Instituto Nacional de Estadística y Censos.

CNN, EE. UU. (1995). «Simpson Tries On The Murder Gloves». Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=__reD_phfbg&feature=youtu.be

CNN, (2014). «O. J. Simpson defense: “If it doesn't fit, you must acquit”». Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NH-VuP_5cA4&feature=youtu.be.

COOPER, H. H. A. (1968). «La relación abogado-cliente y la honorabilidad profesional». *Revista de la Facultad de Derecho PUCP*, 26, 56. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/derechopucp/article/view/12842/13416>

DIRECCIÓN NACIONAL DE POLÍTICA CRIMINAL (2016). *Femicidio: análisis penológico 2014-2015*. Quito: Fiscalía General de la Nación.

ECUADOR (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. Registro Oficial 449, 20 de octubre de 2008.

____ (2014). *Código Orgánico Integral Penal*. Registro Oficial 180, Suplemento, 10 de febrero de 2014.

____ (2015). *Código Orgánico General de Procesos*. Registro Oficial 506, Suplemento, 22 de mayo de 2015.

FURMAN, Brad (director). (2011). *El defensor*. [Película]. Estados Unidos: Lionsgate/Lakeshore Entertainment/SKE Entertainment/Stone Village Pictures.

GUTIÉRREZ DE PIÑERES BOTERO, Carolina, CORONEL, Elisa y PÉREZ, Carlos Andrés (2009). «Revisión teórica del concepto de victimización

secundaria/Theoretical review of the concept of secondary victimization». *Liberabit. Revista Peruana de Psicología* 15, 1, 49-58. Recuperado de http://revistaliberabit.com/es/revistas/RLE_15_1_revision-teorica-del-concepto-de-victimizacion-secundaria.pdf

HERNÁNDEZ, José (2018). «Gustavo Jalkh se inmoló ante Julio César Trujillo». *Cuatro 4P pelagatos*. Recuperado de <http://4pelagatos.com/2018/05/31/gustavo-jalkh-se-inmolo-ante-julio-cesar-trujillo/>

LA REPÚBLICA (31 de mayo de 2018). «Gustavo Jalkh abandona el CPCCS tras incidente con Trujillo». *La República*. Sección Política. Recuperado de <https://www.larepublica.ec/blog/politica/2018/05/31/gustavo-jalkh-abandona-el-cpccs-tras-incidente-con-trujillo/>

MEJÍA SALAZAR, Álvaro R. (2018). *La oralidad y los principios del procedimiento*. Quito: Ius et Historie.

MOSCO SO PARRA, Ruth Karina (2016). *El derecho constitucional a la no revictimización de las mujeres víctimas de violencia sexual durante la fase de obtención de la prueba en el proceso penal*. Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5354/1/T2084-MDE-Moscoso-El%20derecho.pdf>

OSORIO, Ángel (s. f.). *El alma de la toga*. Madrid: Biblioteca Jurídica Praxis.

RIBEIRO, Gerardo (2014). «Neo retórica jurídica». *Revista de Derecho. Publicación de la Facultad de Derecho de la Universidad Católica de Uruguay*, 10, 181-196. Recuperado de <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadederecho/article/view/740/730>

SUÁREZ MANRIQUE, Wilson Yesid (2014). «El rol del juez en el Estado constitucional». *Revista Iustitia*, 12, 103-120. Recuperado de <http://revistas.ustabuca.edu.co/index.php/IUSTITIA/article/view/1492/1173>

TRUJANO RUIZ, Patricia y RAICH ESCURSELL, María (2000). «Variables socioculturales en la atribución de culpa a las víctimas de violación». *Psicothema*, 12, 2, 223-228. Recuperado de <http://www.psicothema.com/pdf/281.pdf>

Un proceso judicial entre las trampas del poder

MARTÍN AGUDELO RAMÍREZ
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia



*Llevar cadenas es mejor, a veces, que estar libre.
Le Procès (Orson Wells)*

1. El poder

¿Qué es el poder? Pregunta difícil de responder. El poder no se comprende en un sentido abstracto; no es una realidad sustancial. Eso sí, es posible reconocer sus formas de ejercicio, y para esto es indispensable considerar diversas relaciones que involucran como mínimo a dos agentes, como en el pensamiento antiguo se consideraba a partir de los binomios: padre e hijo, amo y esclavo, y gobernante y gobernado. En cada una de estas relaciones, uno de los sujetos cuenta con los medios suficientes para imponer la voluntad. La última relación, que es propia de la política, por cierto, sitúa al Estado en la cima. Sigue siendo decisiva, aun hoy, para considerar el poder, y es evaluada a través de los órganos dotados de la autoridad suficiente para doblegar a sus subordinados.

El Estado sigue imponiendo su voluntad, así haya cedido espacios «sociales» (en salud, en educación, en seguridad social, etc.). Su debilitamiento y sus ausencias no significan que esté llegando a su fin. Que el

neoliberalismo y la tendencia exagerada de privatización vengán ocupando y arrasando con los sitios en los que el Estado debe estar presente, eso no significa que el Estado ya no esté entre nosotros. Sigue presente.

Lamentablemente el poder se hace visible, muchas veces, exhalando su aliento fétido a través de acciones autoritarias que deben preocuparnos y que pueden dispersarnos en medio de una banalidad absurda que ahoga nuestra capacidad de juicio. Qué actualidad tienen las palabras de Nietzsche (2011), en *Así habló Zaratustra*, cuando nos señala que para los «superfluos» se creó el Estado, un ídolo «maloliente» que ha sepultado la creación artística y espiritual del ser humano.

Resulta pertinente, en estos momentos de pérdida de confianza frente a la institucionalidad, consultar las posiciones filosófico-políticas sobre la legitimidad de poder. El Estado dispone de la fuerza para imponer su voluntad, pero sus agentes no deben actuar como bandidos o asaltantes; como lo recuerda el filósofo italiano Norberto Bobbio, el poder no es mera relación de fuerza; su ejercicio no es un mero hecho, se requieren comportamientos de aceptación (1985: 77-78). Pero ahí no puede quedar la comprensión del asunto. El monopolio de la fuerza debe legitimarse no solo en el consenso, sino en unos criterios o principios morales, asunto que es bastante polémico.

Aproximarnos al poder político exige que nos detengamos en el poder que lo comprende y en los complejos mundos de sus órganos y distintas representaciones. Foucault (2000) lo enseña al evaluar las instituciones cerradas que hacen visible el poder, como sucede con las cárceles, las escuelas, las fábricas, las familias y los manicomios. El poder político, para el pensador francés, no solo está en manos del Gobierno, la administración y el Ejército, también puede ejecutarse a través de instituciones aparentemente independientes, como son el sistema escolar, la psiquiatría y la justicia.

Volvamos, entonces, a nuestro punto de partida. Una apuesta en común de buena parte de los teóricos del poder consiste en sostener que del poder solo se conocen sus manifestaciones. El poder no es, no se tiene, y esto vale también para el poder político; simplemente se ejerce.

El poder está presente en cada una de las partes del entramado social, y para imponerse lo hace a través de distintos medios o estrategias, sin que la violencia sea la única opción. La sociedad disciplinaria tiene los mecanismos



El proceso, de Orson Wells (Francia, 1962).

suficientes para que el poder se aplique de manera sutil. No se necesita que sus panópticos para la vigilancia y el castigo estén concentrados en un único lugar, lo que en las actuales sociedades de control resulta manifiesto. Tal como lo considera el filósofo francés Gilles Deleuze (1996b), todos los «ciudadanos» terminan cooperando en la vigilancia sin que se requieran grandes infraestructuras. La disciplina se funde en el control que se dispersa sin tener límites.

El poder debe considerarse no solo desde el centro, también debe evaluarse a partir del afuera y de las multiplicidades del rizoma que tienen la capacidad para imponer la verdad al conformar la subjetividad de sus participantes (Deleuze y Guattari 2000). El poder se ejerce en medio de relaciones domesticadoras, como son las que se dan en los panópticos y que, según Deleuze, podríamos decir que se han desmaterializado en las sociedades de consumo, contando con numerosas armas de manipulación, como las que se encuentran en los medios de comunicación y, en los últimos años, en las redes sociales, armas que distorsionan nuestras imágenes de reconocimiento de los distintos mundos que habitamos.

Las sombras se extienden en el quehacer humano doblegado por un sistema de vigilancia bastante efectivo, muy análogo al controlado desde los ojos del «gran hermano» orwelliano, como se muestra en la distopía de 1984; de esta manera, el poder se «articula» sobre «el tiempo», asegurando su «control» (Foucault 2000). Hoy por hoy la seducción es una técnica importante para lograr que el poder se consolide en individuos cuya libertad está comprometida y que pasan a ser sujetados en relaciones de normalización, manifiestamente domesticadoras. ¿Cómo resistir?

2. *Le Procès*

Qué mejor que la fuerza de la imagen y la potencia del séptimo arte para emprender esta tarea de evaluación o diagnóstico sobre el ejercicio del poder. *Le Procès*, del año 1962, dirigida por Orson Welles, es una película muy significativa para estudiar el asunto, una pieza maestra perfecta para considerar el poder desde perspectivas distintas a las del realismo político en autores como Maquiavelo y Hobbes. El film de Welles nos hace pensar en las apuestas de Foucault y Deleuze; se trata de una obra que describe el horror que se impone a partir de un poder que termina por diluir al individuo sumido en la paranoia.

El prólogo de la película se inicia con el Adagio de Albinoni. Mientras el espectador mira unos créditos iniciales, la banda sonora del film permite contemplar lo sublime antes de descender al infierno de la soledad y de la incomunicación. La película nos sumerge en un espacio agobiante, de varios claroscuros, sometiendo a una persona a la que se le impide entrar por una puerta custodiada por un guardián.

La fábula del horror, a través de un montaje, abre paso a la alegoría kafkiana con la que Welles inicia su película. El trabajo de animación de alfileres, realizado por Alexander Alexeieff, es espléndido. Un campesino, «un hombre que viene de lejos», quiere entrar por una puerta que le conduce a la ley, pero un guardián lo detiene; habrá que hacer antesala. Es el inicio de una larga espera que aniquila las esperanzas; no hay otra opción en un mundo de prohibiciones y prescripciones que pone diques para mantenerse, condenando a quienes moran en él a la locura. El hombre pensaba que «la



Fotograma de El proceso, de Orson Welles (Francia, 1962).

Ley debería ser siempre accesible para todos», pero no era así. En su caso, tendría que esperar hasta el fin de sus días, sin que sus intentos de traspasar la puerta hubiesen sido exitosos.

La *voz en off* de Orson Welles, en el prólogo de la película, relata el infierno en la Tierra de un hombre que creyó en un acceso pronto a la ley, pero le fue esquiva hasta el final de su vida. El guardián entiende que el hombre se está acabando, y tiene que gritarle para que le oiga: «Nadie ha querido entrar por aquí, porque a ti solo estaba destinada esta puerta. Ahora voy a cerrarla». Todo es absurdo, no hay que buscar explicaciones, ya que no se van a encontrar. Al final la puerta se cierra y solo se queda el desconcierto generado por un proceso que, según Welles, «significa lo que parece significar», esto es, «la lógica de un sueño, de una pesadilla».

Los fotogramas y los diálogos de *El proceso* revelan numerosas tinieblas que se dispersan y que van a asfixiar a Joseph K, interpretado magistralmente por Anthony Perkins. Él es «el hombre que viene de lejos», y que en el film será arrastrado por un largo laberinto de tinieblas que lo conducirán hasta su sacrificio. El personaje protagónico de la película es un joven oficinista, empleado de un banco, que es víctima de un poder asfixiante que corroe lo que encuentra. Un día en su habitación, la puerta se abre. K despierta

y encuentra a dos hombres, agentes estatales que le informan que hay un proceso penal en su contra; no se le dice de qué se le acusa, ni quién le acusa.

No hay respuestas claras a las preguntas del acusado, pero se le indica que tiene que acudir ante la comisión investigativa del tribunal. Es el inicio de un suplicio sin que haya retorno al someterse, como reo, a un extraño proceso cuya dinámica no logra comprender. No está definida con claridad la imputación que existe en su contra, haciendo inviable cualquier tipo de defensa. K sabe que no ha hecho nada; pero, por desgracia, acepta que todos los seres humanos son impuros y que los pensamientos no son plenamente inocentes. Hay una condena, y por ella tendrá que soportar las cargas.

Todo es una locura; la masificación y dispersión de los empleados del banco en el que trabaja K revelan que no hay espacio para la individualidad. La película, a medida que se va desarrollando, nos va revelando unos espacios asfixiantes, pese a que tengan enormes dimensiones, no solo los de las oficinas bancarias, sino también los correspondientes al edificio del tribunal y los de la mansión del abogado.

En la película los espacios arquitectónicos son grandes, con numerosas puertas que se abren y se cierran; entretanto, K es un ser pequeño incapaz de resistir la atmósfera de horror que le atrapa en un caminar en el que irá encontrando otros hombres despojados de su libertad, seres que parecen unos cadáveres ambulantes.

Cuando K visita la sala de audiencias del juzgado encuentra que el sitio es asqueroso, atiborrado de papeles, un escenario teatral tragicómico en el que los jueces desatan su verborrea con apoyo en la ley para acabar con la identidad del reo. K increpa al juez por no dar órdenes claras, pero no es posible que en esa sala «el inocente haga brillar la justicia».

Más adelante, en el film, se enseña que no debe creerse en unos togados que se sirven de unos libros de derecho que son sucios. Los libros ajados de leyes son considerados como una porquería. En una de las escenas, cuando se abre uno de esos textos, hay un propósito del director de darle visualmente a la ley el tratamiento de material pornográfico. La ley se considera como pervertida y asquerosa. El sistema judicial, como lo explica K, resulta tan despreciable por dentro, como lo es por fuera.

El desarrollo del proceso va sumiendo a K en la desesperación. Lo que hace la presencia del abogado Albert Hastler, interpretado por Orson Welles, es

que K encare su tragedia. La casa del defensor está llena de expedientes y los cuadros de jueces que hay en ella, funcionarios del tribunal, incrementan la desconfianza del acusado. Uno de ellos, por cierto, es un hombre de estatura baja y vanidoso, cubierto de una «manta apolillada», es un juez cuya toga y trono son «una simple ilusión».

Hastler conoce el sistema y sabe que la defensa lo único que hace es prolongar la caída, avivando falsos sueños. Desde su gran alcoba, el abogado humilla a sus clientes, como lo hace con Bloch, un hombre a quien trata como «un perro», como lo expresa K, encarando su pequeñez. El defensor les hace saber que «llevar cadenas es, a veces, más seguro que ser libre». K le revoca el poder a su abogado. Solo queda esperar el final. Las posibilidades para que en él se dé una absolución definitiva son prácticamente imposibles, como se lo recuerda el pintor Titorelli a K.

3. Un proceso configurado en una atmósfera de perdición

El proceso, presentado en el mundo literario de Kafka y retratado a través del rico lenguaje audiovisual de Welles, es el producto de una sociedad cerrada de control que conduce al desarraigo y al sacrificio de sus miembros. Priman unas reglas rígidas que alienan al hombre en medio de un procedimiento complejo y desfigurado, sin que sea posible identificar claramente sus ritmos.

El proceso es una caricatura «descarnada» sobre un método de debate que aniquila al individuo, imponiéndose un corrupto mundo burocrático atrapado en trámites absurdos que se van dilatando con el paso del tiempo. Es el mundo del papel acumulado que hace visible una pesadilla de imágenes desgarradoras. Es un mundo sombrío en el que el espectador puede captar el horror que imponen los espacios asfixiantes por los que se desplaza K.

La obra de Welles evidencia una locura que desafía el razonamiento de la ley, no entendida como mera voluntad del soberano; el poder de vigilar y castigar adopta nuevas estrategias, por las que el individuo está inmerso en el sinsentido, sin que haya posibilidad de redimirse al interior de una sociedad condenada al infierno. No cabe considerar la posibilidad de una absolución real, solo se permite el sobreseimiento aparente y la dilación indefinida del proceso.

El laberinto de claroscuros, visto desde los largos pasillos que enseña la película y los sitios cerrados para los procesados, no conduce a ninguna parte. Lo único seguro es que no hay salidas. Escapar no es posible; las numerosas puertas de la película no conducen a la libertad. Al final, la muerte es la única alternativa posible. Los individuos juzgados, parafraseando las palabras de Foucault, están inmersos en los mecanismos de «normalización» implementados por medio de un lenguaje que reduce al individuo.

La escenografía barroca, presentada en blanco y negro, y los diálogos de la película expresan las sombras permanentes que se tejen sobre K. No hay posibilidad para la justicia; los tribunales, meros aplicadores de leyes, no harán nada para la consecución de ese ideal. El proceso kafkiano conduce al desarrollo de unas formas arbitrarias que invalidan la existencia humana.

La arquitectura de los espacios claustrofóbicos que se muestran en la película, a través de unos planos y ángulos inolvidables, nos sitúa ante una metáfora expresionista e intimista sobre la corrupción que permite pensar en un sistema judicial atrapado. Nada puede esperarse de la justicia como ideal, ya desdibujada desde la pintura encargada por los magistrados del tribunal. Resulta muy expresiva la escena de K en el estudio de Titorelli, cuando observa un cuadro de la justicia: se trata de una diosa alada y vendada que aterroriza a K; ciega, sin la rigidez y firmeza requeridas para estabilizar la balanza. Según K, la justicia «es una diosa que reclama su presa», es la diosa de la caza. Él se siente como esa presa, y nada puede hacer para evitarlo, el abismo le está esperando. Todo está perdido. El rostro de Perkins así lo enseña.

4. El proceso en medio de las trampas del poder

El film de Welles enseña que el poder, a través del proceso judicial, sacrifica a un individuo que es sumido en el desasosiego. El poder consolida en el estrado judicial un espacio enrarecido y agobiante, que no se diferencia de aquel con el que ya cuenta el preso (como anormal) en la cárcel. Un sistema judicial corrupto y cooptado totalmente por el poder es el instrumento primordial para inmolar a las víctimas que caen bajo su señorío y que nunca podrán comprender por qué se les juzga.



Fotograma de El proceso, de Orson Wells (Francia, 1962).

El poder que se ejerce a través de los jueces, en la película de Welles excluye la realidad individual; es impulsado por mera tramitología a cargo de burócratas que se encuentran atrapados en medio de los vericuetos de la ley y para quienes la sensibilidad proveniente de la fuerza del espíritu poco importa.

El mundo oficinesco de hombres corrientes se impone, sin permitir el reconocimiento de quienes son juzgados a partir de reglas de juego limpio; el individuo se diluye. La racionalidad instrumental se enseñoorea a través de un modelo esquemático de seguridad. Recordando a Goya, podemos afirmar que su sueño produce monstruos, como lo muestra la película a través de una narrativa y unas imágenes proféticas de muerte y que culminan con la tragedia de la debacle nuclear.

El filme de Welles ilustra magistralmente que el ejercicio del poder confirma la presencia constante del absurdo en la vida humana. La «despersonalización» imposibilita conocer apropiadamente los ritmos de un proceso complejo. En últimas, se prolonga el «camino del infierno burocrático», que «está empedrado de buenas intenciones». «Todo está perdido» en un «universo» que «ha sido condenado a la locura». Esto es lo

que enseña la película de Welles al dar cuenta de un instrumento en el que el juez se dispersa en una sala de audiencias que privilegia el espectáculo y sin que sus participantes puedan reconocerse, ya que su pequeñez se los impide.

Se hace evidente cierto desencanto posmoderno que acusa a la ley de ser manifiestamente obscena, como lo expone Slavoj Žižek (2005b). La ley, en buena parte, se ofrece como un arma para el ejercicio de un poder domesticador, y la justicia —institucionalidad— es su brazo ejecutor. La escena inicial de *Le Procès*, sobre las palabras de la ley, es reveladora; de una riqueza simbólica que anticipa el contenido del relato posterior. La ley está custodiada por un guardián del portal que engaña y que en la novela de Kafka coincide con el sacerdote.

La ley se encuentra protegida por un poder que crece de estatura con el tiempo y que acompañará a través de toda su vida a quien intente penetrar a través de la puerta, aunque para esa persona la ley estuvo reservada. Según Subirats:

En el fondo de este relato anti-iniciático que encabeza el film de Welles podemos ver la contraposición entre el concepto de la ley como la norma sagrada que un pueblo se da a sí mismo a lo largo de la historia, y como sentido comunitario y cósmico que esta norma de vida entraña, frente al concepto radicalmente opuesto que representa el sacerdote de la catedral kafkiana: la ley como principio de sujeción subjetiva bajo el principio de la deuda/culpa (*Schuld*). Ambas perspectivas históricas entrañan dos legislaciones, dos poderes y dos concepciones opuestas del ser. El sacerdote y el juez y los guardianes del proceso de Kafka representan a una Ley absoluta, que por serlo es al mismo tiempo virtual y por tanto inaccesible, puesto que se encuentra desde su misma constitución fuera del tiempo y del espacio de la comunidad. Pero es una ley perfectamente resguardada por un impenetrable aparato burocrático de vigilantes, intérpretes, servidores y censores, que tienen además sometida a la sociedad entera en nombre de una culpa vacía y de un discurso de salvación perfectamente absurdo y absolutamente ridículo. Con esta introducción política y teológica comienza la narración fílmica de Welles (2011: 243-254).

Una justicia institucional, cooptada por el poder, oprime al individuo hasta doblegarlo. Cuando el abogado y K se encuentran en la iglesia, la metáfora del prólogo de la película se repite. El guardián asegura que Joseph K, al igual que «el hombre venido de lejos», el campesino, mantenga la distancia. El desasosiego es inevitable, aun sabiendo que la ley siempre estuvo reservada para él, y que nadie más podría haber entrado. K, por fin, ha comprendido que su condena era inevitable. No hay chance.

Todo está perdido. Welles lo enseña con maestría, retratando una auténtica tragedia política y mística en el personaje protagónico interpretado por Perkins. La película advierte una confluencia de horizontes: «el de la manipulación y perversión política de la culpa y la Ley, y el de la rebelión y la búsqueda existenciales de una inocencia perdida [...]» (Subirats 2011: 256). Esa es la tragedia, y la película muestra un auténtico descenso al infierno; una vida va apagándose en medio de los expedientes voluminosos y atiborrados que se ven por toda parte sometiendo a K a un estado de opresión constante.

5. Conclusión

Para terminar, volvamos nuevamente a pensar en el poder. La metáfora de la ley en la película de Orson Welles es bien significativa para explicar la idea de un poder asfixiante que dispersa al individuo. La ley, como arma principal del poder, es inaccesible, y los órganos judiciales aseguran ese desencuentro con el justiciable. Ahora bien, ¿qué hacer?, ¿es posible considerar que en normas que se estiman como superiores hay una salida para reconocer un poder distinto, un poder limitado, sin desviaciones y sin excesos? ¿Cómo entender la Constitución? ¿Qué papel ocupan los derechos humanos reconocidos al interior de los estados nacionales como derechos fundamentales?

Deben revisarse con cuidado varias afirmaciones consideradas por los constitucionalistas, que propagan ideologías nuevas sobre el poder sin comprender claramente el alcance de su posible limitación. Acaso los constitucionalistas, en varias ocasiones, no caen en la falta de sensatez atrapados en medio de falacias argumentativas, creyendo defender lo que muchas veces resulta endeble y sin superar satisfactoriamente la crítica que pueda hacerles un filósofo serio acerca de sus discursos.

¿No son los derechos humanos un discurso más del poder? La reacción antiabsolutista proveniente de la doctrina de los derechos subjetivos, para muchos, no resuelve los problemas a la hora de examinar las complejidades del poder. Vale la pena precisar que para Deleuze los derechos humanos «son una pura abstracción, el vacío», un «discurso para intelectuales odiosos, para intelectuales que no tienen ideas», un discurso «propio de majaderos», que reúne pensamientos «hipócritas» que «desde el punto de vista filosófico no valen nada». Su apuesta, más bien, será por la «jurisprudencia» (Deleuze 1996a).

El cine ha retratado magistralmente ese escenario tan dramático sobre el poder, en el que no hay espacio para el discurso de los derechos humanos en clave de anhelo. Pero también podemos encontrar una contrapartida. ¿Por qué no soñar? Pese a tanto fango, ¿por qué no creer en un mundo mejor?

El séptimo arte puede ayudar en la tarea de hacer un diagnóstico sobre las posibilidades de un mundo mejor. Con seguridad que para los jueces el cine es y seguirá siendo un espacio óptimo para aprender más sobre la vida humana que es juzgada en los estrados judiciales; se necesita si se quiere visualizar otros matices.

Es hora de reconocer otros colores, pese a tantas tonalidades negras que se cruzan en nuestras vidas. Es posible pensar que el mundo de horror mostrado por Welles es solo una fábula y que hay mucho por hacer. Aún estamos a tiempo, pero actuemos de una vez, antes de que sea demasiado tarde.

Referencias

AGUDELO RAMÍREZ, Martín (2006). *El poder político y límites del poder desde los derechos del hombre*. Bogotá: Temis.

____ (2015). *Cine y derechos humanos: una aventura filmica*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana.

BAZIN, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

BOBBIO, Norberto (1985). *Stato, governo, società; frammenti di un dizionario politico*. Torino: Einaudi.

- ____ (1989). *Liberalismo y democracia*. Traducción de J. Fernández Santillán. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1997). *L'età dei diritti*. Torino: Einaudi Tascabili.
- BRISSET, Demetrio E. (2013). *Las puertas del poder. El proceso de Kafka y Welles como gestos de rebeldía*. Barcelona: Luces de gálibo.
- CAMUS, Albert (2012). *La caída*. Traducción de M. de Lope. Madrid: Alianza Editorial.
- CHOMSKY, Noam y FOUCAULT, Michel (2006). *La naturaleza humana: justicia versus poder*. Traducción de L. Livchits. Buenos Aires: Katz.
- DELEUZE, Guilles [Entrevista con Claire Parnet, 1988] (1996a). El abecedario [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=VE1yWpqVq5U>
- ____ (1996b). «Post Scriptum sobre las sociedades de control». *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- ____ (2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Traducción de I. Agoff. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix (2000). *Rizoma*. Traducción de J. Vásquez y U. Larraceleta. Valencia: Pretexto.
- FOUCAULT, Michel (1981a). *Historia de la sexualidad*. Séptima edición. México: Siglo XXI.
- ____ (1981b). *Nietzsche, Freud, Marx*. Traducción de Alberto González T. Segunda edición. Barcelona: Anagrama.
- ____ (1990). *Tecnologías del yo*. Traducción de M. Allendesalazar. Barcelona: Paidós.
- ____ (1991). *Saber y verdad*. Traducción de J. Varela y de F. Alvarez-Uría. Madrid: La Piqueta.
- ____ (1992). *Genealogía del racismo; de la guerra de las razas al racismo del Estado*. Traducción de A. Tzveibeley. Madrid: La Piqueta.

- _____ (1996). *La verdad y las formas jurídicas*. Traducción de E. Lynch. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2000). *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión*. Traducción de A. Garzón del Camino. Décimo segunda edición. Madrid: Siglo Veintiuno.
- KAFKA, Franz (2013). *El proceso*. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, Friedrich (2011). *Así habló Zaratustra*. Traducción de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- SUBIRATS, Eduardo (2011). *Proceso a la civilización. La crítica de la modernidad en la historia del cine*. Barcelona: Editorial Montesinos.
- WELLES, Orson (director). (1962). *Le Procès*. [Película]. Francia: Coproducción Francia-Italia-Alemania.
- ŽIŽEK, Slavoj (2003). *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2005a). *El acoso de las fantasías*. México D. F.: Siglo XXI.
- _____ (2005b). *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI.

Justicia sin tribunales en redes sociales

MOISÉS REJANOVINSCHI TALLEDO
Pontificia Universidad Católica del Perú



Para Sandra

You know, you really don't need a forensics team to get to the bottom of this. If you guys were the inventors of Facebook, you'd have invented Facebook.

Mark Zuckerberg respondiendo a los hermanos Winklevoss en *The Social Network*

1. Ficha técnica de la película

Título original: *The Social Network*.

Título en idioma español: *Red social*.

Director: David Fincher.

País: Estados Unidos de Norteamérica.

Año: 2010.

Actores principales: Jesse Eisenberg, Andrew Garfield, Justin Timberlake, Armie Hammer, Max Minghella.

Productor: Columbia Pictures.



Fotograma de *The Social Network*, de David Fincher (EE. UU., 2010).

2. Introducción

Facebook es la red social que cuenta con la mayor cantidad de usuarios¹, y la trama que plantea la película *Red social* es la controversia entre diversas personas vinculadas a la idea, la forma de expresión y la propiedad de dicha plataforma: ¿quién creó Facebook y cuáles son sus derechos? ¿Cuáles son los derechos de un aportante a una sociedad? ¿Cuáles son los foros en los que se resuelven dichas controversias?².

En la película no encontramos que la controversia se desarrolle en tribunales; sin embargo, es necesario plantearse qué hacer frente a estas polémicas. La controversia se desarrolla mediante declaraciones o *deposition*

1 De acuerdo con *Vincos Blog*, Facebook cuenta con mayor cantidad de usuarios el 2018. Fuente: <http://vincos.it/social-media-statistics/> [Consultado 15 de junio 2018]. Según el *World Economic Forum*, en el 2017 Facebook también era la red social con mayor cantidad de usuarios a nivel mundial: Fuente: <https://www.weforum.org/agenda/2017/03/most-popular-social-networks-mapped/> [Consultado 15 de junio de 2018].

2 Si bien actualmente Facebook se encuentra en una polémica vinculada a la protección de datos personales, por los sucesos de Cambridge Analítica, no trataremos dicho tema en el presente documento. Para abordar algunos temas se sugiere revisar <https://elcomercio.pe/mundo/europa/facebook-vivo-mark-zuckerberg-rinde-cuentas-parlamento-europeo-cambridge-analitica-noticia-521762> [Consultado 1 de junio de 2018].

phase, en la cual mediante diversos *flashbacks* se reconstruye la historia del origen de la creación de Facebook así como la apreciación de cada uno de los sujetos en conflicto.

Adicionalmente, son los abogados de las partes quienes realizan preguntas y dejan constancia de la respuesta de cada uno de los interrogados. En una escena de la trama, en la cual la abogada Gretchen, patrocinadora de Eduardo Saverin, le pregunta a Eduardo acerca de los aportes inicialmente realizados, Mark Zuckerberg responde mediante el siguiente diálogo³:

Gretchen: ¿18 mil dólares?

Eduardo Saverin: Sí.

Gretchen: ¿Además de los mil dólares que habías aportado inicialmente?

Eduardo Saverin: Sí.

Gretchen: ¿Un total de 19 mil dólares?

Mark Zuckerberg: Un momento. (El actor hace una sumatoria). Estoy comprobando los cálculos. Sí, tengo lo mismo.

¿Por qué las redes sociales son atractivas y cuentan con una gran cantidad de usuarios? Una posible respuesta se encuentra en la información que una persona desea compartir por diversos motivos, sea con usuarios que conformen un círculo privado de amistad o con todo el globo: subir vivencias, compartir preferencias, comentar sobre cualquier tema (una película, religión, política, etc.), recordar cumpleaños, crear eventos, ser premiado con *likes* o apoyado ante circunstancias adversas en la vida de una persona, quejarse de un producto o un servicio, entre otros.

3 Traducción libre. En las siguientes líneas se encuentra el texto original:

Gretchen: 18,000 dollars?

Eduardo Saverin: Yes.

Gretchen: In addition to the \$1,000 you'd already put up?

Gretchen: A total of \$19,000 now?

Mark Zuckerberg: Hang on. (Mark's scratching something out on a pad) I'm just checking your math on that. Yes, I got the same thing.

Fuente: The Social Network Screenplay, p. 116. Disponible en: http://flash.sonypictures.com/video/movies/thesocialnetwork/awards/thesocialnetwork_screenplay.pdf [Consultado 15 de mayo de 2018]. También se puede encontrar en: https://www.rottentomatoes.com/m/the_social_network/quotes? [Consultado 15 de mayo de 2018].

La resolución de controversias entre particulares se ha iniciado por tomar la justicia por uno mismo, posteriormente se ha dado una evolución en la cual las partes llegan a un acuerdo para resolver sus diferencias, o es un tercero que acerca a las personas involucradas en un conflicto y eventualmente sugiere una solución (como puede hacerlo un conciliador) y, finalmente, un tercero con facultades que ordena la resolución del conflicto. En tal sentido, contamos con la autodefensa, autocomposición y heterocomposición (Ledesma 2010: 25-27; Priori 2001: 37-38).

¿Qué es lo que ocurre con el fenómeno de las plataformas? ¿Nos estaremos trasladando de una heterocomposición a una autodefensa o autotutela? ¿Los usuarios en redes sociales están tomando la justicia por sus propias manos?

Por temas de extensión, en el presente artículo abordaremos algunos temas vinculados a la red social.

3. Algunos aspectos procesales

Como se indicó en líneas anteriores, gran parte de la trama se manifiesta mediante declaraciones. Así tenemos que los abogados de las partes realizan una serie de preguntas, abiertas y cerradas, acerca de los hechos materia de controversia: podemos apreciar las declaraciones de los personajes Mark Zuckerberg, Eduardo Saverin y, aunque en menor medida, intervenciones en las mismas de los hermanos Winklevoss y Divya Narendra.

En el Código Procesal Civil peruano se encuentran reguladas las declaraciones de partes y de testigos. En lo correspondiente a la declaración de parte en un proceso civil, se inicia con una absolucón de posiciones ofrecida en sobre cerrado a la demanda. Una vez que se concluye la misma, las partes mediante sus abogados pueden hacer nuevas preguntas y solicitar aclaraciones a respuestas anteriores. Asimismo, el juez puede hacer nuevas preguntas, todo esto conforme al artículo 213 del Código Procesal Civil. Adicionalmente, el juez como director del proceso preside el interrogatorio, pudiendo ser rechazadas aquellas preguntas que sean impertinentes o inútiles. A su vez, el pliego interrogatorio no puede tener más de veinte preguntas por cada pretensión planteada en la demanda, según el artículo 217 del Código Procesal Civil.

En este extremo es preciso preguntarse la razonabilidad del límite de veinte preguntas por pretensión, ¿acaso no sería una limitación de toda persona de su derecho a probar? El derecho a probar es el derecho que tiene toda persona que participa en un proceso «a producir la prueba necesaria para formar la convicción del juzgador acerca de la existencia o inexistencia de los hechos que son o serán objeto concreto de prueba» (Bustamante 2001: 362). Este derecho tiene como contenido el derecho a ofrecer medios probatorios, a que se admitan, actúen y se valoren (Bustamante 2001: 136 y ss.). En tal sentido, si la finalidad es lograr la convicción del juzgador, no debe existir un límite de preguntas, siempre que las mismas sean útiles y pertinentes.

En principio la declaración de parte se realiza en el juzgado, salvo por motivos atendibles como pueden ser la enfermedad, avanzada edad, según el artículo 205 del Código Procesal Civil. El interrogatorio se efectúa mediante exhorto cuando una parte domicilia en el extranjero o fuera de la competencia territorial del juzgado, según lo establece el artículo 219 del Código Procesal Civil.

Si bien en *Red social* no nos encontramos ante un juzgado, no observamos ningún tipo de formalismo. Ahora bien, en lo correspondiente al lenguaje corporal las partes se encuentran sentadas una frente a otra, y en un extremo una persona tomando nota de la declaración, y en otro extremo se registra mediante video. Los abogados y algunas de las partes se encuentran vestidas de manera formal —tal como usualmente se observa en los juzgados—, y el personaje de Mark Zuckerberg de manera informal. Podría interpretarse esto último como la importancia que le da dicho personaje a las múltiples acciones legales que está enfrentando como demandado, sea por ex amigos o supuestos ex socios. Esto se corrobora cuando en diversas partes de la trama Mark Zuckerberg se encuentra dibujando cosas irrelevantes en una libreta de apuntes, o se refuerza cuando el abogado de los hermanos Winklevoss y Divya Narendra le pregunta si tiene su atención, ante una distracción de dicho personaje al contemplar la lluvia por la ventana, frente a ello el personaje de Zuckerberg responde⁴: «Tiene parte de mi atención, la mínima posible. El

4 Traducción libre. En las siguientes líneas se encuentra el texto original: «I think if your clients want to sit on my shoulders and call themselves tall, they have the right to give

resto de mi atención se encuentra en las oficinas de Facebook, donde mis colegas y yo estamos haciendo cosas que nadie puede hacer en esta habitación, especialmente sus clientes, ya que no son intelectual ni creativamente capaces de hacer».

El Código Procesal Civil también plantea, dentro de la exoneración de respuestas en una declaración de parte, en aquellos supuestos en que se conocieron hechos bajo el secreto profesional o confesional, conforme su artículo 220. Asumamos que un abogado es asesor de uno de los personajes, y en una futura demanda debe brindar una declaración, sea como parte o como testigo. De acuerdo con lo señalado por el Tribunal Constitucional, dicha garantía es fundamental en el caso de los abogados en el derecho de defensa, cuya finalidad es «preservar y garantizar el ejercicio libre de las profesiones [...] con relación a sus [...] patrocinados respectivamente, de modo que estos profesionales no puedan ser objeto de ningún tipo de presión de parte de sus empleadores o de las autoridades y funcionarios con relación a hechos u observaciones vinculadas al ejercicio de una determinada profesión u oficio» (Tribunal Constitucional 2005, numeral 6).

El secreto profesional puede ser protegido por diversas aristas, sea conforme lo indica el Código Procesal Civil, como derecho fundamental según el artículo 2, numeral 18 de la Constitución Política del Perú y, a su vez, mediante la protección al consumidor. Nos explicamos: en la protección al consumidor será consumidor aquel consumidor final de productos y servicios. Un abogado puede calificar como proveedor, ya que los servicios se encuentran incluidos dentro del Código de Protección y Defensa del Consumidor —Ley 29571—, al que llamaremos en adelante Código de Consumo.

it a try - but there's no requirement that I enjoy sitting here listening to people lie. You have part of my attention - you have the minimum amount. The rest of my attention is back at the offices of Facebook, where my colleagues and I are doing things that no one in this room, including and especially your clients, are intellectually or creatively capable of doing». Fuente: *The Social Network Screenplay*, p. 74. Disponible en: http://flash.sonypictures.com/video/movies/thesocialnetwork/awards/thesocialnetwork_screenplay.pdf [Consultado 15 de mayo de 2018]. También se puede revisar en: https://www.rottentomatoes.com/m/the_social_network/quotes? [Consultado 13 de junio de 2018].

Dentro de los derechos de los consumidores contamos con el de idoneidad, entendido como la correspondencia entre lo que el consumidor espera y lo que efectivamente recibe, de acuerdo con el artículo 18 del Código de Consumo. La idoneidad del producto o servicio se concreta mediante las llamadas garantías, siendo estas las garantías legales, explícitas o implícitas.

En el caso de las garantías legales será la ley o norma la que define las características de los productos o servicios. Las garantías explícitas son aquellas en las cuales el proveedor expresamente ofrece determinadas características. Finalmente, las garantías implícitas son aquellas según las cuales se espera que el producto o servicio cumpla con los fines y usos previsibles para los cuales han sido adquiridos, ante el silencio de la ley o del proveedor, conforme al artículo 19 del Código de Consumo.

De las tres garantías señaladas anteriormente, el secreto profesional se encuentra, en nuestra opinión, dentro de la garantía legal, ya que será la ley, desde la Constitución, la que garantiza este derecho con la finalidad de que los consumidores puedan encontrarse seguros al confiar ante su abogado todos los hechos materia del caso en concreto, y sea el abogado quien establezca la estrategia legal correspondiente. Si el abogado vulnera el secreto profesional, no generará confianza en los consumidores al demandar un servicio de defensa legal.

Ahora bien, planteando un supuesto distinto, si un usuario de Facebook tuviera una contingencia legal contra dicha plataforma, cómo y dónde plantearía su acción legal. Según los anteriores términos y condiciones de Facebook, denominada «Declaración de derechos y responsabilidades»⁵, cuya última revisión data del 30 de enero de 2015. En el numeral 15.1, correspondiente a las disputas, se establece expresamente lo siguiente:

Resolverás cualquier reclamación, causa de acción o disputa (conjuntamente, «reclamación») que tengas con nosotros, derivada de la presente declaración o de Facebook, o relacionada con estos, exclusivamente en el Tribunal de Distrito de los Estados Unidos para el Distrito del Norte de California o en un tribunal estatal ubicado en el Condado de San Mateo; y aceptas

5 https://www.facebook.com/legal/terms/previous?ref=new_policy [Consultado 20 de junio de 2018].

someterse a la jurisdicción personal de dichos tribunales con el propósito de litigar cualquier reclamación. Las leyes del estado de California rigen esta Declaración, así como cualquier reclamación que pudiera surgir entre tú y nosotros, independientemente de las disposiciones sobre conflictos de leyes.

En lo correspondiente a las cláusulas generales de contratación y cláusulas de adhesión, reguladas en el Código Civil. Las primeras, conforme al artículo 1392 del Código, son aquellas previamente redactadas de manera unilateral, en forma general, con el objetivo de fijar el contenido de una serie indefinida de futuros contratos; en las cláusulas de adhesión, de acuerdo con el artículo 1390, solo una de las partes cuenta con la opción de aceptar o rechazar íntegramente las estipulaciones fijadas por la otra parte.

En el ámbito de las tecnologías, existen formas de adhesión tales como la *shrink-wrap*, *click-wrap* y *browse-wrap*. Las cláusulas *shrink-wrap* son aquellas que se encuentran en el empaque del mismo producto, y se considera que el consumidor acepta las mismas al abrir el empaque, como en el caso del software hace varios años. En las cláusulas *click-wrap*, utilizadas en la contratación por internet, para concluir el proceso de compra se abre una pantalla en la que se encuentran los términos y condiciones, y el consumidor tiene que hacer clic en la opción *acepto*. Las cláusulas *browse-wrap* son aquellas en las que los términos y condiciones se encuentran en el navegador, y esta modalidad es la que utiliza Facebook, pues cuando una persona desea crear un usuario en dicha plataforma, la red social indica expresamente que «al hacer clic en “regístrate” aceptas nuestras condiciones» (Rejanovinski 2017: 238).

Lo que establecen las condiciones de Facebook es que si una persona desea interponer una acción legal contra dicha plataforma, tendrá que acudir a un tribunal en el condado de San Mateo en los Estados Unidos de Norteamérica. ¿Podrá calificar esta disposición como cláusula abusiva?

Conforme al artículo 49 del Código de Consumo cláusulas abusivas son las «no negociadas individualmente que, en contra de las exigencias de la buena fe, coloquen al consumidor, en su perjuicio, en una situación de desventaja o desigualdad o anulen sus derechos». En el caso concreto, al delimitar la jurisdicción en un país distinto al domicilio del consumidor, puede calificar como una cláusula abusiva, ya que puede limitar su derecho

al reclamo, pues el consumidor ante cualquier conflicto (por ejemplo, ante un cierre de cuenta inadecuado) tendrá dificultad para iniciar la acción legal fuera del Perú. Un ejemplo de controversia la podemos encontrar cuando se elimina un contenido que no contravenga las políticas de la red social, es decir, que no sea ofensivo ni atente contra la propiedad intelectual. En el caso peruano, el Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual (Indecopi) es quien cuenta con competencia primaria para resolver las controversias entre consumidores y proveedores⁶, y una vez que se agote la vía administrativa se podrán impugnar los actos administrativos expedidos de las instancias administrativas en la vía judicial, conocidas como resoluciones.

Veamos el siguiente ejemplo: supongamos que unos cónyuges que crearon su perfil de Facebook en el Perú crean en la plataforma un álbum compartido de fotos de un viaje a un país extranjero, y uno etiqueta al otro en todas las imágenes en las que se encuentran. Este álbum tiene aproximadamente trescientas imágenes. El otro cónyuge empieza a poner «me gusta» en todas las fotos del álbum compartido. Sin embargo, Facebook bloquea al cónyuge que pone «me gusta» en las trescientas imágenes de manera incorrecta pensando que ha incumplido una de las políticas, tal como la política 3.6: «No molestarás, intimidarás ni acosarás a ningún usuario»⁷. ¿Acaso el consumidor peruano tendrá que acudir a los tribunales del Condado de San Mateo, cuando en materia de protección al consumidor el Indecopi es la entidad que debe resolver la controversia? Sería desproporcionado afirmar que el consumidor debe acudir a los tribunales norteamericanos.

6 Código de Consumo. «Artículo 105.- Autoridad competente. El Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual (Indecopi) es la autoridad con competencia primaria y de alcance nacional para conocer las presuntas infracciones a las disposiciones contenidas en el presente Código, así como para imponer las sanciones y medidas correctivas establecidas en el presente capítulo, conforme al Decreto Legislativo n.º 1033, Ley de Organización y Funciones del Indecopi. Dicha competencia solo puede ser negada cuando ella haya sido asignada o se asigne a favor de otro organismo por norma expresa con rango de ley [...]».

7 La realidad supera a la ficción, pues el ejemplo citado es real: le ocurrió al creador del presente artículo.

Actualmente, los términos y condiciones se denominan Condiciones del servicio⁸, y en lo correspondiente a la solución de controversias se indica lo siguiente:

Si eres consumidor, las leyes del país donde resides se aplicarán a cualquier reclamo, causa o disputa («reclamo») que inicies contra nosotros y que surja como consecuencia de estas Condiciones o los Productos de Facebook, o en relación con ellos, y puedes resolver el reclamo en cualquier tribunal competente del país que tenga jurisdicción. En todos los demás casos, aceptas que el reclamo se debe resolver de forma exclusiva en el Tribunal de Distrito de los Estados Unidos del distrito norte de California o en un tribunal estatal ubicado en el Condado de San Mateo; aceptas someterte a la jurisdicción personal de cualquiera de estos tribunales con el propósito de litigar cualquier reclamación; y aceptas también que las leyes del estado de California regirán estas Condiciones, así como cualquier reclamo, independientemente de las disposiciones sobre conflictos de leyes.

Como se puede apreciar, Facebook ha establecido una diferencia en favor de los consumidores para que puedan indicar sus acciones legales en el país de su residencia. En los demás casos persiste la competencia territorial del Condado de San Mateo. En el caso peruano, son consumidores los destinatarios finales de productos y servicios, que no los incluyan en procesos productivos. También se consideran consumidores microempresarios que evidencien una situación de asimetría informativa con el proveedor respecto de aquellos productos o servicios que no formen parte del giro propio del negocio, conforme lo establece el artículo IV.1.2 del Código de Consumo.

En nuestra opinión, si un microempresario usa la red social para crearse un perfil, califica como un servicio publicitario —teniendo en cuenta que un sustituto del mismo es un portal virtual—, servicio que contribuye a que cuente con una potencialidad de clientes. Por tanto, en este supuesto el microempresario no califica como consumidor, ya que si bien la publicidad no forma parte del giro del negocio, potencializa el proceso productivo y es

⁸ <https://www.facebook.com/legal/terms/update> [Consultado 20 de junio de 2018].

una herramienta usualmente utilizada para conseguir clientes, por lo que no debería tener asimetría informativa (Rejanovinschi 2016: 228).

En las escenas finales de *Red social* el personaje de Marilyn Delpy, abogada que forma parte del equipo de la defensa de Zuckerberg, le informa que los demandantes han llegado a un acuerdo que beneficia sus intereses y que tendrá que pagar un monto adicional por el acuerdo de no confidencialidad. Cuando Mark le pregunta por qué, Marilyn le contesta que en un proceso con jurados puede perder por diversos motivos: los jurados se fijan en la apariencia, empatía, y que puede implantar la idea de crueldad animal con la que acusan a Eduardo y la detención de Sean Parker por consumo de drogas.

En este extremo se deben tener en cuenta, al resolver una controversia, los sesgos de las personas. Entre ellos encontramos al sesgo o procedimiento heurístico de representatividad o semejanza que se manifiesta cuando a las personas «se les pide que evalúen la probabilidad de que A pertenezca a la categoría B, las personas [...] responden preguntándose por la semejanza de A con su imagen o estereotipo B (esto es, si A es “representativa de B”» (Sunstein y Thaler 2018: 43).

En este sesgo se incluye la veracidad de los testimonios de litigantes y testigos:

cuando los sujetos hacen juicios categóricos, por ejemplo, ponderar la probabilidad de que un acusado sea culpable, concluyen que la evidencia concreta analizada (por ejemplo, el comportamiento durante el juicio del acusado) es representativa de la categoría (culpabilidad o inocencia del acusado). Cuando la muestra o evidencia le parece al Tribunal representativa o similar a la categoría (por ejemplo, el acusado se muestra nervioso durante la vista), tiende a juzgar la probabilidad de la categoría en la misma medida —prueba de culpabilidad— (Muñoz 2011: 4).

Es por ello que el juzgador deberá valorar adecuadamente los medios probatorios para que se emita una sentencia justa.

4. Algunos alcances en el derecho de autor

Una obra originaria es la que primero se ha creado en el tiempo, de acuerdo con lo establecido en el artículo 2, numeral 24, Decreto Legislativo n.º 822, Ley sobre el Derecho de Autor. Adicionalmente, una obra derivada es aquella que se basa en una existente, y se protege como obra en tanto cuente con originalidad la adaptación o transformación de la obra existente, conforme al artículo 2, numeral 25, del Decreto Legislativo n.º 822.

Un ejemplo de obras originarias la tenemos en los libros de *Harry Potter* escritos por J. K. Rowling, o en los libros de *Juego de tronos* escritos por George R. R. Martin. Posteriormente, estos libros han dado paso a otras esferas, como el cine, con las películas de *Harry Potter* o la serie *Juego de tronos*, producida por HBO. Las películas o series, conocidas como obras audiovisuales, citadas en los ejemplos, son obras derivadas, pues se han creado basándose en obras anteriores.

Una pauta adicional en lo correspondiente al derecho de autor en nuestro sistema legal: contamos con dos tipos de derecho, uno de carácter personalísimo, que son los llamados derechos morales, y otros que permiten la explotación económica de la obra, denominados derechos patrimoniales.

La película *Red social* califica como obra derivada, ya que se basa en la novela u obra preexistente *The Accidental Billionaires* del autor Ben Mezrich⁹. Adaptar una obra preexistente en una obra futura se conoce como el derecho patrimonial de transformación. En estos casos, se citan como supuestos de transformación que la obra pase de un género a otro o que varíe la obra en el mismo género (Lipszyc 2006: 113).

En el caso de la adaptación o transformación de una obra preexistente debe contarse con la autorización previa y por escrito del autor o del titular del derecho, de acuerdo con los artículos 36 y 37 del Decreto Legislativo n.º 822.

9 <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2021066,00.html> [Consultado 13 de mayo de 2018].

<https://es.reuters.com/article/entertainmentNews/idESMAE6920AU20101003> [Consultado 25 de febrero de 2018].

http://flash.sonypictures.com/video/movies/thesocialnetwork/awards/thesocialnetwork_screenplay.pdf [Consultado 15 de mayo de 2018].

La banda sonora de la película *Red social* es creada por Trent Reznor y Atticus Rose. En la escena correspondiente a la derrota de los hermanos Winklevoss en el deporte de remo se puede escuchar la canción u obra musical «In the hall of the mountain king». Esta es una obra derivada, pues la obra originaria es del compositor Edvard Grieg.

De acuerdo con la regla de los artículos 36 y 37 del Decreto Legislativo n.º 822, se debe contar con la autorización previa y escrita del compositor Grieg. Sin embargo, hay que tener en cuenta un factor adicional: Grieg falleció en 1907¹⁰. En el ámbito de los derechos patrimoniales los autores y titulares gozan de un derecho de explotación de su obra, pero luego de transcurrido un tiempo determinado cualquier tercero puede hacer un uso patrimonial de la misma. Es así que en nuestro sistema el derecho patrimonial dura toda la vida del autor y setenta años después de su fallecimiento, dicho plazo se computa a partir del 1 de enero del año de fallecido el autor, y una vez transcurrido el mismo las obras se encuentran en dominio público, conforme los artículos 52, 56 y 57 del Decreto Legislativo n.º 822. Como consecuencia de lo anterior, en el ámbito de los derechos patrimoniales, la obra musical «In the hall of the mountain king» del compositor Edvard Grieg se encuentra en dominio público y cualquier tercero puede efectuar un uso patrimonial de la misma.

En lo referente a la controversia sobre la autoría de Facebook que se discute en la trama, los hermanos Winklevoss y Divya Narendra plantean como argumento que ellos fueron los dueños de la idea y el personaje de Mark Zuckerberg les «robó» la misma, ya que pretendían crear la plataforma «The Harvard Connection». En lo correspondiente al derecho de autor se protege la forma de expresión y no la idea. La forma de expresión señalada por Zuckerberg puede incluir en el caso del software los programas operativos y aplicativos, como el código fuente y el código objeto, según el artículo 69 del Decreto Legislativo n.º 822. El código objeto se refiere a la estructura interna del programa, legible por la computadora y no por el humano, y el código fuente se relaciona con la estructura interna del programa de ordenador o software (Antequera y Ferreyros 1996: 225). Aproximadamente en el minuto 34 de *Red social*, Mark Zuckerberg afirma que no utilizó ningún código fuente que perteneciera a los hermanos Winklevoss. En conclusión, no se protege

¹⁰ <https://www.britannica.com/biography/Edvard-Grieg> [Consultado 12 de abril de 2018].

la idea de los hermanos Winklevoss y, además, de acuerdo con la trama, no acreditaron que utilizaron alguna forma de expresión de software en la que ellos fueran titulares.

Se puede comprender la diferencia entre idea y forma de expresión planteando los siguientes ejemplos: se propone la idea de viajar en el tiempo, la forma de expresión califica como obra, la tenemos en *X-Men: días del futuro pasado*, tanto en la serie animada como en la película, en la cual determinados personajes deben viajar al pasado para evitar sucesos en el futuro, y tanto la serie animada como la película narran de manera distinta lo que les ocurre a los personajes. Esa es la forma de expresión protegida por el derecho de autor. Un modo de expresión distinto lo tenemos en la serie animada *Dragon Ball Z* en la que el personaje de Trunks —hijo del personaje Vegeta— viaja al pasado para advertir a Gokú de un peligro a los pobladores de la Tierra, conocida como la Saga de Cell.

Otro ejemplo para marcar la diferencia entre idea y forma de expresión es el siguiente: la idea de la resolución de justicia, en tribunales o mediante jurados, las formas de expresión distintas las tenemos en las obras audiovisuales o películas *Crimen perfecto* (cuyo título original es *Fracture*) y *Doce hombres en pugna* (cuyo título original es *Twelve Angry Men*).

5. Algunos aspectos en la protección al consumidor

En lo correspondiente a la protección del consumidor se establece, en el ámbito de la aplicación del Código de Consumo, conforme su artículo III, que el consumidor se encuentre expuesto de manera directa o indirecta en una relación de consumo o en una etapa preliminar, incluyéndose también las operaciones a título gratuito cuando tengan un propósito comercial dirigido a motivar o fomentar el consumo. La relación de consumo se define como aquella situación en la que el consumidor adquiere del proveedor un producto o servicio a cambio de una contraprestación económica, según el artículo IV.5 del Código.

En el artículo 108 de la norma se establece como un supuesto de improcedencia de la denuncia administrativa en la que no exista relación de consumo. Si un consumidor interpone una denuncia contra Facebook, ¿deberá

ser declarada improcedente? Cuando una persona natural se registra como usuario en Facebook esta plataforma no le exige pago alguno; sin embargo, ello no nos debe llevar a concluir que no nos encontramos en el ámbito de la norma, pues la contraprestación puede ser en dinero o en especie. Si bien la persona en las redes sociales crea un perfil de usuario de manera gratuita, autoriza manejo de datos al proveedor (Rejanovinschi 2017: 288).

En parte de la trama de *Red social*, cuando el personaje de Mark Zuckerberg crea Facebook y agrega en la misma plataforma que Eduardo Saverin es cofundador y CFO o director financiero, le solicita diversos correos con la finalidad de enviar a sus contactos a que se agreguen como usuarios de la plataforma Facebook. Cabe preguntarse si esto califica como *spam*. El *spam* se encuentra reconocido como una práctica sancionada como método comercial agresivo, regulado en el artículo 58.1.e. del Código de Consumo, y complementado por la Ley Antispam y su reglamento, es decir, Ley 28493, que regula el uso del correo electrónico comercial no solicitado (*spam*), y el Decreto Supremo n.º 031-2005-MTC, y además la Directiva n.º 005-2009/COD-INDECOPI, de Indecopi, sobre el Registro «Gracias no insista» de esta institución.

La Ley Antispam define al correo electrónico comercial, en el artículo 2.b, como aquel que contenga información comercial publicitaria o promocional de bienes y servicios de una empresa, organización, persona o cualquier otra con fines lucrativos. Si se desea promover un producto o un servicio, como registrarse en la plataforma o red social, y si al ingresar a la misma se transfieren datos, los correos enviados a distintos contactos califican como *spam* y, en el caso peruano, deben seguir con lo que señalen las normas complementarias.

Un tema que se debe tener en cuenta sería el planteado en el capítulo 1 titulado «Nosedive» o «Caída en picada», de la temporada 3 de la serie *Black Mirror*. En el mismo nos encontramos ante una plataforma, similar a Facebook, en la cual las personas, dependiendo de la cantidad de *likes* o «me gusta» en sus publicaciones o interacciones sociales, tienen un puntaje determinado en el que pueden acceder a mejores trabajos, obtener descuentos preferenciales o acceder a productos o servicios, en fin, escalar en posiciones sociales.

Si trasladamos esa realidad distópica planteada en «Nosedive» a nuestro entorno, podemos encontrar una infracción correspondiente a la discriminación en el consumo, es decir, no establecer discriminación por raza, sexo, idioma, religión, condición económica o de cualquier otra índole, de acuerdo con el artículo 38 del Código de Consumo. Por ejemplo, una persona puede tener el dinero suficiente para elegir adquirir un transporte aéreo y no un transporte terrestre interprovincial, y pese a ello el proveedor del transporte aéreo le deniega adquirir el servicio por razones subjetivas. En «Nosedive» la protagonista desea adquirir un pasaje aéreo; sin embargo, personal de la empresa le deniega el pasaje por contar con un puntaje bajo en esta red social. Debe distinguirse entre no contar con la empatía de las personas —situación que decide la sociedad— y prohibir en el mercado el acceso a las personas a productos o servicios para satisfacer sus necesidades, pese a que cuenten con el dinero para hacerlo, y no exista una justificación objetiva y razonable para su denegatoria.

6. Comentarios finales

En el capítulo 6 de la tercera temporada de la serie *Black Mirror*, denominado «Hated in the Nation», o en idioma español «Odio nacional», unos detectives investigan el asesinato de diversas personas criticadas en redes sociales, mediante una campaña con el *hashtag* #deathto (o #muertea). Estos *hashtags* se subían en Twitter, y en el mismo se adjuntaba un video denominado *Game of Consequences* o el *Juego de las consecuencias*, y así la persona que obtenía la mayor cantidad de tuits con dicho *hashtag* sería asesinada.

Las redes sociales tienen un atractivo que incluso puede ser adictivo, y diversos beneficios, como el compartir determinada información, reflejado esto en la cantidad de usuarios a nivel mundial que tiene Facebook. Sin embargo, en las redes sociales estamos presenciando un fenómeno en el cual las personas obtienen una alternativa frente a la vía tradicional de resolver controversias, como en materia de protección al consumidor. La vía tradicional es acudir al Indecopi y posteriormente al Poder Judicial. La alternativa se manifiesta en la interposición del reclamo en redes sociales, este luego se viraliza y salta a los medios de comunicación tradicional, sea prensa

escrita, radio y televisión. Lo que le queda a un proveedor determinado, con la finalidad de cuidar su reputación, es aceptar el reclamo así el mismo sea infundado.

Facebook y otras plataformas se están convirtiendo en tribunales globales, en los que no existe un tercero imparcial que resuelva la controversia y determine si una acción legal, o reclamo, es fundado o conforme al derecho. Las afirmaciones de los usuarios se convierten en sentencias, en las que no existe el derecho de defensa, derecho fundamental según la Constitución Política del Perú. Tal como se ha descrito brevemente la trama de «Hated in the Nation», con cada afirmación en redes, avalando la misma, dándole un «me gusta», compartiéndola, nos encontramos ante una lapidación de terceros, ya que antes de opinar debe investigarse en qué consiste la controversia, evaluando todos los hechos que ameriten el caso. Estamos, pues, sin necesidad de crear un *hashtag* determinado, ante una votación para sancionar a alguien.

Pueden existir afirmaciones en redes sociales o diversas plataformas que se expresen de mala fe, y en estos supuestos proveedores de productos o servicios no podrán acudir a la protección al consumidor sino a la vía ordinaria (Rejanovinschi 2017b: 292).

Es importante, ahora más que antes, y determinante, que aquellas personas que cuentan con la facultad de resolver controversias, ejerzan dicha labor o deber en aras de proteger el proceso, ya que podemos llegar a efectos no deseados, como el regreso a la autotutela.

Referencias

ANTEQUERA PARILLI, Ricardo y FERREYROS CASTAÑEDA, Marisol (1996). *El nuevo derecho de autor en el Perú*. Lima: Perú Reporting.

BROOKER, Charlie (creador). (2011). *Black Mirror*. [Serie de televisión]. Reino Unido: Zeppotron.

BUSTAMANTE ALARCÓN, Reynaldo (2001). *El derecho a probar como elemento de un proceso justo*. Lima: Ara Editores.

- FINCHER, David (director). (2010). *The social network*. [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- LEDESMA NARVÁEZ, Marianella (2010). *Jurisdicción y arbitraje*. 2.^a edición. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- LIPSZYC, Delia (2006). *Derecho de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: Unesco- Cerlalc, Zavalía.
- MUÑOZ ARANGUREN, Arturo (2011). «La influencia de los sesgos cognitivos en las decisiones jurisdiccionales: el factor humano. Una aproximación». *Indret. Revista para el Análisis del Derecho*. Barcelona, 1-39. Recuperado de http://www.indret.com/pdf/820_es.pdf
- PRIORI, Giovanni (2001). «Formas autocompositivas de conclusión del proceso en el Código Procesal Civil». *Proceso & Justicia. Revista de Derecho Procesal*, 37-44.
- REJANOVINSCHI TALLEDO, Moisés (2016). «Hacia la protección del consumidor en la Comunidad Andina». *Anuario de Investigación del CICAJ 2016*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 215-262.
- ____ (2017). «Protección al consumidor y propuesta estatal en autorregulación privada y procedimientos administrativos: una aproximación inicial. Los dilemas para consumir justicia: algunos alcances de la tutela procesal del consumidor en la vía administrativa y el arbitraje de consumo». *Ius et Veritas*, 54, 272-293.
- SUNSTEIN, Cass y THALER, Richard (2018). *Un pequeño empujón*. Segunda reimpresión. Madrid: Taurus.
- TRIBUNAL CONSTITUCIONAL (2005). *Sentencia recaída en el Expediente n.º 7811-2005-AA-TC*.

*Tribunal: la arquitectura de la desidia*¹

CÉSAR OLIVEROS AYA

Universidad Católica de Colombia



1. Introducción

Court (2014) es la primera película del cineasta hindú Chaitanya Tamhane, un joven director, productor y guionista de 31 años que, a través de un relato tranquilo, pausado, de factura casi documental, cuestiona y critica el sistema judicial hindú a través de la mirada de Narayan Kamble (Vira Sathidar), poeta y cantautor acusado de haber incitado a través de su obra al suicidio de un trabajador de obras públicas.

Intitulado en español *La acusación*, el film transcurre entre las vicisitudes de la cotidianidad a través de un caso que se refunde entre la burocracia, las diligencias que no parecen concluir nunca y los esfuerzos para demostrar la inocencia de un hombre acusado en términos inverosímiles de un delito que no alcanza a esclarecerse bajo el tamiz de la lógica.

En la crítica fílmica escrita por Carlota Moseguí para la revista electrónica *El Antepenúltimo Mohicano*, se indica:

Las leyes que conforman la presente Constitución de la India no distan mucho de las originales, instauradas en 1949 después de la creación del nuevo país.

1 Resultado de investigación del proyecto intitulado *Metodologías y paradigmas de la investigación jurídica fase 2*, del grupo Phronesis, vinculado al Centro de Investigaciones Sociojurídicas de la Facultad de Derecho de la Universidad Católica de Colombia.

Durante la elaboración de la naciente legislación india, los magistrados se inspiraron en la constitución británica que regía durante la época victoriana. Motivo que explicaría la vigencia en 2014 de decretos tan arcaicos como la ley de sedición: orden que sanciona todo tipo de sublevación por parte del pueblo; ya sean protestas organizadas, contenidos literarios o simples comentarios públicos sobre el mal funcionamiento del gobierno. Naturalmente, con los años, la incongruencia legislativa de la India ha interferido en su sistema judicial. Los tribunales de la ex colonia británica se han convertido en un forzado punto de encuentro entre corruptos fiscales, títeres del gobierno que desean castigar a todo presunto activista, y los abogados de aquellos que han sido acusados sin fundamento. Pese a la buena voluntad de los letrados que pretenden amparar a sus clientes, sus esfuerzos nunca son suficientes. Pues, tanto los individuos procesados como sus defensores quedan atrapados en esa laberíntica realidad (2014).

El drama inicia cuando el artista, quien a la vez es profesor de una escuela primaria, es acusado de haber ocasionado de manera indirecta el suicidio de un empleado a través de una composición que hizo pública en una presentación callejera y que el gobierno interpreta como activista. Las diligencias penales son promovidas por la fiscal Nutan (Geetanjali Kulkarni) y la defensa corre a cargo de Vinay Vora (Vivek Gomber).

Pero en el presente escrito nos ocuparemos ante todo de cómo la obra filmica define la deplorable prestación del servicio público de la administración de justicia —crítica principal de la trama— a través del escenario del juzgado, la manera ralentizada en que transcurren las diligencias, la aparente imposibilidad de alcanzar un resultado oportuno, claro, definido, y el proceso termina convirtiéndose en un calvario que a la vez puede traducirse como un castigo en sí mismo.

2. De espacios y circunvoluciones judiciales

La primera escena que vemos ocurre en una casa donde el protagonista, Narayan Kamble, funge como docente de un grupo de niños. Es un recinto humilde, a decir verdad, se trata de una sola habitación en la que se ubican



el profesor, sentado en la cama, y quince niños aproximadamente, repartidos por todo el piso del lugar.

El hombre es conocido como el poeta del pueblo. De ahí que le urge salir de manera apresurada para cumplir una cita, por ello toma el autobús y cruza las transitadas calles de la ciudad para finalmente llegar a una reunión de protesta cultural.

Tal escenario es una tarima improvisada, donde es recibido con aplausos y de inmediato tiene lugar su presentación, que consiste en una canción de protesta respecto a la necesidad de oponerse a las injusticias sociales y políticas.

Escucha, hermano / El pandemónium llegó; es hora de alzarse y rebelarse /
Es hora de conocer a tu enemigo / Son tiempos difíciles; nos desarraigamos
de nuestro suelo / Esta era de ceguera ha cerrado nuestros ojos / Un caballero
parece ladrón; un búho parece pavorreal / Un gigante se hace infante; un
infante se convierte en gigante / Los buenos son olvidados; los inútiles son
elogiados / El enemigo todo lo destruye pero cantamos su alabanza / Es hora
de conocer a tu enemigo / Satán es negro y blanco; tu vida atrapada en su vicio
/ El color es su alma preferida cuando la muerte habla / Los colores juegan a
los dados; las reglas son divisivas / La humanidad está en su jaula; se quema, se
desintegra / Colores multicolores, colores que descolorean / El color se rompe,



ahora parece falso / Estás estupefacto; cuánto abandonarás / Estas densas junglas, estas junglas enmohecidas / Junglas religiosas, junglas casteístas / Junglas racistas, junglas nacionalistas / En esta noche mortal perdemos nuestros sentidos / Manos heridas y quemadas reciben un regalo de cera hirviendo / Es hora de conocer a tu enemigo / El engaño de la ilusión; dinero, rey supremo / Ha convertido al hombre en mestizo; mestizo de 17 castas / La sangre tiene hambre ¿Alguna vez saciará esta hambre? / La búsqueda de la felicidad inició; pero el camino es borroso / Es asombroso, hermano / Esta estafa, sí hermano / Los centros comerciales, sí hermano / Gratis para todos, sí hermano / Esta gran caída, sí hermano / Estafa, comercios; gran caída, gran caída / Enfermedad y glotonería, glotonería y enfermedad...

El activista es detenido por la fuerza pública; de ahí que el siguiente lugar es la antesala de una estación de policía; un sitio con paredes descuidadas donde se ubican carteles atiborrados de papeles, con pintura descascarillada, unos pasillos lúgubres en los que se alinean algunas bancas y la vida transcurre perezosamente.

Allí llega Vinay Vora, el defensor, preguntando por Kamble. Pasa a una típica oficina de esas en las que se respira burocracia entre legajos de documentos, archivadores, carpetas y actitudes mecánicas que hacen del usuario parte del paisaje.



En el fotograma anterior encontramos la disposición de los sujetos en el acostumbrado escenario de una oficina. La mesa es la frontera del servidor y el servido, la distancia entre personas para dar a entender que una de ellas es el Estado mismo hablando en términos institucionales e institucionalizantes y el usuario siempre incómodo para evitar que en algún momento se atreva siquiera a tomar confianza de las situaciones. Allí el abogado se entera de las razones que conllevaron a la aprehensión de su defendido. Se le ha acusado de incitación al suicidio de un trabajador del alcantarillado, de apellido Vasudev.

Posteriormente, en otra toma, vemos cómo de un desvencijado camión baja Kamble, custodiado por guardias, y conducido a un edificio donde comparecerá ante la presencia de un juez.

En los alrededores puede apreciarse un grupo de personas arremolinadas junto a un par de escritorios amparados por un parasol, donde se ubican los llamados tinterillos; en la calle hay sujetos vestidos de traje formal que ofrecen el diligenciamiento de labores notariales y cuanto trámite involucre la gestión de alguna entidad del Estado. En general, la imagen denota la réplica exacta de la vivencia cotidiana en los alrededores de entidades administrativas y judiciales de nuestras ciudades latinoamericanas.

El siguiente panorama es el interior de un juzgado. Basta detallar la imagen para que no exista duda alguna sobre el significado de la frase congestión judicial.



Puede verse un grupo de gente en sillas de plástico que espera ser atendido por el juez, quien preside la audiencia al fondo, tras la baranda y en un plano superior, en el rol de autoridad que se impone sobre el colectivo.

En la amplia mesa, a ambos extremos se detallan los asistentes del titular del despacho; atrás, un mueble metálico sobre el cual descansan algunos cuadernos y libros debido a que probablemente en su interior ya no hay espacio para más. Sobre la pared posterior se alcanza a percibir dos cuadros con imágenes de algunos personajes difícilmente identificables. En el costado

derecho de la imagen hay algunos soportes metálicos con lo que parecen ser legajos de expedientes. El conjunto en general define un ambiente turgente, en el cual cada sujeto bien puede representar un drama judicial diferente e importante tan solo para cada uno.

Uno a uno van pasando los casos a conocimiento de la autoridad judicial frente a quien demandante y demandado exponen sus razones, para ellos se hallan dispuestos sendos atriles.



Se puede ver junto a los soportes metálicos un pequeño espacio cercado en el que los testigos llamados bajo juramento exponen sus versiones respecto a interrogantes planteados por las partes.

En el recinto, Kamble es conducido ante el juez y el auditorio. Nótese al lado derecho una banca donde se ubican funcionarios de la policía. Otro de los espacios en los que interactúa el abogado se aprecia en la siguiente secuencia, donde lo vemos dictando una conferencia. Si comparamos los lugares, el escenario académico resulta más cómodo, o por lo menos quienes son responsables del mismo procuran que el ambiente sea agradable. Aunque la disposición del auditorio es muy similar a la del juzgado, el atril, el escritorio, las paredes resultan más acogedoras, incluso la iluminación permite identificar los detalles. Hasta un ventilador es dispuesto para confortabilidad del expositor.



El relato nos lleva al tribunal que da título al film, donde continuará el desarrollo de la mayor parte de la historia. Un juez de mayor jerarquía avoca conocimiento del caso y será quien dispondrá el destino del procesado. Es allí donde formalmente Narayan Kamble, de 65 años, es acusado, inculpado bajo el Código Penal Indio, sección 306, por incitación al suicidio, en la muerte de Vasudev Pawar, de 25 años, quien trabajaba en la Corporación Municipal Brihanmumbai. Se arguye que el difunto se suicidó la noche del 24 de agosto

de 2012, al ahogarse dentro de una cloaca en la calle Ram Vilas, este de Andheri, por ingerir gases venenosos sin tomar las mínimas precauciones requeridas para el trabajo en ese tipo de sitios.

La fiscal arguye que

hay suficiente evidencia tras la investigación presentada a su señoría de que el suicidio de V. Pawar fue provocado por la actuación de Narayan Kamble y su tropa, en Sitladevi Nagar el 21 de agosto. Es el lugar donde residía el difunto y donde fue visto durante la actuación en cuestión. Debe anotarse que el suicidio ocurrió solo dos días después de la actuación. Como lo declara un testigo ocular que está dispuesto a testificar en la corte, el acusado interpretó una canción que persuadía a los trabajadores a suicidarse inhalando los gases tóxicos de las cloacas. No es coincidencia que la canción sugiera el método del suicidio que es la deliberada negligencia de las normas de seguridad como el difunto que se quitó la vida. Según la canción, dar tu vida es la única solución racional para ciertas secciones de la sociedad para ganar dignidad y respeto.

Se aclara que el acusado tiene antecedentes de promover con su arte ideas sediciosas, ha desobedecido órdenes anteriores que le prohíben hacer presentaciones públicas de tal naturaleza; por ende, no tiene derecho a quedar en libertad.

Con la imputación de cargos, Kamble y su abogado inician el trasegar de un enmarañado laberinto de judicialización burocrática en el que imperan razones legales retrógradas y enmascaran represiones del derecho a la libertad de expresión.

La acusación resulta extraña, surreal, casi imposible de asimilar o entender desde nuestra mirada para que pueda asumirse como algo serio, precisamente porque la imputación de inducción al suicidio proviene del arte emanado de las composiciones e interpretaciones musicales de un activista y la conexidad de los hechos junto al *leitmotiv* del procesado no es coherente. Por supuesto que un amargo hedor de injusticia emana alrededor de los argumentos promovidos por la fiscalía y un halo de absurdidad pulula al verse la defensa obligada a responder las imprecaciones esgrimidas; pareciera que existe un ensañamiento de la ley por medio de emulaciones de la realidad que camuflan una persecución de índole política.

Si contrastamos los espacios, vemos que Kamble está convencido del mensaje, de la provocación que generan sus canciones; no en vano se arroga la responsabilidad del artista polémico con total convencimiento del papel que representa como poeta del pueblo. En la tarima pública canta y acusa, impreca y señala, pretende mover y conmover; utiliza la música y el histrionismo como instrumentos para invitar a la acción; asume el rol de una autoridad cuyo poder reside en llegar a las comunidades; el arte como instrumento de subversión tamizada en un lenguaje popular.

Pero ante el tribunal, su voz mengua, su ánimo asume el rol de indagado, de sospechoso, de un personaje que es asumido como enemigo del sistema en tanto lo cuestiona en las calles a través de la osadía del canto. En los estrados el artista se difumina, el entorno lo agobia, le minimiza; probablemente no entiende los circunloquios, las frases impostadas, los argumentos de carácter técnico; a medida que avanza el metraje su presencia se va distanciando, perdiéndose, hasta que solo queda la discusión formal entre los dos abogados y el juez. Cuando el film termina, Kamble es un solo un dato más que engrosa las estadísticas de casos sin definir.

Desde otra perspectiva, importante mencionar la paradójica relación circunstancial entre la fiscal Nutan y el defensor Vinay Vora, frente a la contienda. La primera es implacable en la acusación proferida contra el procesado, pese a que ella pertenece a una condición social muy cercana a él; la vemos en su humilde casa de habitación, la relación con su familia como ama de casa, pendiente de recoger en el colegio a su hijo, cocinar, atender a su esposo; en cierta manera, se aferra al rol de la función pública que ostenta negándose a comprender el contexto del problema jurídico. Por otro lado, Vora forma parte de una clase social de élite, es soltero, vive con sus padres, frecuenta lugares costosos, lo que haría pensar que poco tiene en común con su representado; sin embargo, su discurso devela algunos matices críticos por la injusta divergencia subyacente en las circunstancias que han complicado la vida del artista.

Interesante el tratamiento de ese contraste deliberado que plantea el director del film porque muestra al espectador las pugnas judiciales en clave documental, ajenas a maniqueísmos narrativos, pero sí pródigas en matices, convirtiendo el relato en un drama que sorprende al identificar aspectos comunes a nuestras latitudes; por ende, el problema de lo justo toma distancia

de la ritualidad procesal y del saber jurídico en tanto no siguen los mismos derroteros.

La crítica planteada por la película radica en plantear el problema que representa la ausencia de soluciones a los problemas ventilados en estrados judiciales, donde parecen prevalecer las formas, lo instrumental, el procedimiento adobado con discursos que esgrimen normas, jurisprudencia y doctrina en un lenguaje técnico refinado y el acucioso detalle por el cumplimiento de términos para solazarse en el espejismo de que se cumple con la ley y por lo tanto con el derecho, cuando el drama humano pervive, lo sustancial se convierte en algo indefinible, secundario, no amerita respuesta precisa.

3. La frialdad de un juzgado y el solitario sinsabor de la injusticia

La India mantiene un Poder Judicial con notoria influencia del sistema legal británico oriundo del siglo XIX, denominado Sistema de Derecho Común, cuyas fuentes jurídicas son la costumbre, la ley y la jurisprudencia desde la perspectiva del precedente.

En cuanto a instituciones, la máxima autoridad es el Tribunal Supremo al cual se subordinan los tribunales superiores de cada estado, seguidos por los tribunales de distrito y magistrados llamados de Segunda Clase. En estas dependencias se conocen asuntos penales y civiles, así como controversias surgidas entre particulares y la administración pública.

Como se explica en la enciclopedia virtual LAW:

Salvo algunas variaciones locales, los tribunales subordinados en todo el país están estructurados de manera uniforme. Funcionan bajo la supervisión de los altos tribunales. Hay tribunales civiles y penales en cada distrito. Cuando el juez escucha las demandas civiles, se lo llama juez de distrito, y cuando preside el tribunal penal, se lo denomina juez de sesión. Además de estos tribunales, los tribunales subordinados al juez de distrito, el tribunal Munsif y otros tribunales también figuran como tribunales a nivel de distrito. En el nivel de subdivisión, tribunales similares funcionan sin problemas.



Siendo un sistema que en apariencia no se muestra complejo, resulta sorprendente la lentitud con que avanza el cumplimiento de los términos procesales. La crítica del realizador apunta a cuestionar la paquidérmica administración de justicia, plagada de trámites y términos que nutren la burocracia y la ralentizada efectividad para resolver los problemas de manera oportuna.

El plano final de la contienda judicial es muy dicente; en él se sintetiza la intencionalidad del film, las pretensiones del cineasta en una imagen casi en foto fija que da cuenta del escenario de la pugna jurídica. Vemos cómo el recinto, una vez surtidas las diligencias, va quedándose solo, la gente abandona de manera progresiva el lugar y poco a poco el silencio va adentrándose en el sitio de la contienda. Los últimos en retirarse son los funcionarios auxiliares, las luces se apagan; en la penumbra los muebles representan la instrumentalidad del Poder Judicial que marcha a vacaciones.

La película se aleja de las manipulaciones, de los esquematismos que suelen adentrarse en la psicología del procesado, en su sufrimiento y luchas internas para lograr una justicia que considera le resulta negada.

En este film, no es Kamble el protagonista. Es la misma sociedad hindú a través de un sistema judicial obsoleto, anclado en normatividades que en manera alguna propenden por un equilibrio. *A contrario sensu*, se muestra como un denso laberinto en el que las causas se refunden en aplazamientos,

prórrogas y actividad funcional de carácter mecánico, todo ello en una atmósfera de ralentización que no aspira a avanzar de manera destacable.

El interior del tribunal es frío, simple, poco acogedor; allí no hay preocupación ante la idea de lo justo, es un lugar donde se cumple la no tan amable tarea de juzgar porque toca hacerlo, porque así lo establece la ley. Pareciera que entre más enrevesada sea la trama, mayor posibilidad de prolongación del trámite tiene lugar y que entre más dilación exista más demostración de cumplimiento institucional resulta evidente. No es un lugar que aliente a reconocer derechos; no es un modelo de dignidad; las paredes del recinto denotan descuido, el ambiente es agobiante e influye tanto en el desánimo colectivo que la decisión tomada por el juez —la suspensión del trámite por sus vacaciones—, como vemos en el tramo conclusivo de la narración, resulta descorazonadora.

Hemos presenciado un largo camino procesal que se interrumpe de manera intempestiva, que hace dudar de un final próximo, precisamente porque a nadie le importa el destino del procesado. «Si quiere apelar, acuda al Tribunal Superior», afirma el indiferente juez. No hay forma de obtener una solución a mediano plazo; nada volvemos a saber de Kamble y su deteriorado estado de salud, porque al final el juzgado cierra sus puertas, deja de ser el escenario de justicia, con la promesa de retomar el asunto unas semanas después.

Como en la obra de Kafka, el proceso presenciado es agotador, tedioso, para nada garantista; por el contrario, se muestra implacable con el procesado. Curiosamente, el apellido del mismo inicia con la letra K y desaparece de escena en esas circunvoluciones mecánicas de un trámite que parece no acabar nunca. En ese vórtice, el tribunal termina representando la boca de un monstruo que se ha regodeado con las actuaciones y el histrionismo marchito de sujetos procesales sin mayor motivación en las labores que realizan; simplemente se conforman en una insípida sensación de cumplimiento laboral, el ejercicio de un rol justificable en virtud de la investidura proveída por el sistema. Por eso, el relato culmina con un hatajo de preguntas atosigadas en la desconcertada mirada del espectador:

1. ¿De qué ha valido la controversia entre las partes?
2. ¿Dónde hallamos la razón que reclama el problema?
3. ¿Un saber, como es el derecho, inspirado en virtudes derivadas de la

idea de justicia, no resulta más un aburrido show de histrionismo en clave de lenguaje técnico que conduce a eternizar una controversia hasta que el tiempo mismo mengüe la necesidad de resolverla?

4. ¿Existen garantías para un procesado cuando el mismo proceso intenta buscar el equilibrio o debe perder toda esperanza cuando se siente presa de las garras de la institucionalidad judicial?
5. ¿Cuál es la idea que un ciudadano debe tener sobre el significado de un tribunal, de una corte, para confiar en el derecho mismo?
6. ¿Cómo afrontar la esperanza de una sentencia que se dilata por circunstancias que evaden la sustancialidad de los derechos en controversia?

El film invita a reflexiones que van más allá de la consabida respuesta técnica; el relato emerge con una intención contestataria a través de esa cámara fija que da la sensación de anquilosamiento, de que el tiempo parece congelarse y las decisiones demoran en llegar.

La condición humana de los personajes no resulta importante. El tribunal es el protagonista, pero no bajo imágenes que denoten majestuosidad; nunca vemos un contrapicado del lugar, la cámara no juega con ese respeto palaciego de los filmes convencionales del cine judicial, solo se limita a mostrarnos la desidia que encierran las paredes de un lugar donde se imparte justicia por la simple circunstancia de cumplir trámites contenidos en la ley. En consecuencia, asistimos a la descripción visual de ese engranaje mecánico que halla razón en las desafortunadas figuras de esos personajes llamados de manera infausta operadores judiciales y operadores jurídicos. Y lo peor es que, bajo esas circunstancias, la mayor parte de nuestro mundo jurídico latinoamericano no es mera coincidencia.

Referencias

ARRIETA OUVIÑA, Verónica (2014). *Diversos escenarios judiciales y su impacto en la victimización secundaria*. *Eguzkilore*, 28, 287-320. Recuperado de <https://www.ehu.es/documents/1736829/3498354/17-veronica+arrieta+p.pdf>

LAW. «Sistema Judicial de India». *Diccionario/Enciclopedia Jurídica Online*. Recuperado de <http://leyderecho.org/sistema-judicial-de-india/>

MOSEGUÍ, Carlota (2014). *Tribunal (Court): Kafka en los tribunales de la India*. *Eam Cinema Magazine*. Recuperado de <https://www.elantepenultimomohicano.com/2014/12/critica-court-de-chaitanya-tamhane.html>

PUJOL CAPILLA, Purificación (2008). *Guía de comportamiento en las actuaciones judiciales. Modos y formas ante los Tribunales*. Madrid: La Ley. Recuperado de https://books.google.com.co/books?id=_1a6AyQxQi0C&pg=PA110&lpg=PA110&dq=arquitectura+de+los+estrados+judiciales&source=bl&ots=y44kAdUzuj&sig=1xJ3L5_2vdovpsZZOorKyQtEUMA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjtuOav6nbAhUO7VMKHYYJgDDEQAIEIWTAN#v=onepage&q=arquitectura%20de%20los%20estrados%20judiciales&f=false

SISTEMA JUDICIAL DE LA INDIA. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/226094167/Sistema-Judicial-India>

TAMHANE, Chaitanya (director). (2014). *Court*. [Película]. India: Zoo Entertainment.

La trompeta de Gideón

WILBER BUSTAMANTE DEL CASTILLO

Poder Judicial del Perú



1. Sinopsis

Antes de concluir el octavo grado de educación secundaria, Clarence Earl Gideón huye de casa y de la estricta disciplina impuesta por sus padres. Durante este período no hay mucho que rescatar en la vida de Gideón, salvo la comisión de delitos menores y su ingreso a reformatorios juveniles.

Años después, Gideón es acusado de allanar una sala de billar (*pool hall*) en Panamá City, Florida, en horas de la noche y sustraer algunos bienes de poco valor. De acuerdo con las leyes de Florida, estos hechos configuran la comisión de un delito menor.

Llevado a la Corte, Gideón le manifiesta al juez que carece de un abogado y solicita que se le designe uno. Sus razones son simples, señala que no tiene dinero para pagar uno. El juez, apegado al texto de las leyes de Florida, señala que solo es posible el nombramiento de abogado de los acusados pobres, cuando se producen ofensas capitales o delitos mayores (*felonies*). En este sentido, niega la solicitud de Gideón.

En la Corte, Gideón no tiene otra alternativa que representarse a sí mismo. Tiene algún conocimiento o experiencia en los tribunales, debido a su pasado. Realiza una presentación lacónica del caso ante el jurado, interroga sin contundencia a los testigos de la fiscalía, presenta como testigo de su defensa

FILED

34116

MOTIONS
MONDAY, OCTOBER 16, 1961
NOT TO BE HEARD

R
H
D
C
T
C

DIVISION OF CORR
CORRESPONDENCE R

OCT 17 1961
MAIL WILL NOT BE DELIVERED WHICH DOES NOT CONFORM WITH THESE RULES

GUYTON ACCORD
No. 1 -- Only 2 letters each week, not to exceed 2 sheets letter-size 8 1/2 x 11" and written on one side only, and ~~filed paper~~ ~~don't write~~ between lines. Your complete name must be signed at the close of your letter. Clippings, stamps, letters from other people, stationery or cash must not be enclosed in your letters.
No. 2 -- All letters must be addressed in the complete prison name of the inmate. Cell number, where applicable, and prison number must be placed in lower left corner of envelope, with your complete name and address in the upper left corner.

No. 3 -- Do not send any packages without a Package Permit. Unauthorized packages will be destroyed.
No. 4 -- Letters must be written in English only.
No. 5 -- Books, magazines, pamphlets, and newspapers of reputable character will be delivered only if mailed direct from the publisher.
No. 6 -- Money must be sent in the form of Postal Money Orders only, in the inmate's complete prison name and prison number.

INSTITUTION STATE PENITENTIARY RAIFORD FLA CELL NUMBER D-9

NAME CLARENCE EARL GIDEON NUMBER 003836

*Dem
R
P
K*

SUPREME COURT
STATE OF FLORIDA
PETITION FOR WRIT OF HABEUS CORPUS

Clarence Earl Gideon, informs
This court that I am a pauper with out funds or any possibility of obtaining financial aid and I Beg of this court to listen and act upon my plea
-2- on the 3rd day of June 1961 A.D. I was arrested and charged with the crime of Breaching and entering with the intent to commit a misdemeanor to wit petty larceny. And that I plead not guilty to this charge. That on the 4th day of August 1961 A.D. I was tried in court of BAY COUNTY THE 14th DISTRICT COURT IN AND FOR THE STATE OF FLORIDA and was found guilty as charge that on the 25th day of August 1961 A.D. was sentenced to a term of five years (5 yrs) in the state prison

El manuscrito de Gideon.

a su casera. Las limitaciones para el ejercicio de su defensa son evidentes. Al final, señala argumentos deleznable y nada contundentes a favor de su inocencia. Como es de prever, el jurado encuentra culpable a Gideón, y el juez, cumpliendo su tarea, casi ajeno al drama, lo sentencia a cinco años de prisión.

En prisión, empieza a estudiar algunos textos de derecho y decide presentar una petición de *habeas corpus* ante la Corte de Florida, denunciando la violación de sus derechos constitucionales por la negativa del juez de designarle un abogado de oficio. La Corte de Florida niega su pedido.

Finalmente, Gideón decide llevar su caso a la Suprema Corte de los Estados Unidos y presenta una petición manuscrita. El manuscrito, como puede observarse en la fotografía, tiene la caligrafía de quien no está acostumbrado a escribir y de quien carece de una mayor formación en leyes. El Tribunal, sin embargo, mediante un *auto de certiorari* acepta conocer el caso y dispone un nuevo juicio para Gideón, con la presencia de un abogado.

2. La soledad del perdedor y la neutralidad judicial

A diferencia de otros films vinculados al tema judicial, en los que los jueces tienen una escasa participación en la trama (*Matar a un ruiseñor*, *Doce hombres sin piedad*, *Tiempo de matar*, etc.), en *La trompeta de Gideón* los jueces tienen un mayor papel, cercano al protagonista.

Además de Clarence Earl Gideón, interpretado por Henry Fonda (el jurado analítico y persuasivo de *Doce hombres sin piedad*), dos jueces de la Suprema Corte Norteamericana tienen un papel destacado. El *Chief of Justice* Earl Warren, interpretado por John Houseman (el severo profesor Charles Kingsfield de la antigua serie *The Paper Chase*, que fuera transmitida en nuestro medio bajo la denominación de *Alma mater*), y Abe Fortas, el abogado designado por la Suprema Corte, quien posteriormente sería nombrado juez asociado de la Corte Suprema, interpretado por José Ferrer.

El personaje que retrata Clarence Earl Gideón es el de un perdedor que, a pesar de los años y cierta decrepitud (lo mismo ocurre en la actuación de Fonda), decide darse una oportunidad cuando es condenado a cinco años de prisión. En el proceso seguido en su contra no hay mayor incidencia acerca

H E N R Y  F O N D A

GIDEON'S TRUMPET

The true story of a prisoner whose lone voice changed legal history



La trompeta de Gideón, de Robert E. Collins (EE. UU., 1980).

del jurado. En todo caso, el proceso parece girar en torno a la inexistencia del abogado del acusado. El jurado, por lo demás, no tiene mayores dificultades en declarar la culpabilidad de Gideón.

Algunas escenas del film merecen destacarse. Casi al inicio del juicio, el juez le pregunta a Gideón por su abogado y este le responde que no pudo conseguir uno porque carece de dinero. El juez, entre incrédulo y ajeno a la situación del acusado, le pide que se acerque. En una escena en contrapicado que muestra la imagen engrandecida desde atrás y la figura empequeñecida de Gideón, le transmite aquello que es ley en el Estado de Florida: «El Estado solo proporciona abogados de oficio en el caso de delitos mayores o capitales». La suerte está echada.

Gideón se defiende como puede en el proceso. Antes de la declaración de culpabilidad por parte del jurado, las escenas de la película se encargan de transmitirnos la soledad del acusado ante el sistema. Al concluir los alegatos finales, el jurado se retira para deliberar, lo mismo ocurre con el resto de asistentes. El fiscal, antes de abandonar el recinto, le dirige algunas palabras compasivas a Gideón; en realidad le desea buena suerte. Las fotografías de la película muestran a Gideón como si estuviera solo contra el sistema: aparece en medio de todo aquel ambiente destinado para procesar a los perdedores, con su casera y única testigo y un ventilador hacia el fondo del local de la audiencia. El resto está vacío o, más bien, Clarence Earl Gideón está solo en medio de todo aquel recinto donde se suele administrar justicia.

El juez hace su trabajo y no es posible dudar de que las palabras que transmite constituyen la Ley de Florida. Es el juez boca de la ley en el sentido de Montesquieu y es también, eso creo, un espectador insensible en el proceso. No se hace mayores problemas y en realidad casi no se inmuta cuando el fiscal, mediante objeciones, pone en aprietos a Gideón-abogado-perdedor. Queda claro que para el juez esa es la Ley de Florida y es su obligación hacer que esta se cumpla.

Este es el primer juez que podemos observar en el film. Los siguientes, que empiezan a incursionar antes de la mitad de la película, son los jueces de la Suprema Corte de los Estados Unidos. El *Chief Of Justice* Earl Warren es el primero en aparecer en medio de un despacho que se encarga de recibir y rechazar distintos pedidos. Es el judicial típico de los asistentes (algo de luz,

aunque no tanto) de la Suprema Corte. Luego de un pequeño diálogo, entre el *Chief of Justice* y los asistentes, deciden agendar el caso.

La imagen que producen los jueces de la Suprema Corte es distinta a la del juez que, inmutable, decide aplicar la Ley de Florida. Son jueces que piensan más allá de los precedentes o de las leyes, que reflexionan en torno a la Sexta Enmienda (vinculada al derecho a tener un abogado) y a la Decimocuarta Enmienda (debido proceso e igualdad ante la ley), a la propia doctrina jurisprudencial del Tribunal (el caso *Betts versus Brady*). Deciden, finalmente, mediante el *writ of certiorari*, llevar adelante el caso.

Varios minutos del film contienen interesantes reflexiones entre los jueces (*justices*) de la Suprema Corte: Earl Warren, Arthur Goldberg, Byron White, John Harlan, Potter Stewart, William Brennan, Tom Clark, William O. Douglas y Hugo Black. No son necesariamente jueces neutrales en términos de derechos fundamentales, son jueces comprometidos con la declaración de derechos. Es célebre la frase del *justice* Hugo Black «Los abogados en los Tribunales penales constituyen una necesidad, no un lujo». Este es el origen del célebre caso Gideón vs. Wainwright, que se llegó a consolidar como un *leading case* dentro de la jurisprudencia norteamericana.

3. El derecho de defensa

Un juez avisado fácilmente podría afirmar que si Clarence Earl Gideón hubiera sido procesado dentro de nuestro sistema jurídico, las cosas hubieran sido distintas. Por supuesto se le habría proporcionado un abogado gratuito o un defensor público. Las normas aplicables en nuestro sistema permiten este nombramiento, al nivel de garantías y derechos. Veamos algunas de estas:

La Convención Americana de Derechos Humanos en su artículo 8.º, inciso d, establece que:

Artículo 8.- Garantías judiciales

[...]

2. Toda persona inculpada de delito tiene derecho a que se presuma su inocencia mientras no se establezca legalmente su culpabilidad. Durante

el proceso, toda persona tiene derecho, en plena igualdad, a las siguientes garantías mínimas:

[...]

d. derecho del inculpado de defenderse personalmente o de ser asistido por un defensor de su elección y de comunicarse libre y privadamente con su defensor.

La Constitución de 1993, en esta misma perspectiva prescribe:

Artículo 139.- Son principios y derechos de la función jurisdiccional:

[...]

14. El principio de no ser privado del derecho de defensa en ningún estado del proceso. Toda persona será informada inmediatamente y por escrito de la causa o las razones de su detención. Tiene derecho a comunicarse personalmente con un defensor de su elección y a ser asesorada por este desde que es citada o detenida por cualquier autoridad.

El Tribunal Constitucional ha desarrollado este derecho en el Expediente n.º 01860-2009-PHC/TC:

4. [...] este Tribunal Constitucional considera que el principio de no ser privado del derecho de defensa en ningún estado del proceso constituye una de las condiciones indispensables para que un proceso judicial sea realizado con arreglo al debido proceso.

[...]

11. En esa línea de razonamiento, este Tribunal considera que la misma situación de indefensión se genera en el caso de que sea el propio imputado quien decida no contar con abogado defensor al momento de rendir su declaración instructiva. Y es que la presencia del abogado defensor en la situación mencionada busca que «[...] se vean satisfechas cumplidamente “las reglas del juego” de la dialéctica procesal y de la igualdad de las partes, paliando la inferioridad en que pueda encontrarse el imputado por falta de conocimientos técnicos, de experiencia forense, de serenidad, o por imposibilidad física de actuar, funcionando al mismo tiempo como controlador del regular desenvolvimiento del proceso en interés del imputado» (GIMENO

SENDRA, Vicente y DOIG DÍAZ, Yolanda: «El Derecho de Defensa». Pág. 288. En: CUBAS VILLANUEVA, Víctor (coordinador): *El Nuevo Proceso Penal. Estudios fundamentales*. Palestra Editores. Lima, 2005).

4. El juez cinéfilo o justicia cinematográfica

Parafraseando en parte a Martha Nussbaum (1997: 30) podríamos expresar lo mismo del cine que de la literatura. El buen cine es perturbador de una manera en que rara vez lo son la historia, las ciencias sociales o los libros de derecho. Suscita emociones poderosas, desconcierta e intriga. Inspira desconfianza por la sensiblería convencional, y provoca una confrontación a menudo dolorosa con nuestros pensamientos e intenciones. Nussbaum, por cierto, le concede ese rol perturbador a la literatura, aun cuando su opinión sobre el cine no es distante:

En cuanto al cine, la crítica reciente nos ha demostrado convincentemente que algunas películas tienen el potencial para realizar contribuciones similares a las que yo atribuyo a las novelas. Y se podría argumentar que en nuestra cultura, hasta cierto punto, el cine ha reemplazado a la novela como el medio narrativo moralmente serio pero de gran popularidad. Creo que ello desmerece el continuo poder de la novela, y procederé a hablar sin reservas de la novela como forma viva. Pero no soy reacia a admitir que el cine también puede hacer similares aportaciones a la vida pública (1997: 30-31).

Aun sin considerar el realismo poético francés ya casi nadie discute el carácter poético de ciertas producciones cinematográficas. Las imágenes suelen comunicar las mismas emociones que transmiten los versos. Amaneceres brumosos, atardeceres, claroscurios, visiones angulares, etc., pueden transmitir también sensibilidad y belleza. Pero no es únicamente poesía lo que puede transmitir el cine, pues al igual que la buena literatura, puede también efectuar aportaciones a la vida pública, a las grandes causas.

Es difícil medir en estos tiempos, por ejemplo, la gran contribución de *Avatar*, la película dirigida por James Cameron el 2009, al tema intercultural y conservacionista. Resulta casi improbable para cualquier espectador más

o menos ilustrado terminar de ver la película sin que sea posible admitir la existencia de personas que no piensan como nosotros y que no tienen por qué pensar como nosotros, que existen personas y culturas que a pesar de su aparente estado de naturaleza, merecen ser respetadas. Esa visión de interculturalidad que uno termina comprendiendo al ver la película es posible porque el cine es capaz de ponernos en los zapatos del otro. Lo mismo ocurre con la visión conservacionista de *Avatar*, esa pugna tenaz e implacable entre dos actividades que parecen irreconciliables en el mundo actual, la minería, con todo lo que ella significa (riqueza, «prosperidad», etc.) y el respeto a la naturaleza.

La trompeta de Gideón, en esta perspectiva, supone un film notable y a la vez un poderoso argumento para ver tras él las vicisitudes de un sistema que se encarga de encarcelar a los perdedores. Un acercamiento panorámico hacia el mundo de los que están al margen, de los que sobran y no tienen mayores opciones en una realidad que se encarga de estigmatizarlos. Los que no se adaptan al sistema, en la perspectiva de Foucault, merecen ser encerrados y vigilados. Esta es la situación de Clarence Earl Gideón, un tipo sencillo, perdedor, que buena parte de su vida se la pasó al margen de la ley. Por lo demás, qué opciones puede tener frente a un sistema que está motivado para retirarlo, encerrándolo si es posible. Señala Foucault:

A los ojos de la ley, la detención puede muy bien ser privación de libertad. La prisión que la garantiza ha implicado siempre un proyecto técnico. El paso de los suplicios, con sus rituales resonantes, su arte mezclado con la ceremonia del dolor, a unas penas de prisiones practicadas en arquitecturas masivas y guardadas por el secreto de las administraciones, no es el paso a una penalidad indiferenciada, abstracta y confusa, es el paso de un arte de castigar a otro, no menos sabio que él (s. f.: 161).

Esta es la visión que no quiere advertir el primer juez, el que le deniega la asistencia letrada, y en esta medida decide de antemano la condena de Earl Clarence Gideón a cinco años de prisión y la vigilancia desde ese panóptico que refiere Foucault. Los jueces conocen las normas sobre la asistencia letrada; pero saben también que no es suficiente la existencia de normas que regulen el derecho de las personas a contar con un abogado en casos

penales. La diferencia de contar con un buen o un mal abogado en temas penales puede implicar el ingreso en prisión o la condena. En este sentido, no es difícil advertir, desde esa mirada distante con la que a veces actuamos los jueces, que muchos de los que ingresan a los establecimientos penitenciarios pudieran no haber ingresado. Esta es a veces la diferencia de contar con un buen abogado o con uno malo.

Los buenos abogados cuestan y los reclusos en su gran mayoría son perdedores, son personas de escasos recursos económicos. No es distante la diferencia entre lo que puede hacer un mal abogado y lo que pobremente pudo hacer Gideón al defenderse a sí mismo. Los pobres no solo tienen un sinnúmero de restricciones que permiten explicar (aun cuando sean injustificables e intolerables) conductas delincuenciales; sino también sufren de otras restricciones, dificultades para acceder a la justicia en términos de igualdad, argumento este que es utilizado por uno de los jueces de la Suprema Corte de los Estados Unidos en una de las discusiones memorables del film.

Un film como *La trompeta de Gideón* constituye un pretexto motivador para hablar de acceso a la justicia; igualdad; derecho de defensa; derecho a contar no solo con un abogado, sino con asistencia letrada eficiente, entre otros temas jurisdiccionales. Este film nos acerca al modo como las personas en condición de indigencia acceden al sistema de justicia, en la medida que nos coloca en sus zapatos.

Casi siempre los jueces están detrás de este escenario, como espectadores (no siempre juiciosos) o como actores del proceso. *La trompeta de Gideón*, en términos jurídicos, no implica precisamente una visión parcial de las cosas, supone ver a los actores del proceso judicial en situaciones de desigualdad. Es necesario tratar desigualmente a los desiguales y, ciertamente, esta posición no supone ceder a los grupos de presión ni comprometer la imparcialidad del juez. Dice Nussbaum:

[...] el juez literario —como el rayo de sol de Whitman— está comprometido con una neutralidad bien entendida. Es decir, no acomoda sus principios a las exigencias de grupos de presión políticos o religiosos ni otorga a ciertos grupos o individuos indulgencias ni favores especiales en virtud de la relación que tenga con ellos o de sus preferencias. Espectador juicioso, no es presa

de sentimientos irrelevantes ni infundados. Por otra parte, como acabo de exponer, su neutralidad no requiere de una altiva distancia respecto de las realidades sociales que implican las causas que atiende; debe indagar esas realidades con su imaginación y con las respuestas emocionales propias del espectador juicioso o de su sustituto, el lector de novelas. En el capítulo 2 sugiero que el juez literario buscaría ante todo pruebas de que ciertos grupos han sufrido desigualdades y, en consecuencia, necesitan mayor atención si han de recibir un tratamiento realmente igualitario. *Esta preocupación por los desvalidos forma parte de la estructura de la experiencia literaria, que era, como vimos, el modelo de Adam Smith para la experiencia del espectador juicioso* (1997: 123-124; las cursivas son nuestras).

Más allá de esas visiones críticas y provocadoras que se encargan de catalogar el buen cine o la buena literatura, debemos incidir en el poder didáctico y pedagógico del cine, para poner en bandeja temas que a veces, por lo cotidianos y aparentemente insustanciales, pueden ser considerados prescindibles, aunque no lo sean. Al inicio de la película (podría ser también al final), señala Clarence Earl Gideon que no estará orgulloso de esta biografía, pero creo que debería estarlo.

5. Ficha técnica

Título original: *Hallmark Hall of Fame: Gideon's Trumpet*.

Año: 1980.

Duración: 104 min.

País: Estados Unidos.

Dirección: Robert E. Collins.

Guion: David W. Rintels (libro: Anthony Lewis).

Música: Joseph Weiss.

Fotografía: Donald H. Birnkrant.

Reparto: Henry Fonda, José Ferrer, John Houseman, Fay Wray, Sam Jaffe, Dean Jagger, Nicholas Pryor, William Prince, Lane Smith, David Sheiner, J. Patrick McNamara, Les Lannom.

Productora: Hallmark Hall of Fame Productions/Worldvision/Columbia Broadcasting System (CBS).

Género: Drama. Basado en hechos reales. Telefilm.

Referencias

COLLINS, Robert E. (director). (1980). *Hallmark Hall of Fame. Gideon's Trumpet* [Telefilm]. Estados Unidos: Hallmark Hall of Fame Productions/Worldvision/Columbia Broadcasting System (CBS).

NUSSBAUM, Martha C. (1997). *Justicia poética*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.

FOUCAULT, Michel (s. f.). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Recuperado de <https://metodologiaecs.files.wordpress.com/2014/07/foucault-michel-vigilar-y-castigar.pdf>

Un tribunal imaginado: a propósito de *Los ojos vendados*

JOSÉ RAMÓN NARVÁEZ HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México



1. Os contaré una historia

Un director de teatro asiste a la audiencia de un tribunal internacional, ahora sabemos que se trata de una audiencia del Tribunal Russell, Carlos Saura tuvo oportunidad de asistir a una de ellas en Madrid, pero en este caso el protagonista lo hace en París, así la realidad y la ficción se van sobreponiendo. En cualquier caso, se trata del Tribunal Russell II, aquel que trató sobre los crímenes de guerra en Sudamérica. La chica que depone en dicho tribunal es argentina. Nuestro dramaturgo queda asombrado por esta escena, ahora tomará como misión de vida recrearla a través de una obra de teatro. El director ahora tiene una fijación, que incluso se podría analizar a partir de la psicología, no por nada el film es un psicodrama; es más, podríamos relacionar esta idea con el sentido de justicia: ¿podemos acaso generar empatía con víctimas de determinados delitos?, ¿deberíamos?

De vuelta en España el director de teatro tiene un grupo de jóvenes con el cual puede trabajar su idea, pero ha idealizado al personaje central, la testigo que declaró frente a todas las atrocidades de un régimen dictatorial. Las violaciones a los derechos humanos han resultado un tema importante en la narrativa de una extensa filmografía; en el caso que nos ocupa, estas violaciones se encarnan en una mujer, la cual se convierte en una obsesión



Fotograma de *Los ojos vendados*, de Carlos Saura (España, 1978).

del protagonista y tendrá otras implicaciones a lo largo de la historia como veremos.

El director de teatro encuentra en la mujer de su dentista un parecido inaudito con la argentina, todo el tribunal está cifrado en aquella persona que daba su testimonio, un espacio multidimensional que se recrea nuevamente en la cabeza del director, un tribunal imaginado por el director y que tendrá que recrear en un escenario distinto. Pero el espacio físico que corresponde al tribunal en realidad puede ser cualquiera, se trata del significado que le imprimimos, hay una semiótica detrás de ese espacio, o si se quiere más a fondo, un espacio simbólico, e incluso poético, teatral. Por ello la idea de nuestro director no es descabellada, y el experimento muy valioso. ¿Qué es lo que hace a un tribunal tal?, ¿una ley?, ¿las solemnidades que los profesionales de la justicia le imprimen?, ¿los actos que en dicho espacio se desarrollan?, ¿el común acuerdo de los asistentes de atribuirle un valor a las cuestiones que ahí se llevan a cabo?

El tribunal es un «adentro-afuera», podría pensarse que la asociación de ideas hoy nos ponga en la posición de imaginar el tribunal como un edificio, tal vez como lo describió magistralmente Orwell en su celeberrima novela 1984, es uno de los cuatro ministerios que gobiernan en el superestado de

Oceanía, cuya tarea es reafirmar los sentimientos de lealtad y amor de los ciudadanos de Oceanía hacia el Gran Hermano, utilizando como principales instrumentos para tal fin el miedo, la tortura y el lavado de cerebro. El edificio en el que se encuentra ubicado el Ministerio del Amor carece de ventanas y está custodiado tras un infranqueable enjambre de alambres de púas, puertas de acero y vigilantes armados. En su interior, las luces intensamente brillantes nunca se apagan, por lo que se le conoce como el «lugar donde no hay oscuridad». En su interior se encuentra la «Habitación 101», un espacio de tortura donde los sospechosos son sometidos a aquello que les causa más terror con el objetivo de destruir en la mente de cada persona aquello que le impide amar al Gran Hermano o también terminar con un amor más grande que el profesado a este personaje.

Si bien la cabeza nos lleva a pensar los edificios públicos como un «adentro», que sería el caso de un tribunal; en la película, la imaginación del protagonista se basa en una ensoñación: «La blancura de los muros protege, por sí sola, la celda del soñador» (Bachelard 1975: 198)¹, un sueño no tiene medidas, el tribunal imaginado puede ser en cualquier sitio y en cualquier tiempo, porque ¿cuáles serían las dimensiones justas para una sala de audiencias? En muchos países latinoamericanos, ante el frenesí de salas que albergaran los juicios orales, muchos jueces echaron a volar su imaginación pidiendo recintos fastuosos que nada corresponden con los tiempos que vivimos.

Ciertamente, el tribunal es un espacio simbólico justo como lo concibe Bourdieu, es decir, como:

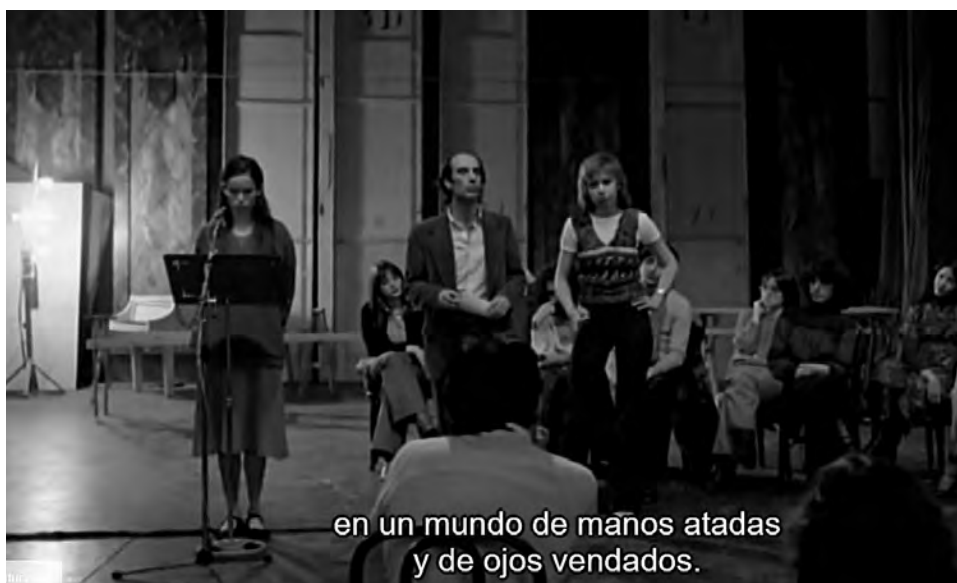
[...] el espacio de las posiciones sociales se retraduce en un espacio de tomas de posición a través del espacio de las disposiciones (o de los *habitus*); o, dicho de otro modo, al sistema de desviaciones diferenciales que define las diferentes posiciones en las dimensiones mayores del espacio social corresponde un sistema de desviaciones diferenciales en las propiedades de los agentes (o de las clases construidas de agentes), es decir en sus prácticas y en los bienes que poseen. A cada clase de posición corresponde una clase de *habitus* (o de aficiones) producidos por los condicionamientos sociales

1 Véase el capítulo IX «La dialéctica de lo de adentro y de lo de afuera».

asociados a la condición correspondiente y, a través de estos *habitus* y de sus capacidades generativas, un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre sí por una afinidad de estilo (1997: 19).

En el tribunal cohabitan agentes con diferentes hábitos que se asocian o disocian dependiendo de la posición y la práctica a la que se adscriben, generando un capital o depredándolo, dependiendo de la posición, la clase y los bienes con los que se accede al juego que se lleva a cabo en el propio espacio.

El cine, y antes el teatro, ayudaron a recrear tribunales de todo tipo; en nuestro largometraje, el tribunal es el foro en el que los actores ensayan para poder transportar al espectador a ese espacio distinto: «Esta sensación paradójica de hiperrealidad e irrealidad, debido al elemento perturbador de la violencia que parece traspasar el marco de la representación y al mismo tiempo producir un distanciamiento emocional y una aparente pasividad espectadora, será precisamente el germen de *Los ojos vendados* [...]» (Colmeiro 2005: 135).



Fotograma de *Los ojos vendados*, de Carlos Saura (España, 1978).

Una vez que el papel recae en la esposa del dentista, la novel actriz enfrentará un reto mayúsculo: representar a alguien más, a alguien que ha sufrido una injusticia muy grande.

Entre nuestros protagonistas una historia de amor tórrida se hará presente, la pasión juega un papel importante en la historia y en la justicia; las emociones que nos llevan a defendernos de actos que consideramos lesivos dan lugar a los procesos. Esa emoción es la que contagia la argentina al director español, y este a su vez a su compañera.

2. La metateatralidad de un proceso judicial

Dijimos más arriba que Saura concurrió a un acto judicial, en concreto, a una comisión de denuncia del Tribunal Rusell II en Madrid, la víctima que testimoniaba sufrió tortura policial, el director español quedó marcado por la emotiva deposición e imaginó que se trataba de una escena altamente teatral:

Recuerdo que mientras escuchaba lo que aquella mujer decía me distraje mirando al público que llenaba la sala, y que ocupaba las butacas y los pasillos... Y de repente me encontré en otro lugar. Los que estábamos en la sala presidencial estábamos en el escenario de un teatro, cada cual interpretando el papel que le había sido encomendado en una obra teatral que se llamaba *Los ojos vendados*... De repente se levantaron del patio de butacas un par de muchachos armados con metralletas y empezaron a disparar contra nosotros. ¿Y por qué no? Estaba muy cerca la matanza de los cinco abogados laboristas en la calle de Atocha de Madrid, y por aquellas fechas grupos organizados intentaban crear un clima de terror en la ciudad (Colmeiro 2005: 135).

De este modo, Saura toma sus viejos temas de crítica social al franquismo y les da un nuevo giro que veremos en sus siguientes películas incorporando el teatro como elemento cinematográfico. En la película observamos los ensayos, los espacios en los que los actores y las actrices interactúan y comienzan a generar esos personajes en los que se transformarán, el profesor/director los alienta, los conmina para que imaginen. Los ejercicios son mayoritariamente

físicos, pero se trata también de una gimnasia mental, para activar al cerebro, para irrigar la sangre necesaria que traiga las imágenes para recrear actitudes y espacios; para recrear un tribunal. No menos distinto a como hace el juez, el abogado defensor y el fiscal previo a una audiencia; perfectamente podríamos imaginar al abogado que hará su discurso final, haciendo ejercicios de dicción o entonación para lograr el mejor efecto retórico en el juez y la audiencia, justo como los actores. El juzgador muchas veces incluso acude a un disfraz, que lo hace ver más serio, más digno de autoridad, una toga negra, en algunos casos hasta peluca; y en los países donde se televisan las audiencias, hasta maquillaje.

El cine necesita del teatro, o mejor dicho de la actuación y de la dramaturgia, como quizá también lo ha necesitado el proceso judicial. Se trata de metanarrativas que se encarnan en los sujetos/personajes del tribunal.

Los ojos vendados son un ejercicio singular de *crossover* narrativo: acto judicial teatral filmado, indispensable para conmover a la audiencia, incluso necesario para generar indignación y un llamado a la reflexión y a la catarsis; a la postre, derecho a la cultura y la memoria; un *maremágnum* de recreaciones imagológicas:

[...] la autorreflexividad metateatral remite al básico componente mimético y teatral de la creación cinematográfica. La representación escénica dentro del cine sirve como instrumento y metáfora del proceso creativo, y de la confusión de planos dietéticos (ficción/realidad/sueño/imaginación/memoria). [...] La metateatralidad de la puesta en escena de una representación, en sus múltiples variantes como obras de teatro, espectáculos, escenificaciones, juegos teatrales o psicodramas, desvela de manera brechtiana la mediación de los aparatos ideológicos en la construcción de esas falsas representaciones, a la vez que enlaza con la tradición hispánica del desengaño barroco y la concepción autorreflexiva del juego de espejos (Calderón, Quevedo, Cervantes, Velázquez) tan cercana a la obra de Saura (Colmeiro 2001).

Lo que nos gustaría destacar es que un tribunal es un espacio simbolizado en el que diversas emociones e *inputs* psicodramáticos confluyen, la arquitectura suma, la apariencia de las personas que asisten y trabajan

en él es otra pieza importante; pero, finalmente, ahí se está gestando un sentimiento colectivo de protección, seguridad y justicia; o, por el contrario, la indefensión, inseguridad e injusticia, lo cual contribuye a la creación de un imaginario, también colectivo, sobre el desempeño, función y necesidad de una institución llamada Poder Judicial. El tener en cuenta estos elementos sería, a nuestro parecer, una ventaja comparativa para el operador jurídico, quien ahora es corresponsable de sanear dichos espacios e incluso de humanizarlos. En el caso que nos ocupa, esa transición se muestra a través del recurso psicodramático, el cual:

[...] se mezcla con el testimonio dramático en *Los ojos vendados* (1978), la película de temática más explícitamente política de Carlos Saura —sobre la tortura y el terrorismo— lo cual sería explicable dado el crucial momento político de la Transición y el levantamiento de la censura gubernativa en esas fechas. Sin embargo, a pesar de la libertad de expresión existente que permitiría ahora un acercamiento a esta temática más directo y lineal, no por ello abandona Saura el lenguaje oblicuo, la narración laberíntica y el entrecruzamiento de realidad y ficción, signos reconocibles de su obra cinematográfica anterior (Colmeiro 2001).

Lo laberíntico, lo metafórico, lo emblemático, son recursos literarios del director para dotar su obra de mayor fuerza, no son recursos aleatorios o gratuitos; por el contrario, vienen a apuntalar la idea de la ensoñación; un juicio puede ser el sueño conseguido o el comienzo de una pesadilla: ¿cómo recreará el inculpado el tribunal cuando recuerda el día de su condena?, ¿cómo lo hará quien además está convencido de su inocencia?

3. Derecho a la memoria a través del cine

El argumento de la película recrea la vivencia del propio Saura con algunas variantes. Luis, director de una escuela de teatro, tras haber participado en un tribunal de denuncias de torturas políticas, profundamente impresionado por el testimonio de una mujer, decide montar una obra de teatro independiente

cuyo centro será el testimonio de una víctima que ha sobrevivido la barbarie fascista. Este primer punto nos sitúa de inmediato dentro del cine de un director comprometido, de alguien que ha pasado a la historia por un cine de crítica social equiparado a Buñuel y Berlanga, un cine claramente antifascista, de denuncia.

El doble personaje que interpreta Geraldine Chaplin, musa indiscutible de Saura, quien por un lado es Emilia, mujer que a su vez ha sido víctima de violencia familiar y busca refugio en la casa de Luis, además de un pretexto para evadirse, y que lo encuentra en las clases de expresión corporal que él imparte. Por otro lado, Emilia interpretará en la obra el papel de la mujer latinoamericana que ofrece el testimonio y que, en las ensoñaciones de Luis, se ha mezclado con Emilia.

Cabe hacer mención que el gag de las prácticas colectivas de expresión corporal son una manera en la que el director introduce el tema de la inteligencia emocional, lo que hace a la película un psicodrama, dichas prácticas sirven para

exorcizar los demonios interiores a través de una técnica de «reconstrucción imaginativa» dramatizándolos y reviviéndolos desde una perspectiva distanciada, como si fueran actores representando un papel, y así liberándose de los mismos. Este distanciamiento dramático tiene un propósito catártico similar al del psicodrama y al de la propia obra de teatro de Luis (Colmeiro 2001).

El teatro como el cine, al igual que el proceso judicial, son excelentes recursos para catalizar emociones. Sobre todo en el proceso judicial, donde hay menos conciencia de ello, debería hacerse más énfasis en estas fases psicojurídicas que producen resiliencia, catarsis, incluso consuelo.

En el estreno de la obra de teatro, un grupo de encapuchados entra al teatro interrumpiendo la representación y dispara contra actores y audiencia. Las amenazas que vemos a lo largo del filme se concretan. No se trata, como han dicho algunos críticos, de una falta de compromiso del director el que estas amenazas sean poco relacionadas con un plan específico de determinado grupo, así como una especie de autocensura; al contrario, se trata del estilo de narrativa que ya hemos apuntado, una ensoñación, una historia distópica,

es España, es Latinoamérica, es cualquier lugar donde el fascismo se ensaña con el arte y con la libertad de expresión.

El misterioso final deja abierta la puerta para generar varias hipótesis: ¿se trata de un ataque real?, ¿es una escena más de la obra?, o ¿es la imaginación/paranoia de Luis? Más aún, ¿podrían ser los propios temores de Saura? Pero hay un hecho maravilloso que introduce el director español: en ese juego de espejos también nosotros, como espectadores actuales, estamos dentro de ese potencial público, se trata de involucrarnos, de que no miremos con indiferencia el fascismo y nos volvamos cómplices o meros espectadores, es un recurso filmico para develar la banalidad del mal. La violencia abandona la pantalla y se ubica en nuestra butaca, se trata de un cine emancipador, que rompe las dimensiones temporales y nos lleva a generar una real empatía, lo mismo que debería darse en una sala de juicios, cualquiera de nosotros podría ser el próximo falso culpable. El tribunal no es solo un espacio físico, es una huella en el tiempo, en el que se hace o deja de hacerse justicia. Cada proceso forma parte de un imaginario colectivo que se convierte en patrimonio y, por ende, en algo susceptible de ser protegido jurídicamente. Por ello el archivo judicial recibe una especial consideración, como memoria histórica. Aún aquel falseado y alterado es parte de la expectativa de justicia de un pueblo. El tribunal imaginado es un parámetro de la justicia o injusticia de una nación o una generación, en el caso de los tribunales internacionales como el que se nos cuenta en la película.

El título *Los ojos vendados* es muy esclarecedor, también hemos vendido a la justicia, es curioso, pero las víctimas de tortura, los desaparecidos, en la injusticia de su historia, comparten en común con la representación de la justicia el hecho de estar vendados, es la intención de que no miren algo, de que no reconozcan a sus torturadores, es impunidad.

No podemos entonces dejar pasar la noción de violencia que maneja el director y que traslada a sus personajes. Lo ha sufrido la argentina, en una durísima experiencia de la que no nos hemos salvado muchos países y que se trata de un ejercicio de control del siglo XX basado en un derecho lesivo que permite en aras de la seguridad pública hacer mella de algunos ciudadanos cuando se presume su relación con el crimen organizado, es el mal de nuestros tiempos, actos de necropolítica y necroderecho (Narváez 2018) destinados a someter a los seres humanos a un estatuto jurídico que se les ha impuesto, y

luego crear un capital simbólico basado en el miedo que pueda producir el autosometimiento del resto, ayudándose de elementos psicopolíticos que la teoría jurídica ni siquiera es capaz de intuir (Han 2014). Si asumimos como final de la película el asesinato de actores y audiencia, entonces la violencia es el personaje principal de *Los ojos vendados*. Se trata de una ejecución extrajudicial, un hecho gravísimo, presente en la historia latinoamericana y en la española; algo que desgraciadamente no ha sido erradicado.

Analicemos ahora el asunto de Emilia, se trata de microviolencia, es una violencia sutil, que se basa en clichés, una violencia a cuentagotas que va mermando y desgastando a la víctima; se trata del poder patriarcal que se manifiesta a través de una violencia psicológica y económica; el daño es difícil cuantificarlo, y solo lo podemos intuir en las secuelas que vemos *a posteriori*. Emilia difícilmente puede romper esa inercia, sigue sujeta a la necesidad de complacer a Luis y su obsesión, debería hacer algo para mejorar su autoestima, aunque dicho desde lejos podría ser injusto, porque para quien se encuentra en esa situación, que posiblemente ha sido toda una vida, es muy complicado romper esquemas y cambiar de pensamiento de la noche a la mañana; la emancipación nunca fue un asunto sencillo y desgraciadamente siempre viene aparejada de innumerables consecuencias negativas, pero siempre valdrá la pena.

Luis motiva al grupo de actores, les explica que su trabajo va más allá de hacer un acto de simple entretenimiento, se trata de generar conciencia, y eso requiere de elevar el espíritu para lograr una mejor actuación. Quizá Saura le está hablando a la par a sus propios actores, o a él mismo. Luis dice entonces, dirigiéndose a una actriz: «Lo que tú conservas de tu pasado son retazos, y cuanto más exacto y más arduo sea el trabajo de la imaginación entre reconstruir esos retazos, tanto más real será el lado emocional que rescates».

Saura nos habla a través de su guion, también a nosotros. El ejercicio retrospectivo que nos sugiere es el mismo que hizo valientemente la argentina ante el tribunal; nosotros debemos unir los retazos, la justicia es un acto de memoria e imaginación a la vez, el tribunal es un espacio de reconstrucción donde se evoca y se imagina, es el ejercicio inconsciente que debería tener presente el operador jurídico, sobre todo el juez: pensar que en cada actuación judicial hay imágenes circundantes que abarrotan la sala de audiencias. Alguien imaginó por primera vez el tribunal y a sus pobladores,

el juez lo ha olvidado porque se volvió monótono en algún momento y ese día perdió la oportunidad valiosísima de desarrollar su inteligencia emocional, en perjuicio de los justiciables.

4. Julio Cortázar, *Fantomas* y los tribunales internacionales

Alguien más revivió en su imaginación el Tribunal Russell, a alguien más le impactaron los testimonios que ahí se vertieron, afortunadamente no fue un abogado, sino la monotonía lo hubiera alejado de trasladarlo a una narrativa más cercana a nosotros. Así como Saura usó el cine para hacer un llamado a la conciencia social, Cortázar usó el cómic.

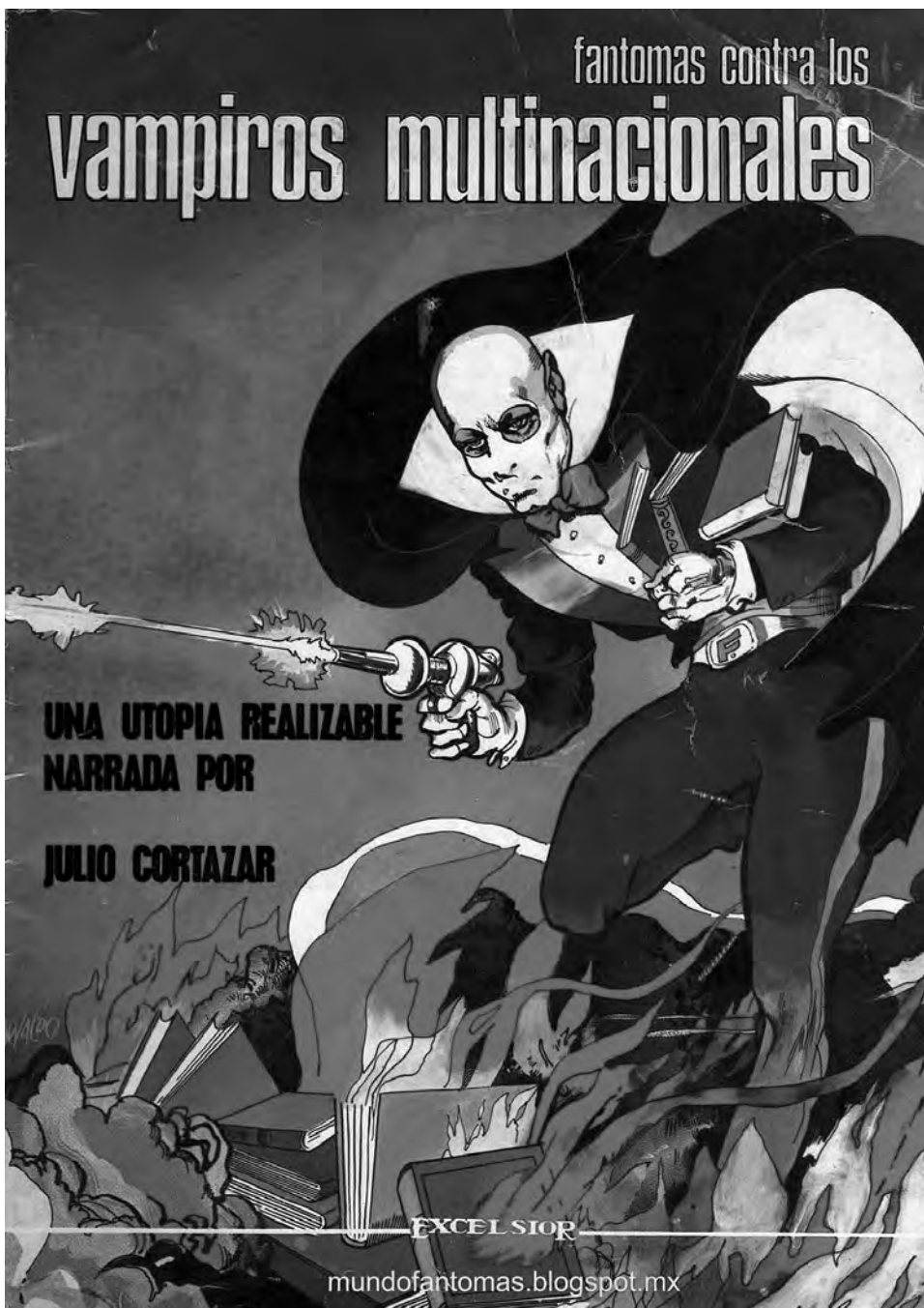
Fantomas contra los vampiros multinacionales se trata de una novela corta basada en el personaje de Fantomas, publicada en México en 1975, del argentino Julio Cortázar (1914-1984), quien empleó la historieta como base de su relato y la revista como formato editorial para llegar a un público mayor. Dejó claro Cortázar que su objetivo era hacer llegar a un público masivo —incluso obrero— la denuncia de la implicación del gobierno y de las empresas multinacionales estadounidenses en el establecimiento y mantenimiento de las dictaduras que asolaron a América Latina en la década de los setenta; a pesar de los veinte mil ejemplares publicados, el proyecto fracasó por la costosa manufactura.

La primera idea de Cortázar con este texto era publicitar las sentencias del Tribunal Russell del cual formaba parte junto con otros notables políticos, profesores universitarios, historiadores y escritores, como el caso de Gabriel García Márquez. Si bien estas sentencias no tenían en principio un valor vinculativo, para él significaban un gran avance en la discusión de temas trascendentales de la justicia internacional. Es de todos conocida la anécdota cuando Cortázar recibe el número 201 de la serie, publicado en febrero de 1975, que recogía la historieta titulada «La inteligencia en llamas», de las manos de Luis Guillermo Piazza, jefe literario de la editorial mexicana Novaro, un ejemplar del cómic *Fantomas, la amenaza elegante*, de donde le viene la idea de utilizar el personaje y el formato para la divulgación de su pensamiento:

fantomas contra los
vampiros multinacionales

**UNA UTOPIA REALIZABLE
NARRADA POR**

JULIO CORTÁZAR



Portada del cómic *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), de Julio Cortázar.

Siempre me indignó que el bloque de la comunicación en América Latina, perfectamente montado por las agencias noticiosas del imperialismo norteamericano y las complicaciones internas, hicieron que gran parte de nuestros pueblos ignoraran cosas como los trabajos y las sentencias del Tribunal Russell. Por una serie de circunstancias divertidas, llegó a mis manos una revista mexicana de tiras cómicas donde había una aventura de Fantomas en la cual yo mismo figuraba como uno de los personajes. Decidí valerme de las imágenes, cambiándoles el sentido y agregando textos que mostraran cómo los genocidios culturales no son obra de algún loco suelto que incendia bibliotecas, como en esa historieta, sino que se trata de una maniobra perfectamente montada contra nuestras culturas y nuestras luchas por una soberanía material e intelectual (González 1978: 77).

El número que recibe Cortázar, escrito por Gonzalo Martré y dibujado por Víctor Cruz, trata sobre el misterioso saqueo y quema de diversas bibliotecas en todo el mundo, y con la amenaza que reciben editores y escritores como Octavio Paz, Alberto Moravia, Susan Sontag y el propio Cortázar para que desistan de su intención de publicar más libros. La historieta termina con el enfrentamiento de Fantomas con el cerebro de la operación, un demente llamado Steiner. Cortázar reutiliza parte del cómic mexicano y reescribe de inmediato la historia. El resultado se publicó en formato revista en junio del mismo año por el periódico mexicano *Excélsior*. En esta otra historia el robo y la destrucción de libros tienen que ver con los crímenes denunciados por el Tribunal Russell. El Tribunal Russell, también conocido con el nombre de Tribunal Internacional sobre Crímenes de Guerra o Tribunal Russell-Sartre, fue un organismo público establecido por el filósofo y matemático británico Bertrand Russell y secundado por el filósofo francés Jean-Paul Sartre. El tribunal pretendía que la justicia penal internacional no fuera sesgada y dejara fuera a los vencedores de la guerra. Cuando la intervención norteamericana movió a toda la opinión pública mundial en la guerra de Vietnam, este tribunal propuso:

Estudiar todas las pruebas que se le presenten sin importar la fuente o partido del que provengan. Las pruebas se pueden dar de forma oral o escrita. Toda prueba relevante para nuestros propósitos será escuchada o leída... Nuestro



El tribunal Russell, como puede apreciarse, parece y es un espacio teatral.

propósito es demostrar, sin miedo ni parcialidad, la absoluta verdad sobre esta guerra. Esperamos sinceramente que todos nuestros esfuerzos contribuyan a la justicia mundial, a restablecer la paz y a la liberación de los pueblos oprimidos (Elkaim y Russell 1969: 163).

Cortázar era un activista, estuvo fuertemente ocupado en el golpe de Estado en Chile: «me incorporé con García Márquez al Tribunal Russell y allí, el caso chileno, las torturas, las ejecuciones, las violaciones de los derechos humanos, fue uno de los temas de esa reunión del tribunal. Otra, en Bruselas, se ocupó de las sociedades multinacionales» (González 1978: 72).

Un intelectual de la talla de Cortázar entiende la trascendencia de un proceso judicial, es relevantísimo para una generación como la nuestra que comienza a mirar al derecho desde otra perspectiva teórica. No solo es un derecho punitivo y sancionador, sino también restaurador, ahora hablamos de justicia transicional, restaurativa y terapéutica. Cortázar y Fantomas avizoran un derecho a la verdad y la memoria.

No hay ninguna neutralidad ideológica en Cortázar, hay un alto compromiso social y una idea fija de volver a la filosofía algo más terrenal. Se trata de un afán divulgativo en el que detrás se asoma la idea de la sociedad civil y la sociedad del conocimiento; el derecho y la justicia deberían convertirse en un instrumento en las manos de esa sociedad que exige a sus gobiernos coherencia y compromiso. La historia de *Fantomas y los vampiros transnacionales* es la historia de un cambio de paradigma en las narrativas. Lo técnico y complejo de algunos lenguajes como el jurídico está puesto a propósito para su control y gestión; por ello considera Cortázar urgente un cambio de gramática, pero también de formatos, solo así lograremos avanzar en una discusión horizontal. De otro modo, la teoría del derecho continuará siendo autorreferencial y poco atenta a una realidad que se desquebraja.

La novela de Cortázar fue adaptada para el teatro mexicano en la obra *Fantomas contra el miedo y el olvido*, que se montó en el Museo del Chopo de la Ciudad de México:

en noviembre de 2014 una cuentista mexicana que habita en Viena decide volver a su país de origen, meses después de la desaparición en Iguala de los 43 normalistas de Ayotzinapa. Sin embargo, se da cuenta de que en México ya ni los superhéroes están seguros.



Fantomas contra el miedo y el olvido (2014), obra teatral de Gin Müller.

Poco después lee una historieta que trata sobre el regreso de Fantomas —personaje que combate a los villanos— y comienza a interesarse por edificar una nación de paz mediante la construcción de memoria y resistencia contra los poderes del miedo y el olvido (La Jornada 2017: 4).

La obra se realizó con la dirección del dramaturgo austriaco Gin Müller y con la participación de los actores Miriam Balderas, Edwarda Gurrola y Kaveh Parmas, es la segunda producción de Fantomas Monster, iniciativa multidisciplinaria compuesta por escenificaciones de teatro multimedia, documental, cómics publicados, clips de animación, páginas web, exposición y simposios inspirados en la novela del argentino. La puesta en escena recrea también una sala de testimonios donde tres personas van cotejando los nombres de los desaparecidos, un ejercicio de catarsis que se refuerza en una escena final en la que una actriz refrenda el derecho a la memoria, a través del seguir exigiendo que se busque a los cuarenta y tres normalistas desaparecidos de Ayotzinapa, hecho histórico que se ha vuelto emblemático en la búsqueda de los miles de desaparecidos en México en los últimos doce años.

5. Conclusiones

Hemos propuesto una hermenéutica de segundo plano, muy necesaria, a nuestro parecer, para los futuros análisis sobre cine y derecho. En un primer momento, los estudios sobre cine y derecho tuvieron un acercamiento directo con el fenómeno jurídico. Cuando se trata de capitalizar un nuevo estatuto epistemológico, es más sencillo elegir películas donde el derecho es explícito, un tribunal con abogados y jueces es el ejemplo más significativo en este sentido, por eso el cine de jueces, el de tribunales o también llamado judicial, es aquel que mayoritariamente aparece en las listas de películas primordiales sobre cine y derecho. Ahora que hemos avanzado un poco más en el análisis, y hemos incorporado temas de crítica y lenguaje cinematográficos, psicoanálisis y semiótica, es posible subir el listón. Sería una pena subutilizar el cine, puesto que se trata de un producto cultural, de una obra de arte que de alguna manera es la síntesis de diversos logros de la técnica, del lenguaje y de la representación. El derecho que aparece en

el cine lo hace de una manera muy cercana a como sucede en la realidad, mezclado con muchas otras cosas, reconstruido a partir de multiplicidad de narrativas. Al principio fue interesante e incluso importante que hiciéramos del cine y derecho una materia descriptiva, con fichas técnicas y artísticas de las películas, una narrativa sencilla que exponía las imágenes de una práctica, de sus practicantes o, como en este caso, de los espacios en los que dicha práctica se desarrolla; pero ahora es imprescindible dar ese otro paso para hablar de las emociones que los directores quieren que esos elementos tengan en nosotros; mirar más profundamente, una hermenéutica de segundo plano, ver los detalles, los encuadres, las ideas entre líneas del guion. Este ejercicio por sí solo es valiosísimo, porque prepara al jurista para un análisis más complejo, justo como es la realidad, compleja. Es normal que esto suceda, cuando uno ha visto varias veces la misma película, comienza a ver más allá, la escenografía mal puesta o puesta a propósito así, el guiño de tal o cual actor o actriz; el cameo, el gag, etc., y esto le sucede no solo al que ve reiteradamente un filme, sino también a quien ama el cine. Entonces esos supuestos errores se vuelven parte de la narrativa, se vuelven cosas entrañables que hacen amar con más fascinación la película y a sus creadores.

De alguna manera estamos declarando abiertamente la pasión por el cine y la necesidad de insistir que el binomio comienza como cine y derecho, no al revés, como le sucedió desgraciadamente a la literatura. La obra de Saura nos coloca en la posibilidad de esta hermenéutica de segundo plano, porque su simbolismo nos invita a una reflexión más profunda sobre el cine, sus antecedentes, su potencial narrativo, y esto es muy benéfico si estamos incorporando el cine como herramienta didáctica dentro de los cursos de derecho, porque supondrá aprovechar al máximo dicha herramienta. Porque, seamos honestos, aún se sigue viendo la materia como algo ornamental, está en nosotros develar los poderosos argumentos que yacen dormidos entre una escena y otra; pero para ello es sin duda necesario que el propio cultor de la materia descubra el potencial y solo nuestra pasión hará notar a los escépticos las grandes enseñanzas de la cinematografía.

Referencias

- BACHELARD, Gaston (1975). *La poética del espacio*. México: FCE.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- COLMEIRO, José (2001). «Metateatralidad y psicodrama: los escenarios de la memoria en el cine de Carlos Saura». The Free Library, Society of Spanish and Spanish American Studies. Recuperado de <https://www.thefreelibrary.com/Metateatralidad+y+psicodrama%3a+Los+escenarios+de+la+memoria+en+el+cine...-a078789124>
- ____ (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- ELKAIM, Arlette y RUSSELL, Catherine (1969). *Tribunal Russell. Sesiones de Estocolmo y Roskilde*. Madrid: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Madrid: Edhasa.
- HAN, Byung-Chul (2014). *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder Editorial.
- LA JORNADA (20 de septiembre de 2017). «Novela de Julio Cortázar inspira la obra *Fantomas contra el miedo y el olvido*». *La Jornada*, 4.
- NARVÁEZ, José Ramón (2018). *#Necroderecho*. México: Editorial Libitum.
- SAURA, Carlos (director). (1978). *Los ojos vendados*. [Película]. España: Coproducción España-Francia; Elías Quereyeta Producciones Cinematográficas/Les Films Molière.

Cine, Estado de poder y Estado de derecho en *El patrón*

EDDY CHÁVEZ HUANCA

Universidad San Martín de Porres, Perú



*Para C. M. Pablo Tô Bé Chávez, el primero de la generación
que nos prolonga, por un brillante futuro, larga y feliz vida.*

*Para que no vacile la fe en la justicia, tampoco debe ser
admisible la sospecha de que la libertad personal de los humildes
valga menos que la de los potentados; o que la justicia sea más
rápida cuando se trata de arrestarlos a ellos y más lenta al
dejarlos en libertad, cual si para las familias de los pobres el
encarcelamiento del padre no costara, más que para los ricos,
hambre y dolor.*

Piero Calamandrei (*Elogio de los jueces*)

1. Cine/derecho

Los fenómenos sociales donde se manifiesta la presencia del derecho *en* el cine son tanto lo que termina siendo relevante (trascendencia jurídica) como lo que se pudiera considerar irrelevante (hechos sociales sin consecuencias jurídicas). La imagen fílmica del derecho involucra todo y ese todo permite un estudio integral de aquello particular que nos interesa mejor entender: la teoría del derecho, los asuntos procesales, temas de familia, pena capital. Es decir, sean ya cuestiones históricas o coyunturas que son analizadas por

especialistas y público en general, el cine muestra ese diálogo a través de las imágenes.

El séptimo arte ha alcanzado un orden de importancia tal, por el mundo multipantalla en que vivimos, que todo acontecimiento está involucrado con imágenes, es una integración que permite —nos guste o no— *vidas de cine* que cada uno de nosotros sin ser actores profesionales estamos viviendo día a día. Los dispositivos digitales que nos acompañan en nuestros bolsillos fomentan a diario la posibilidad de desarrollar, si es que no películas, historias personales que se efectúan a través de imágenes en movimiento.

El cine es arte, industria, ocio, discurso ideológico, propaganda, entretenimiento. El cine involucra todo lo mencionado. Muchas veces se confunden todos esos elementos y algunas también se distinguen unos de otros. El cine tiene fuerza totalizante. Por ejemplo, cuando las películas tratan de asuntos históricos, ellas mismas se convierten en un discurso histórico del que también ha de ocuparse el historiador. Es más, toda película es en sí misma un documento histórico del que la ciencia de la historia no ha de prescindir.

2. Las intersecciones entre derecho y cine

Resulta oportuno desarrollar un marco conceptual y teórico para iniciar la propuesta de una metodología de estudio y *a posteriori* un marco teórico de las implicaciones cine/derecho. En principio son directrices que no limitan, mas sí ordenan un tanto estos encuentros cine/derecho. Los lineamientos más básicos han sido referidos en diversas circunstancias y calidades, sobre todo por aquellos abogados —académicos, litigantes, magistrados— que se han ocupado por desarrollar la relación cine/derecho¹. Lo que más han hecho

1 En el ámbito hispanoparlante, existe abundante bibliografía a modo de reseñas, ensayos, artículos, monografías y comentarios sobre esta relación entre séptimo arte y derecho, a saber: PRESNO LINERA, Miguel Ángel y RIVAYA GARCÍA, Benjamín (coords.) (2012). «Derecho y cine. Sobre las posibilidades del cine como instrumento para la didáctica jurídica». *Una introducción cinematográfica al derecho*. México D. F.: Tirant lo Blanch; NARVÁEZ HERNÁNDEZ, José Ramón (2012). *El cine como manifestación cultural del derecho*. México D. F.: Tirant lo Blanch; RAMIRO AVILÉS, Miguel Angel (ed.) (2014).

ya sea empírica, comprometida o profesionalmente, es desarrollar la relación derecho *en* el cine. Además de esta, podemos manifestar otras tres maneras a ser consideradas en esta relación interdisciplinaria de cine/derecho.

2.1. Derecho *en* el cine

Esta se manifiesta desde dos ángulos, uno de uso y otro de contenido. En el de uso, se da una relación de encontrar, identificar previamente una idea jurídica preexistente en una película, incluso que no necesariamente tenga un contenido jurídico expreso. El escritor comentarista podrá analizarla desde una base legal, desde sus conocimientos previos del derecho. Para poder ilustrar ello, por ejemplo, se podría utilizar la película danesa *La caza*, del director Thomas Vinterberg (Dinamarca, 2012), que los especialistas o curiosos, por querer entender o profundizar sus estudios sobre el abuso de menores, refieren para debatir dicho tema. Del mismo modo, la película *Los perros hambrientos*, del director Luis Figueroa (Perú, 1977), llega a ser utilizada para discutir el abuso de poder, la usurpación de tierras, la discriminación y diversos asuntos sociales no resueltos históricamente en los Andes peruanos.

La primera película mencionada sirve para analizar un tema en particular; la segunda, para ser estudiada transversalmente, y en ambas el comentarista vuelca sus conocimientos previos tanto de derecho y performance general, no tanto para tratar de hacer coincidir o encajar —actividad que ocurre con frecuencia— lo que ya sabe, sino también para manifestar un análisis de la película a través de lo que ya sabe teóricamente (texto escrito) y lo que ha desarrollado en el ámbito del ejercicio de la profesión (litigio o enseñanza, por ejemplo). De esta manera, el resultado será un *derecho en imágenes* —lo que más debería ocurrir—.

En el ángulo de los contenidos, las películas son las que ya manifiestan un contenido, sea eminentemente jurídico o en su caso de carácter marginal, y sobre la base de estos dos se van a poder abrir una serie de subespecies

Derechos, cine, literatura y cómics. Cómo y por qué. Valencia: Tirant lo Blanch; CHÁVEZ HUANCA, Eddy (director) (2014). *Abogados jóvenes y el cine.* Lima: Grijley; AGUDELO RAMÍREZ, Martín (2015). *Cine y derechos humanos. Una aventura fílmica.* Medellín: UNAULA; AA. VV. (2016). *Cine y derecho.* Medellín: UNAULA.

inagotables en relación con el mundo del derecho en el cine, tanto como protagonistas del mundo jurídico (abogados, magistrados, procesados) y de estas otras subdivisiones inagotables, así como los asuntos de trascendencia jurídica (teoría del derecho, procesos, cláusulas generales, litigación oral, moda, arquitectura). Es valioso para la sociedad poder entenderlas o resolverlas desde lo jurídico; nuevamente, las subdivisiones resultan infinitas.

2.2. Derecho *como* resultado de las teorías cinematográficas y películas

De pronto esta es la visión interdisciplinaria menos trabajada, poco o mal comprendida y aun ajena a un desarrollo y uso sistemático, una de las razones es que los abogados afanan sus conocimientos jurídicos eclipsando o escondiendo la película que comentan, otra es el desconocimiento de las teorías cinematográficas o más aun de las herramientas filmicas que componen o con las que se hacen las películas, ello fomentado por un punto de vista donde un grupo no poco importante de comentaristas ven esta actividad como algo solamente de esparcimiento y hasta de adorno.

Luego están las opiniones menospreciativas, aquellas que concurren desde una suerte de positivismo limitado donde solo se ve derecho, derecho y derecho como fin único. Dentro de esto pueden existir conocedores inteligentes del séptimo arte, pero que no proponen una mirada interdisciplinaria. También está el trabajo de relleno, este es el más peligroso, por banalizador y reduccionista, cuyos únicos fines son los de usar el cine para impactar mediáticamente al lector. Puede haber dentro de ellos dos tipos de escritores: aquellos que saben de lo que están hablando y solo usan su trabajo jurídico y adornan con un poco de la película lo que siempre han hecho, una visión unidimensional del derecho. El otro grupo es de aquellos que hacen los trabajos *express*, resúmenes, libros guías, a, e, i, o, u, temas de moda, «lo que falta en el mercado»: los denominados vulgarmente «todólogos». Es un tiempo donde esto tiene éxito, masificación de la profesión, ecos insustanciales de la posmodernidad, ausencia de aparato crítico e ideas propias. Este conjunto de actividades facilistas ha promovido que se posicionen estas propuestas infames y dañinas para el derecho.

Respecto a la relación derecho *como* cine, Presno y Rivaya nos dan el siguiente alcance:

Derecho como cine, en cambio, parte de la premisa de que el Derecho es, como el cine, un especial tipo de discurso, de relato con movimiento e imagen. De ahí la importancia que los cultivadores de estos estudios reconocen a los elementos retóricos y persuasivos del Derecho, a la narratividad jurídica, de tipo argumentativo, y a las analogías entre la interpretación cinematográfica y la interpretación jurídica (2012: 18).

2.3. Derechos *del* cine

Los derechos del cine también vienen retratados en las películas, la base de estudio de esta intersección son las normas jurídicas que tratan todos los elementos y procesos de creación de una película. A diferencia de la fase de creación literaria, desde su génesis el cine necesita y utiliza equipos de trabajo en sus diversas áreas: productores, guionistas, editores y todos los recursos cinematográficos que demandan de un especialista, desde el efecto especial más simple, en el cine predomina el trabajo en equipo. Para ordenar las ideas, esta involucra: el equipo creativo, los operadores de los recursos cinematográficos; los actores; los derechos de autor, de difusión, distribución, comercialización de las películas; y los derechos de los espectadores. Presno y Rivaya señalan al respecto:

[E]l que regula en sus diversos aspectos el fenómeno cinematográfico. Se trata de un estudio temático de Derecho positivo que abarca variados sectores del ordenamiento jurídico: Derecho constitucional, civil, mercantil, penal, laboral, etc. Evidentemente, en este apartado habría que incluir la historia del Derecho cinematográfico (2012: 17).

2.4. Cine de casos célebres

La trascendencia de los procesos judiciales clásicos y paradigmáticos, por un lado, permite que sean aprovechados con fines didácticos. Aquellos casos universales que nos hacen discutir los atropellos, el abuso de poder, la falta de institucionalidad, imparcialidad, jueces deshonestos, sistemas jurídicos corrompidos, o atrapados por el poder político, ese es el derrotero de estos casos célebres: la injusticia y el abuso.

Existen también películas que son dramatizadas basándose en un caso célebre contemporáneo, las más reconocidas son aquellas basadas en sentencias de la Suprema Corte de los Estados Unidos. Para América Latina, existen con la misma envergadura dichos trabajos. Y otro tanto se basa en aquel cine que no se conoce por las barreras culturales, sumado al archipiélago inmenso de la producción fílmica que nos haría imposible tener todas las noticias del mundo sobre dichos casos célebres. Podríamos hablar también de cine de casos notorios o mediáticos.

2.5. Entonces...

El cine es el instrumento idóneo para darle vida a eso que llamamos interdisciplinariedad a favor del derecho. Es así que en el caso del derecho, el cine puede ayudar a ver sus relaciones con la sociología, la política, la historia, la religión, el lenguaje, la psicología, y cada una de las ciencias sociales que puedan ser utilizadas para darle vida a la interdisciplinariedad ante el derecho. Si bien lo que más se hace es un estudio de identificación y dialéctica sobre el derecho en el cine, la vitalidad del uso del cine no debe acabar ahí, en buscar el derecho de personas, de familia, de crímenes, de procesos de lo que está de moda, de lo que es clásico, se debe buscar encontrar en las imágenes del cine el derecho que ellas reflejan. Presno y Rivaya al respecto señalan lo siguiente:

Derecho y Cine no trata simplemente de constituirse en el estudio de una rama más de los ordenamientos sino, sobre todo, de analizar la presencia del fenómeno jurídico en los relatos cinematográficos, al igual que Historia y Cine se ocupa en gran medida de la historia que se construye cinematográficamente y se muestra en la pantalla. Si la historia ha aportado grandes argumentos al cinematógrafo, lo mismo cabe decir del Derecho (2012: 17).

Las películas tienen una expresión necesariamente histórica. Para el presente caso, la historia del derecho en imágenes es una constante inevitable y más aún necesaria —el derecho se estudia en contexto histórico para evitar los anacronismos o promoción de leyes estériles— a la hora de producir películas donde el derecho es el eje central o periférico. El relato inevitablemente será

histórico, ya sea porque relata historias o recrea historias acontecidas, Presno y Rivaya indican lo siguiente:

Nadie que esté mínimamente familiarizado con la historia del cine desconoce la importancia que en ella tienen los argumentos jurídicos. Aunque no sea ni mucho menos el único, sin duda el caso más evidente es el de las películas de juicios, en las que no es que haya un dato jurídico en la trama sino que todo en ellas es jurídico. Podrá discutirse acerca de su trascendencia, pero nadie puede negar que exista un Derecho en imágenes, aunque incluya solo las del cinematógrafo (2012: 17).

3. Lo difícil que es hablar y escribir de cine

No solo se hace difícil —para un abogado— hablar de cine, analizarlo, explicarlo o escribirlo si es que no se tiene formación cinematográfica o un conocimiento mínimo de los recursos cinematográficos. La mayoría de las veces lo hará bajo el manto de ¿crítico jurídico de cine?, de espectador o mero aficionado. Se suma a ello que los abogados no son los únicos que tienen problemas para comunicar el cine. Aquellos que lo realizan profesionalmente (cineastas, críticos de cine, afines a las ciencias de la comunicación orientados al séptimo arte) acaso están llevando a cabo una traducción de lo que las imágenes expresan y eso hay que llevarlo a las palabras, a la oralidad, al diálogo en otros códigos de comunicación, donde se altera y se pierde la esencia de lo expresado en las imágenes cinematográficas. Al respecto Teixeira, Larrosa y Lopes señalan:

Falar ou escrever sobre cinema é muito difícil. Coloca-se, obviamente, um problema de tradução. Como traduzir com palavras o que não é feito de palavras? Quando ouvimos ou lemos coisas sobre cinema, temos habitualmente a sensação de que não passamos dos limites, das imediações, dos arredores; a sensação de que o que está eliminado de palavras, talvez por inalcançável, é precisamente o cinema. É bem possível que ali onde não se pode dizer nada, começa o cinema; justamente ali. É bem possível que o

cinema, ou dito de outro modo, a dimensão propriamente cinematográfica do cinema, o que faz com que o cinema seja cinema e não outra coisa, esteja justamente naquilo que só se pode dizer com o cinema, que não se pode dizer de outra maneira, com outros meios ou com outras linguagens. É bem possível que o importante em um filme seja justamente o que não se pode traduzir em palavras e, portanto, o que não se pode formular em termos de ideias. Nem palavras, nem ideias. O que não quer dizer que o cinema não nos faça pensar [...] (2014: 11-12).

4. Otra manera de ver el derecho

Que ocurre cuando se habla de las relaciones cine/derecho, los relatos en movimiento nos dan la capacidad de interpretar jurídicamente las imágenes para manifestar una connotación propia del derecho. La imagen tiene una filosofía propia, solo en pocas oportunidades *a priori* el cine cuenta historias, ese no es el centro de su mensaje, sino solo una mínima participación; el cine en sí mismo es un relato propio, cobra vida propia y son sus imágenes las que debemos interpretar no solo para hacer coincidir lo que ya sabemos, sino para comprender lo que las imágenes nos intentan transmitir. Teixeira, Larrosa y Lopes señalan al respecto:

Podemos dizer, para começar, que o cinema é feito de imagens em movimento, nas quais às vezes se incrustam palavras e sons. E com essas imagens moveis, as quais se incorporam palavras e sons, o cinema, as vezes, somente as vezes, conta uma historia. Digamos que o cinema e a arte do visível, a que foi dada a capacidade do relato, graças ao movimento. E, também, sem duvida, muitas outras capacidades, varias delas ainda desconhecidas. Ninguém dise que o cinema e somente um artefato para se contar historias. Quica, pudesse-se dizer que, no cinema, do que se trata e do olhar, da educação do olhar. De precisa-lo e de ajusta-lo, de amplia-lo e de multiplica-lo, de inquieta-lo. O cinema abre-nos os olhos, os coloca na justa distancia e os poe em movimento (2014: 12).

Con toda esa dificultad de escenarios contrapuestos escritura/imagen, cabe ensayar las posibilidades de traslucir el derecho a través de las imágenes. De Trazegnies señalizó la forma como se está comunicando la relación entre cine y derecho², era hora de no razonar el derecho solamente desde las palabras —con todo lo que implican sus significados y semiótica— sino ensayar, practicar, desafiar que existe un derecho en imágenes, ¿por qué tendría que existir un monopolio de la dialéctica del derecho solo en las palabras (textos escritos)?, ¿no es acaso esto limitante y reduccionista?, ¿acaso las imágenes no solo nos manifiestan el lado lógico de las conductas de las personas, sino también el lado emotivo? Henry Bergson discursaba que la ciencia moderna eliminó el sentir, el percibir, el intuir y se quedó solamente con lo que es medido y calculado, la ciencia moderna es reduccionista, reduce todo al cálculo, la matemática, a lo mensurable (2009: 70). Perdemos mucho con ese tipo de visión tan limitada, el cine nos puede ayudar a recuperarla, las leyes también están siendo elaboradas, enseñadas y utilizadas de manera reduccionista, la connotación cine/derecho en sus diversas manifestaciones destruye ese reduccionismo.

5. Estado de derecho y Estado de poder

Declarar una posición sobre *cómo* funciona el sistema jurídico, en este caso que involucra a la administración de justicia, es inevitablemente un compromiso ideológico; no hacerlo también lo es. Se complica cuando hay intereses en juego, basta señalar lo ordinario, el ejercicio de abogado litigante o de aquel letrado que trabaja dentro de dicho sistema. Declarar una posición sobre la encrucijada de la administración de justicia y dejar de ser partícipe del eclecticismo o mantenerse «imparcial» siempre será un desafío que debemos asumir.

Cada uno de nosotros tiene su verdad que va de la mano con nuestros compromisos morales, ideológicos, políticos, sociales. Igual, de cómo vemos y entendemos el derecho que estudiamos y ejercemos, veremos las encrucijadas de la administración de justicia. Así, el derecho será el reflejo de

2 *Conversaciones con Fernando de Trazegnies*. Inédito.

esta perspectiva, Bodenheimer señala: «La institución del Derecho encarna ciertos valores que en gran parte son coincidentes con los valores de la cultura humana como tal» (1994: 9), esa perspectiva tiene que reflejar la vocación de controlar el poder a través del derecho para que funcionen democráticamente las cláusulas generales de convivencia social y las normas del sistema jurídico.

El discurso del poder está lleno de rituales, estos rituales que también contienen frases, símbolos, cuestiones de estatus, inclusivos, exclusivos, manifiestan las brechas de las desigualdades, esas que el derecho debería aplacar o finalmente acabar. Una manera de identificar el poco avance de las utopías democráticas —no por utópicas debemos dejar de defenderlas— es la convivencia que clasifica discriminatoriamente a las personas «a tu lugar», «yo sé mi lugar», «tu lugar», por dar el ejemplo clásico de las clasificaciones que nos distancian y organizan basándose en la discriminación.

Como ejemplo, un pasaje de la novela *Robinson Crusoe*: «[Viernes] se arrodilla ante él, baja la cabeza hasta tocar la tierra con la frente, toma el pie de Robinson y lo coloca sobre su cráneo. De esta manera jura ser esclavo perpetuo de Robinson» (Bodenheimer 1994: 15). Acaso la venia de César ante su amo humano no es el claro ejemplo de la distinción y el sometimiento en la película *El planeta de los simios*, de Tim Burton (EE. UU., 2001), y los ejemplos no se agotan: *Robin Hood, príncipe de los ladrones*, de Kevin Reynolds (EE. UU., 1991); *La venganza del conde de Montecristo*, de Kevin Reynolds (EE. UU., 2002), el mameluco que sirviera a Napoleón. Eso es poder, ejercicio despótico del poder, no hay nada de institucionalidad ahí. Existe dominación y sujeción, es un vivo ejemplo de relación de poder. Es distinta la relación de derecho donde hay contratos e igualdad, en esto ya no hay un ejercicio de poder arbitrario. Respecto a la construcción de un estado totalitario por el uso y organización del poder, Bodenheimer señala lo siguiente:

El poder de un individuo puede ser considerablemente realizado si consigue ganar para la obtención de sus fines la cooperación devota de un grupo que simpatiza con ellos. Tal grupo puede ser un partido político, una sociedad secreta o una orden religiosa —por no mencionar sino unos cuantos ejemplos—. Si las relaciones entre el líder y los miembros del grupo se basan en el principio de la sumisión y obediencia estricta al mandato del primero, puede denominarse a tal grupo una «estructura de poder». La Compañía

de Jesús y el partido nacionalsocialista alemán son tipos de estructuras de poder. Si una estructura de poder consigue apoderarse de todo un Estado y moldearlo de conformidad con los principios de su propia organización, nos encontramos con el fenómeno del Estado totalitario (1994: 17-18).

Según Bodenheimer: «Hay dos formas extremas de vida social humana en las que el poder tiene una influencia ilimitada. Una de ellas es la anarquía; la otra, ya mencionada, el despotismo. [...] ambas formas de poder incontrolado» (1994: 20). El derecho busca crear, simular o imponer la igualdad ante la ley —la circunstancia legislativa o fuerza social determina esto— fomentando un equilibrio de poderes. Su objetivo es darle vida al Estado de derecho que permita al menos rasgar los otros principios procesales de administración de justicia, imparcialidad, equidad, inmediatez, entre las mínimas que debieran existir en una justa judicial. Cuando no hay Estado de derecho y solamente hay estado de legalidad, triunfa la anarquía y el despotismo:

Anarquía

En realidad los hombres son muy desiguales en fuerza corporal e intelectual. De ahí que una lucha de todos contra todos en un estado de anarquía hubiera de acabar, probablemente, con la captura del poder por un hombre o grupo de hombres y con la subyugación de la multitud. Es tanto más probable que ocurriera esto, cuanto que los hombres prefieren el yugo de un poder fuerte a una situación prolongada de caos y desorden (Bodenheimer 1994: 22).

Despotismo

Es una forma de gobierno en la que un hombre goza de un poder ilimitado sobre los súbditos a los que rige. Puede manifestarse en dos formas. En primer término puede significar el régimen puramente arbitrario y caprichoso de un hombre que trata de dominar a otros para satisfacer un ansia personal de poder. En segundo lugar puede aparecer en forma de una idea o propósito impersonal que el déspota intenta —o finge querer— realizar. La segunda forma de despotismo tiene más éxito y es a la vez más peligrosa (Bodenheimer 1994: 23).

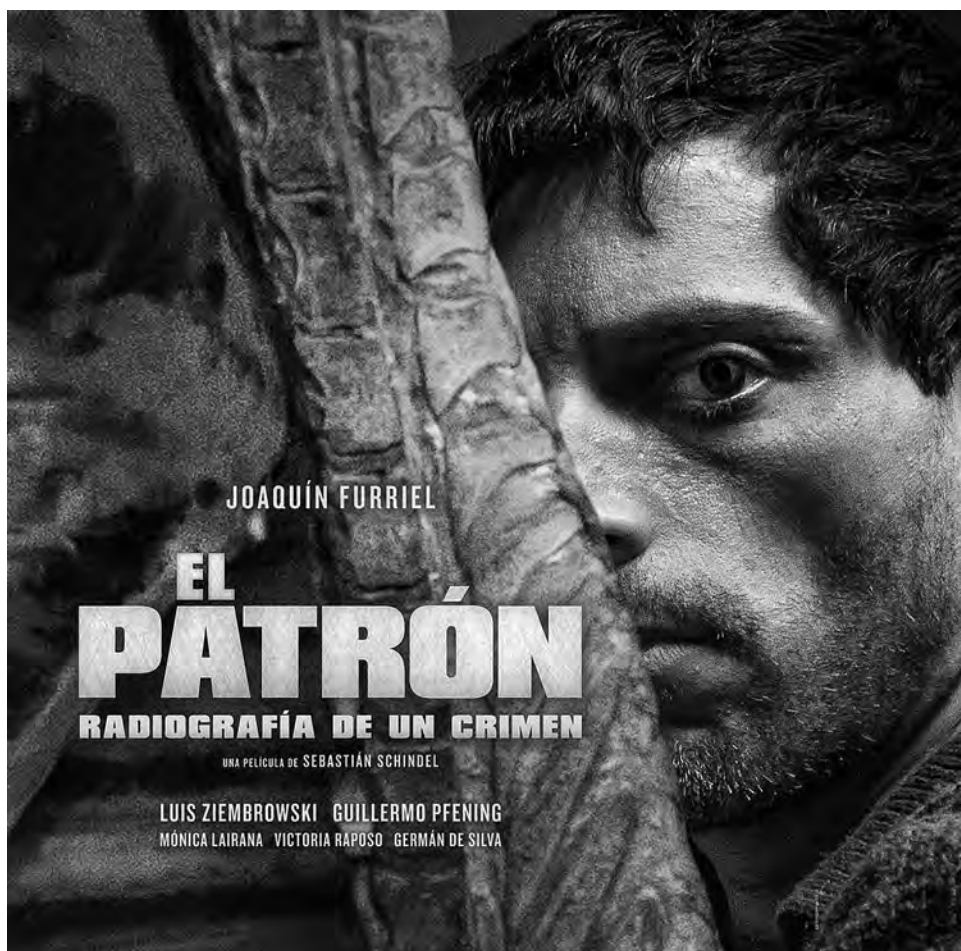
«En su forma puramente arbitraria el despotismo no reconoce límites al ejercicio del capricho personal del gobernante. El déspota lanza sus mandatos y prohibiciones según decide su voluntad libre y sin restricciones. Recompensa o castiga según sus caprichos casuales o sus pasajeros cambios de humor» (Bodenheimer 1994: 23), van los ejemplos de este tipo de relaciones en *Mad Max 2. El guerrero de la carretera*, de George Miller (Australia, 1981); la representación de Nerón en *Quo vadis*, de Mervyn LeRoy (EE. UU., 1951); Amon Göth en *La lista de Schindler*, de Steven Spielberg (EE. UU., 1993). «Otro hecho que convierte los Estados totalitarios modernos en estructuras de poder arbitrario es la posibilidad ilimitada de modificar las leyes» (Bodenheimer 1994: 25), hoy, la amplia discrecionalidad judicial es reflejo no solo de mediocridad, sino de despotismo. La excepción no puede ser la regla, el exonerar sin argumentos y solo mandar hacer no puede ser el día a día, ningún día.

6. Un peón en tribunales

[E]l nacido entre peones en el monte ha de morir, está claro que la vida es un destino a cumplir. Yo no pude ir a la escuela, yo no sé leer ni escribir, solo sé trabajo duro, para mi patrón cumplir [...].

Destino a cumplir de Lucas Kohan.
Banda sonora de la película *El patrón*.
Radiografía de un crimen

La película *El patrón. Radiografía de un crimen*, de Sebastián Schindel (Argentina, 2014) relata una historia común, de abandono y exclusión, sumada a la condición de olvido y pobreza reflejada en Hermógenes Saldívar (brillante interpretación de Joaquín Furriel). Desarrollada bajo el argumento que, como idea permanente es expuesta en las películas, en este caso bajo la construcción de una historia en dos tiempos. La primera, aquel Hermógenes que llega a la capital (Buenos Aires) porque necesita encontrar un trabajo para así tener al menos con qué alimentarse él y su esposa Gladys. La segunda, ya un Hermógenes detenido y acusado de los cargos de homicidio calificado



Cartel de *El patrón. Radiografía de un crimen*, de Sebastián Schindel (Argentina, 2014).

por haber matado a Latuada (su patrón), el dueño de la carnicería donde el santiagueño hacía todo el trabajo sin parar (día y noche). Ya solo y sin dinero, sin futuro ni familia, abandonado a su suerte.

La fragilidad del sistema judicial (para con los sin poder, sin dinero, sin amigos, sin influencias) construía la posibilidad de imponerle una cadena perpetua y pasarlo al olvido. Se trata, lamentablemente, de un típico caso de un perdedor social, pase lo que le pase, todos lo olvidarían rápidamente. Para evitar esta desgracia de olvido, se deben materializar las garantías mínimas de defensa del acusado. Ello, en una primera etapa, no se estaba cumpliendo con Hermógenes. Siguiendo a Bielsa:

[se] ubica la defensa en juicio dentro de las denominadas garantías de seguridad y defensa personal, entendiendo que «si el acusado, procesado, demandado o actor no pudiese defender su vida, su libertad, su patrimonio, su honor y otros derechos, sean privados o públicos, las garantías constitucionales serían abstracciones formales, disposiciones ilusorias». De acuerdo con esto, la norma constitucional concierne principalmente a la actividad procesal, significando en su aplicación práctica el derecho de ser oído, de alegar y probar (Vázquez 1978: 61-62).

Nada de esto tenía el acusado por parte del Estado. El cine logra que este caso común —por las condiciones del personaje y la fatalidad del acto— no sea olvidado. No es un caso célebre, extraordinario, de un personaje famoso o notorio. Es la historia de Hermógenes, un provinciano (de Santiago del Estero), analfabeto, lisiado, de una personalidad sumisa, acostumbrado al trabajo duro, a hacer lo que le mandan, a confiar en quien le manda. En esas condiciones llega a la gran ciudad a buscar cómo sobrevivir para ya no morir de hambre. Su estadía en la ciudad consolida su situación de precariedad y pobreza, consigue un trabajo mal pagado y muy duro, el de «cebero» (ayudante del camión que recoge los restos —vísceras y sebo— de las carnicerías). Su destino cambiará cuando Latuada —dueño de una cadena de carnicerías— se fije en él para que le administre uno de sus negocios —en realidad para que haga de todo—. Latuada es el personaje antagonista, el malo, abusivo, discriminador y sin escrúpulos. Repite y ensaya el lunfardo argentino, así como frases despectivas contra quienes no ve como iguales: «negra», «paraguayo de m...», «la loma del orto», «a todo culo». El personaje malvado está bien construido, el espectador llegará a odiarlo, así como el momento donde los tiempos de la historia lleguen a juntarse —la hora del crimen— es la señal para que el espectador esté atento al desenlace que desemboca en una sala de juzgamiento.

Hermógenes sufre una vejación más, contra su voluntad, sin nada espontáneo ni amical, es despojado de su nombre, Latuada lo rebautiza como Santiago. Además de ser provinciano y visto esto como algo menor, tiene una lesión permanente en la pierna y es iletrado. Estas dos últimas circunstancias figuraban en su documento nacional de identidad bajo el rótulo de INAPTO, esta marca ratificaba la imposibilidad de que pudiera conseguir un trabajo

digno, inmediatamente será señalado, excluido, expectorado por el sistema. El Estado solo se había acordado de él para marcarlo como inútil, esto ha fortalecido el hecho de que sea orillado para soportar el abuso, aceptar que ya no tenía un lugar donde ir, que la vida era un destino a cumplir. Es así que termina siendo responsable de un crimen como fruto de los permanentes abusos cometidos por su patrón. El compromiso del Estado para fomentar una vida y trabajo digno queda denostado, solo se han acordado nuevamente de Santiago cuando termina matando. Esta situación de abandono no es la única que ubica a un ser humano enfrentado a lo desconocido, pasa lo mismo incluso con quien cuenta con algún tipo de reconocimiento social o sostén económico, enfrentarse a un proceso penal recae en una tensión permanente, la libertad está en juego. Vázquez Rossi, siguiendo a Carnelutti, señala lo siguiente sobre el dilema de un proceso penal:

El que ha de ser juzgado está, por lo general, privado de la fuerza y de la habilidad necesarias para expresar sus razones y cuanto más progresa la técnica del juicio penal, más se agrava esta incapacidad. De una parte, el interés en juego es a menudo tan alto para el imputado que, a causa de la excesiva tensión, como una corriente eléctrica, está expuesto a hacer saltar los aparatos: quien tenga alguna experiencia de juicios penales, sabe todo lo difícil que es al imputado y, por lo demás, también a las otras partes contener la pasión o aun solamente la emoción que les quita el dominio de sí mismos. De otro lado, el juicio, aun cuando esté racionalmente construido, es siempre tan complicado y delicado mecanismo que sin una adecuada preparación no se consigue manejar; pero el imputado, por lo general, no la posee. Él está, por eso, exactamente en la posición de quien no sabe hablar la lengua que se necesita para hacerse entender (1978: 117-118).

7. Abogado de otros oficios

Marcelo di Giovanni (interpretado por Guillermo Pfening) es un abogado de clase media, que manifiesta estabilidad emocional y familiar, conocedor de su oficio, suelto y lleno de confianza al desenvolverse en su profesión. Se desplaza en los ambientes judiciales con la soltura de quien conoce las

formas y dilemas de cómo hay que llevar adelante la solución de un caso, mas, le tocará enfrentar como abogado defensor en un proceso penal, él no es especialista en materia criminal, así se ve, así lo reconoce, no es un abogado para el litigio de causas penales. Al inicio, la defensa de su cliente se le escurre en pliegos de papel y discurso de formalidades, no logra de esa manera darle vida de manera integral al concepto de defensa ni en el sentido amplio ni en el sentido estricto (que son complementarios):

- A. **Sentido amplio:** deriva en forma directa de los fundamentos constitucionales y aparece como manifestación de los valores de libertad individual y seguridad jurídica; se relaciona con el concepto de «debido proceso» y abarca la totalidad de las garantías que rodean al mismo; exige el cumplimiento de los requisitos de legalidad del desenvolvimiento procesal, [...] derecho del imputado a conocer la imputación, derecho de audiencia o ser oído, o derecho de intervención y audiencia, derecho a ser juzgado por el juez natural, con las debidas formalidades de fondo y forma, derecho a ofrecimiento de prueba y a la discusión de las razones y, finalmente, a sentencia fundada.
- B. **Sentido restringido o estricto:** concebido como contestación de la acusación, como contrario de la acción, en tal aspecto, es la actividad ejercida en las oportunidades procesales debidas tendiente a la exposición de las razones en favor del interés y el derecho del imputado y destinadas al logro de sus posiciones dentro de la causa; se expresa procesalmente a través de actos tales como la declaración indagatoria, las intervenciones pertinentes durante el debate contestando la requisitoria fiscal, el ofrecimiento de pruebas y los recursos (1978: 97).

Di Giovanni está más concentrado diligenciando un proceso de extradición en el Juzgado en lo criminal de instrucción n.º 31, desde el inicio manifiesta una representación de abogado que exalta —cierto o no— las dotes del juez o especialista judicial que tiene al frente, estos últimos advierten su conducta, la reciben sin mayor importancia como si de parte de una interacción natural en pasillos y oficinas judiciales se tratara. Nora, la secretaria del juzgado donde está su caso de extradición, es receptora de esos halagos desmedidos, todo para lograr la celeridad de los asuntos de Di Giovanni.

El primer encuentro entre abogado/cliente se da en el despacho del Juzgado 31, mientras Hermógenes salía esposado, ningún abogado (de oficio mínimamente) lo había acompañado a su declaración instructiva, Marcelo iba a ver su asunto. Elsa, la secretaria, aprovecha la necesidad del abogado y le propone «una por otra», aquí es donde se infringe una norma ética y otra jurídica, en el primer caso no involucrarse en causas judiciales por interés de resolver otras; en el segundo, se quiebra el principio de imparcialidad, un personal de juzgado se había involucrado en un caso y había incluido a un abogado que es recurrente al mismo en otros asuntos de su interés.

Marcelo di Giovanni: (Necesita un favor sobre un caso de extradición, la secretaria de juzgado tendría que hacerle ese favor).

Secretaria: Como el defensor ni pintó, el fiscal está a punto que la causa prospere como homicidio calificado, y este tipo va camino a comerse una cadena perpetua a menos que consiga pronto un abogado que sea serio y que se ocupe de su defensa.

Marcelo di Giovanni: Doctora, yo no me ocupo de este tipo de casos, no sé nada de delitos de sangre.

Secretaria: Sabe lo que me dijo el defensor oficial, que me quede tranquila que él no va a apelar, que estaba todo bien, ¿lo puede creer?

Marcelo di Giovanni: Pero si tiene asignado un defensor, bueno o malo, no es ético que yo me meta a revisar este caso.

Secretaria: Tampoco es ético que yo apure una causa por sobre la otra.

Marcelo di Giovanni: Uhm... a ver...

Secretaria: El tipo es de Santiago de los Esteros, está solo, trabajaba en una carnicería, no entiende nada, necesita ayuda, no me contestes ahora, llévatelo, piénsalo.

Marcelo di Giovanni: ¿Me está dando el original?

Secretaria: Después me lo devolvés. Yo me ocupo que el juez vea esto (su caso de extradición).

8. El escenario

La carnicería será el lugar de trabajo, vivienda, lágrimas y risas, donde Hermógenes conocerá reduccionistamente la vida en la ciudad capital. Se dramatiza la vida de aquellos personajes dedicados a la venta de carne, desde la distribución, entrega, mantenimiento y venta de la misma. Personajes crueles como Latuada; simpáticos como el carnicero experimentado, que llena de jolgorio el ambiente, «canchero» como ninguno, sabe que el negocio de vender carne no pasa tanto por la calidad de esta sino por el carisma para enamorar a las clientas, es lo primero que le enseña al novato de Hermógenes, en estos asuntos de la carnicería:

Carnicero viejo: ¿Vos sabés que es lo más importante de todo esto? Eh... picardía de carnicero, hermano, vos tenés que ganarte la clientela, es la única manera de que una carnicería funcione, como me viste hacerlo a mí, eh... ¿No viste que hay cortes que salen menos y hay cortes que salen más, no?

Hermógenes: Sí... la la... tapa de nalga o la espalda esa, nadie la lleva eh.

Carnicero viejo: Bueno, vos lo que tenés que hacer primero es aprenderte los nombres de las clientas.

Hermógenes: Algunas ya las sé, doña Nelida viene dos veces por semana.

Carnicero viejo: ¡No! ¡No! ¡No! Pero no es suficiente, vos tenés que saber el nombre de todas las clientas. Mirá yo me sé más de 300 nombres, y no me sé solamente el nombre de ellas, me sé el nombre de los hijos, los problemas que tienen con los «dorimas», todo.

Hermógenes: Uhm.

Carnicero viejo: ¡Eso! Y si te olvidás algún nombre, le podés decir cariño, princesa, ¡no sé! Lo que se te ocurra. Sobalas, sobalas un poquito. Vos tenés que ser simpático y dado con ellas, esto funciona así, ¿entendés?

El éxito de una carnicería no está en la carne, está en la simpatía del carnicero, por eso vuelven las minas, y después que la piropeaste, la rematás y decís: oh, mi amor, mirá lo que tengo hoy para vos, esta tapa de nalga hasta tu nombre tiene. Eh, oh bueno, si no es tapa de nalga, el corte que tenés para vender en ese momento, ¿entendiste lo que te digo?

Hermógenes: Sí.

Carnicero viejo: Aprendé rápido, Santiago, eh.

Carnicero viejo: La carnicería es como un confesionario para mujeres, tú con la plática les tenés que ganar, ¿entiendes? Porque el carnicero es un ganador, ese es el secreto de este negocio.

9. La relación abogado cliente

Marcelo di Giovanni no resulta un buen abogado defensor. Al menos hasta el momento donde brilla en convencimiento y excelencia, esto es, en los alegatos finales, donde se juega todo en favor de la libertad de su cliente (Hermógenes Saldívar). No son pocos los errores que comete desde el inicio en la relación con su cliente impuesto por la asistente del juzgado. Toma el caso despreocupado, su comunicación es el vivo retrato de atender un expediente lleno de papeles arrugados y fotocopiados donde se repiten una y otra vez causas y cosas, lo estudia y así se presenta a la primera entrevista con su cliente, donde comete otro error, el nivel de comunicación, utiliza el lenguaje forense con una persona que no sabe leer ni escribir, que no le está prestando atención, que se queda ensimismado porque aún se encuentra impresionado por los eventos acaecidos y ya recluso en un centro penitenciario.

Lo mismo ocurre al participar en la reconstrucción de los hechos y en la escena del crimen, distraído, aun con el criterio de cumplir dicha participación como meras formalidades, ha fallado como abogado defensor de la libertad y vida de su cliente, eso afecta también su tranquilidad familiar. Para no incurrir en ello, un abogado debe considerar, siguiendo a Binder, lo siguiente:

En un juicio siempre litigamos sobre tres dimensiones. Los hechos, el derecho aplicable y los valores que, formal o informalmente, se utilizarán para considerar el caso. La conjunción de estas dimensiones reclama una clave ordenadora y una narrativa adecuada, tanto descriptiva como argumentativa. Eso no se logra sin trabajo previo, sin análisis de la información y sin capacidad técnica. Un trabajo que sin tener la carga de la prueba, suelen esquivar muchos defensores que apuestan al mal trabajo del acusador o a la suerte o a la mera apelación de un tecnicismo aislado: jugar a la lotería con la cabeza ajena (2015: 15).

Una vez que como abogado logra convencerse de que es una víctima del sistema y de que su cliente es inocente, asume el compromiso de la defensa. No está mal que un abogado tenga dicho convencimiento, así ocasiona deontología viva, dándole brillo al pensamiento *Orabunt causas melius* (defenderás las mejores causas), que está guarecido en la medalla que usan los abogados del Ilustre Colegio de Abogados de Lima —la interpretación traducida al español no está libre de polémica y contradicciones—. Marcelo por fin va en búsqueda de información más allá del expediente, reflexiona sobre los acontecimientos, busca a la familia de su cliente para entrevistarla, ya en un asunto más cinematográfico que jurídico; sin embargo, logra cumplir una labor vital del abogado, que es analizar los hechos. Al respecto, Vázquez señala lo siguiente:

El cabal acceso a la realidad estudiada es el primer e imprescindible requisito de toda defensa penal. Si bien es cierto que todos los hechos giran procesalmente en relación al derecho, no lo es menos que el derecho monta hechos. Analizar conductas, comprender verdaderamente cómo se produjo la acción que eventualmente se cometió, tener en cuenta las diversas particularidades de las circunstancias y sus protagonistas, resulta la base necesaria sobre la cual se asentará la posterior construcción (1978: 195-196).

Aún falta algo más, lograr una comunicación eficiente con su cliente, le comenta el caso a su mujer que es especialista de salud, ella le recrimina porque no la involucró desde mucho antes, craso error del abogado de no agotar posibilidades ante la falta de recursos para contratar nuevos peritos oportunamente, ¿debió manifestar a su esposa que requería ayuda? En la película así ocurre, Marcelo involucra a su cónyuge, ella lo ayuda, van juntos a una nueva entrevista con el cliente, la dama muestra tener mayor empatía con el acusado, mejores modos para preguntar y alcanzar un objetivo, que es ayudar a su esposo a obtener información relevante para preparar la defensa de su cliente:

Esposa del abogado: Cuénteme de su patrón, ¿cómo era él?

Hermógenes: Él no era bueno, Dios no lo ha hecho bueno, él siempre estaba rabioso, como malhumorado, a mí nunca él me ha saludado, me ha hecho sentir vergüenza muchas veces, no era un patrón de ayudar a los peones.

Esposa del abogado: ¿Y cómo es un patrón bueno por ejemplo?

Hermógenes: Allá en Santiago del Estero, el patrón tiene afecto por el que le trabaja bien, uno confía, no engaña, el patrón es el que piensa por uno, nunca se burla de la peonada.

Esposa del abogado: ¿Y si este patrón era tan malo, por qué nunca se fue de la carnicería?

Hermógenes: ¿Y a dónde iba a ir?... ¿A dónde iba a encontrar yo otro trabajo? No es fácil, y así tenía unos pesitos para darle a la Gladys; además, yo siempre pensaba que las cosas iban a mejorar, él me prometía la casa, que me iba a aumentar, que me iba a dar la plata que me debía.

Esposa del abogado: ¿Y, usted piensa en lo que hizo? ¿En por qué pasó lo que pasó?

Hermógenes: Y sí... siempre, cada día más.

Esposa del abogado: ¿En qué piensa?

Hermógenes: Yo... siempre he sido uno que ha dicho que no hay que matar, pienso eso, insisto en eso, que no hay que matar, pero, y justo me ha tenido que tocar a mí, el día que pasó eso, fueron quince segundos, en quince segundos yo lo he matado, yo pienso mucho, y... es como si fuera un destino a cumplir.

Esposa del abogado: ¿Usted piensa que su destino era matarlo?

Hermógenes: Y claro, como si él me hubiera estado preparando a mí para que yo le hiciera eso, él a mí me ha hecho hacer cosas muy feas, como si yo tuviera que pagarle con mi tristeza para que él se alegrara, yo era su esclavo, su esclavo de confianza.

10. Emoción violenta

Marcelo di Giovanni al inicio de la trama, como señalábamos, solo estudia el expediente que lleva rotulado homicidio calificado y basándose en esa sola información busca cambiar «la carátula del expediente» por el delito de homicidio simple, eso es todo lo que le ofrece a Hermógenes. Ya con el análisis de la pericia, reflexión sobre la reconstrucción de los hechos y las entrevistas a Hermógenes y su familia, decide que la base legal de su defensa será el homicidio por emoción violenta, una figura no pocas veces confundida cuando es utilizada como fundamento jurídico para atenuar la pena o lograr la libertad. Respecto de estas equivocaciones, Reátegui señala lo siguiente:

En el Perú, y en la mayoría de países latinoamericanos, los homicidios por emoción violenta son bastantes raros y hasta diría extraños tanto en el Poder Judicial como en el Ministerio Público, pues los que se presentan como si lo fueran, resultan ser en realidad homicidios pasionales que normalmente se castigan por el homicidio simple atenuado (artículo 106 del Código Penal) o desde las reglas y principios que conciernen a la Parte General del Código Penal —en especial la determinación judicial de la pena— (2017: 265).

Latuada, el dueño de la carnicería, humillaba permanentemente a Hermógenes, lo controlaba a un nivel de esclavitud, las amenazas, retención de sus documentos y promesas de bienestar hacían que Hermógenes termine siendo esclavo personal de su patrón. El miedo construido en su persona por la posibilidad de que Latuada arremeta contra su familia —ya había insultado y echado a Gladys (embarazada) de la carnicería en un par de oportunidades— hace que Hermógenes reaccione, no podía permitir que las amenazas y agresiones se extiendan hacia los suyos:

El estado emocional sobreviene en el individuo siempre que entran en juego su vida, sus intereses personales o morales, los de su familia o los de la especie. Quiere esto decir que la emoción parece ligada a cuanto contribuye de un modo directo al progreso o perjuicio del ser humano; la función emocional aparece en este aspecto como un mecanismo primitivo de protección del ser y de la especie (Reátegui 2017: 272).

El derecho tiene como primera utilidad el regular conductas, en este caso, *a priori*, deberán darse una serie de requisitos para que se pueda considerar la justificación eximente de culpa bajo el argumento legal de homicidio por emoción violenta. En el caso de Hermógenes, el relato en imágenes sí construye una historia que deberá conocer bien el abogado defensor Marcelo di Giovanni. En la doctrina, Reátegui siguiendo a Edgar Alberto Donna señala lo siguiente para que se configure ese tipo penal:

Para que el motivo determinante del homicidio en estudio resulte exonerado por el derecho penal, es preciso verificar los siguientes elementos:

- A. Que el estado emocional resulte explicado, no ya por la misma conmoción anímica, sino por las circunstancias que envuelven a esa conmoción.
- B. Que la afrenta provocadora represente una injusticia de no escaso relieve, idónea para producir sin más una reacción de magnitud.
- C. Que como consecuencia del agravio injusto y provocado, el homicida se encuentre impelido por una causa que tenga para él cierto aspecto de justicia aunque por exceso de ira haya pasado los límites debidos.
- D. Que la fuerza impulsora del homicidio sea extraña al autor, o sea, que su génesis sea ajena al emocionado mismo (2017: 273).

Una vez que Di Giovanni decide que su argumento legal de defensa será la emoción violenta, viendo el relato de las imágenes, las causas que impulsan a Hermógenes a matar a su patrón son continuadas y por un lapso de tiempo importante. ¿Acaso ello no es un punto débil del argumento de la defensa?, esto ¿no podría inducir a la duda del tribunal para configurar los hechos como homicidio simple o calificado según sea el caso en razón de la exposición de los hechos y pruebas ofrecidas?

Entre la causa que hizo nacer la emoción violenta y el resultado muerte de la víctima, no debe transcurrir mayor tiempo que cree convicción en el juzgador que el sujeto activo tuvo oportunidad y tiempo suficiente para sobreponerse, reflexionar y no cometer el homicidio. Caso contrario, estaremos ante un homicidio simple o calificado de acuerdo con las características especiales del accionar delictivo. La inmediatez entre la causa de la emoción violenta y repentina y el resultado letal, aparece como condición prioritaria a tener en cuenta (Reátegui 2017: 276).

No se advierte mayor deliberación por parte del abogado para decidir su base legal de defensa, ya cuando se encuentra concentrado y preparado para poder constituir y ofrecer medios probatorios, es decir, un punto de quiebre de la película, ocurre lo siguiente, el juez ordena cerrar la etapa de instrucción:

Secretaria: El Dr. Di Giovanni.

Marcelo di Giovanni: Muchas gracias por recibirme sin previo aviso, señoría.

Secretaria: Permiso...

Juez: No, quédate, Nora, por favor.

Doctor, aprovecho que vino para comentarle que voy a conceder la extradición de Perez Ramayo.

Marcelo di Giovanni: Gracias, señorita, muchas gracias... en cuanto vi que salió sorteado su juzgado, supe que se haría justicia.

Juez: (Ríe).

Marcelo di Giovanni: Es sobre el caso Saldívar por homicidio, voy a solicitar una nueva pericia psiquiátrica, además aparentemente Saldívar estaba siendo estafado por la víctima; por lo tanto, solicitaré un informe sobre los bienes y propiedades del Sr. Latuada, amén de sus antecedentes no.

Juez: Justamente sobre ese caso quería hablarle. Seré curioso, doctor, ¿cómo conoció usted al acusado? Este caso lo llevaba el defensor oficial ¿no? Uhm... a mí me parece que se están violando «principios básicos del funcionamiento de la justicia, cuando el juzgado en vez de avocarse a la instrucción que le compete se dedica a la defensa de los acusados, de más está decir lo que ocurriría si esta situación irregular se conociera, ni quiero pensar el descrédito que caería en este juzgado y sobre su personal. Por lo tanto, he decidido el cierre de la etapa de instrucción de esta causa para elevarla a juicio oral.

Nora, prepara los papeles, quiero revisarlos y firmarlos antes de irme el día de hoy.

Secretaria: Sí, doctor.

Juez: Y... Dr. Di Giovanni, lo que crea que falte, lo pide en el juicio oral, buenas tardes.

Podría entonces ponerse en duda la configuración de un homicidio por emoción violenta y pasar esta a ser un homicidio simple o calificado, para darle dramatismo a la historia. Di Giovanni reacciona muy tarde, ya cuando el juez del tribunal advierte que hubo un arreglo entre su asistente judicial y el abogado para que este último lleve el caso de Hermógenes y así acelerar el otro caso que era de extradición, y que realmente importaba más a Di Giovanni. Ya no puede pedir nuevas pericias, ofrecer medios probatorios, ni auditar nada, la etapa de instrucción está vencida. Para fortalecer la base legal elegida en este caso, se debe atender con sumo cuidado la reconstrucción de los hechos, las pericias psicológicas y conocer el contexto del agresor muerto, Di Giovanni se da cuenta de ello ya muy tarde, Reátegui señala lo siguiente:

Sin embargo, el tramo para pasar de una emoción no excusable a la emoción excusable, dependerá de pruebas periciales y del estudio temático del caso concreto; consecuentemente, no toda crisis emotiva determina la aplicación de la circunstancia de atenuación, «para que ello suceda, a nuestra consideración, se debe evaluar no solo el tipo de la alteración emotiva presentada, su intensidad y sus efectos sobre la conciencia del sujeto, sino también hacer esa misma evaluación sobre el factor o factores que la produjo y, por qué no, la observación de la realización del hecho punible mismo, cómo se cometió, cuál es su índole» (2017: 268-269).

Nuestra opinión es que si es un homicidio por emoción violenta, el factor que debilitaría esta eximente de culpa sería el tiempo transcurrido y el evento continuado de humillación y maltrato que sufrió Hermógenes por parte de su patrón, pero esto no es advertido por parte de la fiscalía ni valorado así por el tribunal.

Causa 3764 / Homicidio calificado / Etapa de juicio oral.
Acusado: Hermógenes Saldívar
Tribunal de juicio oral: preside Marcelo Vermengo,
acompañan Néstor Gálvez y Jorge Ferro.
Ministerio Público: fiscal Pedro Fernández.
Representando al imputado: Dr. Marcelo di Giovanni.



Fotograma de *El patrón. Radiografía de un crimen*, de Sebastián Schindel (Argentina, 2014).

11. Debate oral

Al momento de los alegatos, las partes tendrán ante sí todo el material reunido a lo largo del desarrollo de la causa y podrán intentar una exacta ponderación y análisis de los hechos acreditados, procurando la síntesis capaz de englosar los distintos elementos que configuran o no una conducta delictiva y la consecuente responsabilidad penal.

Jorge Vázquez Rossi (*La defensa penal*)

¿Cuánto realmente de lo que se dice en los alegatos finales termina siendo valorado por un tribunal? ¿Cuál es el nivel de compromiso por parte de los abogados para esta fase del proceso? ¿El empeño es el mismo que en la fase de instrucción? ¿Las palabras a usar en el discurso final siempre deben abarcar lo técnico o es mejor hacerse del discurso emotivo, o de ambos? Para que este momento termine teniendo valor, en este duelo, uno tiene que ganar y esto es logrando el convencimiento del tribunal, hacer que de la boca del juez salga la palabra absuelto, quebrar la hipótesis de la fiscalía y que termine en la sentencia lo que se ha dicho y en la resolución se lea la palabra inocente, eso es lo que hay que lograr —o consolidar— en pocos minutos en el debate oral contra la fiscalía. Respecto de esta etapa, Vázquez señala lo que acontece:

Plenario, debate, discusión, contradictorio, son todos términos que en una u otra forma contribuyen a la conceptualización de este momento procesal, verdaderamente central y trascendente, durante el cual el defensor representando técnicamente al imputado expondrá con la amplitud debida las razones que le asisten. Durante esta etapa las nociones ya estudiadas de acción, defensa y jurisdicción como necesaria tríada lógica alcanzan su plena explicitación. Por otra parte, las garantías constitucionales que rodean al proceso penal, se hacen aquí evidentes, al extremo de que algunos autores, como Leone, consideran con acierto que el debate es, en sí mismo, una manifestación de garantía (1978: 154).

A Di Giovanni no le queda otra opción, no pudo concretar nuevas pericias ni ofrecer nuevos medios probatorios, no le queda más que ir por el todo o nada en sus alegatos, para así lograr la libertad de Hermógenes. Esta última —de

naturaleza eminentemente confrontacional— en la que se batallan ¿todos los asuntos? del contenido de la causa, quedan confiadas a la sensibilidad y destreza del abogado defensor para vencer la hipótesis de la fiscalía. Al respecto de los alegatos del abogado defensor, Vázquez señala lo siguiente:

En la elaboración del alegato por parte del defensor, deberá entrar en consideración todo lo referente al mérito de la prueba, repasándose el curso del proceso a la luz de las normas rituales que lo originan y en los principios que lo inspiran, ubicándose tal material en permanente relación con la legislación de fondo. En tal sentido, no debe nunca olvidarse que el proceso penal encuentra su último y definitivo sentido desde y en relación a la perspectiva del Derecho Penal y que, como advertía con acierto Manzini, todos los hechos y circunstancias fácticas deben valorarse de acuerdo con las normas sustantivas que les dan sentido (1978: 165-166).

Los argumentos utilizados en la confrontación verbal e histriónica tienen que lograr el mérito suficiente para convencer, este debate se encuentra marcado por la polémica, la fiscalía va por cadena perpetua, el abogado defensor por la libertad, la tensión inevitablemente se encuentra más orillada hacia la mesa del acusado. El contenido del debate de ambas partes es como sigue:

Fiscal: Habiendo analizado todos los elementos y escuchado a los expertos respectivos, es claro que el móvil del crimen es el odio que ha sentido el acusado por su empleador, que lo hace responsable de todas sus frustraciones y fracasos, fantaseando que con eliminarlo acabaría con todas sus penurias. En el momento anterior al hecho, no hubo violencia física, ni verbal alguna, el acusado actuó de manera fría, calculadora, alevosa, sin darle posibilidad a la víctima de defenderse, asestando la primer puñalada de a traición y sobreseguro. Por todo lo expuesto, solicitamos se condene a Hermógenes Saldívar como autor penalmente responsable del delito de homicidio calificado a la pena de reclusión perpetua, con accesorias legales y costas, es todo, señor presidente.

Presidente del Tribunal: Bien, ¿la defensa está lista para alegar?

Marcelo Di Giovanni: Sí, señoría.

Presidente del Tribunal: Muy bien, adelante.

Abogado defensor Marcelo di Giovanni: Señor fiscal, tiene usted razón, no hay dudas, el hecho fue tal y como usted lo describió, eso está fuera de discusión para esta defensa, y creo que para todos en esta sala, pero, parece ser que usted está mirando un hecho aislado, un frío expediente y no a un ser humano inmerso en una terrible tragedia, ustedes se preguntaron ¿por qué? Por qué un hombre tranquilo, sumiso, un día comete semejante crimen a plena luz del día y sin importarle la presencia de testigos, ¿ustedes se preguntaron quién es Hermógenes Saldívar?

El fiscal solicita la reclusión perpetua, y yo digo que Hermógenes ya viene de la reclusión perpetua, la reclusión del analfabetismo, de la exclusión social, del arrebató de su dignidad, la única vez que el Estado se fijó en él fue para rotularlo de inepto, ustedes vieron cómo y dónde vivía el señor Saldívar, supieron del trato que le daba su patrón, vieron los trabajos que lo obligaba a realizar, y digo patrón y no empleador porque jamás existió relación laboral alguna, la única relación que existió fue la de la esclavitud, Hermógenes ha sido incapaz de decirnos a lo largo de todo este juicio cuál era su salario, una esclavitud que suprimió su identidad, ni su nombre pudo conservar, el señor Saldívar recibía a fin de mes como salario, una ilusión, la ilusión de una casa que nunca llegó porque nunca existió, un hogar donde por fin iba a poder juntarse con su familia, de la que había sido obligado a apartarse.

La pericia psicológica oficial dice que no hubo emoción violenta porque no existió en el momento de la agresión ningún disparador que haya podido provocarlo, por otro lado, el señor fiscal mencionó que no hubo violencia en el momento inmediato anterior al hecho.

Si hubo un disparador, qué mayor disparador que la esclavitud, qué mejor disparador del que verse apartado de su familia, cuando Hermógenes escucha su nombre en boca de Latuada, ya sabía lo que se venía, la presión acumulada hizo el resto, y desató un huracán emocional que anuló sus frenos inhibitorios, oscureció su conciencia y precipitó el crimen.

Ahora, señores, yo les pregunto: ¿hasta qué punto es posible explotar a un hombre? Con todo respeto, señor presidente, teniendo en cuenta las circunstancias en que se cometió el crimen, solicito que el delito de homicidio sea calificado bajo la emoción violenta y se condene al señor Hermógenes Saldívar a la pena mínima de tres años que prevee el artículo



El fiscal, el acusado con su abogado defensor y las esposas tanto de Marcelo como de Hermógenes.

81 del Código Penal, y asimismo, en atención al tiempo ya cumplido y que no posee antecedentes, solicito se ordene su inmediata libertad, porque es justo.

Es *audiatur altera pars*, viejo principio romano expresado por Séneca, nadie puede ser condenado sin ser oído. En esta oportunidad, Hermógenes Saldívar, el santiagueño, es oído por el tribunal a través de su abogado, quien se reivindica en el juicio oral —en la etapa de instrucción su actuación es deficiente—, logrando el veredicto de inocente. Marcelo di Giovanni finalmente con su actuación en los alegatos finales le da brillo a la profesión, su impecable actuación reivindica el compromiso de abogado defensor.

Se llega a cumplir el quinto mandamiento del *Decálogo del abogado* del maestro Eduardo Couture «V. Sé leal. Leal como tu cliente al que no puedes abandonar hasta que comprendas que es indigno de ti. Leal para con el adversario, aun cuando él sea desleal contigo. Leal para con el juez que ignora los hechos, y debe confiar en lo que tú le dices y que, en cuanto al derecho, alguna que otra vez debe confiar en el que tú le invocas». El Estado de derecho ha sido defendido gracias a un abogado, el cine ha hecho su parte dando la posibilidad que como espectadores nos demos por enterados en esta trama de que también hay justicia para un hombre del pueblo.

Referencias

- BERGSON, Henry (2009). «“Fantasmas de vivos” e “pesquisa psíquica”». *A energía espiritual*. Sao Paulo: Editorial WMF Martins Fontes.
- BINDER, Alberto (2015). «Prólogo». En MORENO HOLMAN, Leonardo. *Teoría del caso*. Buenos Aires: Didot, 15.
- BODENHEIMER, Edgar (1994). *Teoría del derecho*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- PRESNO LINERA, Miguel Ángel y RIVAYA GARCÍA, Benjamín (coords.) (2012). «Derecho y cine. Sobre las posibilidades del cine como instrumento

para la didáctica jurídica». *Una introducción cinematográfica al derecho*. México D. F.: Tirant lo Blanch, 17-18.

REÁTEGUI SÁNCHEZ, James (2017). *Los delitos de homicidio en el Código Penal*. Lima: Iustitia.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge y LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.) (2014). «Apresentação. Olhar a infância». *A infância vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica.

VÁZQUEZ ROSSI, Jorge E. (1978). *La defensa penal*. Santa Fe: Rubinzal-Culzoni.

Mr. Chief Justice, and may it please the Court...

Tres visiones cinematográficas sobre la
Corte Suprema de los Estados Unidos

JAVIER ANDRÉ MURILLO CHÁVEZ

Pontificia Universidad Católica del Perú



1. Introducción

La Corte Suprema de los Estados Unidos viene a ser la figura orgánica y estructural más importante del sistema jurídico norteamericano y uno de los principales tribunales a nivel mundial. Su rol es crucial y su papel es tan importante como el del mismo presidente de los Estados Unidos, bajo la idea del contrapeso de poderes por el cual los padres fundadores forjaron el aparato estatal norteamericano. La solemnidad con la que se retrata a esta institución jurídica en el séptimo arte es muy clara y no sorprende cuando en no pocas películas podemos observar a los jueces de este órgano jurisdiccional salir a escena. No obstante, las formas de representar a dichos jueces y su comportamiento varían según la película que tengamos al frente.

En el presente trabajo, nos vamos a centrar en la visión que se retrata de la Corte Suprema de los Estados Unidos en tres películas concretas: la primera, en la película *Amistad* (1997), de Steven Spielberg; la segunda, en la película *The People vs. Larry Flint* (1996), de Milos Forman; y, finalmente, en la película *Woman in Gold* (2015), de Simon Curtis. Todas estas películas desarrollan la

llegada de una controversia judicial al tope máximo de la cadena estructural de jurisdicción, permitiéndonos observar la visión cinematográfica de los directores y guionistas sobre la Corte Suprema de los Estados Unidos. Aunque también hay ocasiones en las cuales la Corte Suprema y su protagonismo han sido omitidos —creemos— también por un aire de solemnidad absoluta, como sucedió en la película *The Post* (2017), del mismo Spielberg, donde Ben Bradlee (interpretado por Tom Hanks) y Kay Graham (interpretada por Meryl Streep), editor y dueña del *Washington Post*, se enfrentan a la última palabra de dicha instancia sin siquiera ver a un juez en escena.

Es importante señalar que la Corte Suprema de los Estados Unidos no solo es uno de los tribunales más respetados a nivel mundial, sino que además sus miembros son como la élite de la élite a nivel de la carrera judicial en dicho país. La reputación de sus jueces, sea cual fuere su inclinación ideológica o formación académica, hace que incluso sus rivales intelectuales reconozcan su grandeza¹. De esta forma, el retrato artístico que se hace de los jueces de

1 Basta colocar el ejemplo de la muerte de Antonin Scalia, juez de la Corte Suprema de Estados Unidos. Sobre él, hasta sus más grandes rivales intelectuales escribieron elogios y reconocimientos. Por ejemplo, Cass Sunstein dijo que «Él fue no solo uno de los más importantes jueces de la Suprema Corte más importantes de la historia; él estuvo entre los mejores. Con Oliver Wendell Holmes y Robert Jackson, él cuenta como uno de los mejores tres escritores [...] Volúmenes pueden y serán escritos sobre el enfoque de Scalia al derecho. Incluso aquellos de nosotros que discrepamos con él (como lo hice yo, a veces intensamente) le debemos una deuda inmensa, porque la claridad y poder de sus argumentos nos obligaron a hacerlo mejor». Traducción libre al español de «He was not only one of the most important justices in the nation's history; he was also among the greatest. With Oliver Wendell Holmes and Robert Jackson, he counts as one of the court's three best writers [...] Volumes can and will be written about Scalia's approach to the law. Even those of us who disagreed with him (as I often did, sometimes intensely) owe him an immense debt, because the clarity and power of his arguments forced us to do better» (Sunstein 2016).

De igual forma, el profesor Tribe indicó que «al forzar a sus adversarios ideológicos a comprometerse con sus ideas, tanto a través de su rigor intelectual como a través del carisma personal, Scalia reformó y enriqueció el discurso legal en la Corte, en la Academia Jurídica y en toda la profesión legal». Traducción libre al español de «by forcing his ideological adversaries to engage with his ideas, both through his intellectual rigor and through personal charisma, Scalia reshaped and enriched legal discourse on the court, in the legal academy, and throughout the legal profession» (Tribe 2106).

la Suprema Corte de los Estados Unidos es una muestra de cómo el gremio jurídico y, en realidad, la sociedad en general observan al supremo órgano del Poder Judicial en Norteamérica. La importancia de estas líneas para el Perú es el sueño de observar alguna vez reflejada en alguna película a nuestra Corte Suprema con dicha solemnidad, lo cual de momento —lamentablemente— parece impensable², pero no debe dejar de ser el «faro» que guíe su camino.

2. La composición de la Corte Suprema de los Estados Unidos y sus decisiones como políticas públicas

La Corte Suprema de los Estados Unidos, como adelantamos, tiene un aura de solemnidad y respeto por parte no solo de la sociedad norteamericana y los operadores jurídicos de Estados Unidos, sino también de los ciudadanos a nivel mundial. La imagen que proyecta este órgano jurisdiccional a nivel mundial se debe —creemos— a sus aspectos estructurales, históricos y dinámicos. En principio, su composición y posición de importancia en el proceso judicial lo diferencian del resto de jueces y tribunales de apelación.

Para empezar, Cooter y Ulen nos indican la conformación y funcionamiento de la Corte Suprema en los Estados Unidos:

2 Lamentablemente, dicho estatus intelectual no existe en nuestro sistema judicial, en el Perú la labor de los jueces supremos pasa desapercibida y la visión de la población para con el Poder Judicial no es la mejor. Así, Frisancho señala que «los peruanos consideran a la corrupción como un problema muy grave y perciben que es en las instituciones estatales donde esta prevalece, si se la compara con los niveles de corrupción de la empresa privada. [...] En este contexto, el poder judicial es, lamentablemente, una de las instituciones más corruptas y desacreditadas del país» (Frisancho 2015: 100). De igual forma, como hemos mencionado en un trabajo anterior sobre el Perú y algunos países de Latinoamérica, «[...] nos duele el observar que muchos jueces y/o magistrados miembros de los tribunales son desprestigiados día a día por la prensa y los operadores jurídicos; es decir, nuestros países ven al Poder Judicial (y algunas entidades públicas) como un nido de “ineficaces” y/o “corruptos”» (Murillo 2017: 114). Esto debe cambiar, soñamos con que algún día los debates sobre la labor diaria de nuestros magistrados sean sobre temas intelectuales y menos sobre los mecanismos para impedir la corrupción.

La Suprema Corte de los Estados Unidos es el tribunal más alto del poder judicial federal. Ese tribunal tiene nueve miembros: el presidente y ocho magistrados asociados. Los magistrados deciden cada caso actuando en conjunto. La Corte inicia sus trabajos el primer lunes del mes de octubre y concluye en junio del año siguiente. La carga de trabajo de la Suprema Corte ha aumentado significativamente durante el último cuarto de siglo. Típicamente, los magistrados deciden menos de 10% de los casos que se les presentan para su revisión. Hay una disputa enconada acerca de si esta cifra es demasiado grande o demasiado pequeña (1998: 90).

Los jueces de la Corte Suprema son elegidos por el ejecutivo, como indica Gaviola:

el presidente de los Estados Unidos nombra los Justices de la Suprema Corte con acuerdo del Senado. La Constitución no fija su número, dejando así a criterio del Congreso adecuarlo, según lo exijan las circunstancias. La Suprema Corte inició sus tareas en 1789 con un Presidente (Chief Justice) y cinco Justices; en 1801 el número total fue reducido a cinco, pero aumentado de nuevo a seis en 1802, a siete en 1807, a nueve en 1837 y a diez en 1863. Para impedir que el presidente Andrew Johnson hiciera algún nombramiento, el Congreso en 1866 redujo ese número a siete. Cuando asumió el poder el general Grant, la cifra fue llevada a nueve en 1869. Desde entonces, no se han producido modificaciones [...] (1976: 125).

A diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos, en el Perú una de las razones para que la Corte Suprema de Justicia de la República no sobresalga tanto mediáticamente —al contrario de lo que sucede con el Tribunal Constitucional— es el principio de unidad jurisdiccional, que conlleva a tomar a la Corte únicamente como el peldaño más alto de un amplio sistema organizativo de ejercicio de la función jurisdiccional. Como indica Rubio, «la unidad será establecida cuando un único cuerpo de jueces y magistrados sea independiente y jerárquico de tal manera que tenga un vértice superior de poder e instancias intermedias. El órgano típico es el Poder Judicial en el que el vértice superior de poder es la Corte Suprema de Justicia, al tiempo que las instancias se van organizando hacia abajo hasta llegar a los jueces

de paz letrados» (2006: 287). Recordemos que, en muchas ocasiones, la Corte Suprema de los Estados Unidos decide finalmente sobre el control de constitucionalidad que han venido haciendo los jueces de primera instancia en los casos concretos, pues en Estados Unidos no existe un Tribunal Constitucional.

Además, la importancia de la Corte ha sido adquirida porque sus decisiones van más allá del caso concreto que se viene analizando. De esta forma, la Oficina de Programas de Información Internacional del Departamento de Estado de los Estados Unidos señala que «el papel de la Corte Suprema como creadora de políticas proviene del hecho de que ella interpreta la ley. Las cuestiones de política pública son presentadas ante la Corte en forma de disputas legales que es preciso resolver» (Oficina de Programas de Información Internacional del Departamento de Estado de los Estados Unidos 2004: 26); de igual manera, Baum indica que «[...] la Corte interviene en el proceso de trazado de políticas de forma más directa y más clara a través de su uso de la revisión judicial» (1994: 223). Similar opinión tiene Cox, quien señala que «el hecho de que la Suprema Corte desempeña un papel parcialmente político —que hace política pública conforme a la doctrina de la revisión judicial— es hartamente evidente, y que está parcialmente comprometida por la ley es igualmente obvio para cualquiera que entienda la autodisciplina del método legal» (1980: 123).

En este sentido, lo indicado tiene diversas consecuencias: en primer lugar, en muchas ocasiones las decisiones de la Corte Suprema son más citadas que las propias normas en Estados Unidos, pues en una tradición anglosajona prevalece la jurisprudencia sobre la legislación como fuente de derecho; en segundo lugar, los casos son tan importantes que más que la respuesta concreta en un determinado proceso los efectos indirectos o el mensaje que se le otorga a la sociedad para el futuro es más relevante que lo decidido; y, en tercer lugar, la composición de los miembros de la Corte es sumamente importante, pues cada caso suele determinarse también sobre la base de la ideología, posición, teoría, creencias o emociones de sus miembros³.

3 Como indica la psicóloga Rodríguez, «la toma de decisiones y la formación de juicios en el ámbito legal, conlleva la integración de la información en una dimensión de juicio. La información recogida, sobre la que se ha de tomar la decisión, proviene tanto de las

Este último punto es sumamente relevante, pues, como señala Warren, citado por la Oficina de Programas de Información Internacional del Departamento de Estado de los Estados Unidos:

nada en la historia de la Corte es más sorprendente que, a pesar que los hombres reflexivos y patrióticos siempre han reconocido el lugar significativo y necesario que ella ocupa en la forma federal de gobierno, ninguna rama de este ni institución alguna forjada bajo la Constitución ha sido objeto de ataques más constantes que el Tribunal Supremo ni ha encontrado una oposición más vigorosa para ocupar su posición actual (2004: 22).

Es decir, la relevancia y solemnidad de la Corte no se obtuvo sobre la base de una historia de paz, sino que ha sido forjada por complicadas idas y venidas que han sido determinantes en la historia constitucional de los Estados Unidos. Como indica Ackerman, sobre la casi absoluta inmutabilidad estructural de la Constitución norteamericana, «[...] son las revoluciones judiciales, no las enmiendas formales, las que sirven como una de las grandes vías establecidas para los cambios fundamentales por la Constitución vigente» (2011: 20). En igual sentido, Fribourg señala que

la Suprema Corte fue instituida por los Padres Fundadores para mantener a los estados, al Congreso y al Presidente dentro de los límites de sus poderes establecidos y preservar así la Constitución. Hicieron que la Constitución fuese difícil de enmendar porque en ella enunciaron precisamente esos amplios principios cuyo fin era proteger de la tiranía del gobierno o de las mayorías al ciudadano en general. Dejaron, pues, en manos de la Corte la tarea de cuidar que estos principios de libertad y justicia para todos nunca se violasen. De este modo, la Suprema Corte se convierte a menudo en conciencia de la comunidad (1966: 10).

pruebas como de testimonios, aportados por terceros y por el propio acusado. En la decisión judicial también intervienen de forma crucial las características de los jueces y abogados implicados. Aunque desde algunos ámbitos se aboga por la aplicación de las leyes de manera totalmente objetiva, desde otros se admite que la influencia de las emociones y otros factores es inevitable y, al mismo tiempo, necesaria» (2018: 144).

De esta forma, el papel de la Corte Suprema de los Estados Unidos es crucial por el papel funcional que tiene en el ordenamiento norteamericano; continúa el profesor Ackerman indicando, sobre los Estados Unidos, «[...] que el canon operativo actual contiene al menos dos componentes: una parte se compone del canon oficial, y la otra de los súper precedentes judiciales. El Tribunal Supremo tiene una obligación institucional de reconocer que los súper precedentes cristalizan puntos fijos en nuestra tradición constitucional [...]» (2011: 33). En igual sentido, Jackson indica que «la función política que la Corte Suprema, más o menos efectivamente, está llamada a realizar es la siguiente: en una sociedad cuyos rápidos cambios tienden a romper el equilibrio, la Corte, sin exceder sus propios limitados poderes, debe intentar mantener el gran sistema de balances en el cual nuestro gobierno libre está basado» (1963: 61)⁴.

Conforme a lo señalado, las decisiones de la Corte Suprema tienen una finalidad doble: primero, la solución de un caso concreto cuya relevancia es de carácter primario, pues —como veremos— únicamente algunos casos son seleccionados por parte de la Corte para su revisión; y, segundo, la generación de reglas para la convivencia de los ciudadanos norteamericanos, ya que las decisiones de la Corte generan mensajes a la población sobre cómo y cómo no actuar. Como señala Bullard:

[...] cuando se aplica la ley se tiende el puente entre la realidad y el Derecho. Es a través de la interpretación y aplicación de la ley al caso concreto que esta se convierte en realidad. [...] El aplicador e intérprete por excelencia es el juez, [...] su responsabilidad en el funcionamiento del sistema económico y social es determinante. [...] Reglas claras y adecuadas que faciliten la convivencia y que incentiven conductas deseables para la sociedad en su conjunto, generan confianza, y a su vez, esta confianza genera riqueza. Los jueces son una suerte de generadores de bienestar y por ello sus decisiones no solo deben considerar la justicia del caso concreto, sino el bienestar (o malestar) social que generan.

4 Traducción libre de «The political function which the Supreme Court, more or less effectively, may be called upon to perform comes to this: In a society in which rapid changes tend to upset all equilibrium, the Court, without exceeding its own limited powers, must strive to maintain the great system of balances upon which our free government is based».

[...] Así, la decisión legal es un mensaje al resto de la sociedad que puede contribuir a mejorar la situación en el futuro (2010: 52).

Ahora bien, la influencia de lo decidido en función de la ideología, posición, teoría, creencias, experiencias o emociones por parte de los jueces supremos determina diversos puntos en torno al proceso. Desde la elección inicial de solicitar elevar el caso a la Corte, pasando por la estrategia de las partes frente a la Corte en la audiencia del caso, hasta terminar en lo que se puede esperar de una sentencia final sobre el caso concreto. En general, los jueces se ven influenciados por tres factores: características personales, sesgos o atajos mentales y el papel de las emociones (Iñiguez 2018: 157).⁵ Lo dicho se hace más latente en un órgano colegiado; pues al contrario de generarse posiciones prudentes en el punto medio, se genera la «polarización grupal», como señala Andrade:

Intuitivamente, uno podría pensar que las deliberaciones grupales llevan a posiciones consensuadas, intermedias o mesuradas, entre las alternativas disponibles. Esto no siempre sucede. Los estudios psicológicos denotan que las discusiones grupales podrían llevar al órgano colegiado a adoptar posiciones más extremas que las que tenían sus miembros antes de tales discusiones. Se trata del fenómeno de la «polarización grupal» (group polarization) (2018: 221).

No son pocas las ocasiones en que los tribunales y/o cortes generan discusiones que producen alta polarización; frente a ello, en el caso de la Corte Suprema de los Estados Unidos, un juez o los jueces pueden votar de manera disidente —no estar de acuerdo con la opinión de la mayoría— y también pueden redactar una opinión conjuntamente a su voto en minoría, mecanismos aceptados desde muy temprano en la historia de la Corte (Gaviola 1976). Por el contrario, si están de acuerdo con el sentido del fallo, pero solo discrepan en las razones por las cuales los otros jueces llegan a dicha conclusión, pueden redactar una opinión concurrente. Estos son instrumentos muy importantes para conocer la posición e inclinación

5 También, para el caso específico de los jueces de la Corte Suprema, Baum (1994).

de cada uno de los miembros de la Corte. No obstante lo señalado, es justo también indicar que no son pocas las veces que la Corte resuelve por unanimidad⁶; como aclara Gaviola, «la historia de la Corte demuestra también cómo los magistrados, no obstante el origen político que pudieron tener —o tuvieron— sus nombramientos, muy pronto se compenetraron de la “aterradora” responsabilidad que les incumbía y no permitieron que sus simpatías personales pudieran influenciar sus decisiones» (1976: 158).

Para finalizar este inicio teórico, Posner nos señala sobre los escasos estudios académicos «terrenales» que existen sobre la Corte:

A pesar de la infinita fascinación que tiene la Corte Suprema por los profesores de Derecho, incluso sus problemas de gestión atraen poca atención académica. Poco no es nada; la negativa de la Corte a permitir que sus argumentos orales sean televisados, su leve carga de trabajo y la acumulación de decisiones al final del mandato de la Corte reciben cierta atención. Pero la mayoría de los profesores de Derecho que escriben sobre el Tribunal Supremo están preocupados por cuestiones de filosofía judicial. Es una preocupación poco saludable. Los Jueces de la Suprema Corte no son «filosóficos». No se ocupan de problemas abstrusos de «significado». No leen H. L. A. Hart o Ronald Dworkin, o los vuelos de fantasía de gurús constitucionales actuales como Laurence Tribe y Akhil Amar. La edad de la Constitución (incluidas las enmiendas clave que comienzan con la Declaración de Derechos) y la vaguedad de muchas de sus disposiciones clave dejan a los Jueces de la Suprema Corte en larga libertad, que es donde quieren que los dejen, sin que sean molestados por inquietos académicos. Para evitar acusaciones de «activismo», un Juez Supremo puede suscribir públicamente una política filosófica, un enfoque, una metodología —cualquiera que sea— diseñada, conscientemente o no, para revestir sus votos judiciales con un atuendo de neutralidad, objetividad y rigor intelectual. Invariablemente, esto es filosofía, aproximación o similar, lo suficientemente flexible como para dejar un amplio residuo para el ejercicio

6 Como indica Baum, «no importa cuán grande sea su aislamiento entre sí, los ministros tienen incentivos para interactuar y trabajar juntos en sus dictámenes. La meta compartida de buscar una aprobación de la mayoría para un dictamen y el deseo general de obtener tanto consenso cuanto sea posible en cada caso a menudo exigen la interacción» (1994: 195).

de la discreción guiada por la ideología del Juez Supremo y otras prioridades (2016: 277-278)⁷.

Precisamente, el presente artículo busca reflejar a la Corte Suprema desde un punto de vista que —sin ser filosófico— se enfoca en las razones estructurales, históricas y dinámicas por las cuales es tan respetado y solemne. Esta es la manera en que se ha reflejado a la misma en el séptimo arte, incluyendo como veremos esas particularidades subjetivas de sus miembros y su influencia en la decisión de los casos.

3. El *certiorari* y los argumentos orales ante la Corte Suprema

Entre otros, también creemos que la solemnidad que reviste la imagen de la Corte Suprema surge por lo que se denomina *certiorari*, es decir, la facultad de la Corte para elegir qué casos resolver y cuáles no⁸. En este sentido, llegar

7 Traducción libre de «Despite the endless fascination that the Supreme Court holds for law professors, even its management problems attract little academic attention. Little is not nothing; the Court's refusal to allow its oral arguments to be televised, its light caseload, and the bunching of decisions at the end of the Court's term receive some attention. But most law professors who write about the Supreme Court are preoccupied with issues of judicial philosophy. It's an unhealthy preoccupation. The Justices are not 'philosophical'. They do not engage with abstruse issues of 'meaning'. They do not read H.L.A. Hart or Ronald Dworkin, or the flights of fancy of such current constitutional gurus as Laurence Tribe and Akhil Amar. The age of the Constitution (including key amendments beginning with the Bill of Rights) and the vagueness of many of its key provisions leave the Justices pretty much at large, which is where they want to be left, undisturbed by pesky academics. To avoid accusations of 'activism' a Justice may subscribe publicly to a political philosophy, an approach, a methodology –whatever– designed, consciously or not, to clothe his or her judicial votes in garb of neutrality, objectivity and intellectual rigor. Invariably it is philosophy, approach, or the like, that is loose enough to leave an ample residue for the exercise of discretion guided by the Justice's ideological and other priors».

8 En nuestro país, la Corte Suprema de la República no cuenta con esta potestad. Así, señala Ledesma, comentando el artículo 392-A del Texto Único Ordenado del Código Procesal

a la Corte Suprema en un proceso es un tanto difícil, lo cual le da carácter de exclusividad, dando a estos casos el denominativo de «los más importantes casos de Estados Unidos», visión que se observa incluso a nivel mundial. Para profundizar sobre este instrumento, al respecto, Mayers indica que

desde el principio [...] se dispusieron restricciones sobre la posibilidad de nuevas apelaciones a la Suprema Corte de las decisiones de las cámaras de apelación. Estas restricciones tomaron principalmente la forma de una disposición que establecía que en las clases particulares de casos especificados, la apelación a la Suprema Corte de las decisiones de una cámara de apelaciones no sería una cuestión de derecho, sino que solo podría conseguirse requiriendo el permiso de la Suprema Corte (el procedimiento es solicitar a la Corte un «writ of certiorari» y la solicitud debe incluir todos los detalles del caso y las razones por las cuales se solicita una revisión por la Suprema Corte) (1958: 94).

También, la Oficina de Programas de Información Internacional del Departamento de Estado de los Estados Unidos señala que

desde 1925, un mecanismo conocido como «certiorari» ha permitido que la Corte Suprema ejerza su discreción al decidir qué casos accede a revisar. Con este método, una persona puede solicitar que la Corte Suprema revise una decisión de un tribunal menor y, a continuación, los magistrados determinan si tal solicitud debe ser concedida. Si la revisión es aceptada, la Corte expide

Civil peruano, que «[...] si bien en una primera lectura de este artículo “aparentemente” se podría decir que estaríamos ante un certiorari, ello no es así, pues el caso que se promueve lo hace la propia parte afectada con la infracción normativa, pero que al promover de manera deficiente su recurso es la Sala Suprema que decide concederlo a pesar de su abierta improcedencia por considerar que al resolverlo cumplirá con alguno de los fines de la casación; sin embargo, en el caso del certiorari, es la Sala Suprema la que elige expresamente un caso y busca avocarse al conocimiento de la causa, para lo cual utiliza este instrumento legal para solicitar al tribunal inferior correspondiente la elevación del caso que se le había sometido. Es un mecanismo excepcional, de carácter extraordinario, que tiene un fin de impacto social, que escoge un caso emblemático para ello» (2015: 239).

un auto de certiorari, que es una orden dirigida al tribunal menor para que le envíe el expediente completo del caso. Cuando el certiorari es denegado, la decisión del tribunal menor prevalece (2004: 28).

Igualmente, Baum explica que «casi todos los casos presentados ante la Corte están bajo su jurisdicción discrecional, de manera que puede elegir si interviene o no. Se presentan ante la Corte primordialmente en forma de peticiones de un auto de *certiorari*, un recurso legal por el cual la Corte cita a un caso para su decisión» (1994: 26). Ahora bien, como indica Baker:

la Ley de *certiorari* limita la competencia obligatoria de apelación de la Corte Suprema, y concede a la Corte la discrecionalidad de aceptar o rechazar, de acuerdo con su propio criterio, la gran mayoría de casos presentados para su revisión [...] La Corte no tiene que fundamentar su decisión de rechazar o aceptar un caso, pero, normalmente, la Corte acepta casos solamente para resolver cuestiones de Derecho federal de gran importancia jurídica o pública, para resolver conflictos entre dos o más tribunales federales de apelaciones, o para resolver conflictos entre un tribunal federal y la Corte Suprema de un Estado sobre una cuestión de Derecho federal (2005: 49-50).

En el documento codificado titulado *Rules of the Supreme Court of the United States* (Reglas de la Corte Suprema de los Estados Unidos), se señala en la regla n.º 10 lo siguiente: «La revisión a través del *certiorari* no es un derecho, sino un asunto de discreción judicial. Un pedido de *certiorari* solo será garantizado por razones importantes o especiales. [...]»⁹.

De esta forma, como se puede apreciar, la revisión de un caso por parte de la Corte Suprema es algo extraordinario y digno de celebrar para los abogados y la parte derrotada en el proceso. De un lado, la parte derrotada en el proceso debe celebrar, pues el más alto escalón del Poder Judicial revisará su caso y existe posibilidad para la reversión del fallo; de otro lado, los abogados deben sentirse orgullosos porque sus razones han convencido a los

9 Traducción libre de «review on a writ of certiorari is not a matter of right, but of judicial discretion. A petition for a writ of certiorari will be granted only for compelling reasons [...]».

jueces supremos de escucharlos y estarán cara a cara frente a los miembros del órgano colegiado más importante de su país.

Como sucede en diversos procesos a lo largo del mundo, la Corte Suprema también otorga la posibilidad de exponer oralmente los argumentos del caso y este es el momento más gráfico en el cual los directores y guionistas pueden exponer a la Corte Suprema con esa imponente y sumo respeto. Ya explicando cómo funcionan las audiencias, indica Baum que

[...] las sesiones por lo general se realizan entre las 10 y las 15 más o menos, con una interrupción de una hora al medio día. Las declaraciones orales se realizan en todas las sesiones, excepto el último lunes del lapso de sesiones [...] Las declaraciones orales consumen la mayor parte del tiempo de las sesiones. Por lo general, se atribuye una hora a las declaraciones correspondientes a un caso, dividida equitativamente entre las dos partes. Así, la Corte por lo general se ocupa de cuatro casos por sesión y doce por semana, si tal cantidad de casos está lista para su presentación oral (1994: 34).

Así también lo retrata la Oficina de Programas de Información Internacional del Departamento de Estado de los Estados Unidos que señala que

[...] en virtud de que el procedimiento no es un juicio ni la audiencia original de una causa, no se convoca un jurado y no comparecen testigos. En lugar de eso, los dos abogados opositores exponen sus argumentos ante los magistrados. Se acostumbra conceder 30 minutos a cada una de las partes, aunque la Corte les puede otorgar más tiempo si lo juzga necesario. De ordinario, la Corte puede atender cuatro casos en un día. Los abogados presentan sus argumentos orales y con frecuencia son interrumpidos por las preguntas de los magistrados. Ambos abogados y los magistrados consideran que la argumentación oral es muy importante porque es la única etapa del proceso que permite ese tipo de intercambio de opiniones personales (2004: 29).

Ahora bien, observemos cómo las películas han retratado los diversos aspectos referidos, de manera que el público espectador, sean abogados o no, perciban el respeto que se tiene por este Tribunal de Justicia.

4. La Corte Suprema en *The People vs. Larry Flint* (1996)

En la película *The People vs. Larry Flint* (1996), de Milos Forman, se narran diversas controversias jurídicas que tuvo Larry Flint (interpretado por Woody Harrelson), el famoso editor de la revista *Hustler*, a través de los años desde el inicio de la edición de su revista con contenido erótico y —hasta— pornográfico. La película muestra gran contenido de la discusión sobre la protección de la libertad de expresión y la Primera Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos.

Al final de la película, uno de los casos judiciales, precisamente aquel sobre una parodia que realizó como publicidad la revista *Hustler*, hace que Larry y su abogado Alan Isaacman (interpretado por Edward Norton) lleguen a presentarse ante la Corte Suprema de los Estados Unidos. En esta puesta en escena, se observan dos aspectos de los ya mencionados en el presente artículo: el fuerte impacto que produce a los abogados exponer ante la Corte y la tendencia a tener posturas controvertidas en función de las creencias de los miembros de la Corte.

El primer punto se puede observar en un diálogo entre Alan y Larry antes de presentar el *writ of certiorari* para solicitar audiencia con la Corte Suprema.

Larry: Quiero apelar el caso Falwell.

Alan: Se acabó. Se acabó.

Larry: No, no se acabó. Podemos ir más arriba.

Alan: ¿Arriba?

Larry: La Corte Suprema. Dales una llamada.

Alan: No es tan simple, Larry. No es tan simple. Millones de personas todos los años recurren a la Corte Suprema, ¿okey?

Larry: Ahora, nuestro caso es bueno como cualquiera.

Alan: Nuestro caso es mejor que la mayoría. Estás perdiendo mi punto. Mi punto es, ¡ellos no te elegirán porque eres una pesadilla! Ellos temen que al dejarte entrar a la Corte, usarás un pañal o tirarás naranjas a los jueces. ¡Y tienen razón! Todas las veces que fuiste a la Corte solicitando ayuda nunca demostraste respeto por sus instituciones y procesos. En lo que a ellos se refiere, tú eres un cerdo.



Fotogramas de *The People vs. Larry Flint*, de Milos Forman (EE. UU., 1996).

Larry: Sí, bueno. Tú siempre dijiste y que es un principio: «Un cerdo tiene los mismos derechos que el presidente».

Alan: Sí, sí, sí. Eso es lo que sabes, la gente se harta de un cerdo.

Larry: ¡Mentiras! Estás asustado, Alan. Estás asustado. Estás dejando que estos sujetos te pisoteen.

Alan: Mira, ¡no son solo ellos, Larry! ¿Okey? ¡Soy yo! ¡Soy yo! No tomaré el caso contigo. Los abogados sueñan con un caso como este en frente de la Corte Suprema. Ellos probablemente nos escuchen, si quieren la verdad. No obstante, ¡yo no tomaré el caso contigo! Te he dado lo mejor desde que la gente se burla de ti. Y todo el tiempo que he entrado ahí, ¡me jodes con tu acto de circo! No lo haré nuevamente. No puedo. No lo haré en frente de la Corte Suprema de los Estados Unidos. Tus discursos sentimentales y tu triste patriotismo no funcionarán en mí otra vez, porque no te creo. ¡No te creo!

Larry: Eres mi amigo, Alan. Somos amigos. Tú sabes, yo solo amaría ser recordado por algo trascendente.

El primer punto se observa en una frase del joven abogado Isaacman: «los abogados sueñan con un caso como este en frente de la Corte Suprema. Ellos probablemente nos escuchen, si quieren la verdad»; esto demuestra la importancia y relevancia de la exposición de un caso frente a los miembros de la Corte. Por otro lado, el deseo de Larry por «ser recordado por algo trascendente» nos indica que él conoce la importancia de obtener una victoria en instancia de la Corte Suprema. Finalmente, se nota que Larry desconoce la dificultad de obtener la selección por parte de la Corte en uso del *certiorari*; decir «dales una llamada» a tu abogado demuestra que no se comprende lo difícil que es la aceptación del *writ of certiorari*, como el propio abogado indica: «Larry. No es tan simple. Millones de personas todos los años recurren a la Corte Suprema».

Por otro lado, el segundo punto resalta en las preguntas que realizan algunos de los jueces miembros de la Corte al abogado Isaacman mientras expone las razones de su posición en el caso. En la exposición que observamos en la película, tenemos varios jueces que efectúan preguntas bastante incisivas en contra de la postura de Larry a su abogado:

Juez	Pregunta realizada
Juez n.º 8	«¿Pero cuál fue el punto de vista expresado en el medio probatorio A?»
Juez n.º 8	«¿Pero cuál es el interés público en lo que está describiendo? ¿Existe algún interés público en hacerlo ver ridículo?»
Juez Scalia (identificado por la película)	«La Primera Enmienda no lo es todo. Es un valor muy importante, pero no es el único valor en nuestra sociedad. ¿Qué piensa del valor que dice que las personas pueden entrar a la vida pública y al servicio público? La regla que usted nos indica señala que si trabajas para una oficina pública o te conviertes en una figura pública no puedes protegerte a ti mismo o a tu madre contra una parodia»
Juez n.º 3	«¿Entonces por qué <i>Hustler</i> lo colocó ahí junto a su madre? [...] ¿Y este a qué propósito público sirve?»

La postura de los jueces de la Suprema Corte influye de manera significativa en la sentencia, pues la decisión en este órgano se toma de manera general entre los miembros, pudiendo —como hemos indicado— emitir votos disidentes y concurrentes en caso haya discrepancias con lo resuelto por la mayoría. En esta ocasión, basado en el caso real *Hustler Magazine vs. Falwell* (1988), la decisión fue unánime a favor de Larry y su revista. Aquí no sucedió la polarización grupal, salvo por un voto concurrente del juez White sobre la aplicación de la Primera Enmienda a las piezas publicitarias. De esta forma, pese a la gráfica demostración de las posturas ideológicas a través de las preguntas y las posturas al momento de formularlas, se observa que la Corte Suprema emite un fallo unánime.

En general, la película que comentamos nos muestra una visión de la Corte Suprema muy precisa: demuestra las diversas posiciones de los jueces, nos muestra la exposición ante la Corte y su relevancia para los abogados, indica la incertidumbre del *certiorari*, entre otros. Su imagen de solemnidad viene impuesta por la forma en que se maneja la exposición del abogado y también, aunque pase desapercibida, en la calma de Larry Flint frente este Colegiado, cosa que no sucede con los demás órganos del Poder Judicial que se muestran en la misma. El ámbito de respeto que rodea a la Corte influye incluso en Larry Flint, el irreverente hombre que fastidió a todo el sistema de justicia a lo largo de la película.

5. La Corte Suprema en *Amistad* (1997)

En la película *Amistad* (1997), de Steven Spielberg, la imagen de la Corte Suprema solo se centra en un punto específico directamente: la profunda división de posturas entre los miembros del Colegiado. No obstante, también se puede observar indirectamente el profundo respeto por parte de los abogados sobre la Corte. Esta brillante película nos cuenta la historia de un grupo de africanos que son comercializados como esclavos, toman el mando del navío donde eran trasladados y arriban a tierras norteamericanas; al ser capturados en tierra firme, se presentan diversas pretensiones ante el juzgado: (i) reclamo de propiedad por parte de los marineros españoles que sobrevivieron, (ii) cargo penal por homicidio del resto de los marineros, (iii) reclamo de propiedad del navío y su carga por parte del Gobierno de España, (iv) reclamo por parte de los miembros de la Marina norteamericana que encontraron el navío y a los africanos y, finalmente, (v) un *habeas corpus*, pues los africanos habían sido secuestrados por piratas que vendían esclavos ilícitamente.

Tras una ardua batalla legal —la cual incluyó un cambio de juez de primera instancia a pedido del mismísimo presidente Martín Van Buren— el brillante abogado Roger Baldwin (interpretado por Matthew McConaughey) se encuentra frente a una apelación ante la Corte Suprema de los Estados Unidos. En este caso, reconociendo su falta de experiencia y reconociendo la difícil tarea que tenía en frente acude al expresidente John Quincy Adams (interpretado por Anthony Hopkins) para obtener su apoyo en la audiencia frente a los jueces, de ideología abiertamente sureña y esclavista. Así, este abogado escribe una carta a Adams indicándole lo siguiente:

A su excelencia, John Quincy Adams,
Miembro del Congreso por Massachusetts.

Tengo entendido por el Sr. Joadson que usted está familiarizado con la difícil situación de los africanos de «La Amistad». Si eso es cierto, entonces usted es consciente de que hemos sido, en cada paso, exitosos en nuestra presentación de su caso. A pesar de esto, y a pesar de la improbabilidad de la reelección del presidente Van Buren, ha apelado nuestra más reciente decisión favorable



Fotogramas de *Amistad*, de Steven Spielberg (EE. UU., 1997).

ante el tribunal más alto de la nación. Como estoy seguro de que usted sabe muy bien, siete de nueve de los jueces de la Corte Suprema son sureños propietarios de esclavos. Señor, le necesitamos. Si alguna vez hubo un tiempo para que un hombre dejara de lado sus atavíos diarios y se preparara para la batalla, ese momento ha llegado. Gracias. Cicerón dijo, apelando a Claudio en defensa de la República, que «el resultado de esta guerra depende de la vida de un hombre valiente y excelente». En nuestro tiempo, en este caso, creo que depende de dos. Un hombre valiente, actualmente con grilletes, llamado Cinque, y usted, señor.

Atentamente,

Roger S. Baldwin, abogado¹⁰.

Tal como se puede apreciar del texto descrito, la ideología de los jueces e, incluso, sus circunstancias personales (ser dueños de esclavos, provenir del sur de los Estados Unidos, entre otras) influyen en la estrategia legal de los abogados al punto de requerir apoyo externo. Obtener un fallo favorable teniendo a siete de nueve jueces con postura natural contraria a la que defendían, se veía como una tarea imposible para el abogado Baldwin y sus clientes; no obstante, como dijimos al inicio del presente trabajo, el papel de la Corte es tan importante como el del mismo presidente de los Estados Unidos, bajo la idea del contrapeso de poderes¹¹. Este fundamento consagrado por los padres fundadores del aparato estatal norteamericano, con clara influencia francesa, determina que Roger Baldwin pida ayuda al expresidente Adams; no se trataba de reconocer su incapacidad de enfrentar a la Corte, sino de nivelar la balanza en el enfrentamiento contra una Corte eminentemente sureña, a favor de la esclavitud y con la mente enfocada en que el fallo de dicho caso podría iniciar la guerra civil en los Estados Unidos.

Como hemos venido señalando, la demostración directa sobre la Corte en esta película es el profundo sesgo ideológico con el que se pinta a la mayoría

10 Después en la película, el expresidente John Quincy Adams corrige la referencia a Claudio, pues en realidad fue una frase de Julio César.

11 Es más, en ocasiones, muchos presidentes han estado abiertamente en contra de posturas de la Corte Suprema, a lo largo de su actividad, como Jefferson, Jackson, Lincoln y Franklin Roosevelt (Jackson 1963).

de sus miembros; es más, el propio expresidente John Quincy Adams sabe que el caso expuesto va más allá de la libertad de los africanos a bordo de «La Amistad», sino que se juega el encender la mecha de la guerra civil entre el norte y el sur de los Estados Unidos por la libertad de la gente de tez morena. Un momento histórico sin duda, un momento en el cual el caso concreto se volvió simplemente una excusa para decidir un aspecto tan importante como la libertad de los esclavos negros de los Estados Unidos. Así lo revela un diálogo entre el expresidente y Cinque (interpretado por Djimon Hounsou), el líder de los *mende* —tribu africana a la cual pertenecían los tripulantes de «La Amistad»—; en este, Adams trata de explicar la situación y la relevancia de la Corte Suprema a Cinque:

John Quincy Adams: Ahora, ¿entiendes que vamos a la Corte Suprema?
¿Sabes por qué?

Cinque: Es el lugar donde finalmente nos matarán.

John Quincy Adams: No. Bueno, sí, quizás es verdad también. No es a lo que me refiero. No, hay otra razón y una muy importante razón.

[...]

Ahora, escucha, Cinque. Escucha. Estamos a punto... Estamos a punto de llevar nuestro caso ante la Corte más importante de la nación. Estamos a punto de pelear con el león que amenaza con partir nuestro país en dos. Y todo lo que tenemos de nuestro lado es una roca. Por supuesto, no pediste estar en el centro de esta conflagración histórica más que yo, pero nos encontramos aquí, sin embargo, por una misteriosa mezcla de circunstancias y el mundo entero mirando.

Uno de los aspectos más gráficos es la comparación de la audiencia de la Corte Suprema a la batalla de Cinque contra un león, acto que le valió ser elegido líder de su tribu antes de ser secuestrado y vendido ilícitamente. La Corte Suprema puede verse como el enemigo; precisamente, debido a ideología, sesgos, emociones, actitudes, circunstancias y otras características de sus jueces que —antes de empezar la batalla— inclinan la balanza a favor de la contraparte.

De igual manera, no debemos olvidar el milagroso resultado al que se arriba en esta controversia. La Corte Suprema determina un voto en mayoría,

con un solo voto discordante, a favor de la libertad de Cinco y los otros africanos. El «león» había sido derrotado. Solo un miembro de la Corte se apartaba de dar la razón a la solicitud de *habeas corpus* interpuesta a favor de los africanos a bordo de «La Amistad», causa defendida por el abogado Roger Baldwin y expuesta ante la Corte Suprema por John Quincy Adams.

6. La Corte Suprema en *Woman in Gold* (2015)

En la película *Woman in Gold* (2015), de Simon Curtis, nos narran la historia de la señora María Altmann (interpretada por Hellen Mirren), quien lucha contra el Gobierno de Austria por la recuperación de un famoso cuadro pintado por Gustav Klimt en el cual está retratada su tía Adele Bloch-Bauer, debido a su incautación ilícita por los nazis en la Segunda Guerra Mundial. Para esta titánica tarea, la señora Altmann contrata al abogado Randy Schoenberg (interpretado por Ryan Reynolds), hijo de una amiga de su familia, quien le dedica casi todo su esfuerzo y tiempo a este caso. La pregunta inicial es: ¿cómo un caso sobre propiedad de un bien que se encuentra en Austria en posesión del Gobierno austriaco llega a la Corte Suprema de los Estados Unidos? Precisamente por un tema de competencia territorial judicial.

Para la señora Altmann era imposible tramitar el costoso juicio ante tribunales austriacos; en este sentido, su astuto y joven abogado logra encontrar un punto de conexión para demandar al Gobierno austriaco ante los jueces estadounidenses. Sin embargo, Austria no se iba a rendir fácilmente, atacaron la competencia de estos jueces; es así que, tras perder el caso en primera instancia, el Gobierno de Austria apela esta cuestión de competencia ante la Corte Suprema de los Estados Unidos, motivo por el cual se justificó la representación de una audiencia ante el Tribunal más alto que existe en Estados Unidos.

En este caso, también se expone de manera directa la solemnidad de la Corte Suprema en el respeto que tiene el abogado frente a este órgano; esto se puede observar específicamente en dos situaciones: primero, el viaje a Washington por parte del abogado Randy Schoenberg postergó ver el nacimiento de su segundo hijo; lo cual, a su vez, es comprendido por la esposa, quien le recomienda ir adelante y le dice «yo creo que deberías usar



Fotogramas de *Woman in Gold*, de Simon Curtis (EE. UU., 2015).

esta corbata y esta camisa en la Corte Suprema. Es la que te regaló tu papá». El simbolismo del uso de la corbata que enorgullecería al padre y el hecho de relegar a un segundo plano el nacimiento de un hijo demuestran la relevancia de exponer ante la Corte Suprema por parte de un abogado. Y, segundo, la importancia de la Corte también se observa en el intento del señor Lauder —dueño de una de las más prestigiosas galerías en Nueva York— por sustituir al joven abogado Schoenberg en el diálogo que sostiene con la señora Altmann:

Sr. Lauder: Se necesita hacer lo que se pueda para lograr un resultado favorable, tanto como fuere posible. Lo cual me lleva al joven señor Schoenberg. Pues bien, ha sido un aliado formidable...

Sra. Altmann: Y sigue siendo uno.

Sr. Lauder: Bueno, es muy inteligente, pero me temo que no está preparado para la Corte Suprema, señora Altmann. Hacerla pasar por el complejo proceso de apelación es una cosa, pero ¿Washington? Creo que sería como enviar a un niño al frente de guerra.

Sra. Altmann: ¿Usted cree eso?

Sr. Lauder: Estoy dispuesto a pagar por usted para tener la mejor representación a partir de ahora. El hombre que tengo en mente es la restitución del arte, lo que Einstein es para la relatividad. Ha hecho la tarea en su caso. Digamos que él sabe sus cosas. ¿Puedo pedirle que le llame?

Sra. Altmann: Puede pedirle que vaya a caminar. Me quedo con mi niño, señor Lauder. Eso es final.

El otro punto es la visión de los miembros de la Corte. En este caso, la Corte se muestra como un aliado, un aliado terrenal que entiende el nerviosismo del joven abogado Schoenberg. En este caso, es el juez supremo presidente William Rehnquist (identificado por la película e interpretado por Jonathan Pryce) quien lleva el discurso de Schoenberg hacia lo simple, haciendo hasta un par de bromas para que el joven abogado no esté tan nervioso. Primero, bromea con el funcionario que representa al Gobierno de Estados Unidos, indicando de manera claramente sarcástica a la señora Altmann lo siguiente: «Señora Altmann, al parecer si usted sigue adelante con su demanda, la

diplomacia mundial colapsaría»; y, en segundo lugar, cuando interrumpe apenas iniciada la declaración al abogado Schoenberg:

Juez Rehnquist: Señor Schoenberg.

Randy Schoenberg: Señor presidente, y complaciendo a la Corte... Creemos que la aplicación del tratado no es inadmisiblemente retroactiva.

Juez Rehnquist: ¿Por qué no es más fácil decir que actúa retroactivamente?

Porque la pregunta es: ¿cuándo podría ejercer jurisdicción para un propósito particular?

(Pausa incómoda).

Randy Schoenberg: Lo siento, no estoy seguro de entender la pregunta

Juez William Rehnquist: Yo tampoco estoy seguro de entenderla.

(Todos ríen).

De esta forma, el juez supremo se muestra amable para con el abogado inexperto; situación que no se observa en el resto de jueces quienes mantienen una mirada fija en el abogado meditando sobre lo expuesto. Y es verdad. Cuando uno expone ante una Corte tan importante con jueces de distintas posturas, ideologías, ideas y circunstancias particulares, no puedes estar completamente seguro hasta que recibes el resultado. Esto se refleja en las palabras que le dirige un periodista especializado en casos de la Corte al abogado Schoenberg en la película: «Toma tres meses saber el veredicto, pero no hay manera de que ganen. He estado en este trabajo por treinta y cuatro años, siempre he tenido razón, está en su lenguaje corporal». Llegado el día, Randy Schoenberg festejaba junto a María Altmann un resultado favorable.

No obstante, lo curioso de este caso es que la Corte Suprema no es la última escala de la trama de la película; la cuestión de competencia únicamente era un paso inicial, el cual debía habilitar la vía judicial en suelo norteamericano. Finalmente, por la avanzada edad de la señora Altmann y la proyección temporal de la duración del juicio, el abogado Schoenberg decide llevar el caso a arbitraje en Austria; pese a lo señalado, la decisión de la Corte Suprema es celebrada como si fuera una victoria.

7. Reflexión final: el papel de los jueces en la sociedad y la visión de la Corte Suprema

Debemos tomar en consideración que la actividad de los jueces está destinada a llevar paz cuando se producen conflictos intersubjetivos de intereses para lograr la armónica convivencia en sociedad; sus sentencias, instrumentos finales que ponen fin a controversias concretas, son importantes para medir su transparencia y para controlar su actividad, así como para legitimar su actuación de cara a los ciudadanos que se someten a sus decisiones. Así, Calamandrei nos dice que «[...] la motivación de las sentencias es, verdaderamente, una garantía grande de justicia, cuando mediante ella se consigue reproducir exactamente, un croquis topográfico, el itinerario lógico que el juez ha recorrido para llegar a su conclusión» (2006: 99). De igual manera, indica Hernández:

Los jueces, como decisores institucionales jerarquizados, vienen obligados también a ser promotores de la confianza colectiva. Las sentencias no son solo piezas formales del ordenamiento jurídico sino que constituyen el vínculo mediante el cual se procura que agentes sociales que tienen intereses muy diferentes y aun antagónicos logren construir un espacio de convivencia colectiva mediante el uso de recursos racionales. Esta dimensión institucional colectiva de la decisión judicial hace necesario que aquella transmita no solo una sensación de corrección normativa. También resulta indispensable que responda a exigentes estándares de transparencia decisional (2012: 71).

En esta digna labor, la Corte Suprema de Estados Unidos y cualquier último peldaño del Poder Judicial en los distintos países del mundo deben traer el punto final a los conflictos con sus sentencias y, de ser el caso, enviar el mensaje más idóneo a la sociedad a través de las mismas. De esta forma, tal posición en la estructura del Poder Judicial:

[...] exige un juez profesional, responsable, independiente, imparcial, sometido única y exclusivamente al imperio de la ley, profundamente comprometido, por ello, con los valores y principios constitucionales, y, por tanto, la consecución de una sociedad más justa, más libre y más igualitaria. Se trata de un modelo de juez donde este es consciente de que se encuentra al

servicio de los ciudadanos y de que consolida día a día la legitimidad que le otorga nuestra Carta magna a través del ejercicio de la función jurisdiccional, afrontando la tarea de interpretar y aplicar las leyes con honestidad profesional e intelectual, e incluso, cuando en tal labor cuente con un cierto margen de apreciación, sometiendo a juicio crítico sus propias convicciones ideológicas (Quintana 2012: 139).

Esta parece una descripción idónea para un miembro de la Corte Suprema¹² —tope de la estructura judicial en cualquier país—; pues, incluso cuando dentro de un Tribunal existan sesgos ideológicos o características particulares en cabeza de los miembros de una Corte, siempre es posible demostrar profesionalismo, responsabilidad, independencia, imparcialidad y sometimiento a las normas¹³.

De este modo, la Corte Suprema de los Estados Unidos y sus miembros son uno de los modelos más importantes para los jueces, una figura idílica para los abogados y un ejemplo de institucionalidad para la sociedad en general; así lo indica también Evans:

la Suprema Corte tiene las fallas inevitables de cualquier institución humana, pero ha conseguido despertar la confianza, que subyace en el éxito del esfuerzo democrático, de que para la administración de justicia puede encontrarse en seres humanos imperfectos una rectitud de propósito, una claridad de visión, una capacidad de independencia, una imparcialidad y equilibrio en sus fallos que hagan impotentes las solicitudes de los amigos, los requerimientos de los antiguos compañeros políticos y las amenazas de los enemigos (1946: 59).

12 Como señala Ledesma: «[...] los magistrados supremos deben tener una visión crítica del funcionamiento del sistema de justicia; una formación jurídica para interpretar las normas creativamente; destrezas para identificar los conflictos sociales que están siendo juzgados, entre otros» (2014: 630).

13 Como indica Gaviola: «Parecería haber actualmente en el mundo, donde están ocurriendo tantas revoluciones, técnicas y políticas, un clamor de la humanidad por principios estables en los que se pueda poner su fe. [...] Ese clamor reclama que cada magistrado que se designe posea un gran acervo ético y jurídico, una estatura moral que lo ponga por encima de toda discusión política y una filosofía social y económica que le permita ir adaptándose, sin enconos ni sobresaltos, a las necesidades jurídicas y sociales de un mundo en constante cambio» (1976: 161).

Lo descrito, como hemos visto a lo largo de las presentes líneas, nos ha sido ratificado por nuestro pequeño repaso en algunas de las piezas jurídicas más importantes del séptimo arte.

Referencias

ACKERMAN, Bruce (2011). *La Constitución viviente*. Traducción de Carlos Enrique. Madrid: Marcial Pons.

ANDRADE, Xavier (2018). «Psicología de un tribunal colegiado: ¿más mentes, más sesgos?». En AA. VV. *Análisis psicológico del derecho*. Lima: Themis, 213-226.

BAKER, Robert (2005). *La Constitución de los Estados Unidos y su dinámica actual*. Lima: Grijley.

BAUM, Lawrence (1994). *La Suprema Corte*. Traducción de Cristina Piña. Buenos Aires: GEL.

BULLARD, Alfredo (2010). *Derecho y economía*. Lima: Palestra.

CALAMANDREI, Piero (2006). *Elogio a los jueces*. Lima: ARA.

COOTER, Robert y ULEN, Thomas (1998). *Derecho y economía*. Traducción de Eduardo Suárez. México D. F.: FCE.

COX, Archibald (1980). *El rol de la Suprema Corte en el Gobierno americano*. Traducción de Guillermo Berisso. Buenos Aires: EDISAR.

CURTIS, Simon (director). (2015). *Woman in Gold*. [Película]. Reino Unido: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; BBC Films/Origin Pictures.

- EVANS, Charles (1946). *La Suprema Corte de Estados Unidos*. Traducción de Roberto Molina y Vicente Herrero. México D. F.: FCE.
- FORMAN, Milos (director). (1996). *The People vs. Larry Flynt*. [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- FRIBOURG, Marjorie (1966). *La Suprema Corte en la historia de los Estados Unidos de América*. México D. F.: LIMUSA-WILEY.
- FRISANCHO, Susana (2015). «Jueces y corrupción: algunas reflexiones desde la psicología del desarrollo moral». En AA. VV. *Justicia, derecho y sociedad*. Lima: CECTC, 99-115.
- GAVIOLA, Carlos (1976). *El poder de la Suprema Corte de los Estados Unidos*. Buenos Aires: EDISAR.
- HERNÁNDEZ, Javier (2012). «El derecho a la libertad ideológica de los jueces». En AA. VV. *Los derechos fundamentales de los jueces*. Madrid: Marcial Pons, 65-97.
- IÑIGUEZ, Eduardo (2018). «Abriendo la caja: el misterio de la causalidad en la responsabilidad civil». En AA. VV. *Análisis psicológico del derecho*. Lima: Themis, 155-167.
- JACKSON, Robert (1963). *The Supreme Court in the American System of Government*. Nueva York: Harper & Row.
- LEDESMA, Marianella (2014). *Estudios críticos de derecho procesal civil y arbitraje*. Tomo II. Lima: Gaceta Jurídica.
- ____ (2015). *Comentarios al Código Procesal Civil*. Tomo II. Lima: Gaceta Jurídica.
- MAYERS, Lewis (1958). *El sistema legal de los Estados Unidos*. Traducción de Ernesto Weinschelbaum. Buenos Aires: EBA.

MURILLO, Javier (2017). «El copyright del juez. ¿Y si demostramos que el derecho de autor podría mejorar —en cierto sentido— la justicia?». *Revista La Propiedad Inmaterial*, 23, 69-129.

OFICINA DE PROGRAMAS DE INFORMACIÓN INTERNACIONAL DEL DEPARTAMENTO DE ESTADO DE LOS ESTADOS UNIDOS (2004). *Semblanza del Sistema Jurídico de EE. UU.* Washington: Congressional Quarterly Inc.

POSNER, Richard (2016). *Divergent Paths. The Academy and the Judiciary.* Cambridge: Harvard.

QUINTANA, Juan (2012). «El acceso en condiciones de igualdad a los cargos judiciales». En AA. VV. *Los derechos fundamentales de los jueces.* Madrid: Marcial Pons, 137-168.

RODRÍGUEZ, Noelia (2018). «¿Es la empatía una virtud que deben tener los jueces?». En AA. VV. *Análisis psicológico del derecho.* Lima: Themis, 137-153.

RUBIO, Marcial (2006). *El Estado peruano según la jurisprudencia del Tribunal Constitucional.* Lima: PUCP.

SPIELBERG, Steven (director). (1997). *Amistad.* [Película]. Estados Unidos: DreamWorks SKG.

SUNSTEIN, Cass (13 de febrero de 2016). «The Scalia I Knew Will Be Greatly Missed». BLOOMBERG, L. P. *Opinion/Law* (web). Nueva York. Recuperado de <https://perma.cc/H3L4-MVGM>

TRIBE, Laurence (17 de febrero de 2016). «The legacy of Antonin Scalia — the unrelenting provoker». *The Boston Globe.* Recuperado de <https://www.bostonglobe.com/opinion/2016/02/17/the-legacy-antonin-scalia-unrelenting-provoker/mH40dhHDvEPXCzyXCLfxqI/story.html>

Reflexiones sobre el derecho a un juicio justo y su imagen fílmica

BENJAMÍN RIVAYA GARCÍA

Universidad de Oviedo, España



El cine se ha convertido en un instrumento didáctico y en un objeto de investigación de creciente interés. En cuanto medio didáctico, ofrece nuevas posibilidades de acercamiento a lo que se enseña, pone en relación fenómenos diversos y acrecienta el interés de los estudiantes por el estudio. En cuanto objeto de investigación, el cine es una ventana al mundo y, por tanto, pone la realidad, o cierta forma de observar la realidad, ante/en los ojos del espectador, lo que merece ser analizado. No es extraño que se pueda hablar de *los saberes y el cine* (Rivaya y Zapatero 2010) porque, de una forma u otra, todos o casi todos los saberes se benefician de la imagen fílmica. A mi juicio, el caso más claro de ese beneficio se encuentra en historia y cine, una de las *disciplinas cinematográficas* que gozan de más tradición, pero también resulta obvio en el caso de la filosofía, la antropología, la geografía, la política, la medicina y otros muchos conocimientos que pueden utilizar con provecho los recursos cinematográficos.

Lo mismo ocurre en el caso del derecho, ya que derecho y cine es un instrumento didáctico muy valioso para la formación de los juristas: qué duda cabe de que —como dice Antoine Garapon— a veces «el séptimo arte dice más que todos los manuales de derecho» juntos (2008: 386), lo que sin duda se debe, como dice Rennard Strickland, a que el derecho y el cine «parece que han sido hechos el uno para el otro» (Strickland, Foster y Banks 2006: xxiii),

y a que el cine aporta perspectivas nuevas, distintas de las habituales, «no tan ordenadas, frías y rígidas» (Romero 2006: 15).

Desde el punto de vista de los derechos humanos, creo que ya he demostrado que también el cine es una herramienta útil para su enseñanza, pues son muchas las películas que versan sobre estos, hasta el punto de que casi todos los derechos que aparecen recogidos en la Declaración Universal encuentran un reflejo fílmico en el cine (Rivaya 2009). Por lo que ahora nos interesa, el derecho a un juicio justo es un argumento típicamente cinematográfico, existiendo todo un género, el cine judicial, que versa sobre él. Así, la presunción de inocencia, la posibilidad siempre cierta del error judicial, el derecho a la defensa, la distinción entre pruebas lícitas e ilícitas, etc., son tópicos propios del cine judicial. En fin, el derecho a un juicio justo puede ser estudiado en los libros, pero el cine nos lo enseña. En el sentido visual de la palabra «enseñar»: lo pone ante nuestros ojos. El resultado es, en uno y otro caso, muy distinto: en el primero adquirimos un conocimiento; en el segundo, lo vivenciamos, lo experimentamos, aunque sea virtualmente.

1. Sobre la inevitable posibilidad del error judicial

En *Derecho y razón*, la magna obra de Luigi Ferrajoli, se dice que las «novelas policiacas están llenas de construcciones probatorias aparentemente aplastantes que de pronto, gracias a contrapruebas y contraindicios mejor organizados, se derrumban por el predominio de hipótesis empíricamente alternativas a las acreditadas inicialmente» (2001: 132). Es cierto, pero probablemente muchas personas piensen, más que en la literatura, en el cine cuando se trata de la plasmación del argumento del error y, más en concreto, del error judicial, hasta el punto de que la figura del «falso culpable» se tiene por un tópico cinematográfico. La cuestión tiene una importancia excepcional en lo tocante a la aplicación del derecho, pues el juez ha de saber que la verdad de los hechos que se juzgan es una verdad *humana*, es decir, probable y, por tanto, siempre susceptible de revisión. Para obtener este conocimiento puede estudiar, entre otros, los trabajos de Michele Taruffo (2008), Luigi Ferrajoli (2001) o Marina Gascón (1999), pero, conforme a lo que ya nos enseñó Antoine Garapon, las muchas películas cinematográficas

que versan sobre el tema conseguirán hacer que el juez *vivencie*, experimente la posibilidad del error, y no solo *sepa* qué puede ocurrir; conseguirán hacer que el juez *comprenda* que la certeza, la falta de temor a errar, no convierte en imposible el error.

Ya sabemos que el juicio como argumento cinematográfico apareció con el cinematógrafo; creo que por dos razones. Por una parte, porque los juicios en sí resultaban ser entonces, a fines del XIX y principios del XX, auténticos espectáculos públicos (Nead 2005: 174). Por otra parte, porque el juicio es un teatro en el que cada uno interpreta el papel que le toca (Torres 2000: 47-48), y al comienzo el cine se miró en el teatro. Desde el principio, pues, va a ser el argumento del error judicial el gran argumento del cine que podemos llamar judicial. Para que se produzca el error en este ámbito tienen que darse dos condiciones: que ante un problema jurídico haya una o varias respuestas correctas, y que el juez opte por otra respuesta que, por tanto, es incorrecta. Es fácil comprender entonces que el error tanto puede ser de hecho, cuando el conocimiento de los hechos no es correcto, como de derecho, cuando el conocimiento de las normas a aplicar o su interpretación no son correctos (Malem 2008: 101-102). Pues bien, el error del que ha solido ocuparse el cine ha sido el error de hecho, no el de derecho. Por qué esto es así lo explicó bien David Ordóñez, que refiriéndose al argumento judicial en el cine dijo que el «problema que se plantee debe ser muy sencillo y comprensible para todos y debe reflejar, más que soluciones o juicios de carácter jurídico, soluciones o juicios de carácter ético o moral que sean inteligibles por todos» (2009: 474).

El argumento del error o de la posibilidad del error tiene mucho que ver con esa emoción impaciente (¡tan cinematográfica!) que es el suspense, pues en muchos casos el suspense deriva del conocimiento que tiene el espectador de la respuesta correcta o, al menos, de la respuesta incorrecta, conociéndose la verdadera al final de la película; aunque también es verdad que hay ocasiones en que, como si fuera en la vida real, nunca llega a descubrirse. En el ámbito del cine sirve para acrecentar el interés del relato, absorbiendo la percepción del espectador, hipnotizado por lo que pueda ocurrir. En el ámbito judicial, sin duda sufren el suspense las partes que esperan un fallo que les afectará vitalmente, pero también el juez puede sentir esa emoción al ir descubriendo más y más circunstancias del caso que juzga, o nuevas normas y direcciones jurisprudenciales que afectarán a la decisión final. De

esta manera, el suspense se convierte en el recurso/emoción propio del cine judicial, siendo este generalmente cine de suspense.

Por acudir al clásico de entre los clásicos del cine jurídico, *Intolerance*, *Intolerancia* (1916), la gran superproducción de D. W. Griffith, en ella ya encontramos el caso del error judicial. Pero en *Intolerancia* no se trata solo de la posibilidad de que se produzca el error, sino que el que se va a producir es el más trágico que quepa imaginar, el que significa la condena a muerte de un inocente. Por eso la pena de muerte ha ido muchas veces unida al error judicial, siendo esa unión un recurso argumentativo abolicionista típicamente cinematográfico, porque el fallo en este caso es absolutamente irreparable, lo que sirve para reforzar, por medio de una emoción dramática, el atractivo de la trama. ¿No deberíamos hablar entonces de (t)error judicial?

Realmente, de los cuatro medimetrojes que componen *Intolerancia*, en dos de ellos se utiliza ese argumento. En el episodio que recrea la pasión y muerte de Cristo y en el que se titula *Episodio contemporáneo*. En cuanto al primero, que vale como representación del numerosísimo cine que gira alrededor de la pasión y muerte de Jesús, cine que va desde el nacimiento del nuevo arte hasta nuestros días, ya que probablemente se trata no de un tópico narrativo cinematográfico fundamental, sino de un tópico fundamental de la cultura de Occidente, resulta obvio que la decisión que se toma es no solo errónea sino injusta... ¡Y democrática! En efecto, la numerosísima filmografía que narra el calvario cristiano valdría para (de)mostrar que «ni una amplísima mayoría ni siquiera la totalidad de los consensos pueden justificar que se acepte como presupuesto de una decisión penal una tesis no probada o no sometida a prueba» (Ferrajoli 2001: 68). En cuanto al *Episodio contemporáneo*, plantea tal cantidad de asuntos jurídicos que su análisis requeriría una larga reflexión, pero lo que ahora importa es la sentencia del juez condenando a muerte a quien sabemos que es inocente. Como además, en beneficio del suspense, los espectadores saben que el condenado es inocente, la tensión va en aumento hasta que, por fin, se consigue detener la ejecución, en una típica escena de *salvamento en el último minuto*. ¿Por qué se produjo el error, aunque al final se subsanara y no llegara a tener consecuencias fatales? Sin duda, porque el conocimiento es difícil, «las apariencias engañan», además de que el abogado del imputado no cumpliera bien su misión: «*Una defensa ineficaz*», dice un cartel cuando aparece el letrado.

D·W·GRIFFITH'S COLOSSAL SPECTACLE



INTOLERANCE

- A SUN PLAY OF THE AGES -
MR. GRIFFITH'S FIRST PRODUCTION SINCE
"THE BIRTH OF A NATION"

Cartel de *Intolerance*, de D. W. Griffith (EE. UU., 1916).

Pero no fue Griffith el único gran cineasta que se valió del falso culpable para elaborar y hacer atractivas sus narraciones. Otros de los mejores directores de la historia del cine utilizaron en muchas ocasiones el caso del error judicial, o de la posibilidad de que se produzca, destacando todos ellos no solo que la empresa del conocimiento humano es complicada y dificultosa, sino que también puede fracasar. De entre quienes usaron el tópico destaca por varias razones Fritz Lang: no solo por su impresionante obra, sino por lo alambicado de los argumentos de las películas que dirigió que versan sobre el error, no solo judicial, y sobre todo por fijarse en los efectos imprevistos, inimaginables e indeseables, de las decisiones erróneas, pues si bien es verdad que las decisiones acertadas también pueden producir imprevistos efectos disvaliosos, qué duda cabe de que resultan mucho más lamentables cuando son el resultado de una equivocación que, por principio, no debería haberse producido. De Lang habría que destacar, principalmente, *Fury, Furia* (1936), *You Only Live Once, Solo se vive una vez* (1937) y *Beyond a Reasonable Doubt, Más allá de la duda* (1956).

Otro de los principales cineastas de la historia fue John Ford, quien también dedicó varios de sus trabajos al mundo judicial, algunos de ellos son imprescindibles: *Judge Priest, El juez Priest* (1934), *The Prisoner of Shark Island, Prisionero del odio* (1936), *Young Mr. Lincoln, El joven Lincoln* (1939), *The Sun Shines Bright, El sol siempre brilla en Kentucky* (1953), *Sergeant Rutledge, El sargento negro* (1960). En algunas de esas películas se produce el error judicial, mientras que en otras no llega a ocurrir, aunque está a punto de producirse. Este último caso es el de *El joven Lincoln*, en la que Ford utiliza la argucia no solo de hacer creer a todos los personajes de la narración que dos muchachos son culpables, sino de hacérselo creer al espectador, cuando no lo son en realidad. Pero de las cintas de este clásico llama la atención no tanto que se produzca o no el error cuanto la causa del error; es decir, hay ocasiones en que el error se produce por lo limitado del conocimiento humano, pero otras veces se debe a causas que, si no existieran, no se produciría el error. En el caso de *Prisionero del odio*, se trata del relato de lo que le sucedió al doctor Samuel Mudd, detenido y condenado por participar en el complot que acabó con la vida de Lincoln, cuando únicamente había curado al asesino, pero desconocía lo que el herido había hecho. En cierta medida, fue el ambiente exaltado que se vivió tras el magnicidio el que hizo que se produjera el error;

ambiente que no deja de recordar la psicosis y la merma de garantías que se produjeron en Estados Unidos a raíz de los atentados del 11 de septiembre de 2001, que trajeron consigo una reacción antiterrorista que incluyó, además de dos guerras, asesinatos, secuestros, detenciones ilegales y torturas. Valga el docudrama, semidocumental o falso documental *The Road to Guantanamo, Camino a Guantánamo* (Michael Winterbottom y Mat Whitecross, 2006) para denunciar una merma de garantías que hace que los jueces no se dediquen a lo que debería serles propio, proteger los derechos, sino a vulnerarlos. Otra película de Ford que interesa ahora es *El sargento negro*, pues en ella el error está a punto de producirse por motivaciones racistas.

Evidentemente, las películas que giran en torno al error o la posibilidad del error judicial son tantas que no puede pretenderse citarlas todas, pero las que necesariamente han de aparecer en este capítulo son las de Alfred Hitchcock, pues si antes nos hemos referido al suspense, ese recurso tan cinematográfico que a la vez es una «emoción judicial», nadie lo supo plasmar en el cine como Hitchcock, que rodó películas judiciales (y no judiciales) inolvidables en torno al tópico del falso culpable, tema central de su filmografía, incluyendo algunas sobre el error judicial. Desde luego no extraña que se le haya llamado «el rey del suspense». Le explicó a François Truffaut por qué tenía ese interés: «Es que el tema del hombre acusado injustamente produce mayor sensación de peligro a los espectadores, porque se colocan más fácilmente en la situación de este hombre que en la de un culpable que trata de escapar. Siempre tomo en consideración al público» (Truffaut 2007: 50). Por lo demás, el director satisfacía así en la pantalla su propio interés, pues en alguna ocasión declaró que le habría gustado ser abogado criminalista. Entre sus películas más conocidas que versan sobre la cuestión, yo citaré *The Paradine Case, El proceso Paradine* (1947), *I Confess, Yo confieso* (1953), *Dial M for Murder, Crimen perfecto* (1954) y, sobre todo, *The Wrong Man, Falso culpable* (1956).

Algunos de los mejores cineastas de la historia han tratado en sus narraciones la cuestión del falso culpable y, más en concreto, del error judicial, pero la obra maestra que no puede dejar de citarse es *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). La película es tan importante que se ha llegado a hablar de «el efecto Rashomon en las ciencias sociales», para referirse precisamente a la limitación, a la incertidumbre e incluso a la imposibilidad del conocimiento. Semejante tesis se viene a mostrar por medio de cuatro

testimonios distintos, contradictorios, de unos mismos hechos; aunque de ser ciertas todas las declaraciones, los hechos no serían los mismos. Pero entonces, si no es posible el conocimiento humano, ¿cabe un juicio justo? Así todo, la tesis de *Rashomon* parece excesiva, pues, ¿acaso no ha de distinguirse entre casos fáciles y difíciles? Es decir, en lo tocante al conocimiento de los hechos, unos serían de fácil conocimiento mientras que en otros sería difícil llegar a saber lo que ocurrió.

2. Sobre la imposibilidad del acierto judicial. La crítica socialista del proceso

Rashomon parecía defender una tesis extrema, el relativismo del conocimiento humano, pero en general el cine judicial recomendaba prudencia a los jueces; prudencia, porque el conocimiento exacto de lo que ocurrió y ahora se juzga es difícil, a veces imposible y, en cualquier caso, no deja de ser probabilístico. Pronto, sin embargo, iba a aparecer un nuevo cine mucho más descreído, absolutamente escéptico respecto a la función de juzgar, pero ya no porque las capacidades cognitivas humanas resulten limitadas sino porque la posición de los jueces en el entramado social, en la superestructura jurídica y política, hace que estos se coloquen siempre de parte de los más poderosos, a los que benefician.

Creo recordar que en el texto más emblemático de los comunistas, el *Manifiesto*, no se hacía referencia expresa a los jueces, pero la opinión de Marx y Engels resultaba obvia. Si el Estado no es más que el consejo de administración de la burguesía, si los juristas no son otra cosa que «sirvientes a sueldo» de la burguesía, si las leyes no pueden dejar de ser «prejuicios burgueses, tras los cuales se ocultan los correspondientes intereses de la burguesía» (Marx y Engels 1985: 53-54, 65), resulta claro que también los jueces son gestores de los intereses de esa clase social, a la que ayudan con todas sus decisiones. Los anarquistas fueron más explícitos; sobre todo Kropotkin, quien a lo largo de su vida sufrió en muchas ocasiones los *rigores* de la justicia, que dijo del juez que se trataba de un visionario que vivía en el mundo de «las ficciones jurídicas» (1977: 91). ¿Cómo trasladar a la pantalla esa tremenda crítica de los movimientos socialistas? Evidentemente, no por

medio de comedias sino de tragedias en las que los jueces mostraban sin pudor actitudes repugnantes y clasistas.

La película que mejor muestra la crítica marxista a la judicatura es una de las mayores obras de la cinematografía soviética, *La madre* (1926), de Pudovkin, basada en un relato de Máximo Gorki. La cinta es una representación filmica de la lucha de clases: los trabajadores se enfrentan a los empresarios y, tras huelgas y manifestaciones duramente reprimidas, el conflicto acaba en los tribunales. Da comienzo entonces la escena dedicada a la justicia con una toma completa del majestuoso edificio del Palacio de Justicia, precisamente, custodiado por los militares. Ya dentro, esperando la apertura de la vista, en la sala se encuentra la madre del joven revolucionario que va a ser juzgado, una mujer angustiada, enjuta, cuya pequeñez y desamparo contrasta con el imponente edificio que se acaba de enseñar. Aparecen ahora las primeras imágenes de los jueces, charlando animadamente antes del juicio. Pero véase el recurso que utiliza Pudovkin para enseñar la condena del comunismo sobre la judicatura. Cuando se inicia la vista, la cámara se para en cada uno de los jueces que componen el tribunal. Primer plano del primer juez, serio y vigilante pero con cara de aburrido, y el cartel propio del cine mudo que dice «Rectitud». Primer plano del segundo, dormido, y el cartel que dice «Justicia». Primer plano del tercero, un juez con un semblante durísimo, y el cartel que dice «Piedad». Después, resaltando otra vez la contradicción, toma la pantalla el rostro de la madre sufriente. Comentarios entre los burgueses que acuden a la vista a divertirse. Visión general de la sala. Impactantes primeros planos de los rostros de los soldados que custodian el acto, del acusado, del público, de los jueces, de la madre. El abogado defensor, que venía desde San Petesburgo, ha sido detenido; es sustituido por otro letrado cuya alegórica incapacidad queda patente con el ataque de hipo que sufre, que no cesa. Cuando trate de articular su discurso, el presidente del tribunal le dirá: «No desperdicie su elocuencia, no hay jurado». Nada le había advertido, sin embargo, al fiscal, cuyo incendiario discurso pide la destrucción de los subversivos. Tras la lectura de la condena, a trabajos forzados, la madre gritará: «¿Es esto justicia?». Es el grito del comunismo que se enfrenta a ese entramado de organismos que se dedica a gestionar los intereses de la burguesía, en el que los jueces cumplen un importante papel. Aunque haya diferencias entre el comunismo y el anarquismo, la crítica a la judicatura sería igual, como queda claro en

МЕЖРАВПОМ РУСЬ

МАТЬ



Cartel de *La madre*, de Vsevolod Pudovkin (URSS, 1926).

Sacco y Vanzetti (1971), de Giuliano Montaldo; es la crítica que se contiene, en general, en el cine de los perdedores sociales, un cine que muchas veces es negro y versa sobre la pena de muerte y la cárcel.

Para los juristas, y más en concreto para los jueces, la crítica resulta desoladora. ¿Efectivamente no pueden ser estos otra cosa que funcionarios de las clases superiores? ¿Ha de ejercer el juez esa función o, en el mejor de los casos, juzgar con mala conciencia? Valdrían otras, pero quisiera pararme ahora en una conocida película de Sidney Lumet en la que se hace una clara y consciente reivindicación del derecho, *The Verdict*, *Verdicto final* (1982), una típica (¿o no tan típica?) película de abogados en la que se enfrentan, como en otras muchas ocasiones, una concepción idealista y otra realista sobre el derecho. En el trasfondo de la trama no se halla un problema jurídico sino ético, filosófico jurídico, el de la actitud moral que el jurista debe adoptar ante el orden jurídico. De hecho, el abogado Frank Galvin, interpretado sabiamente por Paul Newman, es un profesional fracasado que entró en crisis precisamente por tratar de evitar las prácticas corruptas de sus compañeros, con lo que solo logró que lo expulsaran del despacho en el que trabajaba, divorciarse de su mujer y alcoholizarse. Ahora trata de sobrevivir repartiendo su tarjeta de visita entre los familiares de quienes aún están de cuerpo presente en los velatorios. No se trata de narrar el caso judicial de la película, un caso en el que parecen enfrentarse David contra Goliat, sino de exponer la tesis del relato, tesis que enuncia el propio abogado protagonista cuando reconoce la fe que tiene en el derecho: «Los débiles deben tener a alguien que luche por ellos [...] Por eso existen los tribunales, para ayudar a los débiles, dándoles la oportunidad de obtener justicia». Efectivamente, al final David vence a Goliat.

No otra cosa es lo que viene a decir Ferrajoli cuando afirma que el derecho es (debe ser) «la ley del más débil» y, por tanto, la superación del estado de naturaleza en el que el más fuerte establece su ley. Esa sería, al fin y al cabo, la historia del derecho moderno —dice—, que poco a poco habría ido sometiendo a límites, minimizando y controlando el poder, sustituyendo así el gobierno de los hombres por el gobierno de las leyes (2000: 122-123), conforme a una concepción garantista del derecho que lo entiende como límite del poder, de todos los poderes, ya sean públicos o privados, para proteger los derechos fundamentales de, en último término, todos los seres humanos

(2000: 143). El socialismo, en cambio, repudió el derecho, cualquier derecho, con lo que se quedó inerte ante los enemigos de los derechos humanos, de uno y otro signo, incluso de sí mismo:

la contribución teórica del marxismo al Derecho ha sido poco más que nula. No solo eso. Esta carencia teórica ha terminado por avalar —a la sombra de fórmulas vacías como la idea del Derecho como superestructura, la dictadura del proletariado y la predicción de la extinción del Estado— la devaluación, o peor, el desprecio por el derecho que ha representado, creo, una de las razones principales del fracaso histórico de aquella esperanza del siglo que fue el comunismo. Aquella devaluación y aquel desprecio han atacado de hecho el legado más precioso de la tradición liberal: el principio de legalidad, es decir, la idea del derecho y de los derechos como conjunto de reglas, de límites y controles sobre el poder político, sustituida por la confianza en un poder tenido por bueno por ser «revolucionario». Ha sido una enésima y lamentablemente trágica versión de la idea del gobierno de los hombres. En lugar del gobierno de las leyes (Ferrajoli y García Figueroa 2005: 521).

Y sin embargo Ferrajoli fue uno de los más conocidos partidarios de la doctrina del uso alternativo del derecho, doctrina que se puede encontrar en imágenes en una conocida película, *Z* (Constantin Costa-Gavras, 1969). La opción progresista de la cinta resulta evidente, al igual que la del juez protagonista, un joven inteligente, pulcro y con sangre fría, que decide aplicar el derecho de forma distinta a como otros muchos lo harían. Pero ¿no eran los jueces funcionarios del *statu quo* que pretendían beneficiar a los ya beneficiarios del sistema social y perjudicar a los ya perjudicados? Desde luego, *Z* no exponía con imágenes la tesis clásica del marxismo sobre la función judicial, sino que venía a decir que esta podía ejercerse de otra forma; que quizás los jueces hicieran habitualmente un uso convencional del ordenamiento jurídico, pero que también podrían hacer un uso alternativo del derecho. Así, la doctrina del uso alternativo del derecho encontraría una razonable plasmación fílmica en esta película de Costa-Gavras, pues en ella puede observarse que, en la sociedad a la que da forma, en la confrontación social, en la lucha de clases, el entramado jurídico político no es neutral, sino que toma partido a favor de las dominantes, perpetuando la situación de

las dominadas. Pero el derecho no ha de ser «un territorio definitivamente abandonado a la dominación de la clase burguesa», en palabras de López Calera (López, Saavedra y Andrés 1978: 22), sino que «utilizando las posibilidades del mismo ordenamiento jurídico» puede convertirse —según Modesto Saavedra— en otro instrumento de una «práctica emancipadora» (López, Saavedra y Andrés 1978: 40-41). Eso significa que para los juristas alternativos el derecho es, por una parte, un fenómeno político, nunca una realidad aséptica, nunca una realidad únicamente técnica; por otra parte, se trata de un objeto moldeable, plástico, que no permite una sola opción práctica sino varias, todas con lectura política, entre las que hay que decidirse. Lo que no debe hacer el juez es negar la evidencia.

3. La función judicial, *sine ira et studio*

Otra cuestión que inevitablemente ha tratado el cine, sin duda porque permite la dramatización, es la de la construcción de las pruebas, de tal forma que estas lleven a que se dicte una sentencia injusta. Por supuesto no se puede reducir a este argumento, pero es lo que ocurre en una de las cumbres del séptimo arte, en *La passion de Jeanne d'Arc, La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928), que sufrirá el acoso de los religiosos, miembros del tribunal eclesiástico que la juzgará, que se encuentran persuadidos de que es culpable de herejía y hechicería. Es el fanatismo de esos jueces, presentado por medio de multitud de primeros planos de sus expresivos rostros (superioridad, condescendencia, impaciencia, dureza, burla, indignación, más burla, enfado, rabia, ira, cansancio, fastidio, odio) que se enfrentan a la cara angelical de Juana (tristeza, cansancio infinito, sufrimiento, éxtasis); es el fanatismo de esos jueces —decía— el que explica su comportamiento, convencidos como están de su culpabilidad. Se trata de conseguir su confesión, para lo que vale tanto la persuasión como el engaño, tanto la privación del bien como la imposición del mal, el tormento. Pero quizás sea cierto que no se trata únicamente de que confiese sino de que se arrepienta, de que vuelva a la verdad y renuncie al mal (Paredes 2003: 62). La película también podría verse como un documento sobre el patriarcado jurídico, cuando todos los jueces que condenan a Juana son varones que parece que más que juzgarla lo que hacen es abusar de ella.



Fotograma de *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Theodor Dreyer (Francia, 1928).

La cinta clásica que versa sobre el machismo del derecho es mucho más ligera, una comedia de George Cukor, *Adam's Rib*, *La costilla de Adán*, de 1949. Pero volviendo a la obra de Dreyer, la muerte en la hoguera valdrá como símbolo cinematográfico del extremismo, de la vehemencia, de la radicalidad, contravirtudes todas ellas de un modelo negativo de juez, frente a otro moderado, ecuánime, prudente.

Lo mismo cabría decir de aquellas otras cintas que narran procesos seguidos ante el Tribunal de la Inquisición. Véanse los *biopics* de *Giordano Bruno* (Giuliano Montaldo, 1973), quemado en la hoguera en 1600 por negarse a rectificar sus opiniones científicas y filosóficas ante la Inquisición, y de *Galileo*, tanto en la versión de Liliana Cavani (1968) como en la de Joseph Losey (1974). En ambas biografías cinematográficas de Galileo se muestran las polémicas que sacuden a la Iglesia ante la pujanza de la ciencia y las nuevas teorías. Pero el miedo a lo nuevo y la defensa de la tradición se imponen y, otra vez, se condenan las doctrinas del científico con los argumentos de siempre: que van en contra de lo que dice la Biblia y, por tanto, contra Dios;

que contradicen la antigua sabiduría de Aristóteles; que la teoría copernicana, en que se fundan y a la que a su vez fundamenta, es «filosóficamente absurda, formalmente herética y errónea respecto a la fe», como se dice en la película de Cavani; que harían perder a las gentes sencillas su confianza en las Escrituras, cuando tan necesaria les resulta. No se trata de que hoy día los argumentos no resulten razonables sino, otra vez, de la vehemencia de los jueces, presentados como fanáticos capaces de hacer lo que sea por preservar el dogma y la tradición. Desde luego, la imagen cinematográfica de la Inquisición coincide con la que se tiene habitualmente de ella.

Todo esto nos lleva a la temática de la adecuación de los procedimientos probatorios, que no solo pueden ser más o menos eficaces sino también, desde nuestra perspectiva, lícitos o ilícitos. Es más, es que las pruebas también pueden ser falsas, como muy bien supo mostrar Orson Welles en *Touch of Evil, Sed de mal* (1958). Por supuesto, el juez no puede convertirse en un escéptico, pero tampoco puede dar por bueno cualquier medio de prueba, es decir, que los medios que pueden utilizarse «para establecer la verdad acerca de los hechos de la causa» (Taruffo 2008: 15) no siempre lo consiguen y, en cualquier caso, en todos los casos, requieren ser verificados; al igual que requiere ser verificada su licitud.

En este apartado hay que citar la que creo que es la más conocida película judicial española, la de Pilar Miró, *El crimen de Cuenca* (1979), que narra un proceso judicial que fue objeto a su vez de otro proceso judicial, pues un juzgado militar ordenó el secuestro del filme por injuriar a la guardia civil e inició un juicio penal contra Pilar Miró. Desde luego, ninguna otra obra cinematográfica merecería ser citada como esta en una historia del derecho español. Persuadido de que dos hombres han dado muerte a un tercero, el juez que se encarga del caso ordena que sean torturados brutalmente hasta que, efectivamente, confiesan el crimen. Además de por otros motivos, la película tiene gran interés para nosotros: por una parte, por la defensa que implica de las garantías procesales más básicas y, por otra, por la enseñanza que se puede extraer: para alcanzar la verdad no vale cualquier procedimiento, además de que haya procedimientos especialmente idóneos para no alcanzarla. En fin, otra defensa del juez moderado, ecuánime, prudente y garantista.

4. De cómo no se debe juzgar

Al inicio de la década de los treinta apareció una película de Fritz Lang, *M. El vampiro de Düsseldorf* (1931), en la que se explicaba cómo no se debía juzgar. Un depredador sexual y asesino múltiple en activo es buscado por la policía, pero también por la criminalidad de Düsseldorf, precisamente porque se ve perjudicada por la presión policial que aquel ha generado. Al criminal no lo detendrá la policía sino el hampa, que lo someterá a un juicio del que, aunque el presidente del tribunal diga que será conforme a derecho, ya de antemano se conoce la sentencia. Sin embargo, el personaje interpretado por un impresionante Peter Lorre alega que es una fuerza irresistible la que le empuja a actuar de la forma en que lo hace, a la vez que pide que le detenga la policía y le juzgue un tribunal de verdad. Realmente aquel no es un tribunal, ni el derecho que aplica es derecho. Frente a la arbitrariedad de quienes ni siquiera reconocen que la locura es una circunstancia eximente de responsabilidad, el ordenamiento jurídico se caracteriza por establecer garantías que protegen los derechos, también los del imputado. Pocos años después, John Ford trató el mismo tema en *The Informer, El delator* (1935), película que también vale para tratar el tema del concepto de derecho, en la que se narra la traición que un irlandés comete contra el IRA, el posterior juicio al que esta organización le somete y la ejecución.

Semejantes casos de justicia popular, aun siendo absolutamente ilegítimos, difieren del linchamiento, el ejemplo más sencillo de cómo no se debe juzgar, que ha sido tantas veces llevado a la pantalla en películas que, inevitablemente, promueven un entendimiento positivo del derecho, al menos frente a otras posibilidades de control social mucho más arriesgadas y cruentas. Además de la ya citada *Furia*, de Fritz Lang, hay dos casos muy interesantes de linchamientos frustrados en dos de las más clásicas películas jurídicas estadounidenses: en *Young Mr. Lincoln, El joven Lincoln* (John Ford, 1939) y en *To Kill a Mockingbird, Matar un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962). Digo que son muy interesantes porque en ambos casos, para evitar el crimen, se «utilizan» argumentos morales (y jurídicos) frente a la multitud enfurecida, aunque en una ocasión se expliciten y en otra, no. Lincoln, Henry Fonda, utiliza la ironía para ganarse al exaltado auditorio: «Sabéis que soy un abogado novato que intenta prosperar. Queréis robarme mis primeros

clientes. Quizás tenéis razón y se merecen la horca, pero si yo llevo el caso no tendréis que sufrir por eso. Solo quiero que se haga con un poco de pompa legal y todo el montaje». Luego se pondrá más serio: «Si nos tomamos la ley por nuestra cuenta nos arriesgamos a que entre la confusión y la diversión colguemos a un inocente como a un culpable. O nos colguemos unos a otros para divertirnos. Hasta que no podamos pasar bajo un árbol o ver una cuerda sin sentir miedo».

En cambio Atticus, Gregory Peck, no llega a explicitar los argumentos; simplemente pide a los exaltados vecinos que se vayan. Será su hija Scout la que, en su inocencia, hará ver a quienes integran el grupo que la acción que pretenden está mal; que no se puede actuar así. La razón básica para rechazar el linchamiento es que se trata de una práctica irreflexiva, *en caliente*, que hace imposible que aquel a quien se trata de linchar pueda ni siquiera aportar pruebas que le sean favorables, vulnerándose así el derecho a la defensa, evidentemente; además impide también el juicio sereno sobre la pena que ha de corresponder al criminal, en caso de que efectivamente lo sea. La «pompa legal y todo el montaje», en palabras del joven Lincoln, es decir, el procedimiento legal, constituyen garantías mínimas para que se pueda hacer justicia (se trata de condiciones necesarias pero no suficientes), que en todo caso exige la imparcialidad y el distanciamiento del que ha de juzgar.

En las clásicas películas que acaban de ser citadas, las de Ford y la de Mulligan, aparece una escena dedicada al linchamiento o al intento de linchamiento, pero hay otras que dedican por entero, todo su metraje, a un linchamiento, caso de *The Ox-Bow Incident*, *Incidente en Ox-Bow* (William A. Wellman, 1943) y *The Chase*, *La jauría humana* (Arthur Penn, 1966). La primera es una impresionante joya cinematográfica que narra cómo, ante la noticia de un robo con asesinato, en un pueblo de Nevada se prepara una partida de exaltados para perseguir a los criminales: corren tras ellos, les dan alcance, los «juzgan» y los ejecutan... Justo antes de saber que el que se creía asesinado vive y que los verdaderos culpables ya han sido detenidos. El solo argumento que se observa tras la narración ya es suficiente para condenar el linchamiento, pero, como ocurre en el gran cine, importa menos lo que se razona que lo que se muestra, en este caso con una estética que se mueve entre el wéstern y el cine negro, que consigue crear un ambiente opresivo, casi claustrofóbico, aunque los decorados sean exteriores, generando en el

espectador emociones de ira y de piedad a un mismo tiempo. Desde luego, el claroscuro estético no se traslada al terreno moral, en el que las posiciones quedan claramente definidas, sin que por ello el relato resulte maniqueo; probablemente como en la realidad, quienes se enfrentan a esta forma expeditiva de hacer justicia se caracterizan no solo por ser precavidos sino por los sentimientos humanitarios. Las interpretaciones (otra vez de Henry Fonda, Dana Andrews, Anthony Quinn, etc.), memorables tanto tomadas individualmente como en su conjunto, refuerzan el impacto del drama que constituye la violación de un derecho fundamental, el derecho a un juicio justo, sobre lo que versa la película. Queden para la posteridad las palabras escritas por Donald, el padre de familia linchado por aquella turba, reivindicando la ley como garantía de los derechos de todos:

Un hombre no puede tomarse la justicia por su mano sin herir gravemente la conciencia de la humanidad, porque entonces no es que infrinja una ley sino todas las leyes. La ley es mucho más que las palabras de un libro, o jueces, abogados y alguaciles encargados de que se cumpla. Es todo aquello que los hombres han determinado acerca de la justicia y de lo que está bien y lo que está mal; es la propia conciencia de la humanidad.

Una buena definición, por cierto, de los derechos humanos.

Hay que referirse también a la cinta titulada *The Chase*, mejor titulada todavía en español (lo que no suele ocurrir), *La jauría humana* (Arthur Penn, 1966), emblemática película norteamericana de los años sesenta que, por medio de una ambientación muy cuidada y de interpretaciones inolvidables, describe magníficamente el opresivo ambiente de una población del sur que resultará alterado cuando llegue la noticia de que un antiguo vecino, que se hallaba preso, se ha escapado de la prisión y que, además, en la huida pudo haber matado a un hombre. El miedo, el alcohol y las ganas de diversión se darán la mano para que una jauría humana persiga al prófugo y «le dé su merecido». En casi todas las películas que tratan de linchamiento se observa, de forma más o menos expresa, una reivindicación del derecho y de las instancias jurídicas, vulneradas por el comportamiento de los linchadores. En ninguna como esta, sin embargo, se hace tan clara apología de los procedimientos jurídicos frente a la violencia informal del

grupo vengador. Representa esa justificación del derecho el personaje del *sheriff*, interpretado por Marlon Brando, que encierra a un vecino en los calabozos para protegerlo y que busca a Bubber, Robert Redford, no solo para detenerlo, como es normal, sino sobre todo para evitar que los encuentren «esos salvajes». «Créame, Anna, yo soy su única esperanza de salvación», le dirá al personaje interpretado por Jane Fonda cuando le pida que le convenza para que se entregue. «Te pondré a salvo en la cárcel», le gritará al huido sin pizca de ironía. Luigi Ferrajoli encontraría en esta película la ilustración de la justificación del derecho penal, que no se halla únicamente en la prevención del delito, sino también en la prevención

de otro tipo de mal antitético al delito que suele ser olvidado tanto por las doctrinas justificacionistas como por las abolicionistas. Este otro mal es la mayor reacción —informal, salvaje, espontánea, arbitraria, *punitiva pero no penal*— que a falta de penas podría provenir de la parte ofendida o de fuerzas sociales o institucionales solidarias con ella. Es el impedir este mal, del que sería víctima el reo o incluso personas ligadas a él, lo que representa, me parece, el segundo y fundamental fin justificador del Derecho penal. Pretendo decir que la pena no sirve solo para prevenir los injustos delitos, sino también los castigos injustos; que no se amenaza con ella y se la impone solo *ne peccetur*, sino también *ne punietur*; que no tutela solo a la persona ofendida por el delito, sino también al delincuente frente a las reacciones informales, públicas o privadas (2001: 332).

En este capítulo habría que incluir el cine de los consejos de guerra, una variante del cine judicial que en muchas ocasiones sirve para mostrar, de nuevo, cómo no se debe juzgar. De entre las muchas películas de este subgénero sobresale, a mi juicio, *Paths of Glory, Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957), una obra maestra de Kubrick que resulta imprescindible para los juristas. Durante la Primera Guerra Mundial, para ocultar la incompetencia de altos mandos militares se inicia un consejo de guerra contra tres soldados a los que se acusa de cobardía. Elegidos no por su comportamiento sino a suertes o por la decisión de algún superior que así venga alguna ofensa, son sometidos a un proceso que vale como modelo de lo que no debe ser un proceso: se prescinde de todo *formalismo* (y así se ve la importancia de

los formalismos jurídicos), no se lee la acusación, no se permite presentar pruebas a la defensa, no queda constancia documental de las actuaciones, etc. La farsa, además, será justificada (!) por un militar de alta graduación: se trata de mantener la moral de la tropa, para lo que hay que «fusilar de vez en cuando». Precisamente las escenas de la ejecución y las previas a ella habrían de incluirse en una antología de las escenas, de los cortes fílmicos de más poderosa fuerza visual de la historia del cine. Así, quien quiera conocer los requisitos de un juicio justo, bien puede acudir a un manual donde se enumeren, pero quien pretenda *experimentarlos* ha de ver esta película de Kubrick, conforme al principio de que la misión del cine no es la de decir sino la de *mostrar* lo que otros dicen. El derecho a un juicio justo también se puede *ver* en la pantalla.

Pero en este punto hay que referirse a otra obra de arte, tanto literaria como cinematográfica, que enseña como ninguna otra lo que no debe ser un juicio, lo que es un juicio absurdo: *The Trial*, *El proceso* (Orson Welles, 1962), basada en el conocido relato de Kafka. Por supuesto, puede interpretarse *El proceso* de forma alegórica, marcando distancias el intérprete entre el significante y el significado, olvidando que de lo que se trata es de un proceso judicial, o algo parecido, pero lo que ahora interesa precisamente es que estamos ante un juicio. ¿Efectivamente es un juicio? En cualquier caso no es un juicio justo (Díez-Picazo 2005: 405-428): hay una evidente, escandalosa, indefensión, no se resuelven razonadamente las pretensiones del procesado, no conocemos qué es lo que puede hacer, qué recursos procesales puede utilizar, ni siquiera cabe esperar una resolución firme; la imparcialidad del juez parece un chiste, el derecho a la publicidad del proceso no existe, no hay asistencia, ni siquiera interés del abogado por defender a su cliente, la dilación es la regla, ni siquiera tiene el derecho a presentar los medios de prueba que considere pertinentes; el derecho a conocer la acusación se vulnera, la presunción de inocencia se invierte y pasa a serlo de culpabilidad. En fin, hablar de «proceso» en este caso resulta una broma de mal gusto.

Por último, también citaría en este capítulo la trilogía que se inicia con *Dirty Harry*, *Harry el sucio* (Don Siegel, 1971), en la que el inspector Callahan, interpretado por Clint Eastwood, es el protagonista; esta trilogía vale como paradigma del cine de la venganza, que a su vez es paradigma del cine contra los derechos humanos (Rivaya 2009) y, en particular, del cine

crítico con el principio de legalidad. Es cierto que Harry es policía, no juez, pero también que en una ocasión su jefe dice de él que es a la vez «juez, jurado y verdugo», en *Magnum Force, Harry el fuerte* (Ted Post, 1973), lo que no deja de ser verdad. Por otra parte, la figura del juez sí aparece en estas películas, pero para ser criticada por representar las garantías legales frente a la violencia informal del justiciero, que por supuesto no respeta el principio de legalidad en sentido amplio, ni los principios de necesidad y humanidad, ni los principios de proporcionalidad, equidad y certeza en su actuación. Pide este cine la quiebra de todos los principios penales humanistas e ilustrados. Curiosamente, aunque con ropajes académicos y legalistas, una tesis similar (y muy polémica) ha sido defendida en los últimos tiempos por el penalista Günther Jakobs, la del derecho penal del enemigo.

En fin, tras este breve recorrido no cabe más que declarar otra vez, frente a quienes afirman el estado de naturaleza, nuestra fe en el derecho y en los jueces garantistas, así como en los procesos sometidos a límites, pautados y pausados, con tiempos para aportar pruebas, para defenderse y argumentar, para reflexionar. Los pleitos no pueden durar eternamente, pero tampoco pueden ser expeditivos; los jueces deberían saberlo.

5. El juicio como argumentación

Llegados a este punto, hay que pararse en la que tengo por una obra maestra del cine de juicios, una película que sin duda cualquier aspirante a la carrera judicial, que cualquier estudiante de derecho, debería ver: *Twelve Angry Men, Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet, 1957), que daría lugar a posteriores versiones. ¿Por qué *Doce hombres* es un clásico, si no el clásico del cine judicial? Por haber sabido captar cinematográficamente la dinámica del derecho, la realidad de la argumentación jurídica, la dialéctica del juicio y, ya más en concreto, la práctica de la institución del jurado, tan importante en los Estados Unidos. Precisamente uno de los miembros del jurado del filme así lo expresa, cuando dice que se trata de un logro de la democracia, dando por sentada la legitimidad de un órgano que significa la participación popular en el proceso de toma de decisiones jurídicas, lo que recuerda inevitablemente el célebre discurso a favor del jurado, y de todo el sistema judicial estadounidense, que



Fotograma de *Doce hombres sin piedad*, de Sidney Lumet (EE. UU., 1957).

se pronunciará poco después en otro gran clásico de este género, *Anatomy of a Murder*, *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger, 1959).

Un joven, para el que se pide la pena de muerte, es acusado de haber dado muerte a su padre. Con gran realismo, ¡casi en tiempo real!, la película está centrada en las deliberaciones que, en la sala al efecto, lleva a cabo el jurado. Que la película sea de una sola escena, que se desarrolle en una habitación de reducidas dimensiones para un grupo de doce personas, que el calor sea sofocante, que casi todos los jurados suden abundantemente, que fumen y llenen los ceniceros de colillas, muestra lo asfixiante de una situación que el enfoque de las cámaras potencia, la tensión que se vive cuando el enfrentamiento parece que no permite llegar a un acuerdo. Realmente esas circunstancias valen para subrayar la temática que desarrolla *Doce hombres sin piedad*, la de la argumentación jurídica, pues se trata sobre todo de una película sobre cómo se argumenta para tomar y fundamentar decisiones jurídicas, sobre la elaboración de razones que sirvan para convencer a los demás de lo acertado de una decisión. La visión del derecho que resulta de la primera película de Lumet es absolutamente moderna, pues se aparta tanto de una concepción racionalista como de otra irracionalista de la práctica judicial, adhiriéndose a perspectivas plenamente actuales. Precisamente en

la década de los cincuenta del siglo pasado, cuando se rodó la película a la que nos referimos, se produjo en el pensamiento jurídico el

comienzo de un cierto cambio de paradigma que en nuestros días va camino de consolidarse. Ese cambio supone el paso de entender el razonamiento jurídico como monológico a verlo como esencialmente dialógico. No es casual, pues, que en nuestros días haya caído en desuso la expresión «razonamiento jurídico» y en su lugar se hable de «argumentación jurídica». La práctica jurídica decisoria no está primariamente presidida por un razonar subjetivo, sino por un argumentar intersubjetivo. Las razones que cuentan no son las de la razón individual, las de la conciencia subjetiva del intérprete y/o juez, sino los argumentos intersubjetivos, las razones que se expresan hacia los otros como justificación de las opciones y decisiones. De este modo, la «verdad» jurídica no se averigua subjetivamente, se construye intersubjetivamente; no se demuestra en su certeza inmanente, sino que se justifica o se fundamenta en su «razonabilidad» hacia el exterior, para los demás (García 1999: 137).

Por eso, como los hechos no están claros, el deber que algunos recuerdan a lo largo del debate es el de hablar, el de seguir discutiendo. Precisamente tras la primera votación, en la que once de los doce miembros votan a favor de la culpabilidad y solo uno a favor de la inocencia, el personaje que interpreta Henry Fonda dice: «Tendremos que hablar». Y tras la segunda votación, cuando se cambia el sentido de otro voto, y ahora pasan a ser diez contra dos, el jurado que mudó su opinión dice lo mismo, que hay que seguir hablando. Efectivamente, si se quiere llegar a conocer los hechos, si se pretende hacer la luz, el método «más acreditado» de averiguación de la verdad es el de contradicción. A él se refiere expresivamente la sentencia popular: «de la discusión sale la luz» (Andrés 2000: 13). Lo mismo habría que decir para llegar a decidirse, pues solo cabe el camino de la confrontación de opiniones, y así tratar de convencer con argumentos a los otros. ¿Qué ocurre cuando quien tiene que conocer y decidir no son varias personas sino una sola? La técnica de pensamiento ha de ser similar, como si el juez unipersonal tuviera «doce hombres sin piedad» discutiendo en su cabeza.

Tras la primera votación, los jurados deciden que cada uno exponga su postura. Quienes votaron a favor de la condena siguen dos discursos diversos

para argumentar su opción: para unos tiene que ser culpable, pues no se demostró lo contrario, y un muchacho así, con sus antecedentes, es capaz de cometer semejante crimen; para otros, los hechos que se le imputan quedaron suficientemente probados a lo largo de la vista. La primera argumentación es refutada fácilmente por el arquitecto: el principio de presunción de inocencia, respaldado constitucionalmente, la impide, sencillamente. La segunda, que las pruebas aportadas son suficientes para condenar al acusado —dice el mismo jurado—, es la que se tiene que discutir. ¿Realmente las pruebas son suficientes? El razonamiento jurídico, por tanto, va a girar sobre los hechos, no sobre las normas a aplicar. El juez ya señaló que la norma aplicable al caso estaba clara, que si el imputado era tenido por culpable la condena sería la de muerte. No se discute de normas (ni de las que corresponde utilizar, ni de su interpretación, ni de su bondad o maldad), sino de hechos. Así, si la resolución judicial es el resultado de un argumento que toma la forma de silogismo (premisa mayor/premisa menor/conclusión), la premisa mayor, la norma que conviene al caso, está clara. Lo que no resulta tan fácil en este caso es fijar la premisa menor: determinar los hechos e interpretarlos.

Por otra parte, en un primer momento el caso parece claro. Once de los doce hombres, una abrumadora mayoría, están de acuerdo con el veredicto de culpabilidad. El caso se convierte en problemático una vez que se problematiza, no antes. Si no hubiera habido una persona que, con actitud crítica, estuviera dispuesta a señalar los puntos oscuros, se habría tratado de un asunto simple. En este sentido, la ya referida distinción caso fácil/caso difícil siempre resulta relativa a un contexto. Ahora, la oscuridad del caso deriva de la inconsistencia de las pruebas y del poco peso que tienen los indicios. Como apunta el protagonista, tal vez el muchacho sea culpable, pero él no tiene razones suficientes para creerlo así: el abogado no demostró demasiada pericia en la defensa, las declaraciones de los testigos no son ni mucho menos definitivas y los varios indicios que se utilizan para suponer su autoría son, por lo menos, insuficientes. A partir de aquí, la discusión va a girar sobre esos tres ejes temáticos.

Las referencias que se hacen a la actuación del abogado, aun siendo pocas, tienen enorme trascendencia. Era de oficio y, además, no creía en el chico, cuando —recuerda el arquitecto— hay «que tener fe en el cliente para organizar una buena defensa». El dato es simple, pero fundamental:

quien no tiene interés (porque actúe de oficio o por cualquier otro motivo), quien no se lo toma en serio, no puede utilizar bien el derecho. Como les dice enfadado el principal protagonista a varios miembros del jurado que se dedican a divertirse: «¡Esto no es un juego!».

En segundo lugar, gran parte de la sesión se centra en debatir sobre los datos aportados en la prueba testifical. Efectivamente, declararon que creían poder afirmar que el hijo de la víctima había sido el causante de la muerte: una lo vio, otro lo oyó. ¿Son suficientes pruebas? Se analiza la visión de la mujer: lo vio a través de un tren en marcha y, además, es miope y lo más seguro es que en aquel momento no llevaba gafas. Se analiza la audición del hombre: se trata de una persona mayor, anciana incluso, y lo que pretendidamente oyó (en ese momento tendría que estar pasando el tren, con lo que sería difícil una audición clara), lo que pretendidamente oyó fue: «Voy a matarte». Pero semejante amenaza —apunta el arquitecto— puede tener distinto sentido e intensidad. De hecho, en una bronca que otro miembro del jurado tiene con ese, aquel, ya exaltado, le dice lo mismo, que va a matarle. «¡No dirá en serio que va a matarme!», le contesta irónico David.

Tal vez sea cierto lo que afirma uno de los miembros del jurado, que los hechos «se pueden tergiversar como se quiera». Al fin y al cabo hay que conocerlos e interpretarlos y, por tanto, pueden ser tergiversados. Esa es precisamente la misión, una de las misiones, del jurista (o de los miembros de un jurado, que en este caso son legos en derecho), conseguir un relato global y comprensible de los hechos que se juzgan. En este sentido, el jurista es un investigador. Pero no basta solo con conocer los hechos, hay que interpretarlos y, conforme a derecho, juzgarlos.

Hay otra cuestión de corte conceptual que aparece perfectamente expresada en una escena de la película. Avanzadas las deliberaciones, uno de los miembros del jurado, como antes pasó con otros, decide cambiar su voto, que ahora pasa a ser de inocencia. Se trata de un joven que ya desde el comienzo de la sesión manifestó su interés en acabar cuanto antes, puesto que tenía entradas para un partido de béisbol que se celebraría esa misma tarde. Salvo ese detalle (que se repite: una vez que el arquitecto vota, le pregunta que por qué les hace perder el tiempo), y que no se comportaba de forma especialmente educada con los demás compañeros, por lo demás su actuación no fue reseñable. Como todos menos uno, al principio votó culpable, pero

probablemente sin un particular interés, sino solo con la esperanza de acabar cuanto antes; ahora cambia el sentido de su voto «porque está harto», dice. Ante semejante respuesta, otro jurado le increpa y él se defiende señalando que vota lo que quiere y que no tiene ningún derecho a hablarle así. La enfadada respuesta será contundente: resulta que primero votó culpable porque tenía prisa y ahora vota inocente porque está harto, ¡como si esas fueran razones que justifiquen su decisión! Efectivamente, y en cambio sí hay razones para el enfado, pues lo que el jurado debe hacer no es explicar los motivos, las causas de su decisión sino apuntar las razones, los argumentos, de su voto. En otros términos, quien toma una decisión práctica no está obligado a explicar sus motivos sino a justificar por qué razones tomó esa decisión y no ninguna otra. La distinción es fundamental para comprender la maquinaria jurídica. Es normal que a lo largo de un proceso aparezcan múltiples explicaciones. En *Doce hombres sin piedad* se explican muy diversos sucesos: por qué el testigo que dijo haber oído al acusado amenazar a su padre testificó en ese sentido; por qué no pudo recorrer cierta distancia en cierto tiempo; por qué no pudo oír lo que dijo haber oído; por qué el testimonio de la mujer tampoco era fiable; por qué un determinado tipo de navaja no es peculiar, etc. Una cosa es explicar hechos, por tanto; otra, en cambio, justificar decisiones. En este caso, lo que hay que razonar es por qué debe adoptarse esa decisión y no ninguna otra; por qué esa decisión es la correcta, y para lograrlo hay que apelar a normas. Por eso la respuesta última que, aun de mala gana, ofrece quien cambió el voto es admisible: porque no hay razones para considerar que es culpable o, lo que es lo mismo, porque las pruebas empleadas son demasiado endebles y no se debe condenar a nadie con pruebas no concluyentes.

Pero ¿qué habría ocurrido si el personaje de Henry Fonda no llega a haber estado allí? Ese problema reenvía a la cuestión de la legitimidad del jurado e, incluso, a la del funcionamiento de la administración de justicia. En la primera película de Lumet, ¿se justifica o no el jurado?, ¿se lanza un juicio favorable o desfavorable sobre los tribunales? Probablemente el mensaje último sea el de hacernos pensar que, al final, el sistema judicial funciona bien... O tal vez no, pues tampoco es difícil imaginar casos en los que nadie tenga interés en hacer justicia. Quizás ocurra, ¡puede ocurrir!, que los doce miembros del jurado, o el juez, tienen demasiada prisa por marchar, no sea que lleguen tarde al partido de béisbol.

6. La crítica del realismo jurídico al juicio como argumentación

Anatomy of a Murder, *Anatomía de un asesinato*, es otra de las grandes películas de juicios que hoy todos tenemos por clásicas, tanto por la magnífica dirección como por las interpretaciones de los actores y la música de Duke Ellington. Desde luego, se trata de una película imprescindible si hablamos de cine judicial, una película que narra un proceso seguido contra un militar acusado de dar muerte a una persona que, presuntamente, violó a la mujer de aquel. Lo sucedido, sin embargo, no está claro, con lo que parece que Otto Preminger se permite decir a los juristas que la de juzgar es una actividad especialmente difícil, sencillamente porque los hechos y su interpretación resultan problemáticos; resultando también complicada en este caso la calificación jurídica de los hechos y la determinación de la responsabilidad. Por lo demás, repárese en las cultas referencias que en la película se hacen al realismo norteamericano, al juez Holmes y a la jurisprudencia gastronómica. No cabe duda de que quien escribió el guion (Wendell Mayes), o la novela en que se basa (Robert Traver), sabían del pensamiento jurídico norteamericano, un pensamiento básicamente realista que suele reconocer en Oliver W. Holmes a su fundador. Ya sabemos de su definición del fenómeno jurídico («las profecías acerca de lo que los tribunales harán en concreto»), de su interés por «el Derecho en funcionamiento» más que por las disquisiciones especulativas, de su desconfianza en la lógica y en la certidumbre del resultado, así como de su creencia en la importancia del momento valorativo, aunque sea inconsciente, a la hora de juzgar (1975: 21-29). Esa tendencia realista está presente en el discurso del juez, que al iniciarse las sesiones advierte con sorna a las partes y al público que es como cualquiera de sus colegas, que todos ellos son iguales: «la única diferencia puede estar en cómo hagan la digestión o en su facilidad para quedarse dormidos. En cuanto a mí, digiero una barra de hierro, y aunque pueda parecer que duermo a ratos, descubrirán que despierto con facilidad, sobre todo si un buen abogado hace una argumentación que a mí me parezca brillante». Parece así que la argumentación y las reglas cumplen un papel en la labor judicial, pero también lo cumplen la digestión y el sueño.

En tanto que se trata de una de las mejores películas procesales, *Anatomía de un asesinato* sirve para confirmar que el juicio es, por principio, un teatro



Cartel de *Anatomía de un asesinato*, de Otto Preminger (EE. UU., 1959).

donde los papeles están en parte escritos y en parte dejan libertad a los intérpretes para la improvisación. La sala de vistas es el escenario donde se desarrolla una obra en la que suelen repetirse los personajes: la víctima y el criminal, el acusador y el acusado, el juez o el tribunal, en su caso el jurado, y el público. Ese formato cinematográfico ya tiene más de un siglo de historia y, sin embargo, sigue cosechando éxitos.

En el caso de la película de Preminger conviene fijarse, como digo, en la manera realista en que presenta la actividad judicial (Chase 2002: 9), una actividad que consiste en el manejo de normas positivas, pero no en el manejo teórico (esto «no es un debate universitario», dice el personaje de James Stewart), sino en el práctico, que tiene consecuencias reales, y a veces de enorme trascendencia, en la vida de las personas (como puede ser, en este caso, la pérdida de la propia vida). La actividad judicial —decía— consiste, en cierta medida, en utilizar normas jurídicas. En efecto, cuando el cliente le dice a su abogado que la ley no escrita está de su parte, este le contesta que «la ley no escrita es un mito». ¿Quiere esto decir que

en el juicio no cabe apelar a ningún derecho natural que esté más allá del puesto por los hombres? En principio, parece que el trabajo jurídico utiliza las herramientas legales dadas por el legislador y los jueces. Sin embargo, esa afirmación no es del todo cierta; quizás sea verdad que no existen leyes no escritas, pero lo que sin duda hay es una reacción de simpatía o antipatía en el público y en el jurado. En este caso en relación con el acusado, y esa reacción parece generarse por algún tipo de principio normativo que establece que la conducta del marido que mata al violador de su mujer no es tan grave, no es reprochable con tanta intensidad como en otros casos; o quizás no es reprochable en absoluto. «¿No está justificado matar al hombre que violó a mi mujer?», le pregunta retóricamente el abogado a su cliente. Efectivamente, el defensor conoce esas simpatías que su defendido genera en el jurado, y lo expresa perfectamente cuando le comenta que lo que necesitan es una «percha legal» para colgar esas simpatías que despierta. Por «percha legal» hay que entender una argumentación jurídica que sirva para dar razones a quienes ya están convencidos de que el acusado lleva razón. No hay que seguir un proceso argumentativo que nos conduzca a una decisión, parece que viene a decírsenos; la decisión ya está tomada y lo que se requiere por tanto es justificar una decisión que ya existe de antemano. Evidentemente, que una parte en el proceso cuente con las simpatías del público, del juez o del jurado, sobre todo del jurado, convierte en más fácil conseguir un veredicto a su favor, pues, salvo que se argumente muy mal, parece más sencillo convencer a quien ya está convencido que a quien no lo está. Las decisiones judiciales, el derecho verdadero, no son el resultado de un proceso lógico o argumentativo sino el producto de las emociones, que son las que hacen que se tomen ciertas decisiones, que luego habrá que justificar, que argumentar.

La labor de la defensa viene a ser la de influir en los miembros del jurado, convencerlos o persuadirlos, para que se pongan de parte de su cliente. Hay una escena genial que así lo muestra. El abogado realiza preguntas a peritos y testigos, preguntas que a veces, ante las quejas del fiscal, retira. Entonces el juez pide al jurado que no tenga en cuenta la pregunta que se ha retirado. «¿Cómo puede el jurado no tener en cuenta lo que ha oído?», pregunta curioso el acusado. «No puede, teniente, no puede», le contesta irónico su abogado. En efecto, lo que importa no son los formalismos al uso, sino utilizar los medios necesarios para llevar al jurado a tomar la decisión que

se pretenda. ¡Ya se le darán después los argumentos! Pero tampoco quisiera excederme, pues no se trata de que las normas no valgan para nada, sino que hay que «establecer cuál es su función real en cada caso y cuál la incidencia de otros factores que intervienen sistemáticamente en las decisiones judiciales» (Hierro 1996: 80). Con palabras de Llewellyn: las normas jurídicas no son «el factor operativo de más peso en la producción de decisiones judiciales», aunque eso no quiere decir que no tengan ninguna importancia a la hora de tomar la decisión (2000: 56).

La decisión ya está tomada y ahora se trata de vestirla, de justificarla, y colgarla en esa *percha legal* que es el argumento, que en el caso de la película se va a construir a partir del informe pericial de un psiquiatra que asegura que el acusado sufrió un impulso irresistible, en su terminología una «reacción disociativa», que le impidió obrar de forma distinta a como lo hizo. Ahora la cuestión es la de determinar si quien sufre una reacción semejante es capaz o no de distinguir entre el bien y el mal, pues en la jurisprudencia se encuentra aceptado el argumento de que el incapaz de discernir no es responsable. En principio, el impulso irresistible no anula la conciencia sino la voluntad y, por tanto, no valdría como eximente de la responsabilidad (¿?). Ahora, la escena de los abogados buscando en gruesos repertorios jurisprudenciales, ¡con éxito!, una sentencia de 1886, reconoce el impulso irresistible, aunque no anule la conciencia moral, como eximente. Por fin, se ha encontrado la *percha legal* en la que se pueda colgar la (previa) decisión favorable del jurado. Al final, sin embargo, probablemente el público se identifique con la secretaria del defensor, que expresamente manifiesta que no sabría qué hacer si ella formara parte del jurado. No suele haber una respuesta correcta y, además, aunque haya varias, no deja de ser difícil encontrarla. «La gente no suele ser buena o mala, suele ser ambas cosas», dice el abogado. Lo mismo que les ocurre a las partes de aquellos casos que tienen que ser *resueltos* por las decisiones judiciales.

Pero no solo el realismo norteamericano encontró su plasmación fílmica, sino también el realismo escandinavo, en una película de Ingmar Bergman, nada menos, de enorme interés para nosotros, *El rito* (1969), que ya comentó magistralmente Juan Antonio Gómez (2008). Ya hace tiempo dije que, por lo que yo sabía, el cine de Bergman no constituye el mejor material para derecho y cine, pero en este caso, aunque a primera vista surja la duda,

nos hallamos ante una excepción; no porque haya una reflexión expresa, verbalizada, sobre el fenómeno jurídico, que casi no la hay, sino porque sí existe otra cinematográfica, en imágenes, que se observa en el ambiente claustrofóbico de la película, en el abundante sudor del personaje del juez, en sus gestos, a veces de superioridad, de compresión o de ira; a veces de miedo, de terror o de humillación. Resulta indiferente que la labor del juez esté pautada, parece que viene a decírsenos, pues el proceso, y la resolución final por tanto, es un producto de vivencias emocionales y factores psicológicos absolutamente incontrolables. Desde luego, pretender que existe un derecho preexistente y omnicomprensivo del que se deducen las decisiones judiciales no sería más que una «ilusión» (Olivecrona 1980: 106). En efecto, no llama la atención la tendencia bergmaniana al psicologismo y al moralismo sino que esas perspectivas se utilicen para observar el trabajo de un juez, lo que no es común en nuestra tradición y puede resultarnos hasta escandaloso. En palabras de Juan Antonio Gómez:

la película es una crítica implacable a la concepción positivista, formalista del juez, como ejecutor mecánico de un proceso cognoscitivo lógico-deductivo, como fría, calculadora, aséptica y racional *bouche de la loi*. Es la propia naturaleza psíquica del juez, y su evolución a lo largo del filme, lo que determina el auténtico *modus esendi* de la función judicial, en plena sintonía con los postulados teóricos del realismo jurídico escandinavo (2008:118).

En la película de Bergman parecen representarse así las tesis de Ross, que afirman tanto el realismo psicológico como el realismo conductista para explicar el derecho, es decir, que son los hechos psicológicos y las actuaciones de los tribunales los dos elementos con los que hay que contar para dar cuenta de la verdadera realidad jurídica (1994: 69-72).

7. Juicio a los jueces

Otro representante fundamental del cine judicial será Stanley Kramer, cineasta liberal estadounidense al que se deben dos filmes de enorme importancia en el marco de la cinematografía judicial: *Inherit the Wind*, *La herencia del*

viento (1960) y *Judgment at Nuremberg*, ¿Vencedores o vencidos? *El juicio de Nuremberg* (1961). En cuanto a la segunda película, de extraño título en español, se trata de una obra que ha de ocupar un lugar destacado en el cine judicial o en el cine que ha de interesar a los jueces, ya no porque trate de uno de los juicios de Nuremberg, otro juicio al fin y al cabo, sino porque se trata del proceso que se siguió precisamente contra altos magistrados del régimen nacional-socialista; es decir, en esta película histórica se juzga a los jueces que aplicaron el ordenamiento alemán durante aquellos años, por hacerlo. Así:

la película de Kramer tiene un interés que desborda el puramente cinematográfico, porque ha dejado planteado para la posteridad, de forma magistral y a través de un medio de masas como es el cine, un problema ético fundamental que no solo atañe a los juristas, sino a cualquier persona preocupada por los límites del Estado y de sus servidores en el empleo de ese instrumento terrible y al mismo tiempo necesario que es el Derecho (Muñoz Conde y Muñoz Aunión 2003: 56).

La película —a mi juicio— se halla lastrada por su excesivamente largo metraje (¡más de tres horas de duración!), creo que innecesario, pero sus logros son muchos y tampoco deben obviarse: desde un gran número de interpretaciones inolvidables (las de Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Maximilian Schell, Montgomery Clift, etc.) hasta unos diálogos muy cuidados (el guion se debe a Abby Mann); desde un imaginable buen asesoramiento historiográfico hasta un planteamiento acertado de la polémica entre el positivismo y el iusnaturalismo, al menos en algunas de sus versiones. Por supuesto, la película solo puede insinuar esa pugna filosófica, pero lo hace de forma correcta y, referida ahora a los jueces, interesante. ¿Ha de ser el juez, simplemente, la boca de la ley? ¿Sea cual sea la ley? Reducido el juez a *homo juridicus*, su único criterio de actuación es el legal, dejando así a un lado otros de mayor importancia. En boca del abogado defensor: «Un juez no es quien promulga leyes, es quien hace cumplir las de su país». Por supuesto, el positivismo jurídico no afirma esto, sino solo que no hay más derecho que el derecho positivo. Es una vertiente de la doctrina positivista, la que se ha dado en llamar (muy correctamente) positivismo ideológico, la que afirma que ese derecho debe ser obedecido en todo caso; la que afirma,

como hace uno de los jueces juzgados de la película, que el «sentido personal de la justicia debe sacrificarse al orden legal establecido», que *la ley es la ley*. No hace falta decir que ese principio es terrible:

Esta atribución de un valor positivo al Derecho existente se realiza a menudo a través de dos tipos diversos de argumentación: 1) el Derecho positivo, por el solo hecho de ser positivo, esto es, de ser la emanación de una voluntad dominante, es justo; o sea, el criterio para juzgar la justicia o injusticia de las leyes coincide perfectamente con el que se adopta para juzgar su validez o invalidez; 2) el Derecho, como conjunto de reglas impuestas por el poder que ejerce el monopolio de la fuerza en una determinada sociedad, sirve con su misma existencia, independientemente del valor moral de sus reglas, para la obtención de ciertos fines deseables, tales como el orden, la paz, la certeza y, en general, la justicia legal. De ambas posiciones se deduce la consecuencia de que las normas jurídicas deben ser obedecidas por sí mismas, en cuanto tales (Bobbio 1992: 47).

No hace falta decir que ese principio es terrible —decía—: una cosa es que valga como principio, precisamente; otra, que valga en todo caso. Que como regla general el juez debe aplicar la ley, resulta evidente, y si no fuera así ningún ordenamiento jurídico podría subsistir. Ahora bien, que ese entendimiento ampare cualquier actuación de un juez resulta no solo peligroso sino terrorífico. En cualquier caso, no deja de llamar la atención «la gran paradoja que envuelve los juicios de Nuremberg: quienes habían dejado de lado por completo el principio de legalidad, lo invocan ahora en su defensa; quienes por aquellas arbitrariedades los juzgan ahora, difícilmente encuentran la legalidad que les apoye» (García 2003: 54).

8. Las virtudes del juez justo

A comienzos de los sesenta, con el trasfondo de la lucha por los derechos civiles, y al poco tiempo de que apareciera *El sargento negro*, de John Ford, Robert Mulligan rueda una lograda versión de la novela de Harper Lee, *To Kill a Mockingbird*, *Matar un ruiseñor*, en la que se refleja la lucha contra una

discriminación racial que forma parte de la moral dominante de al menos una parte de la sociedad norteamericana. La película está narrada por Scout (Mary Badham), pero el protagonismo de la cinta corresponde a la familia de esta, formada por su padre, Atticus Finch (Gregory Peck), su hermano Jem, y Calpurnia, la cocinera negra en la que Atticus tiene plena confianza para educar a sus hijos. Así, se trata de una película familiar, en el amplio significado de la palabra, pues sobre todo transmite los valores típicos de la vida familiar. Pero fijémonos en Atticus un momento: por encima de los otros roles que asume, es un viudo y padre ejemplar que no se despreocupa en ningún momento de sus dos hijos, a los que educa en el respeto al prójimo. Resulta ilustrativo cómo enseña a su hija qué significa *comprender*, lo que para el pensamiento jurídico popularizó Hart con el rótulo de *punto de vista interno*, el de quienes «usan las reglas como criterios o pautas para valorar su conducta y la de los demás» (1977: 122). Pues bien, para explicárselo a su hija, le dice: «Nunca llegarás a comprender a una persona hasta que no veas las cosas desde su punto de vista [...] Hasta que no logres meterte en su piel y sentirte cómodamente»; es decir, hasta que no adoptes el punto de vista (interno) que utiliza esa persona, lo que por otra parte constituye la empatía, ese recurso que precisamente el cine utiliza para que nos pongamos en la piel de alguno de los personajes. Pero Atticus también es un vecino ejemplar y, lo que ahora nos interesa más, un abogado ejemplar. En el aspecto técnico, por declaraciones de sus conocidos sabemos que defiende «los pleitos de sus clientes mejor que nadie». En el humano, resulta que no cobra o cobra en especies a aquellos que no pueden pagarle de otra forma, que es honesto en todas sus actuaciones y que, aun siendo incomprendido por una parte de la población, tiene el valor necesario para actuar como cree que debe y defender a un negro acusado nada menos que de la violación de una joven blanca. La respuesta que Atticus da a su hija Scout, cuando le pregunta por qué defiende a «esos despreciables negros», tiene especial valor y muestra sus ideas acerca de las relaciones entre el derecho y la moral: «porque si no lo hiciera no podría ir con la cabeza bien alta, ni siquiera podría decirlo a ti y a Jem qué es lo que debéis hacer». Se entiende por qué el American Film Institute declaró a Atticus «el héroe popular más excepcional de la historia del cine» (Machura 2005: 150). Pero lo que ahora nos interesa es que la película no trata tanto del orden jurídico, aunque inevitablemente

también, cuanto de un orden moral tradicional, de la moral convencional y de la moral crítica que se enfrenta a él.

La propia sala en la que se juzga al vecino negro por el delito de violación será la mejor expresión del orden social que acabará siendo juzgado. El público se divide: arriba los negros, abajo los blancos. El juez, el jurado, compuesto por blancos mal encarados que auguran lo peor, el defensor y el acusador (sentado de forma incorrecta, como en las películas de John Ford, con la pierna apoyada en el brazo de la silla), el acusado, temeroso y expectante. Dato curioso: en ningún momento se adivina qué pena se solicita para el presunto culpable. Atticus realiza una brillante defensa, y demuestra la imposibilidad de que haya sido Robinson el autor del crimen; es más, que no hubo crimen sino un atentado contra el código moral de la sociedad, pero cometido precisamente por la que aparecía como víctima, que fue la que realmente se insinuó al acusado. Ya es inevitable el paralelismo con *El sargento negro*, cuando este se confiesa culpable no de los delitos que se le imputan sino de «algo contra lo que no podemos luchar», de un asunto con mujeres blancas, quizás el último refugio del racismo. Todo está claro y, sin embargo, el jurado resuelve la culpabilidad. La crítica del realismo jurídico parece evidente y ya la conocemos: han sido los prejuicios raciales los que han dictado la condena. Impresiona la escena siguiente, cuando el público blanco y los funcionarios ya han abandonado la sala y Atticus se dispone a hacer lo mismo: todos los negros asistentes se ponen de pie, en silencio, como muestra de respeto. Acaba de ocurrir lo que nunca debe ocurrir: se ha matado un rruiseñor. La moral social se ha impuesto a la moralidad objetiva; la aplicación arbitraria del derecho positivo se ha impuesto al derecho racional.

No extraña que la novela de Harper Lee y, sobre todo, la película de Robert Mulligan, por ser el cine un medio de masas, hayan sido la causa de que muchos estudiantes estadounidenses se decidieran por la carrera de derecho. Atticus se convirtió, en los reivindicativos Estados Unidos de los años sesenta, en el perfecto modelo social; también en el perfecto modelo de jurista. El mismo papel había cumplido en el pasado el Lincoln de *El joven Lincoln*. Ambos, Lincoln y Atticus, eran abogados pero representaron las virtudes que ha de poseer todo jurista y, por tanto, también los jueces. El juez ideal 1) conocería el derecho positivo, la técnica jurídica, pero por encima de ese conocimiento tendría sentido común, inteligencia práctica;

2) se interesaría por el caso que ha de juzgar, dedicando tiempo y empeño a la investigación; 3) sabría argumentar y convencer con sus argumentos al auditorio; 4) sería un buen vecino, un ciudadano comprometido con su sociedad; 5) y por todo ello se le reconocería autoridad. De Lincoln y de Atticus se podrían predicar más virtudes que las que Dworkin asignó al juez Hércules: «habilidad, erudición, paciencia y perspicacia sobrehumanas» (1989: 177). Por esta razón, pero también por el tratamiento que ofrece de las relaciones entre el derecho y la moral social, mostrándose en imágenes un derecho crítico de la moral positiva, lo que no suele ser cinematográficamente habitual, y por su defensa de la justicia, merece ser leída la novela y vista la película por quienes sientan algún interés por el derecho a un juicio justo.

Referencias

ANDRÉS IBÁÑEZ, Perfecto (2000). «La argumentación y su expresión en la sentencia». *Estudios de Derecho Judicial*, 32, 9-34.

ASIMOW, Michael y MADER, Shannon (2007). *Law and Popular Culture. A Course Book*. New York: Peter Lang.

ATIENZA, Manuel (2001). «Ética judicial». *Jueces para la democracia*, 40, 17-18.

____ (2003). *Tras la justicia*. Barcelona: Ariel.

____ (2008). «Virtudes judiciales. Selección y formación de los jueces en el Estado de derecho». En CARBONELL, Miguel, FIX FIERRO, Héctor y VÁZQUEZ, Rodolfo (compiladores). *Jueces y derecho. Problemas contemporáneos*. México: Porrúa y UNAM, 3-30.

BOBBIO, Norberto (1992). *El problema del positivismo jurídico*. México: Fontamara.

____ (2009). *Teoría general de la política*. Madrid: Trotta.

CARBONELL, Miguel, FIX FIERRO, Héctor y VÁZQUEZ, Rodolfo (compiladores). (2008). *Jueces y derecho. Problemas contemporáneos*. México: Porrúa y UNAM.

- CHASE, Anthony (2002). *Movies on Trial. The Legal System on the Silver Screen*. New York: The New Press.
- CHASE, Oscar G. (2011). *Derecho, cultura y ritual. Sistemas de resolución de controversias en un contexto intercultural*. Madrid: Marcial Pons.
- DÍEZ-PICAZO, Luis María (2005). *Sistema de derechos fundamentales*. Madrid: Civitas-Thomson.
- DREYER, Carl Theodor (director). (1928). *La passion de Jeanne d'Arc*. [Película]. Francia: Societé generale de films.
- DWORKIN, Ronald (1989). *Los derechos en serio*. Barcelona: Ariel.
- FERRAJOLI, Luigi (2000). *El garantismo y la filosofía del derecho*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- ____ (2001). *Derecho y razón. Teorías del garantismo penal*. Madrid: Trotta.
- ____ (2004). *Derecho y garantías. La ley del más débil*. Madrid: Trotta.
- FERRAJOLI, L. y GARCÍA FIGUEROA, Alfonso (2005). «Entrevista a Luigi Ferrajoli». En CARBONELL, Miguel y SALAZAR, Pedro. *Garantismo. Estudios sobre el pensamiento jurídico de Luigi Ferrajoli*. Madrid: Trotta, UNAM, 515-535.
- FREEMAN, Michael (ed.) (2005). *Law and Popular Culture. Current Legal Issues Volume 7*. UK: Oxford University Press.
- GARAPON, Antoine (2008). «El poder inédito de los jueces». En CARBONELL, Miguel, FIX FIERRO, Héctor y VÁZQUEZ, Rodolfo (compiladores). *Jueces y derecho. Problemas contemporáneos*. México: Porrúa y UNAM, 369-388.
- GARCÍA AMADO, Juan Antonio (1999). «Retórica, argumentación y derecho». *Isegoría*, 21, 131-147.

- ____ (2003). *La lista de Schindler. Abismos que el derecho difícilmente alcanza*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- GARCÍA AMADO, Juan Antonio y PAREDES CASTAÑÓN, José Manuel (eds.) (2005). *Torturas en el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- GASCÓN, Marina (1999). *Los hechos en el derecho. Bases argumentales de la prueba*. Madrid: Marcial Pons.
- GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio (2008). «Derecho y cine. *El rito*, o el derecho y el juez según el realismo jurídico escandinavo». *Revista de Derecho de la UNED*, 3, 101-123.
- GÓMEZ ROMERO, Luis (2008). *El tiempo de los débiles. Garantismo y literatura*. México: Porrúa.
- GREENFIELD, Steve, OSBORN, Guy y ROBSON, Peter (2001). *Film and the Law*. London: Cavendish Publishing Limited.
- GRIFFITH, D. W. (director). (1916). *Intolerance*. [Película]. Estados Unidos: The Triangle Film Corporation/ Work Producing Corporation.
- HART, Herbert L. A. (1977). *El concepto del derecho*. Buenos Aires: Abeledo Perrot.
- HIERRO, Liborio Luis (1996). «Realismo jurídico». En GARZÓN VALDÉS, Ernesto, LAPORTA, Francisco. *El derecho y la justicia*. Madrid: Trotta, CSIC y BOE, 77-86.
- HOLMES, Oliver Wendell (1975). *La senda del derecho*. Buenos Aires: Abeledo Perrot.
- JAKOBS, Günter y CANCIO, Manuel (2006). *Derecho penal del enemigo*. Madrid: Thomson-Civitas.

- KANTOROWICZ, H. (1949) [1906]. «La lucha por la ciencia del derecho». En VARIOS. *La ciencia del derecho*. Buenos Aires: Losada, 323-373.
- KROPOTKIN, Piotr (1977) [1885]. *Palabras de un rebelde*. Palma de Mallorca: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius.
- LÓPEZ CALERA, Nicolás, SAAVEDRA LÓPEZ, Modesto y ANDRÉS IBÁÑEZ, Perfecto (1978). *Sobre el uso alternativo del derecho*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- LLEWELLYN, Karl N. (2000). *Jurisprudence. Realism in theory and practice*. New Jersey: The Lawbook Exchange.
- LUMET, Sidney (director). (1957). *Twelve Angry Men*. [Película]. Estados Unidos: Metro-Golwyn-Mayer/ Orion-Nova Productions.
- ____ (2008). *Así se hacen las películas*. Madrid: Rialp.
- MACHURA, Stefan (2005). «Procedural Unfairness in Real and Film Trials: Why Do Audiences Understand Stories Placed in Foreign Legal Systems?». En FREEMAN, Michael (ed.) (2005). *Law and Popular Culture. Current Legal Issues Volume 7*. UK: Oxford University Press, 148-159.
- MALEM SEÑA, Jorge (2008). *El error judicial y la formación de los jueces*. Barcelona: Gedisa.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (1985) [1848]. *El manifiesto comunista*. Madrid: Alhambra.
- MUÑOZ CONDE, Francisco y MUÑOZ AUNIÓN, Marta (2003). *¿Vencedores o vencidos?* Valencia: Tirant lo Blanch.
- NEAD, Lynda (2005). «Courtroom Sketching: Reflections on History, Law and the Image». En FREEMAN, Michael (ed.) (2005). *Law and Popular Culture. Current Legal Issues Volume 7*. UK: Oxford University Press, 172-182.

- OLIVECRONA, Karl (1980). *El derecho como hecho*. Barcelona: Ariel.
- ORDÓÑEZ SOLÍS, David (2009). «Jueces de cine y el arte de juzgar. Del juez de la horca al juez profesional». *Revista Jurídica de Deporte y Entretenimiento*, 26, 467-483.
- PAREDES CASTAÑÓN, José Manuel (2003). «La pasión de Juana de Arco/Dies Irae. Las políticas de la tortura». En GARCÍA AMADO, Juan Antonio y PAREDES CASTAÑÓN, José Manuel (coords.) (2004). *Torturas en el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch, 47-78.
- PREMINGER, Otto (director). (1959). *Anatomy of a murder*. [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- PRESNO LINERA, Miguel y RIVAYA, Benjamín (eds). (2006). *Una introducción cinematográfica al derecho*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- PUDOVKIN, Vsevolod (director). (1926). *Mat*. [Película]. Unión Soviética: Mezhrabpom-Rus.
- RIVAYA, Benjamín (2009). «El cine de los derechos humanos». *Sociologia del Diritto*, 3, 137-157.
- RIVAYA, Benjamín y DE CIMA, Pablo (2004). *Derecho y cine en 100 películas. Una guía básica*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- RIVAYA, Benjamín y ZAPATERO, Luis (eds.) (2010). *Los saberes y el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ROBSON, Peter (2005). «Law and Film Studies: Autonomy and Theory». FREEMAN, Michael (ed.) (2005). *Law and Popular Culture. Current Legal Issues Volume 7*. UK: Oxford University Press, 21-46.
- ROMERO, Emilio G. (2006). *Otros abogados y otros juicios en el cine español*. Barcelona: Laertes.

- ROSS, Alf (1994). *Sobre el derecho y la justicia*. Buenos Aires: Eudeba.
- SARAT, Austin (2000). «Imaginig the Law of the Father: Loss, Dread, and Mourning in The Sweet Hereafter». *Law and Society Review*, 341, 3-46.
- SHERWIN, Richard (2001). «Nomos and Cinema». *UCLA Law Review*, 48-6, 1519-1543.
- STRICKLAND, Rennard, FOSTER, Teree E., BANKS, Taunya Lovell (2006). *Screening Justice – The Cinema of Law*. New York: William S. Hein & Co.
- TARUFFO, Michele (2008). *La prueba*. Madrid: Marcial Pons.
- TORRES DULCE, Eduardo (2000). «El juez en la pantalla». En TOHARIA, José Juan (dir.). *El juez y su imagen en la sociedad: pasado, presente y futuro*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial, 45-60.
- TRUFFAUT, François (2007). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.

El póquer y los tribunales: el caso Molly Bloom

JHOSELIN MÓNICA ALVARADO MARÍN

Universidad Continental, Huancayo



*La gente me preguntaba cuál era mi objetivo en ese punto,
cuál era mi final. En ese entonces habría respondido
inmediatamente: me criaron para ser una campeona, mi
objetivo era ganar y ¿contra qué o quién? Esos eran detalles.*
Molly's Game

1. Introducción

El mundo de las apuestas suele ser un hábito para algunos y algo completamente ajeno para otros. Lo cierto es que todos hemos oído hablar de las casas de apuestas, juegos de azar y demás prácticas lúdicas que tienen a la suerte como un factor o determinante del triunfo. Lugares donde se oferta la posibilidad de obtener un botín en relación con una probabilidad a simple vista desconocida. Al observar un filme con una trama de juegos de azar, el póquer¹ forma parte de los más comunes. Y aunque muchas de estas películas centran su trama en el despliegue mismo del juego, otras tratan

1 Juego de naipes con baraja francesa, en el que se reparten cinco cartas a cada jugador, se hacen apuestas y descartes, y gana quien reúne la combinación superior entre las varias establecidas (RAE 2014).

tópicos como la ilegalidad de estos, relacionándolos incluso con las mafias y grupos enfrascados en las más grandes esferas del poder.

Molly's game o *Apuesta maestra* (Aaron Sorkin, 2017) le da una perspectiva diferente a este tópico dentro de la película que, aunque ocupa gran parte del contenido, no comprende en sí misma la esencia de esta. Desde juegos corridos en lujosos hoteles, hasta los tribunales del estado de Nueva York, la historia va transcurriendo a ratos lenta mientras narra el pasado deportivo en la historia de Molly Bloom y en otros momentos vertiginosa cuando se suscitan situaciones complicadas. La trama se desarrolla partir de la captura de Molly por parte del FBI, empleando un *flashback*² para adentrarnos retrospectivamente a hechos del pasado.

Y es que el filme muestra además del póquer la audacia de Molly para conseguir sus objetivos y levantarse de las caídas más dolorosas, que ella ha sido en definitiva criada para ser una ganadora y salir airosa de las situaciones más complicadas que pueda enfrentar. Este contexto nos hace plantearnos la siguiente pregunta: ¿cómo termina una joven deportista destacada sometida a un proceso judicial que pone en peligro su libertad?

2. La historia de Molly

Un recuento de la juventud de Molly, protagonizada por Jessica Chastain, muestra a una adolescente inusualmente ofuscada con la vida, que tiene algunos problemas con la autoridad paternal. Su padre es un reconocido psicólogo que consideraba muy importante la excelencia académica y deportiva, por tal motivo ha exigido a sus hijos destacar en ambos campos. Molly tenía una licenciatura en Ciencias Políticas en la Universidad de Colorado y pretendía conseguir una medalla de oro en los Juegos Olímpicos antes de iniciar la carrera de leyes.

Se han creado muchas formas materiales de medir el éxito de una persona en la vida, o al menos se ha intentado hacerlo. Para el mundo de los deportistas, los Juegos Olímpicos representan oportunidades de tener un lugar en la

2 En una película, interrupción de la acción en curso para presentar los hechos que, ocurridos en un tiempo anterior, guardan relación con ella.

historia y conseguir la materialización de éxito necesaria para coronar una carrera deportiva. El deporte de Molly era el esquí artístico o de estilo libre, y la oportunidad para conseguir un lugar en la competencia estaba en sus manos, excepto por una coincidencia. La visibilidad de los espacios llenos de nieve donde se practica este deporte suele ser mala algunos días y el día de la competencia fue uno ellos. Entonces se coloca en el campo algunas ramas de pino que facilitan la visibilidad y el cálculo de profundidad del campo. La estabilidad requerida por un deportista para este deporte puede verse afectada si las botas chocan con algunas de estas ramas que están regadas a lo largo del campo, y eso es precisamente lo que le sucede a Molly.

Ella ya había sido operada de la columna por una escoliosis de aparición rápida luego de lo cual no era recomendable continuar practicando deporte competitivo; sin embargo, había retornado a ello un año después de la operación. Luego de haber caído estrepitosamente en el campo gracias a una rama de pino, el esquí artístico es dejado de lado para dar paso a una nueva historia que la marcaría para siempre.

2.1. Un nuevo comienzo

Molly se había propuesto estudiar en la Facultad de Derecho, iba a buscar un nuevo rumbo para su vida, que tal vez encontraría en el mundo de las leyes, pero no sin antes tomarse un año sabático. Esta decisión por supuesto no es apoyada por su padre y debe conseguir la manera de arreglárselas sola. Escoge Los Ángeles para su nuevo comienzo, al principio duerme en el sofá de un amigo y tiene un trabajo como camarera en un club nocturno. Es aquí donde conoce a Dean, un tipo excesivamente soberbio y de un trato desagradable. Un día le ordena ayudarlo a regentar un juego nocturno de póquer en Cobra Longe y, por supuesto, comunicar a los participantes de una exclusiva lista la hora y el lugar. Ella compone un simple mensaje con esta información y los jugadores no tardan en confirmar su participación. Ellos no eran comunes jugadores de póquer, se trataba de personajes famosos que pagarían diez mil dólares en efectivo por entrar en el juego.

Los juegos, como sabemos, pueden generar dependencia. Lo que los hace tan atractivos puede resultar nocivo para la salud mental, y terminar por arruinar vidas. La situación se agrava si hablamos de personajes que tienen

mucho dinero y ninguna buena idea de cómo gastarlo. No parece ser la apuesta lo único que los une, también está la sensación de poder que genera compartir el juego con personajes sumamente adinerados, conjuntamente con el realismo de las victorias y derrotas sobre la mesa.

La oportunidad de aprender sobre un negocio tan lucrativo como regentar juegos de póquer no es desperdiciada por Molly en lo absoluto, se dedica a aprender todo lo relacionado con el juego y entabla simpatía con los jugadores. Los montos de sus propinas eran generosos, sumados a su salario semanal por ser la asistente de Dean, ya tenía suficiente para salir del sillón de su amigo.

A Dean no le agradaba la idea de que Molly gane tanto dinero y decide recortarle el sueldo de asistente. En ese momento Molly sabe que no tardaría mucho en despedirla y decide armar su propio plan, concerta varias citas en lujosas suites y monta una sala de juego en una de ellas. Se hace con los números telefónicos de los jugadores de la lista de Dean y cita a todos en el nuevo lugar. Cuando todos se encuentran reunidos en el lugar, Molly anuncia que es la nueva anfitriona del juego de los martes por la noche y que si alguno deseara jugar en Cobra Lounge no habría resentimientos al respecto. Este momento es clave, pero ningún jugador se retira y el juego queda en manos de Molly.

A esta parte le seguirán muchas noches intensas de juegos, con exorbitantes apuestas de dinero sobre la mesa. Molly lleva la contabilidad de todas las ganancias y pérdidas e incluso toma la asesoría legal de un abogado para asegurarse de no estar infringiendo la ley.

3. En el marco jurídico de la suerte

Vayamos en orden para obtener una definición de dónde nos encontramos cuando hablamos de póquer. Los juegos donde se reparten cartas pueden ser considerados juegos de azar o como Molly menciona en la película al revisar las leyes federales de los Estados Unidos «el póker no es un juego de azar, es un juego de habilidad».

Pues bien, el ordenamiento jurídico peruano hace énfasis en la conceptualización de los juegos de azar y las apuestas:

Los juegos de azar y de apuestas suelen ser definidos como aquellos juegos en los que las posibilidades de ganar o perder no dependen exclusivamente de la habilidad o destreza del jugador, sino del azar (*alea*), entendiéndose por este, de acuerdo a la Real Academia Española, a la casualidad o imprevisibilidad.

En ese sentido, de conformidad con el artículo 16 del Decreto Supremo 095-96-EF, Reglamento del Impuesto Selectivo al Consumo a los Juegos de Azar y Apuestas, se entiende por:

- a) Juegos de azar: aquellos contratos donde el *alea*, y no la habilidad o destreza de las partes, es fundamental para determinar la contraprestación correspondiente al deudor del contrato. En principio, estos juegos de azar pueden ser de hasta tres tipos: las loterías, los bingos y los juegos de máquinas tragamonedas; y
- b) Apuestas: aquellos contratos que no solo dependen del azar, sino también de la destreza de las partes. A su vez, las referidas apuestas pueden ser de dos tipos: (i) los casinos de juego, y (ii) los consistentes en eventos hípicos (Estrada y García 2013: 351-352).

En Perú existe una regulación más exhaustiva para las apuestas, a nivel administrativo las normas disponen la forma en que se controlan las autorizaciones de operación de las máquinas de casino e incluso el registro de importación de estas. También hay un marco de regulación que determina imposiciones tributarias aplicables a las máquinas tragamonedas y los casinos de juego.

En este contexto, es conveniente hacer una diferenciación con la legislación estadounidense respecto de los juegos de azar y apuestas.

Though the United States federal government has its own set of laws governing the legality of gambling and plenty of restrictions therein (more on all of that below), most states have their own legislation that addresses everything from age limits to whether you have friends over for a friendly game of poker on a Friday night. Most states have gambling codes that reflect the values of the population: states in the Bible Belt trend towards the most conservative end of things while Nevada and New Jersey are consistently pushing the boundaries of progress³ (Gambling Online, s. f.).

3 Aunque el gobierno federal de los Estados Unidos tiene su propio conjunto de leyes que rigen la legalidad del juego y muchas restricciones en él (más sobre esto, a continuación), la mayoría de los estados tienen su propia legislación que abarca desde límites de edad

Las leyes aplicables a la regulación de las apuestas y los juegos de azar son diversas y su aplicación depende de la normatividad propia de cada estado. En los últimos años, con el inevitable devenir de la tecnología se ha problematizado a las apuestas en línea, sobre las cuales han surgido diversas opiniones e intentos de regulación que resultan en muchos casos confusas para los usuarios.

The legality of online gambling is ever-changing. But one thing is constant: it makes a lot of money. In 1997, online gambling revenues were about \$200 million a year. Today, the online gambling industry makes an estimated one billion dollars annually. This is a huge business, and a lot of people have cashed in on it. But it has led to some ambiguous legal issues, as the legality of online gambling is constantly being challenged. There are differences in the legality of making bets, taking bets, facilitating payments to casinos, and advertising on websites. And there are constantly new legal challenges⁴ (Butler 2009).

3.1. El quiebre legal

La asesoría legal de Molly había recomendado «no violar la ley mientras viola la ley», haciendo notar que las leyes federales sancionan que el administrador del juego cobre una comisión de cualquier tipo por su labor, es decir, el dinero

hasta si tiene amigos para un amistoso juego de póquer el viernes por la noche. La mayoría de los estados tienen códigos de juego que reflejan los valores de la población: los estados en la tendencia del cinturón de la Biblia hacia el extremo más conservador de las cosas, mientras que Nevada y Nueva Jersey están constantemente empujando los límites del progreso.

- 4 La legalidad de los juegos de azar en línea es cambiante. Pero una cosa es constante: genera mucho dinero. En 1997, los ingresos por juegos de azar en línea fueron de aproximadamente \$ 200 millones al año. Hoy en día, la industria del juego en línea gana aproximadamente mil millones de dólares anuales. Este es un gran negocio, y muchas personas lo han aprovechado. Pero ha llevado a algunos problemas legales ambiguos, ya que la legalidad de los juegos de azar en línea se ve constantemente desafiada. Existen diferencias en la legalidad de realizar apuestas, tomar apuestas, facilitar pagos a casinos y publicitar en sitios web. Y constantemente hay nuevos desafíos legales.



Fotograma n.º 1. Molly a punto de quedarse con el juego.

del pozo que aportaba cada jugador era única y exclusivamente del juego. La ganancia de ella entonces se basaba en la propina que dejaban los jugadores cada semana. Adicional a esto, el juego debería pagar impuestos, no podía ser manipulado, no debería haber drogas ni prostitución, todo esto haría en suma un juego honesto con victorias y derrotas verídicas.

El desarrollo del juego se da de forma normal, sin infringir las leyes por un buen tiempo; sin embargo, existe un punto de quiebre en la legalidad de este. En la película se presentan diferentes situaciones que una tras otra acarrearán el resultado de ilegalidad al infringir el código de los Estados Unidos 1955. A continuación, analizaremos la secuencia de hechos.

3.1.1. Perder el juego una vez más

Primero un jugador muy bueno llamado Harlan pierde contra Bad Brad, como solían llamarlo por ser pésimo jugando al póquer, y el deseo de venganza se desata en él. Harlan pierde muchísimo dinero intentando recuperar lo que ya había perdido antes, jugando como un principiante y dejándose llevar por el impulso desesperado por recuperar el control de sus ganancias en el juego. Adquiere una deuda por 1 200 000 dólares, empero no contaban con esa cantidad.

Molly lo envía a casa e intenta tranquilizarlo, dos semanas después Harlan entrega el dinero en un cheque bancario. Ella se pregunta de dónde pudo sacar tanto dinero y entonces «el jugador x», cuya identidad nunca se revela

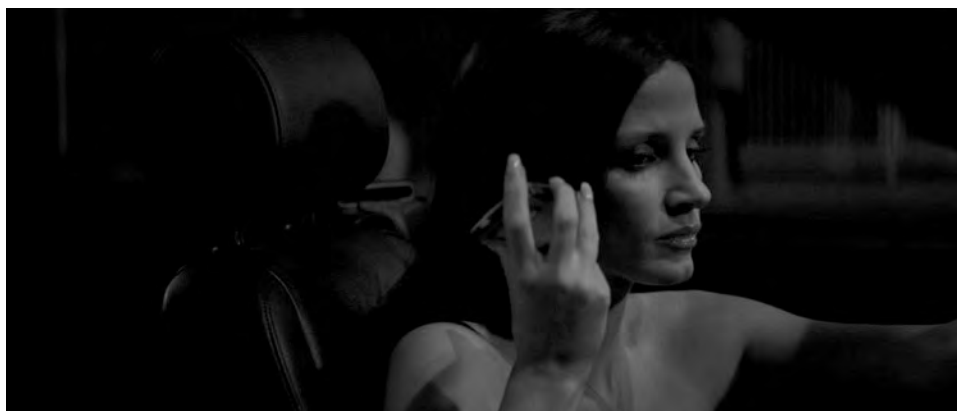
en la película, le confiesa que él había estado financiando a Harlan por dos años a cambio de un porcentaje de sus ganancias.

La conducta del «jugador x» puede encontrarse a simple vista deshonesto, pues había estado financiando a un jugador a cambio de obtener el 50% de sus ganancias. Es decir, cobraba un porcentaje sumamente elevado que podría ser considerado un interés usurero. La conducta además se prestaba para un juego deshonesto, puesto que ambos jugadores habían estado en la misma mesa y si alguno de ellos tiene interés en el otro pudo haber realizado jugadas que en apariencia lo desfavorecían, pero al mismo tiempo daban oportunidad al otro jugador de obtener mayores ganancias.

Molly desaprueba totalmente la conducta del «jugador x» y le dice que no puede volver a suceder, en ese momento este jugador se siente rechazado y le espeta que ella gana mucho dinero del juego y que nadie lo restringe. Adicionalmente, trae a colación un tema de rechazo personal, ya que Molly no se ha involucrado sentimentalmente con ninguno de los jugadores, pero el «jugador x» cree que se involucra con algunos más que con otros, como él, que siente que ha sido dejado de lado.

A la semana siguiente, mientras se dirigía hacia el juego, el «jugador x» le envía un mensaje informándole que jugarían en otra parte y que no debería molestarse en ir, no contento con eso le hace una llamada donde se oyen sus carcajadas y la expresión «estás jodida».

«Justo ahí, en ese momento así de rápido perdí el juego» (Molly Bloom).



Fotograma n.º 2. Molly recibiendo la llamada del «jugador x».



Fotograma n.º 3. Molly y lo recaudado anualmente por su nuevo juego en Nueva York.

3.1.2. Retornar con un juego más intenso

Por un tiempo Molly intenta creer que no era gran cosa, que de cualquier modo ella planeaba terminar con el juego en algún momento, pero no podía evitar sentir la frustración de haber perdido contra una pantalla verde, como ella lo llama, y además sin oportunidad alguna de luchar en contra de los injustos caprichos de los hombres. Es entonces que toma una nueva decisión, tomar un vuelo a Nueva York para ganar el juego una vez más.

La forma de conseguirlo fue estratégica, se juntó con mujeres de Playboy que podían ayudarla a reclutar jugadores millonarios. Una de ellas tenía especiales habilidades con la informática, lo que era necesario para revisar los antecedentes de los jugadores; y las otras, importantes contactos e información de los más grandes y costosos juegos de póquer en el mundo. Juntas pudieron reclutar a diez jugadores para empezar el juego en una mesa y tener a otros siete en una lista de espera.

Pronto el juego había empezado otra vez, Molly había rentado un *penthouse* e instalado cámaras de videovigilancia en las mesas. Los juegos se realizaban los miércoles, jueves y domingos en casa de Molly, estos eran juegos bajos en *stake*. El termino *stake* en póquer refiere a la cantidad de dinero que los jugadores están dispuestos a apostar. Los martes por la noche tenía los juegos grandes, altos en *stake* y con mucha acción, que se realizaban en el hotel The Plaza.

La logística que Molly empleaba para los juegos era sofisticada y precisa para cada noche: un equipo de personas preparadas colaboraba para regentar el juego de forma adecuada, en este punto cada centavo del dinero que llegaba a sus manos pagaba impuestos y era legal. Para el final del año había reportado cuatro millones setecientos setenta y tres mil dólares (4 773 000), se había convertido en la más grande organizadora de juegos de póquer particulares y todo eso sin infringir las leyes federales.

«¿Saben lo que me hace sentir bien sobre perder? Ganar» (Molly Bloom).

3.1.3. Violar la ley en un segundo

Molly había estado trabajando con una nueva repartidora a quien llama B, quien le había sugerido tomar un porcentaje del pozo. Para llegar a este punto, había acontecido que Molly estaba garantizando el juego con su propio dinero, esto sucedió debido a que algunos jugadores no tenían todo el dinero que apostaban y en consecuencia Molly tampoco tenía cómo pagar a los jugadores que habían ganado exorbitantes cantidades en su mesa. Tomó la decisión de continuar garantizándolo, prestando dinero temporalmente a los jugadores que no lo tenían, y ya había sido estafada unas tres o cuatro veces. Tenía dinero en las calles que posiblemente no volvería a ver nunca.

Una oportunidad donde no tuviera el dinero completo para pagar a los jugadores sus ganancias podría ser el fin, y Molly no pensaba permitirlo. B había sugerido retirar parte del dinero del pozo cuando una cantidad de apuesta sobre la mesa estuviera rebasando los límites que podía efectivamente pagar a los jugadores. Para esto es importante entender qué significa el término *rake*, que es mencionado varias veces en la película. Una consulta con el significado de la terminología del póquer lo define como «Chips taken from the pot by the cardroom for compensation for hosting the game»⁵ (Pokernews s. f.).

Antes cuando se mencionaron las recomendaciones del abogado para mantener la legalidad del juego, el tomar un porcentaje del pozo en juego era una causal que podía volverlo ilegal. Al ubicar el contexto donde este juego se realiza es necesario preguntarnos qué dicen las leyes norteamericanas al

5 Fichas extraídas del bote por el salón de cartas para obtener una compensación por organizar el juego.



Fotograma n. °4. Las manos de B quitando el 2 % del pozo.

respecto, pues no en todos los casos suena tan desproporcional la medida de tomar un porcentaje en compensación por los gastos en los que incurre el organizador para poner en movimiento un juego de póquer: «In most legal jurisdictions, taking a rake from a poker table is explicitly illegal if the party taking the rake does not have the proper gaming licences and/or permits. The laws of many jurisdictions do not prohibit the playing of poker for money at a private dwelling, provided that no one takes a rake»⁶ (Wikipedia The Free Encyclopedia s. f.).

Como ya se ha comentado antes, las leyes que regulan los juegos de azar en Estados Unidos no son uniformes, sino que al contrario tienen tal variación que en muchas ocasiones causan confusión acerca de cuándo se está practicando ilegalmente un juego. No obstante, la práctica de juegos privados es más restringida, puesto que los permisos y licencias son menos estrictos y el control sobre lo que sucede en los juegos no está abierto a una fiscalización completa. En la película se entiende violada la ley cuando Molly le hace una seña a B que indica quitar el dos por ciento del bote, acto seguido B quita rápidamente las fichas que representan ese porcentaje y la violación de la ley queda consumada.

6 En la mayoría de las jurisdicciones legales, tomar un *rake* de una mesa de póquer es explícitamente ilegal si la parte que toma el *rake* no tiene las licencias o permisos de juego apropiados. Las leyes de muchas jurisdicciones no prohíben jugar al póker por dinero en una vivienda privada, siempre que nadie tome un *rake*.

«Así fue, acababa de tomar un *rake* violando el Código Criminal de los Estados Unidos 1955» (Molly Bloom).

3.1.4. Un informante y la mafia rusa

Douglas Downey se introduce en la historia, es catalogado como un tipo alcohólico que contaba muchas historias incomprensibles. Hablaba de la vida que deseaba tener y de otros juegos donde había participado con los rusos, juegos con grandes apuestas y mucha acción. Molly continuaba organizando juegos de póquer con un ritmo arduo, ya se había vuelto adicta a las drogas porque necesitaba mantenerse despierta durante unas horas, mientras los juegos estaban corriendo, y noqueada otras tantas para recuperar energías.

Un día Douglas pierde 80 000 dólares y no los tenía, y entonces Molly le ofrece un trato. Ella le daría el crédito de esos 80 000 dólares a cambio de que él trajera algunos jugadores rusos a su mesa. Este es el principio de uno de los detonantes más grandes de su posterior captura por el FBI. En efecto, los jugadores llegan y apuestan considerables cantidades, no son muy buenos en el póquer, pero tienen muchísimo dinero para apostar.

«La gente había preguntado si no había forma de darse cuenta de que los jugadores estaban conectados con uno de los más oscuros, mortales y grandes sindicatos de crimen organizado en el mundo y no, no había», Molly Bloom.

En apariencia Molly desconoce que se había involucrado con una de las más grandes mafias y, por tanto, dinero de proveniencia ilícita. Los juegos de azar suelen relacionarse con el lavado de activos, ya que dan pie a grandes transferencias cuyo control es limitado.

La explotación de juegos de azar constituye un emprendimiento de alto riesgo en relación con la amenaza de criminalidad financiera en la medida que ella viabiliza la circulación diaria de una muy importante masa de dinero en efectivo a través de operaciones no siempre significativas en lo que a su valor concierne. Ello hace que —sin una precisa supervisión— sea dificultoso no solo conocer el origen de los fondos apostados y la identidad del apostador, sino también la exacta relación entre las ganancias obtenidas y los premios pagados por el explotador (Reggiani y Marteau 2009).

En algunos países, como en el nuestro, la escasa regulación en materia de juegos de azar es preocupante, y puede dar pie a la comisión de muchos crímenes financieros. Así lo menciona un documento que reporta las actividades relacionadas con los juegos de azar en el Perú, filtrada por la organización sin fines de lucro Wikileaks, donde se menciona lo siguiente: «The team found lax to non-existent regulatory controls, a toothless Gaming Commission staffed by unqualified personnel, and a cursory registration process. The gaming sector is thus wide open to money launderers, drug traffickers, and counterfeiters both Peruvian and foreign. The sector badly needs reform»⁷ (El Comercio 2011).

3.1.5. El final de la princesa del póquer

Molly tenía un conductor y guardaespaldas llamado Pat, del cual no sabía mucho, pero le simpatizaba, un día este le sugirió tener una reunión con unas personas del fondo de cobertura de Nueva Jersey que aparentemente estaban interesados en el juego y Molly accede. Ella los espera en el Four Seasons y los tipos no tardan en llegar, eran dos hombres rudos que le sugieren asociarse para ayudarla a cobrar sus deudas, desde luego Molly intuía que sus formas de reunir el dinero no eran precisamente amables y rechaza el trato.

Un tiempo después cuando Molly llegaba a su habitación, el recepcionista anuncia que tiene algunos paquetes para ella, que subirá en un momento. Una vez dentro de su apartamento alguien toca la puerta y ella abre pensando en los paquetes que el recepcionista prometió subir, pero no se trataba de los paquetes. Un fornido hombre la enviste y empieza a propinarle severos golpes en el rostro, Molly intenta salvarse ofreciéndole el dinero de su caja fuerte, a lo que el tipo accede. Coloca dinero, joyas y oro en un bolso y sin embargo el hombre continúa con la brutal golpiza, le espeta que la ayuda para el cobro de sus deudas no era una oferta ni una sugerencia y le pone una pistola en la boca, continúa la amenaza diciendo que conoce dónde vive su

7 El equipo encontró controles normativos laxos o inexistentes, una Comisión de juego ineficaz, atendida por personal no calificado y un proceso de registro superficial. El sector del juego está, por lo tanto, ampliamente abierto a los blanqueadores de dinero, traficantes de drogas y falsificadores tanto peruanos como extranjeros. El sector necesita urgentemente una reforma.

madre y finalmente la arroja al piso pateándola en el vientre, acto seguido se retira del edificio con el dinero y la sangre de Molly entre sus manos.

Luego de este traumático episodio Molly no sale de su apartamento durante dos semanas, no podía ir por atención médica, pues su presencia no pasaría inadvertida y cualquier doctor u hospital comunicaría lo sucedido a la policía. Cuando abre su puerta otra vez encuentra los periódicos en la entrada y empieza a revisarlos. La llamada de los mafiosos para que finalmente accediera a su trato no había llegado aún, y entonces en un artículo del *New York Times* se anunciaba la caída de muchos mafiosos en una redada de la policía, el karma había llegado rápido.

Cuando su rostro sanó lo suficiente para cubrir los moretones con maquillaje, Molly volvió a organizar una semana de juegos que se prometió sería la última, solo para recuperar el dinero que le debían, luego de lo cual se habría retirado de ese mundo. Y es aquí cuando todo se viene abajo, primero recibe una llamada de Douglas diciéndole que él no había dicho nada sobre ella, entre balbuceos inentendibles que denotaban su ebriedad, menciona que agentes de la oficina de Fraude y Seguridad habían revisado su registro, entonces se da cuenta de que Douglas era un informante del FBI. En simultáneo recibe un mensaje de Shelby, una de las mujeres que ayudaba a regentar el juego, que decía «El FBI está aquí, mantente lejos». Entonces toma el efectivo que encuentra, sale rápidamente de su apartamento y toma un vuelo hacia Telluride, Colorado.



Fotograma n.º 5. El brutal ataque contra Molly.

Este es el fin para la princesa del póquer y la organización de los más costosos juegos de póquer del mundo, ya que luego de ese allanamiento al juego en The Plaza Hotel, sus cuentas bancarias son intervenidas dejándolas sin un dólar y un anuncio para que se comunique con el Departamento de Justicia. El proceso que sigue a eso en la justicia de Estados Unidos fue imponer el cobro de un impuesto en base al dinero decomisado, deuda que Molly no tiene cómo pagar.

4. Una carrera de leyes frustrada

La historia de Molly transcurre después de la decisión de tomar un año sabático antes del inicio de una carrera de leyes, año que se extiende por mucho tiempo gracias al lucrativo negocio del póquer en el cual, como ya vimos, logra introducirse gracias a su ingenio. Durante ese tiempo Molly no parece haber vuelto a considerar la idea de estudiar leyes, aunque menciona haber realizado muchos cursos en línea mientras no tenía nada que hacer en los juegos e incluso estar a doce créditos de una licenciatura en Astronomía.

Su primera carrera, Ciencias Políticas, daba una idea de lo brillante que podía ser su futuro como abogada. Dos años después de haber volado a Telluride, Colorado, a la casa de su madre, el FBI la interviene en su apartamento. Molly lee su acusación en el caso «Estados Unidos vs. Molly Bloom» y va en busca de un abogado. Charley Jaffey aparece en escena, en un primer momento muestra su deseo de no patrocinar el caso de Molly. Es difícil para Charley creer que Molly haya podido tener en su mesa a la mafia rusa sin sospechar quiénes eran y de dónde provenía su dinero.

Charley acepta acompañar a Molly a la audiencia donde deberá dar cuenta de que está enterada de los cargos por los que se le acusa y declararse culpable o no culpable. Debido a que el abogado no ha aceptado el patrocinio advierte a Molly que solo la acompañará para los fines de aquella audiencia y luego tendrá que buscar a otra persona que la defienda. Entonces algo ocurre en la mente de Charley, realiza algunas preguntas a Molly mientras esperan su turno en la audiencia:

Charley: Cuando dije que mi anticipo era de \$250 000 dijiste que tenías diez veces eso.

Molly: Sí.

Charley: Estuviste extendiendo crédito, no tienes recursos, ¿y dejas 2.5 millones de dólares en la calle?

Molly: Tenía que hacerlo.

Charley: ¿Por qué? ¿Alguien intentó comprar tu deuda?

Molly: Muchos lo hicieron.

Charley: ¿Por qué no la vendiste como lo hiciste con tu ropa?

Molly: Yo no podía.

Charley: ¿Por qué?

Molly: Porque no estaba segura de cómo la cobrarían.

Charley: Me temía que dijeras eso.

Y fue así que en el momento de declararse como abogado solo para los fines de aquella audiencia Charley decide patrocinar a Molly, ¿por qué? Pues en ese momento descubre que quizá Molly no era la persona que la prensa había inventado, ya que por su posición en los juegos tenía mucha información reservada e incluso nombres de las personas que habían acudido a sus juegos durante todos esos años, y aun así no los había revelado. Nadie conocía secretos de aquellas personas gracias a Molly, y ella no había usado su conocimiento para beneficiarse, y eso significó algo para el abogado, algo que no todo el mundo está dispuesto a hacer cuando tiene dificultades económicas y las salidas son escasas.

Podemos ver a Molly observando con nostalgia el despacho de Charley, pensando quizá en todo lo que había sucedido para tener que llegar a ese punto y una carrera de leyes que nunca empezó. Recuerda vagamente que su intención era solo ser una chica normal en un clima cálido, intentando lograr independencia, que claro está logró sobremanera, pero ¿a costa de qué? El descontento con lo que había creado se manifiesta en los últimos juegos de póquer, donde el lado gris de la vida parecía haber invadido su alma y los días se asemejaban a un vaivén de monotonía.

Sentía que estaba en un hoyo tan profundo que en cualquier momento me quebraría, no me sentía deprimida me sentía más bien violenta. Estaba

cansada de vivir en la fraternidad que había construido para degenerados. Estaba cansada de la avaricia, mía no de ellos, solo mía. Estaba harta de estar drogada todo el tiempo, harta de vivir en la zona gris, no podía reconocerse y lo que reconocía no lo soportaba (Molly Bloom).

5. Las ofertas y el juicio de Molly

Charley continúa descubriendo las claves del caso de Molly al continuar leyendo el libro que ella escribió para pagar algunas deudas, por el que recibió treinta y cinco mil dólares de adelanto a cambio de revelar los nombres de cuatro personas que ya habían sido nombradas por Brad Marion en una investigación federal. Una primera estrategia de Charley se basa en algo llamado sistema de puntos. Este sistema sirve para aminorar la recomendación de sentencia por parte de la fiscalía sobre la base de ciertos factores en los que puede calzar el caso. El abogado piensa en una reducción de puntos por un papel menor, es decir, hacer pasar a Molly como una camarera de cocteles que fue despedida por los jugadores. Ella no está de acuerdo con este argumento, pues le parece que invalida su carrera y desde luego su rol menor en la acusación de la que es parte, es falso.

Charley menciona una reducción de dos puntos de acuerdo con el sistema, lo que haría que los doce puntos iniciales de la acusación se reduzcan a diez. Una referencia a la normativa de agravantes y atenuantes de los Ajustes primer §§3B1.1 & 3B1.2, redactado por la comisión de sentencia de los Estados Unidos menciona:

III. MITIGATING ROLE, §3B1.2

Section 3B1.2 provides for 2-, 3-, and 4-level decreases to the offense level depending on the defendant's mitigating role in the offense:

- (a) If the defendant was a minimal participant in any criminal activity, decrease by 4 levels.
- (b) If the defendant was a minor participant in any criminal activity, decrease by 2 levels⁸ (Office of General Counsel U. S. Sentencing Comision 2013).

8 III. PAPEL ATENUADO, §3B1.2

La disminución se buscaba por un papel menor, que en la norma se diferencia de un papel mínimo. Para encontrar la diferencia recurriremos a otra sección del mismo texto que apunta:

The note further provides that «the defendant’s lack of knowledge or understanding of the scope and structure of the enterprise and of the activities of others is indicative of a role as minimal participant». Id. Application Note 5 provides that §3B1.2(b)’s 2-level reduction for minor participants applies to defendants who are «less culpable than most other participants, but whose role could not be described as minimal». USSG §3B1.2, comment. (n. 5)⁹ (Office of General Counsel U. S. Sentencing Comision 2013).

De este conglomerado normativo en lo que a reducción por papeles atenuados se refiere, entendemos que los papeles mínimos representan un desconocimiento del alcance o la estructura de las actividades delictivas mientras que los papeles menores solo refieren una culpabilidad menor en relación con la de los otros participantes del hecho delictivo, pero que no encaja en un papel mínimo, posiblemente porque no existe tal desconocimiento, pero el rol es menos sustancial o importante en relación con el resto.

La Sección 3B1.2 proporciona disminuciones de 2, 3 y 4 niveles al nivel de ofensa dependiendo del papel atenuado del acusado en la ofensa:

- (a) Si el demandado era un participante mínimo en cualquier actividad delictiva, disminuir en 4 niveles.
- (b) Si el demandado era un participante menor en cualquier actividad criminal, disminuya por 2 niveles.

9 La nota establece además que «la falta de conocimiento o comprensión del demandado sobre el alcance y la estructura de la empresa y de las actividades de otros es indicativa de un papel como participante mínimo». Id. La Nota de aplicación 5 establece que la reducción de 2 niveles de §3B1.2 (b) para participantes menores se aplica a los acusados que son «menos culpables que la mayoría de los otros participantes, pero cuyo papel no puede describirse como mínimo». USSG §3B1.2, comentario (n. 5).

5.1. La primera oferta

En cualquier caso, el primer intento estratégico de Charley no funciona. Una oferta se presenta sobre la mesa, consiste en que Molly coopere con el gobierno para incriminar a los rusos, pero ella se niega porque dice no tener ninguna información relevante que pueda ayudar a sus fines. En cambio, tiene chisme, información escandalosa que puede perjudicar la vida personal de cada jugador que se sentó en su mesa, y no quiere hacerla pública. Finalmente, comunica a Charley su decisión de informar sobre ella misma, mas no sobre los jugadores.

Esta primera oferta nos lleva hasta una conversación entre representantes del gobierno, y Molly que desde luego va acompañada por su abogado Charley. Los fiscales realizan algunas preguntas a Molly, y cuestionan el hecho de que ella no estuviera enterada en lo absoluto de que tenía jugadores que pertenecían a la mafia rusa. Molly responde diciendo que había hecho mal su trabajo los últimos meses debido a la intoxicación por consumir drogas para mantenerse despierta durante los juegos.

Charley implora a los dos fiscales hacer lo correcto sacando a Molly de la acusación que se sigue en contra de la mafia, dado que ella no tuvo nada que ver con los fraudes y el dinero de proveniencia ilícita materia de acusación:

Esta mujer no le pertenece a la acusación, Rico, no pueden acusarla de mafiosa. Cobró una comisión por organizar un juego por siete meses hace dos años, y ¿por qué? Porque estaba ganando millones y no quería cobrar por la fuerza. Tuvo infinitas oportunidades de beneficiarse contando las historias reales que ella sabe. Tengo imágenes forenses del 2007, me refiero a mensajes, correos, estrellas de cine y de rock, atletas, multimillonarios, algunos con familia, casados y con hijos y eso es solo la punta del iceberg. ¿Qué hay sobre el tipo que casi fue embajador de los Estados Unidos en Mónaco?, lo revocaron al último minuto y nadie sabe por qué, ella lo sabe. Sabe de multimillonarios ejecutivos acompañados por jóvenes universitarias y de un banquero que quería que Molly pusiera una baraja marcada en el juego, o el productor de un estudio que le escribió para decirle que una actriz en particular era muy negra para su gusto, ni siquiera J. Edgar Hoover jodió de esta forma tan cruel a Bobby. Saben, ella pudo escribir un gran libro y tener la vida resuelta.



Fotograma n.º 6. Charley defendiendo a Molly ante los fiscales.

Ella tenía el boleto ganador de la lotería y no lo canjeó. Su oficina se llevó todo el dinero que tenía en un decomiso constitucional, y luego le pusieron un impuesto para cobrar el impuesto de algo que le quitaron. He estado en esas juntas de estrategia, quebraron sus opciones para que no pudiera pagar su defensa. Y ahora tiene una oportunidad de garantizar su libertad, solo proporcionando «color» y aun así no lo hace. Esta mujer no pertenece a la acusación, Rico, su fotografía debe estar en las cajas de cereales, así que sí, Harrison ahora te imploro que hagas lo correcto. No sabe nada de los tres Petes, nada de Ragnyada, nada sobre un fraude al seguro. Entre tú y yo hemos aparecido ante ese juez como fiscales unas veintiocho veces y ni una sola vez ha negado nuestras recomendaciones de sentencia y no lo hará ahora. Sé que han estado trabajando en esto juntos por tres años y no hay nadie que no quiere mandar a los mafiosos a la cárcel, incluyendo y sobre todo a la persona en esta habitación que tuvo a uno de ellos apuntándole con una pistola en la boca. Libertad condicional, servicio comunitario o mejor aún solo consideren que lo único que hizo fue organizar un juego de póquer, justo como cada casino en Estados Unidos lo hace y esos malditos cargos levántenlos.

5.2. La solución del conflicto paternal

Luego de su plática con los representantes del gobierno, estos piden conversar con Charley a solas, y Molly se retira del lugar quedando en hablar con su

abogado en la oficina de este posteriormente. Ella decide ir a pasar el rato a una pista de patinaje. Sin dinero para alquilar los patines, deja a cambio sus guantes Chanel y de este modo se libera. Es aquí donde su padre la encuentra y tienen una conversación que trata de explicar psicológicamente los motivos que llevaron a Molly a hacer todo lo que hizo. Su padre decide resumir una larga terapia donde él daría las respuestas a las preguntas que Molly se formuló por años y que hasta ese entonces no habían sido contestadas.

Como ya se había mencionado, Molly no mantiene una relación cercana con su padre, quien no había apoyado sus decisiones, había sido muy exigente con ella y además había engañado a su madre por años. Una corta conversación le da explicación, según el padre de Molly, a su conducta a lo largo de los años. El padre de Molly empieza a hacer una pregunta, que en esencia es la misma que planteamos al principio: ¿qué hace una mujer joven a los veintidós años y con un currículum de oro, organizando juegos de póquer? La respuesta, el poder. Según su padre, Molly deseaba poder controlar a los hombres poderosos, y ¿por qué? Las siguientes preguntas son formuladas por Molly: ¿crees que fuiste un buen esposo? Su padre contesta que crió a tres hijos que lograron cosas impresionantes, incluyéndola a ella y su talento de crear un negocio multimillonario usando únicamente su ingenio.

La tercera y última pregunta fue: ¿por qué no te agradaba tanto como mis hermanos? La respuesta se resume en la vergüenza que él sentía debido a que Molly sabía que engañaba a su madre desde hace mucho tiempo, se había dado cuenta a los cinco años sin lograr entenderlo muy bien y no a los veinte, como ella creía, cuando lo escuchó por una conversación telefónica y ya tenía conciencia de lo que estaba sucediendo. La respuesta desde el punto de vista psicológico se entiende como una ira inconsciente que sentía Molly hacia su padre, que manifestaba con discusiones y conductas de rebeldía frente a sus órdenes, mostrando desprecio por él sin saber muy bien la razón.

La charla concluye con un sincero y amistoso abrazo entre padre e hija, habiendo aclarado sus sentimientos acerca de las cosas que no pudieron decir en su momento. Validar una explicación psicológica como la que nos presenta el padre de Molly requiere mucho más que una simple interpretación, y de cualquier forma es parte de un campo desconocido para muchos y ampliamente estudiado por expertos en la materia.

5.3 La segunda oferta

Esa misma noche Molly se reúne con Charley en su oficina, donde este último le comunica que hay una nueva oferta sobre la mesa, que consiste en entregar los discos duros de las computadoras que Molly manejaba cuando organizaba los juegos. A cambio, la fiscalía le daría inmunidad total y le devolvería el dinero que le habían quitado en el decomiso constitucional. De no aceptar el trato, recomendarían cuarenta y dos meses de prisión. Ella se niega a entregar los discos, y en esta parte del filme tenemos un diálogo rescatable, que muestra por un lado el arrepentimiento de Molly por haber dedicado tantos años a la organización de juegos de póquer y por otro muestran el valor que le da a su nombre, a la defensa de lo único que le dio un lugar en un mundo inaccesible y sujeto al capricho de los más poderosos.

Charley: No hiciste nada malo.

Molly: Traicioné a cuatro personas por \$35 000, Charley, noté que no dijiste eso delante de los fiscales, me aproveché de los adictos a las apuestas. Tony Silverman, mi gran descubrimiento, perdió seis millones en mi juego, se mudó a Florida y trabajaba como maestro sustituto y luego se colgó en la ducha.

Charley: ¡No es tu culpa!

Molly: Silverman está muerto, Harlan está en la cárcel en Nevada deseando estar muerto, pero no es por eso que me niego.

Charley: ¿En serio no es por eso?

Molly: Me nombraron por mi bisabuela, Molly Dublin Bloom, es mi nombre.

Charley: Nos quedaremos toda la noche hasta que entiendas que a nadie le importa un carajo tu nombre.

Molly: A mí sí.

Charley: ¿¡Por qué!?

Molly: Porque...

Charley: Sí, dime. ¿¡por qué!?

Molly: ¡Porque es lo único que me queda!, porque es mi nombre y ya nunca tendré otro.

6. El juicio

Con la firme decisión de declararse culpable en el juicio, Molly va a la Corte de Justicia, presidida por el honorable juez Foxman. La arquitectura de la Corte puede analizarse brevemente desde la perspectiva judicial. El diseño de las cortes de justicia varía en todos los países, empero muchas de ellas coinciden en un diseño imponente de paredes altas y lámparas colocadas alrededor.

La Corte tiene un diseño que usa la madera en gran parte de su decoración e inmobiliario, como sillas, mesas y otros elementos. En el caso de Molly no hay un jurado, pues ella se va a declarar culpable; sin embargo, se observa un espacio para este, que se compone por doce personas y está presente en los juicios ocupando uno de los lados laterales de la sala. El escudo de los Estados Unidos está en una posición elevada, en la dirección del lugar que corresponde al juez. Una enorme pintura decora la sala por encima del empotrado de madera, donde se aprecia a algunas personas alrededor de otra que está sentada en una enorme silla.

Aunque estamos acostumbrados a observar cortes tradicionales en las películas, por su normal construcción antigua donde los elementos decorativos eran distintos de los modernos, hay quienes sostienen que la arquitectura no únicamente abarca la construcción de un lugar donde se administra justicia, sino también le atribuyen un reflejo de los valores que representa dicha administración. Así lo menciona Tasia Aranguez en un comentario del libro *Legal architecture. Justice, due process and the place of law*, de Linda Mulcahy, en las siguientes palabras:

Para Mulcahy la legitimación de la justicia depende, parcialmente, del espacio. Los edificios públicos pueden inspirar o devaluar, calmar u oprimir. La configuración espacial de los juzgados y las salas de justicia puede servir para otorgar prestigio y dignidad o para disminuir la credibilidad del poder judicial. La arquitectura legal puede asociar al derecho con la tradición o puede simbolizar cambio e innovación. Los tribunales de justicia pueden actuar como conmemoraciones del pasado o pueden reflejar las aspiraciones para el futuro (2015: 437).

La posición de los espacios para los jueces, fiscales, abogados, acusados y testigos también es analizada dado que existe una separación entre el juez y los demás actores del proceso que suele ser más prolongada en unas cortes y otras. En algunas salas la separación es evidente cuando se trata de procesos penales y los acusados se encuentran distanciados del resto de actores del proceso. En la película observamos una separación más evidente únicamente entre el juez y los demás sujetos presentes en el juicio. Su posición es además elevada respecto de ellos, lo que le permite tener un panorama más completo de la sala y refuerza la idea de superioridad de este personaje en el juicio.

Un dato curioso es la tradición que poseen muchos jueces de usar togas negras, como en esta película y como en Estados Unidos en general, donde en pleno siglo XXI la justificación de esta práctica es de extrañeza para muchos. La costumbre es de proveniencia inglesa, donde los jueces usaban pelucas y también togas de diferentes colores. En algún momento Estados Unidos abandonó las pelucas y continuó con el uso de togas. Al principio se usaban varios colores, dependiendo de los juicios e incluso épocas del año, lo que parece haberse estandarizado el año 1801 con la toma de mando del presidente del Tribunal Supremo John Marshal, quien dejó de lado los trajes escarlatas para usar únicamente túnicas de color negro. En Perú los jueces no utilizan togas, se usan sí algunas medallas, cuyo color de cinta diferencia los roles que representan las partes y es un simbolismo para el mismo juez.

Después de responder a muchas preguntas que confirmaban su firme decisión de declararse culpable en la Corte, Molly registra su declaración y entonces algo inesperado sucede, el juez llama a los abogados del gobierno y conversa con ellos. Todos se ponen de pie para la lectura de la sentencia y el juez se manifiesta en desacuerdo con la recomendación de sentencia por parte de los fiscales, sentencia en cambio a un año de libertad condicional, con prueba de drogas y a una multa de doscientos mil dólares americanos.

Todo termina bien para Molly, aunque tiene una deuda enorme con el gobierno, no tiene un empleo, se ha declarado culpable en una corte de justicia y por alguna extraña razón no puede ir a Canadá. La audacia que ha demostrado durante toda la película da a comprender que no será un gran problema para ella encontrar un modo de salir de ese problema para emprender algo nuevo y significativo con ayuda de su inteligencia.

7. Conclusiones

Este artículo ha pretendido contextualizar los principales tópicos presentados en la película *Molly's Game*, que está basada en la historia real de Molly Bloom, también conocida como la princesa del póquer, más allá de las críticas y comentarios que sostienen versiones diferentes sobre la verdadera historia de esta mujer, la apreciación sobre la película y el contexto en que se desarrolla ha sido tomado como la única referencia para analizar las escenas y descifrar su contenido.

La narrativa de la historia está presente hasta el final del presente artículo, pues se desglosan los tópicos separando el presente del pasado, que le aporta sentido a los hechos que ocurren a partir de su captura por el FBI. Los juegos de azar y las apuestas encuentran una clara diferenciación en la normativa peruana, mientras que en Estados Unidos los términos usados para referirse a este tipo de prácticas lúdicas son conocidos de una manera más general como juegos de azar e incluyen a las apuestas. La falta de uniformidad en la regulación en materia de apuestas hace complicada la seguridad jurídica de que no se está cometiendo alguna práctica ilícita cuando se juega.

La dinámica del póquer no es explicada en este artículo, ya que no es una película donde esta resalte en sí misma, sino que abarca aspectos distintos como el quiebre de disposiciones legales que prohíben el cobro de un *rake* cuando se trata de un juego privado, y la secuencia de hechos que llevan a Molly a romper la ley y cobrar las mencionadas comisiones por organizar el juego. Podríamos afirmar que es lógico incurrir en gastos cuando se organizan juegos de esta clase, y por esta misma razón los casinos están autorizados a cobrar un *rake*, la justificación de que esto no sea posible en juegos particulares puede encontrarse en la limitada fiscalización que se tiene acerca de las transacciones que se dan en ellos.

El paso de la mafia rusa por la mesa de Molly se constituye como un determinante de su posterior acusación que la considera como el único nexo entre estas personas involucradas en procesos por lavado de activos, pues su juego podía prestarse para la justificación de dinero de proveniencia ilícita. Explicamos que en el caso peruano es preocupante la falta de regulación al respecto, así como muchas otras legislaciones coinciden en que se trata de un problema urgente de solucionar. Tal como la película lo evidencia, Molly

carece de información realmente útil para acusar a los rusos, puesto que no era de su conocimiento lo que sucedía más allá del juego que organizaba. Podría tal vez considerarse que infringió una obligación de asegurarse de la legalidad del historial crediticio de los jugadores con exhaustividad.

Con el paso del tiempo toda la información que Molly tiene de los jugadores puede considerarse escandalosa y de fácil venta para el escarnio público, no obstante, la negativa de revelar esta reservada información se mantiene firme hasta el final, incluso a costa de su propia libertad. No pienso que podría considerarse un comportamiento íntegro, pues la propia Molly reconoce haberse aprovechado de las personas adictas a las apuestas y de lo nocivo de su propia codicia; sin embargo, protege lo que a su consideración es lo único que le queda, su nombre. Y es que en un mundo donde es tan fácil ceder a las alternativas simples que proporcionan soluciones rápidas a costa de los demás, nada le habría costado revelar lo que conocía. Muchos lo conocemos como honor, que en alguna de sus concepciones también se puede interpretar como lo que los demás piensan sobre nosotros y la manera en que esto afecta nuestra reputación.

El actuar de una joven de veintidós años con un futuro prometedor por delante, al dedicar su vida a conseguir dinero del modo fácil puede tratar de explicarse psicológicamente, como en la película, donde su padre se atribuye la responsabilidad a sí mismo por haber causado el conflicto emocional de su hija, lo que desde su parecer desencadena un inconmensurable deseo interno de tener poder sobre varones poderosos que termina por dejarla sin nada, justo como empezó, pero con años echados a perder. Si algo bueno puede rescatarse de una historia tan llena de altos y bajos, es la persistencia de Molly, que canaliza su deseo de conseguir lo que desea y no descansa hasta ver sus objetivos cumpliéndose.

Aunque no se menciona explícitamente, también sale a relucir el empoderamiento femenino que su figura representa, la lucha de una mujer que intenta ser importante en un mundo de hombres con poder que pretenden someterla a sus caprichos por más injustos que estos sean. Su comportamiento manifiesta el deseo de no involucrarse sentimentalmente con ningún jugador, manteniendo un margen entre lo que se había convertido en su trabajo y su vida personal.

No podría decirse a mi criterio que conseguir dinero en las cantidades que nos permitan tener una vida llena de comodidades significa tener éxito, pues, aunque es más que un cliché que el dinero no puede comprar las cosas realmente importantes de la vida, es cierto. Es así como la propia Molly lo entiende cuando se cuestiona si algo bueno resultó de todo lo que había pasado, y la respuesta es que tal vez no. En algunas ocasiones, es difícil sacar algo más que lecciones de los episodios que nos toca vivir, qué sería el triunfo si no atravesamos el camino que llega hasta él. Me quedo con la última frase de la película que cita a Winston Churchill: «El éxito es la habilidad de ir de fracaso a fracaso sin perder el entusiasmo».

Referencias

- ARÁNGUEZ SÁNCHEZ, Tasia (2015). «La arquitectura de los tribunales de justicia. Los valores que transmite el diseño». *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 49, 437-440. Recuperado de revistaseug.ugr.es/index.php/acfs/article/download/3293/3321
- BUTLER, Katherine (2009). «Online Gambling: Is it Legal?». *LegalZoom*. Recuperado de <https://www.legalzoom.com/articles/online-gambling-is-it-legal>
- EL COMERCIO (27 de mayo de 2011). «EE.UU.: Los casinos peruanos le abren la puerta al lavado de dinero». *El Comercio.pe*. Recuperado de http://archivo.elcomercio.pe/wikileaks-peru/124?ref=nota_sociedad&ft=contenido?ref=nota_sociedad&ft=contenido
- ESTRADA ESPINOZA, Mayra Edith y GARCÍA VÉLEZ, Javier Humberto (2013). «¿Es necesario regular? Análisis del marco legal de los juegos de azar y las apuestas en el Perú». *Ius et Veritas*, 46, 350-361.
- GAMBLING ONLINE (s. f.). «Legal Gambling & Poker Laws in the United States». *Gambling Online.com*. Recuperado de <https://www.gamblingonline.com/laws/>

OFFICE OF GENERAL COUNSEL U. S. SENTENCING COMISION (2013). *Aggravating and Mitigating Role Adjustments Primer* §§3B1.1 & 3B1.2. Recuperado de https://www.usc.gov/sites/default/files/pdf/training/primers/Primer_Role_Adjustment.pdf

POKERNEWS (s. f.). Recuperado de <https://www.pokernews.com/pokerterms/rake.htm>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*. Vigésimo tercera edición. Madrid: Espasa.

REGGIANI, Carlos y MARTEAU, Juan Félix (6 de marzo de 2009). «Lavado de dinero y juegos de azar». *Diario La Ley*. Recuperado de <https://www.marteau.pro/lavado-de-dinero-y-juegos-de-azar/?lang=es>

SORKIN, Aaron (director). (2017). *Molly's Game*. [Película]. Estados Unidos: Coproducción Estados Unidos, China, Canadá, Entertainment One/The Mark Gordon Company/Pascal Pictures.

WIKIPEDIA THE FREE ENCYCLOPEDIA (s. f.). «Rake (poker)». Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Rake_\(poker\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rake_(poker))

La hoguera de las vanidades desde el derecho: rol del juez durante el proceso

CARLOS FRANCISCO ARIAS SUÁREZ

Pontificia Universidad Católica del Perú



1. ¿Cuál es la relación entre el cine y el derecho?

Al formular esta interrogante tal vez genere curiosidad o asombro, en tanto ante una mirada superficial, el cine y el derecho no tendrían mayores cuestiones en común y por tanto no existiría mayor relación entre ambos. Sin embargo, ello es falso. El cine y el derecho tienen un estrecho vínculo por las razones que procederé a desarrollar en los siguientes apartados.

¿Qué se entiende por cine? ¿Qué se entiende por derecho? Considero que son dos preguntas necesarias de absolver para poder hallar un vínculo. En efecto, el derecho se concibe como un conjunto de normas que regulan la conducta del individuo dentro de una sociedad. Empero, discrepo de dicha definición, en tanto considero que es muy limitada. El derecho no solo se debería concebir de esa manera, sino como una realidad que está interrelacionada con diversas disciplinas que coadyuvan a entenderlo de una manera más amplia y compleja. Debido a ello, el cine puede colaborar a entender cuáles son esas ramas con las que el derecho interactúa. Esto es lo que el abogado español José Luis Pérez Triviño denomina «potencialidad contextual» del cine (2007: 69).

Es errado creer que el derecho se encuentra aislado de cualquier otro fenómeno, que solo está compuesto de formalismos y nada más que de eso.

Cabe acotar que Hans Kelsen consideraba que el derecho no tenía que estar influenciado por la sociología ni por la ética, sino que se tenía que concebir como el derecho en su máximo grado de pureza (Botero 2017). Partiendo de este último supuesto, si el derecho solo se limitara a ser un conjunto de normas o reglas, todas exactas, sin ningún error, la labor del juez sería meramente aplicativa. Esto quiere decir que el juez no tendría labor interpretativa de la norma al momento de decidir sobre algún caso, ya que sería un aplicador mecánico de la norma a través del silogismo de la subsunción, función que tenían en los inicios del Estado de derecho. Considero que la labor del juez, en un Estado constitucional de derecho, es de protección de derechos, no solo aplicando de manera literal la ley, sino en concordancia con la realidad y demás factores que influyen en un sistema de garantía de derechos.

Por lo explicado en el párrafo que precede es que hoy en día sería muy difícil que se cuestione la relación que existe entre el derecho y la economía, refiriéndome al análisis económico del derecho, en el que se analiza el costo-beneficio, teoría de juegos, dentro de un sistema jurídico; tampoco se podría cuestionar en la actualidad la relación que existe entre el derecho y la sociología o la política, entre otros. En ese contexto, en el que se cambia la forma de entender el derecho (ya no únicamente reglas), una perspectiva de estudio a través del cine cobraría un gran valor, como lo afirma el jurista Pérez Triviño. Este señala que en una narración fílmica o «película», se evidencian los temas jurídicos de unas formas muy parecidas a como estos acontecen en la realidad. En ese sentido, es justamente una de las críticas a la formación de los jueces y magistrados que no tienen una adecuada comprensión de la realidad social, sino solo tienen formación en conceptos, doctrina y teoría, lo cual, como he venido explicando, no es suficiente para poder entender el derecho en su conjunto.

Después de haber dilucidado la firme relación que existe entre el derecho y el cine, procederé, en el desarrollo del presente artículo, a analizar el rol del tribunal de justicia en la película *La hoguera de las vanidades*, del director Brian de Palma, en el que se evidencia cómo es que un juicio puede estar influenciado por intereses personales y políticos, poniendo en grave peligro la libertad de una persona inocente.

TOM
HANKS

BRUCE
WILLIS

MELANIE
GRIFFITH



Una provocativa historia de avaricia,
lujuria y vanidad.

LA HOGUERA DE LAS VANIDADES

UNA PELÍCULA DE BRIAN DE PALMA

Cartel de *La hoguera de las vanidades*, de Brian de Palma (EE. UU., 1990).

2. Sinopsis de la película

De manera previa a iniciar con el relato de la película, considero menester señalar que la misma fue estrenada en el año 1990. Se trata de la adaptación del *bestseller* del autor Tom Wolfe, en el cual se narra la historia de cómo un hombre de lujos y ostentosas, de la noche a la mañana, pasa a perderlo todo. Los hechos se recrean en la ciudad de Nueva York.

Sherman McCoy, hombre blanco de nacionalidad estadounidense, era el corredor de bolsa número uno en Wall Street, de mucho poder económico y sobre todo un hombre con una vida llena de lujos. Se podría decir que era un típico personaje exitoso en la sociedad de los Estados Unidos a finales del siglo XX. Él estaba casado con una de las mujeres más bellas de la ciudad, Judy, con quien tenía una hija llamada Campbell. Sin embargo, la relación que mantenía con Judy no era impedimento para que tenga una amante, quien era la señora María Ruskin.

La trama de la película inicia cuando Sherman McCoy recoge a María Ruskin, que llegaba de Italia, del aeropuerto John F. Kennedy. En esa escena, se puede evidenciar que la amante también era una mujer bella y adinerada, ello por los pelajes que traía puestos, así como por la apariencia física. Es así como Sherman la fue a recoger en su auto Mercedes (de color negro) para después dirigirse al apartamento en donde solían reunirse las veces que María lo visitaba. Es necesario mencionar que el aeropuerto se encuentra al sureste de la ciudad de Nueva York, aproximadamente a veinte kilómetros de la ciudad de Manhattan. Pues bien, fue así como salieron del aeropuerto en el carro de McCoy con dirección al apartamento. Sin embargo, debido a una mala maniobra de Sherman, ingresaron casualmente a un barrio, en esa época muy peligroso e incluso considerado como lo que se conoce como «zona de mal vivir»: el Bronx. Es claro que un hombre como McCoy no conocía ese lugar. Era casi imposible que en esos tiempos un personaje egresado de la universidad de Yale, hijo de un abogado exitoso, propietario de un departamento en Park Avenue, frecuentara esos lugares.

Así, al ingresar, Sherman y María en el carro, al Bronx, no sabían cuál era la salida para volver a la vía principal y de ese modo tomar la ruta adecuada para Manhattan, por lo que deambulaban por las calles del barrio, hasta que llegan a una calle solitaria en la que en el medio del asfalto se encontraba

un neumático, razón por la cual McCoy decide bajarse del vehículo para removerlo y de ese modo poder avanzar. Es en ese momento en el que se acercaron dos jóvenes, de tez oscura, uno más alto y fornido que el otro, quien era un poco más delgado, a supuestamente brindar ayuda a Sherman para poder remover el neumático. La respuesta de McCoy fue lanzarle este último al más alto y fornido. María Ruskin se pone al volante y le grita a Sherman para que entre al carro. Este ingresa al carro y el hombre más grueso de contextura se aproxima a la ventana del copiloto para poder abrir la puerta, por lo que María al realizar las maniobras de retroceder y avanzar, atropella en una de esas al joven más delgado quien se encontraba detrás del vehículo. Después de ese altercado, Sherman y María logran escapar en el auto por la rampa que se encontraba en dicha calle solitaria, salieron a la autopista y se dirigieron con rumbo al apartamento de Manhattan en donde tenían sus encuentros amorosos.

Durante el camino al departamento (después de haber salido del Bronx), Sherman se muestra preocupado por el atropello al joven delgado. Al llegar e instalarse en la habitación, McCoy le propone a María que lo mejor sería dar aviso a la policía de lo sucedido; pese a ello, Ruskin le dice que hacerlo sería ponerse en la boca del lobo, en tanto, ellos, personas blancas y de mucho dinero serían el ojo de todas las cámaras y periódicos. María trata de tranquilizar a Sherman diciéndole que no se preocupe, al fin y al cabo si alguien es responsable sería ella en tanto y en cuanto se encontraba en el volante. Sin embargo, McCoy seguía muy preocupado.

Es a partir de todos estos sucesos narrados que se desarrolla una trama en la que se evidencia cómo era en Estados Unidos el movimiento del mecanismo jurisdiccional, cómo los intereses políticos muchas veces influyen en decisiones de los jueces al momento de sentenciar, cómo a veces no importan los hechos ni la búsqueda de la verdad sino solo importa servir a algunos.

Finalmente, no es menos importante indicar que esta película se desarrolla a partir de un relato retrospectivo y en primera persona del reportero Peter Fallow, quien juega un rol muy importante en el desarrollo de la historia, ya que busca obtener fama y prestigio a través del sufrimiento de Sherman McCoy. Tan es así que la película inicia con la aparición de Fallow frente a cámaras y en ese momento comienza a narrar la historia de decadencia de un

personaje que lo tenía todo, y como el mismo Peter dijo, llegó a perder «hasta el alma».

3. Análisis de aspectos jurídicos de la película

3.1. La actuación de una prueba ilícita dentro de un proceso y el rol activo del juez

Peter Fallow, el periodista, llega a enterarse de que quien realmente se encontraba en el volante en el momento del accidente y quien causó la muerte de Henry Lamb, era María Ruskin, esposa del magnate Arthur Ruskin; sin embargo, esta se encontraba de viaje. Fue así como Fallow se reúne con Arthur, con la excusa de entrevistarle sobre las actividades comerciales que este realizaba. Empero, en plena conversación, por un exceso de alcohol, Arthur sufre un paro cardíaco y fallece. Es por dicha razón que María regresa de viaje y asiste al funeral de su esposo. A dicho velorio asistió Sherman con una grabadora instalada en su espalda baja a fin de poder tener una prueba válida en la que María confiese que había atropellado a Lamb. No obstante, dicho intento fracasó, porque la señora Ruskin se dio cuenta del aparato que Sherman tenía debajo de la ropa. Por lo que la única prueba que McCoy tenía era la grabación de audio de voz del departamento, en la que María insiste en no avisar a la policía porque generaría un riesgo innecesario, y si alguien tenía que interponer una denuncia sería ella por haber estado manejando en el momento del accidente. Pero dicha prueba no podía ser valorada en tanto era ilícita, por ser una grabación sin consentimiento de ambos.

Kramer, el fiscal, al enterarse del vínculo entre Sherman y María, le propone que acuse a Sherman en la siguiente audiencia, para que ella se libere de cualquier cargo.

Llegó el día de la audiencia, y el fiscal presentó a María ante el juez. Esta en su declaración refirió que fue Sherman quien iba como piloto y que no había manera de que ella haya sido porque a él no le gustaba que otro maneje su carro. Al terminar su declaración, McCoy encendió la grabadora en la que estaba el audio de voz donde María reconocía que era quien había atropellado a Henry Lamb. Inmediatamente, María se desvaneció de la impresión y

el fiscal se lanzó encima de Sherman. El juez llamó a ambas partes y fue a McCoy a quien le preguntó si esa grabación era de él, y este dijo que sí. Por lo que al no encontrar alguna prueba válida que compruebe la culpabilidad de Sherman, lo liberó.

Por tanto, al respecto cabe realizarse las siguientes interrogantes: ¿la falta de oposición de la otra parte puede hacer válida una prueba ilícita? En caso la otra parte niegue la prueba, ¿el juez debería solicitar de oficio una prueba pericial? ¿Cuál debería ser el rol del juez?

Pues bien, procederé a responder las preguntas formuladas. En el presente caso, las reacciones generadas en la otra parte, así como la falta de oposición a dicho medio probatorio ilícito, fueron las causales para que el juez dé por válida la actuación de ese audio. Sin embargo, ¿qué hubiera sucedido si no se hubiera presentado dicha prueba? Conuerdo con la postura del autor Alejandro Solís Espinoza, quien en su artículo «Psicología del testigo y del testimonio», señala que es necesario que el juez debe tener conocimientos mínimos sobre psicología, a fin de que ante alguna sospecha de anormalidad psicótica en el testigo, el juez pueda tomar las precauciones del caso y solicitar si es necesario la participación de un perito para que evalúe la personalidad del testigo (2000: 1024-1025), y de ese modo tener una opinión certera sobre la fiabilidad del testimonio o declaración. En el presente caso, María Ruskin, a pesar de parecer una persona «normal», en el sentido de que no sufría de algún problema psicológico, y que se asumía que al estar bajo juramento decía la verdad y solo la verdad, resultó dando una versión errada de los hechos, lo cual pudo haber conducido a la admisión y valoración de dicho testimonio como prueba, y de ese modo no arribar a la verdad, la cual era que ella había atropellado a Henry Lamb. Es por ello que el jurista español Jordi Nieva, en su artículo «Inmediación y valoración de la prueba. El retorno de la irracionalidad» señala que en la intermediación la labor del juez no solo debe ser observar los gestos o emociones del testigo, sino también evaluar su declaración (2012: 22-23).

Por otro lado, ¿qué hubiera pasado si María no se desmayaba? Se tendría la confrontación entre dos pruebas: la declaración de Ruskin y el audio propuesto por Sherman McCoy. Ante dicho conflicto de medios probatorios, considero necesario que el juez deba tener un rol más activo en materia probatoria. Empero, existen diversas objeciones en contra de esta postura. Por dicha

razón, procederé a destacar las más reiteradas. Se dice que el juez, al asumir un rol activo, vulnera el principio de imparcialidad judicial. Argumento que resulta incorrecto y carente de sustento. Esto debido a que el juez al momento de llevar a cabo dicha actividad probatoria de oficio, *a priori* desconoce cuál va a ser el resultado de la actuación de medios probatorios, por lo que no se podría alegar que el juez perdería un principio tan importante como la imparcialidad, en tanto desconoce el producto final. Así también se dice que la actuación de oficio del juez en materia probatoria recaería en conductas inquisitorias y autoritarias. Argumento que, de nuevo, resulta incorrecto, pues, como señala Michelle Taruffo, existen modelos liberales en los que sí se atribuye facultades probatorias al juez, como se puede constatar en Francia, la reforma en 1975 del *Nouveau Code de Procedure Civile* (Picó 2008: 319).

En el presente caso, como indiqué en párrafos anteriores, si la señora Ruskin no se hubiera desmayado ante la actuación del audio, y el fiscal no se hubiera lanzado encima del señor McCoy, era de suma importancia que el juez del proceso solicite, por ejemplo, una pericia del audio, para corroborar si se trataba o no de la voz de la señora María Ruskin. Por otro lado, de ser necesario y para realizar una adecuada valoración de la prueba, solicitar medios de prueba que acrediten que dicho audio fue grabado por el señor McCoy y que no se trataba de una prueba ilícita.

Por estas razones expuestas, considero que el juez, en materia probatoria, debe tener un rol activo, siempre y cuando respete dos elementos muy importantes, como señala Michele Taruffo:

- a) El derecho al contradictorio.
- b) No solicitar medios de prueba sobre hechos distintos a los del proceso (2006: 249-271).

3.2. Influencias políticas dentro de un proceso judicial

Para desarrollar este acápite es necesario señalar dos cuestiones muy importantes. La primera es que hacia mediados del siglo XIX, cargos muy importantes en el sistema de justicia, como eran el del fiscal y el del juez, pasaron a ser sometidos y elegidos por voluntad popular. Y el segundo es que la película se desarrolla en una etapa en la que existía una crisis social

en Nueva York. El poder que había adquirido un grupo de gente negra, encabezados por el líder religioso, el reverendo Bacon, se tornaba cada vez más importante (Zolezzi 2014: 446). Las protestas y manifestaciones por un trato igual a personas negras y blancas fueron cada vez más en aumento. El atropello de un joven negro por, supuestamente, un hombre blanco y de mucho poder económico como lo era Sherman McCoy, hace que este caso se torne simbólico y emblemático.

Durante esa época ya no se luchaba por la no discriminación. Ese no era el problema, ni las exigencias de dicho grupo. Las razones de sus protestas se debían a un trato desigual en servicios brindados por el Estado. Uno de ellos, la justicia. En esos tiempos, era imposible pensar que un hombre blanco pueda pisar la cárcel, es más, en el momento en el que Sherman es trasladado a prisión, antes de que pague su fianza, se ve que todos los demás reos son negros, escena que el director de la película utiliza para hacer ver en el espectador lo antes señalado.

Este último hecho, el de las protestas por el grupo de personajes negros, fue determinante durante el giro de la película y ello se pudo evidenciar en los hechos que mencionaré a continuación. ¿Cuál fue la diferencia de actuar entre el fiscal y el juez? Por el accionar poco ético del fiscal Richard Weiss, de dar órdenes a su fiscal adjunto Kramer para inculpar a un hombre de un delito, pese que Sherman McCoy no era el que había atropellado a Henry Lamb, se puede evidenciar que lo único que buscaba el fiscal era poder, lograr la aceptación de los ciudadanos para de ese modo ser reelegido y gozar de todos los beneficios políticos y económicos que dicho cargo le otorgaba. Por otro lado, tenemos a un juez sensato, honesto y no influenciado. Pese a que toda la audiencia fue concurrida por personas negras, y es claro que todos querían el encarcelamiento y la máxima pena para Sherman McCoy por ser el que supuestamente había atropellado a Henry Lamb, el juez no se dejó llevar por sentimentalismos ni por emociones. He ahí la diferencia entre este último y el fiscal. Mientras el primero actuó bajo el derecho y amparándose en él; el segundo actuó bajo ideas de beneficio personal: una reelección en su cargo.

Un dato curioso en el desarrollo de la película es que el juez era también una persona negra. Por dicha razón, la audiencia se cuestionaba: ¿por qué no lo condena? O incluso dudaban de la honestidad del juez, ya que se creía que

tal vez este había recibido algún soborno por parte del acusado, un hombre blanco y millonario. Argumentos llenos de prejuicios. La actuación del juez durante el proceso fue impecable, puesto que dejó a un lado cualquier emoción y falló basándose en el derecho. No había pruebas suficientes para condenar a Sherman McCoy, por tanto no se podía corroborar su culpabilidad. Tampoco le interesaba si era electo nuevamente o no. Lo único que le interesaba, y por cierto lo único valioso, era actuar de acuerdo a ley, para no sancionar a una persona inocente y absolver a una culpable. Es decir, actuó con justicia.

Sin embargo, ¿qué es la justicia? Fassó creía que para Sócrates la justicia consistía en «[...] obrar conforme a la ley, pero no porque la ley sea por sí misma necesariamente buena, sino más bien porque aunque es molesta no se debe violar» (1982: 43-ss.). Y es que considero que eso es la justicia. No es actuar en función de nuestro parecer o antojo, sino sobre la base de la ley. De lo contrario, ningún ciudadano tendría alguna garantía de poder ser sometido a un proceso judicial. Por tanto, la justicia es una virtud que tal vez muy pocos tengan, pero muy necesaria para un juez, para poder actuar de manera correcta y conforme a derecho. Como diría Jordi Nieva en su artículo «Inmediación y valoración de la prueba. El retorno de la irracionalidad», el juez debe actuar basándose en un modelo epistemológico en el que prime la razón y no los prejuicios, que lo único que harán será contribuir a una sentencia no motivada.

4. Conclusiones

Al haber realizado un somero análisis sobre la relación que existe entre el cine y el derecho y el rol que adopta el juez en la película materia de análisis, concluyo lo siguiente:

- a) La relación entre el cine y el derecho es muy estrecha. Como diría el abogado Alfredo Bullard, el cine es muy enriquecedor para la formación del abogado, porque ayuda al abogado a ser un profesional más humanista. Así como la relación entre un director o un abogado, de construir una historia en función de hechos, en el caso de un director no necesariamente de hechos reales, y contar la historia, considerando ello un arte.

- b) Tanto el cine como el teatro, me atrevería a decir, suelen expresar realidades de la época. Tratan de reflejar mediante un material más accesible a una mayor cantidad de personas lo que ocurre en ese entonces.
- c) Por tanto, el derecho no puede interpretarse de manera aislada, sino que el juez debe tener una visión amplia de la realidad y demás disciplinas como la sociología, la economía, entre otras.
- d) En cuanto a la actuación de un juez en materia probatoria durante un proceso judicial, considero que su rol debe ser activo. El juez debe jugar un papel de búsqueda de la verdad, y no un rol pasivo en el que únicamente se base en lo expuesto por las partes, ya que muchas veces lo referido por estas no es la verdad, o tal vez sí lo es, pero se trata de verdades «a medias».
- e) El juez, como agente de justicia, no debe dejarse influenciar por resentimientos ni presiones de carácter político ni social. No se puede permitir que personas inocentes sean juzgadas por factores ajenos a la técnica jurídica, poniendo en grave riesgo un derecho fundamental e importante como es la libertad individual.

Referencias

- BOTERO BERNAL, Andrés (2017). «El debate Kelsen-Hart. Sobre la sanción normativa. Una mirada más allá del "Último mohicano"». *Revista Filosofía UIS*, 16, 2, 303-324.
- DE PALMA, Brian (director). (1990). *La hoguera de las vanidades*. [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- FASSÓ, Guido (1982). *Historia de la filosofía del derecho*. Madrid: Ediciones Pirámide S. A.
- NIEVA, Jordi (2012). «Inmediación y valoración de la prueba. El retorno de la irracionalidad». *Civil Procedure Review*, 3, 1, 3-24.

- PEREZ TRIVIÑO, José Luis (2007). «Cine y derecho. Aplicaciones docentes». *Quaderns de Cine*, 1, 69-78.
- PICÓ I JUNOY, Joan (2008). «La iniciativa probatoria del juez civil: un debate mal planteado». *Revista Oficial del Poder Judicial* 2, 1, 309-334.
- SOLIS ESPINOZA, Alejandro (2000). *Psicología del testigo y del testimonio*. *Derecho PUCP*, 53, 1013-1052.
- TARUFFO, Michelle (2006). «Poderes probatorios de las partes y del juez en Europa». *DOXA, Cuadernos de Filosofía del Derecho*, 29, 249-271.
- ZOLEZZI, Lorenzo (2014). «El proceso en la literatura. Análisis de los aspectos jurídicos de tres obras emblemáticas: *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, de Dickens; *Billy Budd*, de Melville; y *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe». *Derecho PUCP. Revista de la Facultad de Derecho*, 73, 425-453.

La mujer abogada y su acceso a los tribunales en el wéstern americano

JOSÉ SANTIAGO YANES PÉREZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España



*The Western states, last to join the Union,
were first to include women in political and public life.*

Barbara Allen Babcock, 1993.

1. Mujer y abogacía en Estados Unidos de América: introducción histórica

Hoy día, la incorporación de la mujer a las diversas carreras y empleos jurídicos, y a la profesión de la abogacía en particular, en el ejercicio de la defensa de intereses ajenos ante los Tribunales de Justicia, manifestación esta denominada postulación *pro alio*, lo es de manera masiva, como ocurre en otros tantos sectores de la vida social y económica de los países industrializados o del primer mundo, y dicha presencia femenina no despierta en principio actitudes discriminatorias por ello, aunque no siempre ha sido así.

El fenómeno descrito de la progresiva feminización de la profesión de abogado comenzará en particular a despuntar en Estados Unidos de América, e incluso en otros países de sistemas jurídicos distintos solo a partir de la década de los años ochenta del pasado siglo XX, ello se constata igualmente en los más diversos medios, como la televisión, el cine, o la

narrativa, incluso en todos ellos la mujer desempeña los roles profesionales generalmente con mejor imagen que la que se ofrece respecto del letrado varón en iguales medios.

Pero toda historia tiene un principio. En Estados Unidos, que se caracteriza por el desigual proceso de incorporación de la mujer respecto del varón al ejercicio profesional de la abogacía en los diferentes estados y territorios conformantes de esta nación, comienzan a despuntar a finales del siglo XIX las admisiones femeninas a la práctica profesional, salvo la notoria excepción acontecida en la época de dominación colonial inglesa del siglo XVII, que conoció la extraordinaria actuación de una mujer practicante habitual de la defensa de los intereses de terceros ante los tribunales de justicia de antaño. Fue Margaret Brent (ca. 1601-1671), prima de lord Baltimore, que llegó a las colonias en 1638, se asentó en Maryland, y falleció en Virginia, y cuya concreta actividad en el período 1639-1643 conocemos gracias al trabajo de Mary E. W. Ramey titulado *Chronicles of Mistress Margaret Brent*, escrito en 1915.

Luego de esta singular excepción, no hubo en Estados Unidos más mujeres practicantes de la abogacía con licencia para ello hasta bien entrado el siglo XIX, concretamente hasta 1869. Incorporación femenina a la práctica de la abogacía que, no obstante, fue lenta, desigual incluso entre las propias mujeres aspirantes a ello, y progresiva en el tiempo según el territorio que se trate. Explicación de este acontecimiento que no podemos abarcar ahora debido a los matices muy diferenciados que se observan, dada la gradual configuración del complejo entramado del diverso sistema judicial de los Estados Unidos, compuesto por los respectivos sistemas judiciales correspondientes a cada uno de los cincuenta estados, el federal, y el específico del distrito federal de Columbia, con rasgos bien distintos entre los mismos. Y sobre todo por las diferentes vías históricas o modos de acceso a la profesión en cada uno de ellos (como veremos, en algunos estados el acceso femenino a la profesión estuvo condicionado a la arbitraria decisión de los tribunales, mientras que en otros hubo admisión por permisión legal expresa), debiendo prestarse atención a su vez ya se trate de mujer blanca o negra.

El primer caso femenino conocido de práctica del derecho sin haber obtenido la licencia para ello, debemos atribuírselo a Mary E. Magoon, quien, en 1869, practicaba de abogado con despacho abierto (*law office*) en la

pequeña ciudad de North English (Iowa), según informó *The Chicago Legal News* en su edición del 27 de febrero de ese año. Sin embargo, la primera mujer que obtendrá licencia para la práctica de la abogacía, y por tanto la primera de Estados Unidos, fue, en junio de 1869, la joven de 23 años de edad llamada Belle Babb Mansfield (1846-1911), de Mt. Pleasant (Iowa). Estudió en el Iowa Wesleyan College, contrajo matrimonio en 1868 con el profesor John Mansfield, y, nada más graduarse, se incorporó al despacho de su hermano también abogado, Amblers & Babb, pero por poco tiempo. Belle Mansfield nunca practicó el derecho, sino que se dedicó a profundizar en el estudio del derecho extranjero y a la docencia junto con su marido. Así hasta el final de su vida.

La admisión de Belle Mansfield para el ejercicio de la abogacía no encontró obstáculo alguno, aunque era presumible porque las previsiones del entonces vigente Código de Iowa, del 5 de febrero de 1851 —capítulo 95 (Attorneys and Counselors), sección 1610: «Any white male citizen of the United States [...]»— limitaba específicamente para la admisión en la lista de abogados que el aspirante fuera varón blanco, de 23 años de edad, y residente en el estado. Pero el juez Francis Springer, competente para la admisión de los aspirantes a obtener la pertinente licencia, consideró que, aunque el estatuto indicado contenía una declaración de género para la admisión y excluyente en particular para las mujeres, no debía servir de excusa para construir e implicar una denegación de los derechos de las mujeres.

No obstante, esto casi puede considerarse una amable excepción. La permisión a la admisión de las mujeres para la práctica del derecho en los diferentes estados norteamericanos no fue tan agradable y sencilla como el caso expuesto. Las mujeres encontraron múltiples obstáculos, y, en otras ocasiones, ninguno. Incluso la admisión de una mujer en un mismo estado podía luego implicar la denegación para otra fémina aspirante simplemente por el cambio de juez que debía admitir la solicitud de acceso. Como ejemplo paradigmático entre los muchos que podríamos citar de esta historia, pues el asunto llegó al Tribunal Supremo de los Estados Unidos, mencionamos el caso de Myra Colby Bradwell (1831-1894), acaecido en el Estado de Illinois. Casada, en 1852, con el juez del condado de Cook James B. Bradwell, solicita en agosto de 1869 el pase para el examen de admisión en Chicago, fue examinada por E. S. Williams, juez del Séptimo Circuito Judicial, y por

Charles H. Reed, abogado del Estado. Aunque superó la prueba, la licencia le fue denegada bajo la excusa de estar casada la aspirante.

Myra Bradwell recurre la denegación al Tribunal Supremo del Estado de Illinois, que en decisión del 5 de febrero de 1870 (*In Re Bradwell*, 55 Ill. Sup. Ct. Rep. 535) rechaza la solicitud de admisión, ahora bajo el argumento de que la tradición del Common Law no conoce precedente de admisión de mujer alguna para el ejercicio de la abogacía. Myra Bradwell recurre entonces al Tribunal Supremo de los Estados Unidos, y requiere del senador Matt H. Carpenter de Wisconsin que la represente ante aquel. El Tribunal Supremo de los Estados Unidos resolverá dos años después en su sentencia *Bradwell vs. State* 83 U.S. 130 (1873), expresó el criterio del Tribunal el *justice* Bradley, rechazando la admisión femenina por ocho votos frente a uno a favor, debido este a la opinión disidente del propio *Chief Justice* del Tribunal Salmon Chase, quien según parece estuvo influido por la opinión profeminista de su hija Kate. Esta vez, el rechazo de la admisión tiene por argumento que los roles de la familia tradicional están basados «en los preceptos divinos así como en la naturaleza de las cosas», lo que implica que es inherente a la condición femenina la pertenencia «a la esfera doméstica». En definitiva, dijo el juez, «Esta es la ley del Creador».

Mientras Myra Bradwell esperaba que los tribunales de justicia resolvieran su alzada, la Corte de Illinois tuvo ocasión también para rechazar la solicitud de admisión de Ada H. Kepley por razón de su sexo femenino. Pero, paradójicamente, este mismo tribunal, en 1873, sí admitirá la solicitud de Alta M. Hulett para el ejercicio de la abogacía, convirtiéndose con ello en la primera mujer en lograrlo en el Estado de Illinois. Myra Bradwell lo conseguirá finalmente en 1890, fallecerá cuatro años más tarde, tras toda una vida dedicada a ayudar y a apoyar a cuantas mujeres desearan progresar en el excluyente mundo varonil de raza blanca de la abogacía norteamericana. Los afroamericanos también sufrieron discriminación, esta vez por motivo de rechazo racial. John Mercer Langston fue en 1854, en el Estado de Ohio, el primer abogado varón de raza negra en practicar la abogacía en Estados Unidos. Luego, las mujeres hasta 1872, en que Charlotte E. Ray (Nueva York, 1850-1911) se convierte en la primera abogada de raza negra de Estados Unidos, y la primera en hacerlo en el Distrito de Columbia. Mientras la primera abogada nativa india será Lyda Burton Conley, ya en 1910.

Así, mujeres norteamericanas e inmigrantes también, sin cesar en el empeño, acudieron incluso a los tribunales para defender su pretensión de acceso a la profesión de abogado. Como ocurriera también en países europeos de configuración distinta al sistema jurídico norteamericano, aunque sus resultados fuesen igualmente fallidos para las pretensiones femeninas, por la oposición manifiesta del Ministerio Público, que impugnó ante los tribunales las iniciales admisiones corporativas de aquellas. En Europa, resaltaron entonces las impugnaciones del Ministerio Público ante los tribunales, o vetos de estos, frente a las pretensiones de admisiones femeninas en las correspondientes organizaciones asociativas profesionales de abogados, observados en los casos de Lidia Pöet (1855-1949), en Torino (1883); Emilie Kempin-Spyri (1853-1901), en Zurich (1887); Nanna Berg, en Copenhague (1888); Marie Popelin (1846-1913), en Bruselas (1888); Sarmiza Bilcescu (1867-1935), en Bucarest (1891); Jeanne Chauvin (1862-1926), en París (1897); Elena Popovici, en Ilfov, Bucarest (1901); Weir Johnston, en Dublín (1901); Bertha Cave, en Londres (1903); Teresa Labriola (1873-1941), profesora de derecho, en Roma (1912); y Laura Emma Rossi, en Bolonia (1913).

En Estados Unidos, aparte del citado caso de Myra C. Bradwell (1831-1894) en el Estado de Illinois, en 1875 el Tribunal Supremo de Wisconsin denegaba a Lavinia Goodell (1839-1880) la práctica de la abogacía en ese territorio (*In re Goodell* 39 Wis. 232 [1875]). Y, en 1901, era rechazada por los tribunales la pretensión de Henrietta «Etta» Haynie Maddox (1860-1933) de ejercer la abogacía en Maryland (*In re Maddox*, 93 Md. 727, 735 [1901]), pese a que, como argumentó esta aspirante, «The English Common Law did not forbid women to act as Attorneys».

De esta manera, poco a poco, las mujeres en Estados Unidos irán siendo admitidas al ejercicio de la abogacía en un lento proceso por goteo en el tiempo, debido a la falta de una normativa reguladora general y uniforme al respecto que superara las particulares trabas de los diferentes estados y territorios. Y las no menos arbitrarias decisiones de los jueces de los tribunales de admisión. Mientras algunos estados optaron por aprobar leyes especiales admitiendo a las mujeres para la práctica de la profesión (Illinois, 1872; California y Wisconsin, 1877; Ohio, 1878; Massachusetts, 1882; Oregon, 1885; New York, 1886; Minnesota, 1887; Montana, 1889; Nevada, 1893; y New Jersey, 1895).

La cronología de las primeras admisiones femeninas a la práctica del derecho en los diferentes Estados y distrito federal de Columbia, será la siguiente, que nos demuestra el camino que despejará el Estado de Iowa al realizar una interpretación liberal del precepto de admisión, permitiendo de esta manera el inicio sin trabas de la incorporación de las mujeres a la práctica de la abogacía en Estados Unidos: Iowa (1869); Missouri (1870); Michigan (1871); Distrito de Columbia, Maine y Utah (1872); Illinois y Ohio (1873); Indiana y Wisconsin (1875); Minnesota (1877); California y North Carolina (1878); Kansas y Nebraska (1881); Connecticut y Massachusetts (1882); Pennsylvania (1883); Washington (1885); New York y Oregon (1886); Hawaii (1888); Montana y New Hampshire (1890); Colorado (1891); Nevada y Dakota del Sur (1893); Virginia (1894); Idaho y New Jersey (1895); West Virginia (1896); Florida, Louisiana y Oklahoma (1898); Wyoming (1899); Maryland (1902); Arizona (1903); Dakota del Norte (1905); Alabama y Tennessee (1907); Texas (1910); Kentucky (1912); Mississippi y Vermont (1914); Georgia (1916); New Mexico (1917); Arkansas y Carolina del Sur (1918); Rhode Island (1920); Delaware (1923); y completará el cuadro tardíamente Alaska (1950).

2. La mujer abogada: representaciones cinematográficas y televisivas (1910-1970)

Entretanto quedaba todavía por concluir el lento proceso de incorporación de la mujer a la abogacía en algunos estados y territorios de Estados Unidos [Arkansas, y Carolina del Sur (1918); Rhode Island (1920); Delaware (1923); y Alaska (1950)], aparecerán en las pantallas de los cines los primeros filmes en presentarnos a una mujer abogado en los papeles de reparto, fundamentalmente solteras y siempre de raza blanca, practicando el derecho en defensa de asuntos penales principalmente, títulos producidos hasta la década de los años cincuenta del pasado siglo XX, pues no registramos nuevos títulos cinematográficos con mujeres abogadas en el reparto durante las décadas de los sesenta y setenta: *That Woman Lawyer* (1910), que ya retrata a una joven y novel abogada que abre despacho en una ciudad minera del oeste del país defendiendo un asunto de naturaleza criminal; *Counsel for the*

Defense (1912); *The Lady Lawyer* (1912); *The Merchant of Venice* (1914); *The People vs. John Doe* (1916); *Legal Advice* (1916), en la cual una bella abogada se instala en una ciudad del oeste; *Mothers of Men* (1917); *The Weaker Sex* (1917); *The Reckoning Day* (1918); *Every Woman's Problems* (1921); *Flames of Wrath* (1923); *The Waning Sex* (1926); *Scarlet Pages* (1930); *Drifting Souls* (1932); *The Kiss Before the Mirror* (1933); *Ann Carver's Profession* (1933); *The Defense Rests* (1934); *Career Woman* (1936); *The Law in Her Hands* (1936); *Portia on Trial* (1937), cuyo estreno fue polémico debido a que el fuerte carácter y los métodos extremos empleados por la abogada Portia Merryman (Frieda Inescort) en la defensa de sus clientes motivaron la queja de Los Angeles Bar Association, por la negativa imagen que se ofrecía de la profesión: «[...] This radical female lawyer and her potentially corrupting influence upon other women»; *The Lady Objects* (1938); *Little Miss Broadway* (1938), en la cual una niña de 9 años (Shirley Temple) es autorizada por el juez para postular ante el Juzgado Especial de Testamentarias de la ciudad de Nueva York; *Disbarred* (1939); *She Couldn't Say No* (1940); *Dangerous Lady* (1941); *Good Morning, Judge* (1943); *The Truth About Murder* (1946); *Suddenly it's Spring* (1947); *Courtin' Trouble* (1948); *Smart Woman* (1948); *I, Jane Doe* (1948); *Eyes of Texas* (1948); *The Walls of Jericho* (1948); *Sealed Verdict* (1948); *Tell it to the Judge* (1949); *Adam's Rib* (1949); *Sierra* (1950); *Devil's Doorway* (1950); *The Groom Wore Spurs* (1951), en la cual una abogada de prestigio (Ginger Rogers) defiende a un vaquero acusado de homicidio; *Just This Once* (1952); *The Kid from Broken Gun* (1952); y *God Is My Partner* (1957). Salvo omisión, contabilizamos cuarenta y dos películas, correspondientes al período 1910-1957, en cuyos argumentos se representan papeles de mujeres que ejercían la abogacía.

Centraremos nuestra atención en una selección de aquellas películas con personajes de abogadas que hemos encontrado ambientadas en el período de la historia de la formación de la nación de Estados Unidos de América denominado «wéstern», género cinematográfico en el que la acción, el ambiente y los personajes se corresponden con el movimiento de emigración hacia los territorios situados al oeste norteamericano entre los años 1840 y 1900. Este género hizo su aparición en la historia del cine americano con la película *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, de solo ocho minutos de duración, pero que marcó las claves que lo definen, ambientadas

en territorios inexplorados o indómitos, bajo la amenaza siempre latente de los indios, o en ciudades en las que los bandidos o forajidos campaban a sus anchas, y donde era preciso imponer la ley y un nuevo orden social basado en el respeto a la nascente comunidad jurídica del país. Fue el género cinematográfico más popular de Hollywood hasta la década de los años sesenta del pasado siglo XX.

La televisión, por razones obvias, tardará unas décadas más en esa representación postulante femenina. La serie *Willy* (1954-1955) supuso la aparición de la primera abogada televisiva (June Havoc), y la primera comedia de situación (*sitcom*) sobre la mujer profesional. Por su parte, las series de televisión concretamente ambientadas en el wéstern nos ofrecerán varios ejemplos de mujeres postulantes a la abogacía. El primero de ellos que hemos localizado se trata del episodio 20 (1960), de la tercera temporada (1959-60) de la serie *Tombstone Territory* (Syndication, 1957-1960), oportunamente titulado «The Lady Lawyer», emitido el 19 de febrero de 1960, ambientado en la ciudad de Tombstone (territorio de Arizona), década de 1880, en el que la joven abogada de raza blanca y soltera Gay Monahan (Kathie Browne) hará defensa de un acusado de asesinato.

Siguen los ejemplos en la serie *The Virginian* (NBC, 1962-1971), que dedicará dos episodios representando a la mujer en el ejercicio de la abogacía en el wéstern americano. El primero, el episodio 11 de la tercera temporada, emitido el 25 de noviembre de 1964, titulado «All Nice and Legal», con guion escrito por Jean Holloway (1917-1989), una de las pocas mujeres que escribieron para esta serie; episodio del que luego nos ocuparemos más detenidamente. El segundo ejemplo, el episodio 8 de la novena temporada (1970-1971), titulado «Lady at the Bar», emitido el 4 de noviembre de 1970, en el cual la abogada Francis (Green Carson), de raza blanca y de 66 años, es designada por el tribunal para la defensa del personaje Trampas en un asunto de homicidio, y objeto de todo comentario contrario a la defensa por una fémína.

Pero curiosamente debemos observar que ninguno de estos medios, cine y televisión, ha producido para las pantallas argumento alguno dedicado al *biopic* de alguna de estas mujeres pioneras de la práctica del derecho en Estados Unidos.

En tiempos más recientes, el episodio titulado «El refugio» de la segunda temporada de la serie de televisión *La doctora Quinn* (*Dr. Quinn, Medicine*

Woman, CBS, 1993-1998), cuya historia comienza en el año 1867 ambientada en Colorado Springs (Colorado), nos representa la actuación de una mujer postulante sin licencia y sin formación jurídica en la defensa de otra mujer acusada de matar a su marido. El juez pedáneo convocará juicio con jurado ante la imposibilidad de comparecencia del juez que habría de acudir desde Denver. Obsérvese el diálogo entre el *sheriff* y la postulante femenina, la médica Michaela Quinn, revelador de lo anteriormente expuesto sobre las caprichosas y heterogéneas decisiones de los jueces sobre las admisiones femeninas a la práctica de la abogacía:

Sheriff: ¡Horace! (juez pedáneo). Sabes que hay jueces que no permiten la presencia de mujeres en los juicios.

Quinn: Yo estoy aquí como su médico.

Sheriff: Pues eso no es ser abogada. Acabemos con esto de una vez.

Quinn: Ella no pretendía matarle. Se declara inocente.

Sheriff: Otra vez actúa como si fuese su abogado.

Quinn: Pues si ella acepta, yo la defenderé.

Pero lo que conviene resaltar del nutrido listado expuesto de películas anteriormente relacionadas, con presencia más o menos intensa de papeles interpretativos de mujeres abogadas, es que resulta tanto más significativo en comparación a la estadística que las mujeres representaban en la vida real en el censo general de abogados en los Estados Unidos por aquel período cinematográfico. En 1935, las mujeres solo constituían el 1% de todos los abogados del país. En 1950, el 2,5%. En 1960, todavía menos del 3%. Mientras, a nivel académico de los estudios de derecho, el censo estudiantil femenino solo representaba el 4% en 1965. En 1973, el 16%. En 1979, el 32%, hasta que, en 1982, el sexo femenino ya alcanzará la mitad del censo estudiantil estadounidense.

El reflejo de este progresivo ascenso y notable presencia femenina en los ámbitos académico y profesional particular de la abogacía, habrá de traducirse necesariamente en las series de televisión y producciones cinematográficas de las décadas de los ochenta y noventa del pasado siglo XX, que hasta entonces hubo representado roles de abogados varones y de raza blanca durante la década de los años sesenta y principios de los setenta, etapa de invisibilidad

de la mujer abogada, salvo la excepción de la serie *The Jean Arthur Show* (CBS, 1966). Los roles de mujeres abogadas en la ficción se recuperarán en las pantallas en la década de los años setenta, fundamentalmente solteras y caracterizadas por las llamadas «abogadas asistidas» profesionalmente: las series *Adam's Rib* (1973-1974) y *Kate McShane* (1975). En los telefilms, *Ransom for a Dead Man* (1971) y *Heat of Anger* (1972). Seguido luego por el cine en las películas *The Killing Kind* (1973), *Lipstick* (1976), *And Justice for All* (1979) y *The Seduction of Joe Tynan* (1979). A comienzos de los ochenta, *Seems Like Old Times* (1980), que llegó a España bajo el título *Como en los viejos tiempos*. La popularidad del cine del wéstern ya había pasado.

3. *The Walls of Jericho* (1948)

Esta película, inspirada en la novela homónima de Paul Wellman (1895-1966), está editada en España bajo el título *Murallas humanas*, idéntico al de la novela publicada en este país en 1949. La acción transcurre en el marco temporal de 1908-1912 en la ciudad de Jericho (Kansas). La joven soltera Julia Norman (Anne Baxter) regresa a su casa natal tras fallecer su padre, también abogado, en Delaware, donde ella estudió leyes. Transcurre 1909, ha solicitado trabajo como asistente del juez local, quien se lo anunciará a Dave Connors, procurador del condado:

Juez: A propósito... hay un nuevo abogado en mi despacho que quiere verle.

Procurador: De acuerdo. Enviémele.

Juez. No es un hombre. Es una mujer.

Procurador: ¿Cómo? ¿Quiere decir que ha contratado a una mujer abogado?

Juez: Ver a una mujer guapa por el despacho es una gran idea, joven.

El encuentro entre ambos, del que derivará una posterior relación sentimental amorosa, no tardará en producirse:

Julia: Fui a verle a su despacho hace tres o cuatro días. Pero no creo que le interese conocer a mujeres abogado.

Dave: ¿Usted es la...?

Lo siento. No sé qué decir.

Julia: Nada [...] Las mujeres abogado asustan mucho [...].

Dave: ¿Así que va a trabajar aquí?

Julia: Solo con el juez. Aún no es el momento adecuado para que una mujer abogado aparezca en el estrado.

Dave: ¿Por qué no?

Julia: Antiguas costumbres.

Dave: ¿Por qué se hizo abogado?

Julia: Complejo de culpa, supongo. Tenía que haber nacido niño. Como no lo era, mi padre hizo lo mejor que pudo con lo que tenía. Empezó a enseñarme a los diez años. Luego fui a la universidad. Aprobé el mes pasado (junio). Escribí al juez, me dio un trabajo, y aquí estoy.

Dave: Es el abogado más guapo del país.

Pero por poco tiempo. En 1910, una empresa ferroviaria le ofrecerá trabajo como asesora, por lo que trasladará su residencia a Kansas City. El puesto lo desarrollará por un período de dos años. Ocurrirá entonces, en 1912, que la hija de unos amigos de la familia será acusada en Jericho de dar muerte en defensa propia a un hombre que pretendía forzarla sexualmente. La defensa de la joven será asumida por Dave Connors, quien hubo dimitido como procurador, asistido por Julia como «*consejera asociada*». Pero Dave será gravemente herido de bala por su esposa. Se planteará el aplazamiento del juicio; sin embargo, la familia de la joven insistirá en que sea la abogada Julia quien prosiga la defensa, a lo que esta intenta dimitir, pero finalmente aceptará continuar. La abogada desplegará en la sala de vistas del tribunal, conformado por doce jurados varones blancos, una brillante intervención profesional que concluirá con un veredicto favorable a su cliente.

4. *Devil's Doorway* (1950)

Esta película, dirigida en 1950 por Anthony Mann, y editada en España bajo el título *La puerta del diablo*, constituye un ejemplo de representación de la abogacía femenina desde una visión histórica, ambientada en Wyoming (territorio formado de porciones de Dakota, Utah e Idaho, siendo su nombre, que en indio delaware significa *de los grandes prados*, utilizado por

vez primera por J. M. Ashley de Ohio, quien, en 1865, realiza una solicitud al Congreso para constituir un gobierno temporal para dicho territorio, que será declarado como tal por acta del 25 de julio de 1868 del Congreso, formalmente inaugurado el 19 de mayo de 1869; y aceptado posteriormente como estado 44 de la Unión el 10 de julio de 1890), concretamente en la localidad de Big Horn transcurriendo el año 1870, que podemos precisar gracias a una serie de referencias y menciones en el desarrollo narrativo de la película que permiten la indicada precisión geográfica y temporal de la trama (letreros indicativos de la ruta Bozeman, y de la denominación del pueblo; mención del personaje John A. Campbell, nombrado *sheriff* y primer gobernador del territorio de Wyoming, 15 de abril de 1869/1 de marzo de 1875, quien el 10 de diciembre de 1869 firmó la declaración Female Suffrage, que concedía a la mujer el derecho al voto, paso previo para el acceso femenino al ejercicio de facultades públicas. La referencia a Fort Laramie, de donde parte una unidad militar de la caballería para intervenir en una refriega armada entre ganaderos e indios shoshone; y la concluyente que da título a la película, «Devil's Doorway» —la puerta del diablo—, formación geológica situada en la cadena montañesa de Big Horn, y paso natural por el mismo a los bellos y ricos valles de Yellowstone situados al otro lado de las montañas).

El gobierno del territorio aprueba una ley que dispone que los terrenos en manos de los nativos que son enviados a las reservas, sean declarados de dominio público y por tanto puedan ser adquiridos por lotes parcelados por quienes paguen por ello, salvo los indios, considerados solo como protegidos de los Estados Unidos, pero no como ciudadanos a quienes se les pueda conceder el derecho de adquisición por compra. Lance Pool, indio shoshone, tras haber participado en la Guerra de Secesión americana (1861-1865), regresa a su casa natal en el prado de Sweet Meadows, hereda al poco tiempo la ocupación de las tierras por sucesión de su fallecido padre por tradición familiar, sin título de propiedad de las mismas. Ante la situación planteada por la ley, acudirá a la ciudad de Big Horn en busca de asesoramiento legal, donde encontrará la oficina legal de un abogado que Lance piensa que es un hombre, pero se trata de una mujer. Tras unos primeros momentos de sorpresa y actitud dubitativa de aquel, al fin contrata los servicios de la abogada (Paula Raymond), joven soltera blanca que con ese caso inaugurará

su carrera profesional. El primer encuentro entre ambos depara el diálogo siguiente:

Amerindio soshone: Estoy buscando a Masters, el abogado.

Abogada: Yo soy Masters.

Amerindio soshone: ¿El abogado?

Abogada: Sí.

Amerindio soshone: Discúlpeme, señora (con gesto sorprendido da media vuelta, y abandona el despacho. Al poco, regresa al mismo).

Abogada: No le culpo por su sorpresa. Es la misma de todos cuando descubren que Masters es una mujer.

Amerindio soshone: Comprendo.

Tras sortear estos primeros momentos de sorpresa de quien será su primer cliente, la abogada accederá a defender y gestionar extrajudicialmente los invocados derechos históricos de tal cliente frente a la calificación de las mismas como tierras de dominio público, como una de las primeras medidas de la administración del recién formado territorio de Wyoming, a fin de favorecer el cercado y deslinde de tierras para pastos que permita el establecimiento permanente de ganaderos vacunos y de colonos que cultiven también aquellas, pues así se anuncia en la película diciendo que: «Con la formación del territorio y la apertura de la oficina regional de terrenos en Wyoming, todas estas tierras de por aquí se pueden adquirir en propiedad, comprando los terrenos».

La película retrata las dificultades que pudo representar la presencia de la mujer en el ejercicio profesional de la abogacía en aquellos años y en aquellos territorios de la conquista y desarrollo de los territorios del lejano oeste, marcados por una sociedad acostumbrada a resolver las diferencias mediante el uso de la fuerza y no mediante la razón y la palabra. Desde el punto de vista histórico, la película adelanta en la ficción cinematográfica a 1870 la presencia de las abogadas en el territorio de Wyoming en detrimento de la verdad histórica, dado que la primera abogada en dicho territorio, ya constituido como estado perteneciente a la Unión (1890), no se producirá hasta 1899, siendo Grace Raymond Hebard (1861-1936) la primera abogada de Wyoming.

5. *Sierra* (1950)

Sierra Vista, Utah, 1881. Riley Martin (Wanda Hendrix) es una joven soltera de raza blanca, que ha estudiado leyes en una universidad del este del país. Como abogada, tiene despacho profesional propio abierto en la ciudad, pero aún no ha tenido oportunidad de defender un caso. La oportunidad se la brindará el juez local, designándola para la defensa de un joven vaquero acusado de robo de caballos, penado con la muerte en la horca. No obstante su cliente no aceptará de buena gana dicha defensa, pues replicará que «Las mujeres no tienen derecho a ser abogados» (la primera abogada en el territorio de Utah será Phoebe W. Couzins, en 1872). Vencida la inicial oposición, durante la celebración del juicio, la joven abogada recibirá desde el palco del público asistente todo tipo de burlas y risas, sobre todo las de un testigo quien, en tono burlón, le preguntará al juez: «¿Cómo se llama a un abogado que lleva faldas?». La abogada, harta del ambiente burlesco e irrespetuoso a su quehacer profesional, requerirá al juez que la ampare y ponga fin a las risas y comentarios jocosos que, dice, la están poniendo en «ridículo». No obstante, pese a que su defensa descansa en considerar que existe error en la acusación contra su cliente, no consigue evitar que el juez ordene el ingreso en prisión preventiva durante el tiempo que haya de durar la celebración del juicio. Ante este revés, su tía le dirá: «Tienes que dejar esa tontería de la abogacía».

Tras que su cliente se escape de los calabozos, la trama de la película no dará nuevo protagonismo profesional de la abogada, quedando libre su cliente por el desarrollo de nuevos acontecimientos extraprofesionales ajenos a la actuación de aquella.

6. *The Virginian* [CBS, 3x11: «All nice and legal» (1964)]

Medicine Bow, territorio de Wyoming, entre 1868 y 1890. A la ciudad llega en tren, acompañada por una tía, la joven Victoria Greenley (Anne Francis), soltera, de raza blanca procedente de Filadelfia, e hija de un destacado abogado en esta. Pretendiendo instalarse provisionalmente en un hotel, hasta encontrar casa y local donde ejercer, encontrará en aquella las primeras

reticencias locales a su presencia. Así, al recepcionista del hotel habrá de replicarle: «Ejerzo la abogacía [...] ¿Nos dará usted alojamiento a pesar de eso?». Poco después, en la entrevista que mantendrá con el vaquero conocido como el Virginiano (James Drury), y administrador del local que le interesa para montar el despacho, propiedad del juez retirado Henry Garth (Lee J. Cobb), se desarrollará un segundo episodio de confrontación ante la inusitada presencia en la ciudad de una mujer abogada.

El Virginiano: ¿Una abogado?

Victoria: Eso parece que le sorprende.

El Virginiano: Sí. Nunca había conocido a una abogado.

Victoria: Eso mismo le digo. Nunca había conocido un vaquero [...] ¿Por cuánto va a ser la renta?

El Virginiano: Treinta dólares al mes [...] ¿Me puede decir si dispone de algún apoyo privado o depende únicamente de sus ingresos?

Victoria: Esa pregunta no viene al caso [...] ¿Cree que no gano lo suficiente para pagar? [...] Si yo fuera una costurera o una maestra no me haría esa pregunta [...] Usted sabe a lo que me refiero.

El Virginiano: Francamente. Las cuestiones legales se resuelven entre hombres en Medicine Bow. Es difícil que un hombre contrate a una mujer para que se haga cargo de su defensa.

Victoria: Legalmente triunfa el cerebro, no la violencia, o ¿piensa que la mujer no tiene cerebro?

El Virginiano: [...] No creo que una abogado sea solvente.

Frustrado el intento de arriendo del local, habrá de soportar otras actitudes contrarias a la viabilidad del ejercicio de la profesión. Trampas (Doug McClure), compañero de la cuadrilla de vaqueros del Virginiano, le dirá que «Las mujeres abogado me parecen poco serias». Y hasta su tía le espetará: «¿Qué vas a hacer si en efecto nadie contrata a una mujer abogado?». Empero, nada ni nadie la desanimará, y llegará el día de la oportunidad de defender su primer caso ante los tribunales, que le reportaría quince dólares si gana y cinco si pierde, en la defensa civil de aquel vaquero llamado el Virginiano, compareciente ante el tribunal reclamado de cantidad por encargo de confección de una silla de montar a caballo, y defectuosamente ejecutado

el encargo, la abogada llegará a acuerdo transaccional con el reclamante que absolverá a su cliente de las pretensiones reclamatorias. Dos intervenciones profesionales más desarrollará la abogada Victoria Greenley en el episodio, como la intercesión ante el *sheriff* local por la detención y encarcelamiento de unos forajidos por intromisión ilegítima en una propiedad privada, al ser advertida por un niño al que paga cinco centavos para que le informe acerca de quienes entran en la cárcel. Intervención que servirá para cuestionar la conciliación de la vida privada con la profesional, que ya le planteó el Virginiano cuando dando un paseo le dijo «Lo que yo creo es que usted es abogado y también mujer [...] Las dos cosas son ideales si no se estorban la una a la otra [...] En ambas circunstancias, la admiro», pues al atender a aquellos forajidos, incluso pagando la fianza de quince dólares de su propio bolsillo para la puesta en libertad, desatenderá la preparación de una cena que se quemará en los fogones de la cocina. Y el tercero, la defensa de una acción de deslinde de terrenos ante un tribunal de jurado compuesto por doce varones blancos, que siendo ganado, le supondrá que se le ofrezca por el ayudante del gobernador un cargo como abogada del territorio en la capital Cheyenne: «Tendrá la satisfacción de ser la primera mujer que asuma un puesto de mucha importancia en el gobierno del territorio». Aceptará la propuesta marchando a la capital, renunciando así a su vida personal y sentimental que empezaba a unirla con aquel vaquero llamado el Virginiano.

Interesante e intenso episodio que concentra en su trama tres aspectos de la presencia de la mujer abogada en el wéstern americano: sus inicios; conciliación de la vida profesional con la personal; y la promoción profesional femenina en detrimento del futuro familiar.

7. Epílogo sin punto final: *True Grit* (2010)

Como punto final a este ensayo, hemos de referirnos a la película *True Grit* (2010), editada en España bajo el título *Valor de ley*, ambientada avanzado el siglo XIX (marco temporal 1878-1903) en torno a la ciudad de Little Rock, condado de Yell (Arkansas), que refrescará el recuerdo de la mujer «defendiendo» intereses ajenos sin tener licencia para ello. En el caso, una niña de 14 años, Mattie Ross (Hailee Stenfield), de raza blanca, tras la muerte

violenta de su padre a manos de un malhechor, intercederá (no es abogada, es contable) por los intereses de su madre articulando siempre argumentos jurídicos, a expensas dice de aprobación por su abogado, tanto ante empresarios locales (renegociando acuerdos previos celebrados), autoridades como *sheriff* y alguaciles (excitando el celo de persecución y captura del responsable), y promoción de las acciones necesarias para que el responsable de la muerte paterna responda ante la ley.

Parece que el cine americano recupera el interés en la representación de la mujer postulante, profesional o no, de la defensa de intereses jurídicos ajenos en el marco histórico del wéstern. A lo mejor, el tema propuesto y el género en los *mass media* no ha encontrado punto final definitivo.

Anexo

Los tribunales de justicia en el cine

Selección de películas
EDDY CHÁVEZ HUANCA



A continuación, se presentan en imágenes, 50 películas que retratan la arquitectura, los procesos judiciales, los magistrados y los temas relacionados a los tribunales de administración de justicia en el cine.



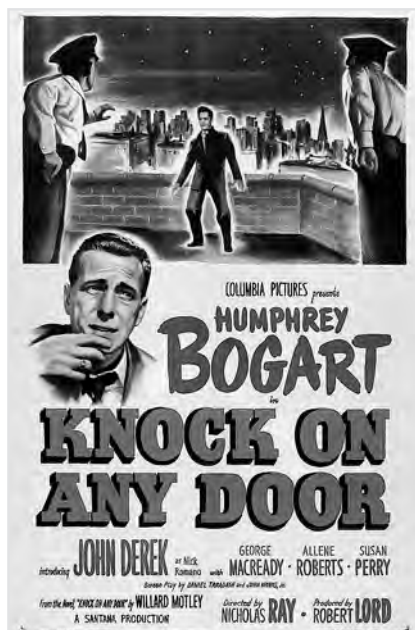
1 *La pasión de Juana de Arco*
de Carl Theodor Dreyer
(Francia, 1928)



2 *El joven Lincoln*
de John Ford
(EE. UU., 1939)



3 *El asunto del día*
de George Stevens
(EE. UU., 1942)



4 *Llamad a cualquier puerta*
de Nicholas Ray
(EE. UU., 1949)



5 *La costilla de Adán*
de George Cukor
(EE. UU., 1949)



6 *Yo confieso*
de Alfred Hitchcock
(EE. UU., 1953)



7 *La furia de los justos*
de Mark Robson
(EE. UU., 1955)



8 *Más allá de la duda*
de Fritz Lang
(EE. UU., 1956)



9 *Falso culpable*
de Alfred Hitchcock
(EE. UU., 1956)



10 *Doce hombres sin piedad*
de Sidney Lumet
(EE. UU., 1957)



11 *Senderos de gloria*
de Stanley Kubrick
(EE. UU., 1957)



12 *Testigo de cargo*
de Billy Wilder
(EE. UU., 1957)



13 *Anatomía de un asesinato*
de Otto Preminger
(EE. UU., 1959)



14 *Impulso criminal*
de Richard Fleischer
(EE. UU., 1959)



15 *El sargento negro*
de John Ford
(EE. UU., 1960)



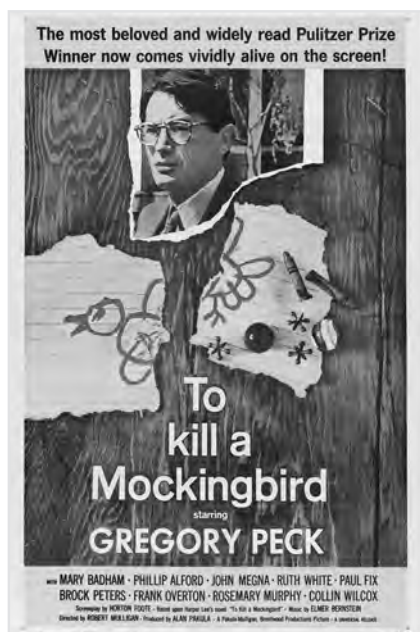
16 *La herencia del viento*
de Stanley Kramer
(EE. UU., 1960)



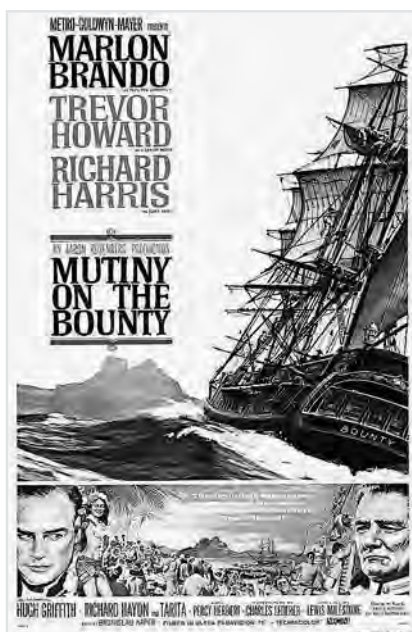
17 *El cabo del terror*
de J. Lee Thompson
(EE. UU., 1962)



18 *El proceso*
de Orson Welles
(EE. UU., 1962)



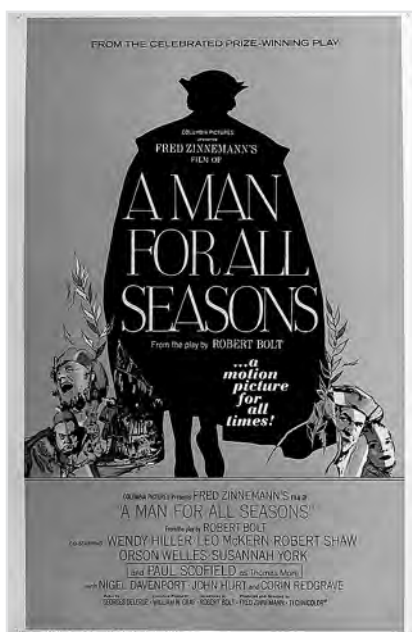
19 *Matar un ruiseñor*
de Robert Mulligan
(EE. UU., 1962)



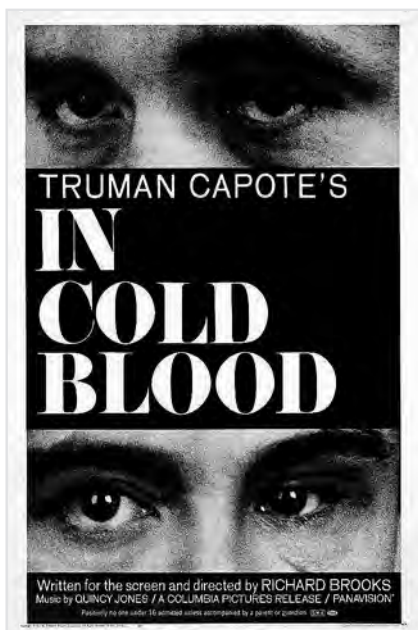
20 *Rebelión a bordo*
de Lewis Milestone
(EE. UU., 1962)



21 *En bandeja de plata*
de Billy Wilder
(EE. UU., 1966)



22 *Un hombre para la eternidad*
de Fred Zinnemann
(Reino Unido, 1966)



23 *A sangre fría*
de Richard Brooks
(EE. UU., 1967)



24 *Detenido en espera de juicio*
de Nanni Loy
(Italia, 1971)



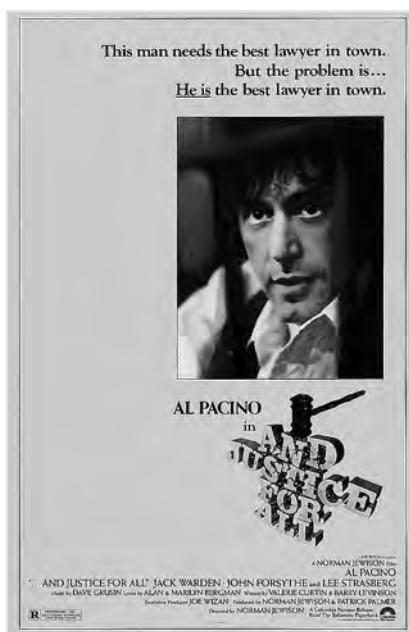
25 *Sacco y Vanzetti*
de Giuliano Montaldo
(Italia, 1971)



26 *El expreso de medianoche*
de Alan Parker
(EE. UU., 1978)



27 *El crimen de Cuenca*
de Pilar Miró
(España, 1979)



28 *Justicia para todos*
de Norman Jewison
(EE. UU., 1979)



29 *Kramer contra Kramer*
de Robert Benton
(EE. UU., 1979)



30 *Veredicto final*
de Sidney Lumet
(EE. UU., 1982)



31 *Los jueces de la ley*
de Peter Hyams
(EE. UU., 1983)



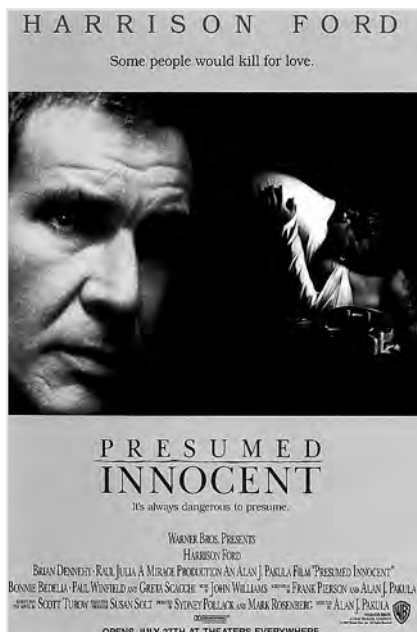
32 *Al filo de la sospecha*
de Richard Marquand
(EE. UU., 1985)



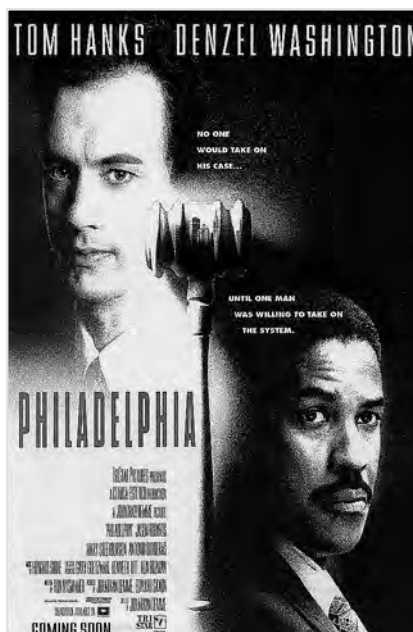
33 *Tiempo de matar*
de Joel Schumacher
(EE. UU., 1987)



34 *Matrimonio por conveniencia*
de Peter Weir
(EE. UU., 1990)



35 *Presunto inocente*
de Alan J. Pakula
(EE. UU., 1990)



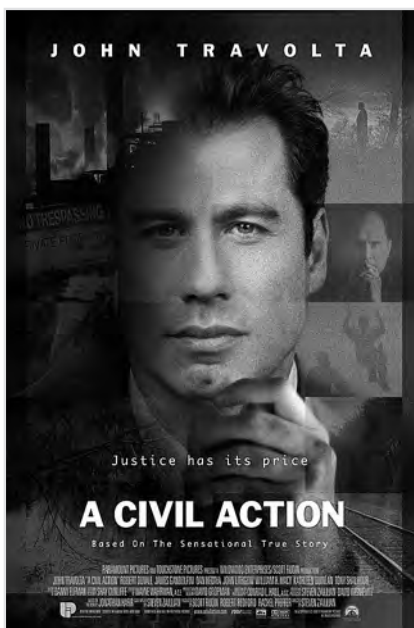
36 *Philadelphia*
de Jonathan Demme
(EE. UU., 1993)



37 *Pena de muerte*
de Tim Robbins
(EE. UU., 1995)



38 *En el nombre del hijo*
de Terry George
(Irlanda, 1996)



39 *Acción civil*
de Steven Zaillian
(EE. UU., 1998)



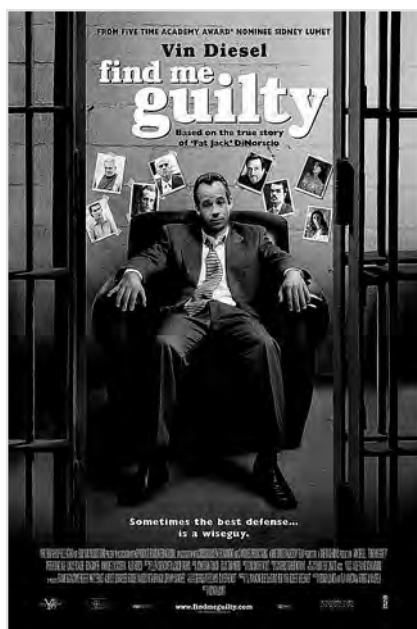
40 *El caso Winslow*
de David Mamet
(EE. UU., 1999)



41 *Nada más que la verdad*
de Rod Lurie
(EE. UU., 1999)



42 *Verónica Guerin*
de Joel Schumacher
(Irlanda, 2003)



43 *Declaradme culpable*
de Sidney Lumet
(EE. UU., 2006)



44 *Tormenta*
de Hans-Christian Schmid
(Alemania, 2009)



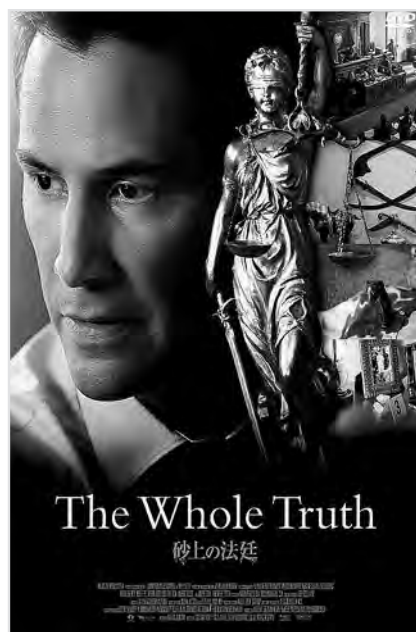
45 *Justi&Cia*
de Ignacio Estaregui
(España, 2014)



46 *Gett: el divorcio de Viviane Amsalem*
de Ronit Elkabetz
(Israel, 2014)



47 *Una mujer escandalosa*
de Hans Steinbichler
(Alemania, 2016)



48 *Toda la verdad*
de Courtney Hunt
(EE. UU., 2016)



49 *El juego de Molly*
de Aaron Sorkin
(EE. UU., 2017)



50 *El insulto*
de Ziad Doueiri
(Líbano, 2017)

Datos de los autores



Martín AGUDELO RAMÍREZ

Profesor en la Facultad de Derecho de las Universidades Autónoma Latinoamericana (UNAULA) y Pontificia Bolivariana (UPB) de Medellín. Profesor externo vinculado a los posgrados en Derecho Procesal en las Universidades de Medellín, Antioquia y Pontificia Bolivariana. Profesor invitado en universidades colombianas y extranjeras. Desde el año 2006 se desempeña como magistrado de la Sala Civil del Tribunal Superior de Medellín. Es doctor en Derechos Humanos por la Universidad de Salamanca (2010) y doctor en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana (2005). Magíster en Derecho Procesal por la Universidad de Medellín (2000). Es miembro de la Asociación Iberoamericana de Filosofía Práctica, de Art Kiné Internacional, de la Red Iberoamericana de Cine y Derecho y de la Red ALEC. Trabaja en las siguientes líneas de investigación: filosofía y derechos humanos; relaciones entre cine, derecho y política; y derecho procesal. Entre sus publicaciones sobre cine destacan *Proceso jurisdiccional* (2007), *Filosofía del derecho procesal* (2006), *Cine y derechos humanos: una aventura filmica* (2015) y *Cine y conflicto armado en Colombia* (2016). Es realizador del cortometraje *Tríptico de una dama extraviada* (2017).

Jhoselin Mónica ALVARADO MARÍN

Estudiante de octavo ciclo de la carrera de Derecho en la Universidad Continental de Huancayo.

Carlos FRANCISCO ARIAS SUÁREZ

Es estudiante de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de la Università di Pisa en la especialidad de Justicia Constitucional. Se desempeña en temas civiles. Es coordinador local de Perú de Estudiantes por la Libertad. Columnista en el diario digital de noticias y opinión *Lucidez*. Fue delegado en el Comité Económico y Social por Albania en el III Modelo Internacional de las Naciones Unidas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Wilber BUSTAMANTE DEL CASTILLO

Abogado por la Universidad Católica Santa María de Arequipa, con estudios de doctorado en la misma universidad y en el Programa de Doctorado en Derecho Sociedad Democrática Estado y Derecho, de la Facultad de Derecho de la Universidad del País Vasco, España. Tiene estudios de maestría en Derecho Civil y Procesal Civil en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco y maestría en Derecho con mención en Política Jurisdiccional en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es juez titular de la Corte Superior de Justicia del Cusco, ejerce el cargo de presidente de dicha corte. Fue vocal de la Primera Sala Civil de la Corte Superior de Justicia del Cusco y presidente de la Comisión de Justicia de Paz. Es profesor asociado de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco y docente en la Academia de la Magistratura.

Raúl César CANCIO FERNÁNDEZ

Letrado del Tribunal Supremo de España. Doctor en Derecho. Académico correspondiente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Analista en el Equipo de Análisis Jurisprudencial del CGPJ, relator de jurisprudencia en la delegación española de la Asociación de Consejos de Estado y Jurisdicciones Supremas Administrativas de la Unión Europea y observador independiente del European Law Institute. Cuenta con una docena de libros editados como autor único, además de veinte libros colectivos, y más de trescientos artículos publicados en revistas especializadas. En cuanto a su labor docente, imparte anualmente el Practicum de la Facultad de Ciencias Jurídicas de la Universidad Carlos III y es profesor tutor del Máster de Acceso a la Abogacía de la UNED.

Eddy CHÁVEZ HUANCA

Abogado por la Universidad San Martín de Porres, egresado de la maestría en Derecho Civil de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es director de la Red Iberoamericana de Cine y Derecho. Dirige la serie Cine y Derecho, dirige también la Colección Pensamiento Iberoamericano, ambas se publican en Lima, Perú. Miembro colaborador en el grupo de Historia del Derecho del Instituto Riva-Agüero de la PUCP, miembro del Instituto Latinoamericano de Historia y Derecho, miembro del comité editorial de la revista *Transversos* de la Universidad de Río de Janeiro, colaborador del sitio virtual *Pajinas libres*. Actualmente, realiza actividades de investigación para la Editora Jurídica Grijley y se desempeña como profesor en la Facultad de Derecho de la Universidad Continental de Huancayo.

Helder DOMÍNGUEZ HARO

Abogado por la Universidad Nacional de Trujillo. Docente universitario. Es director del Centro de Investigaciones Judiciales del Poder Judicial. Consultor y especialista en Derecho Público. Es asociado ordinario de la Asociación Peruana de Derecho Constitucional y colaborador del Centro de Estudios Sociales y Jurídicos Sur de Europa (sede España). Fue miembro de comisiones y grupos de trabajo en el Poder Judicial y la OCDE, la Cumbre Judicial Iberoamericana y el Acuerdo Nacional por la Justicia. Se ha desempeñado como enlace del Poder Judicial ante la Comisión de Alto Nivel Anticorrupción y como asociado activo del Instituto Ciudadano (Fundación Friedrich Naumann) y parlamentario postal del Hemiciclo Postal Fundación Friedrich Ebert.

William Homer FERNÁNDEZ ESPINOZA

Abogado por la Universidad de San Martín de Porres. Con estudios de maestría en Derecho Procesal y en Gestión Pública por la misma universidad. Integra el Equipo Técnico de la Comisión Permanente de Acceso a la Justicia de Personas en Condición de Vulnerabilidad y Justicia en tu Comunidad del Poder Judicial. Es secretario de la Comisión Consultiva de Derecho de Familia, Niño, Niña y Adolescente del Ilustre Colegio de Abogados de Lima. Investigador en temas de derechos humanos, niñez y adolescencia.

Juan Antonio GÓMEZ GARCÍA

Doctor en Derecho por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Madrid, España) y licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor titular en el Departamento de Filosofía Jurídica de su Facultad de Derecho, y abogado colegiado en el Ilustre Colegio de Abogados de Madrid. Es autor de numerosos libros y artículos especializados sobre teoría y filosofía del derecho, sobre hermenéutica filosófica y jurídica, y sobre derecho y cine. Ejerce una prolífica actividad como docente y como conferenciante invitado en distintas universidades españolas, europeas e hispanoamericanas; dirige y es miembro de varios grupos y proyectos de investigación en España, en el ámbito de la Unión Europea y en Hispanoamérica.

Eddy DE LA GUERRA ZÚÑIGA

Doctora en Derecho «sobresaliente cum laude» por la Universidad Complutense de Madrid; magíster en Derecho: mención Derecho Tributario por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; magíster en Docencia Universitaria por la Escuela Politécnica del Ejército; licenciada en Ciencias Públicas y Sociales; abogada y doctora en jurisprudencia por la Universidad Central del Ecuador. Actualmente, es docente de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, coordinadora académica de los programas de especialización superior y maestría en Derecho Administrativo y Contratación Pública del curso avanzado «Miradas estéticas del derecho y la justicia».

Nicolás LONDOÑO OSORIO

Máster en Investigación Educativa por la Universitat d'Alacant (España); especialista en Cultura Política: Pedagogía de los Derechos Humanos por la Universidad Autónoma Latinoamericana (Medellín, Colombia). Licenciado en Ciencias Sociales por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Estudiante del Doctorado en Filosofía y Letras de la Universitat d'Alacant (España), becario y profesional docente investigador de la Universidad d'Alacant. Miembro del grupo de estudios América Latina de la Universidad Autónoma Latinoamericana. Ha sido docente ocasional en varios centros de educación superior.

Javier André MURILLO CHÁVEZ

Profesor en la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Máster en Propiedad Intelectual, Industrial y Nuevas Tecnologías por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y candidato a magíster en Derecho de la Propiedad Intelectual y Competencia por la PUCP. Abogado por la PUCP. Corresponsal en Perú de la Asociación para el Estudio y la Enseñanza del Derecho de Autor (ASEDA). Exdirector de la Comisión de Publicaciones de la Asociación Civil Foro Académico. Ha trabajado en Clarke, Modet & C° Perú y Barreda Moller.

José Ramón NARVÁEZ HERNÁNDEZ

Profesor investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Escuela Judicial Electoral. Doctor en Derecho por la Universidad de Florencia. Secretario Académico de la Red Iberoamericana de Cine y Derecho. Presidente honorario del Instituto Latinoamericano de Historia del Derecho. Autor de una decena de libros y artículos especializados relacionados con la Teoría del Derecho. Conductor del programa de TV «Cine-Debate», del canal Judicial.

César OLIVEROS AYA

Abogado, doctor en Bioética, magíster en Derecho Administrativo, magíster en Docencia e Investigación Universitaria. Actualmente, se desempeña como docente en la Universidad Militar Nueva Granada y en la Universidad Católica de Colombia.

Moisés REJANOVINSCHI TALLEDO

Abogado por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Magíster en Derecho de la Propiedad Intelectual y de la Competencia en la misma casa de estudios. Árbitro de consumo designado por la Junta Arbitral de Consumo de la Sede Central de Indecopi. Docente en la maestría de Derecho de la Propiedad Intelectual y de la Competencia, Programa de Segunda Especialidad de Protección al Consumidor, y en la Facultad de Derecho de la PUCP. Docente en la Facultad de Derecho de la Universidad Continental. Asesor legal en temas de propiedad intelectual y competencia.

Subgerente Nacional de Recaudación de la Asociación Peruana de Autores y Compositores.

Benjamín RIVAYA GARCÍA

Catedrático de Filosofía del Derecho en la Universidad de Oviedo (España). Ha escrito más de cien obras, entre libros, artículos y capítulos de libros, sobre historia del pensamiento jurídico español, el derecho en la filosofía política, antropología jurídica y derecho y cine.

José Fernando SALDARRIAGA MONTOYA

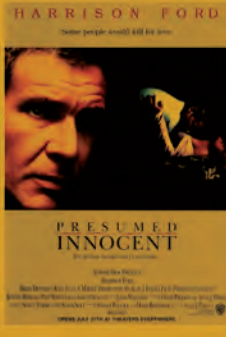
Doctor en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana UPB (Medellín, Colombia); magíster en Estudios Políticos por la Universidad Pontificia Bolivariana UPB (Medellín, Colombia); especialista en Análisis Político y del Estado por la Universidad Autónoma Latinoamericana (Medellín, Colombia). Sociólogo de la Universidad Autónoma Latinoamericana. Profesor de tiempo completo en la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma Latinoamericana. Miembro del grupo de investigación Ratio Juris y codirector de la *Revista Unaula*. Ha sido evaluador y miembro del tribunal de la Escuela de Doctorado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en el año 2017. Evaluador de la revista *Fotocinema*, 2018.

Janet TELLO GILARDI

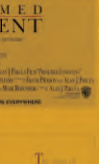
Abogada por la Pontificia Universidad Católica del Perú, egresada de la maestría en Ciencias Penales y doctorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Jueza suprema titular de la Corte Suprema de Justicia. Es miembro del Consejo Ejecutivo del Poder Judicial. Preside la Comisión Permanente de Acceso a la Justicia de Personas en Condición de Vulnerabilidad y Justicia en tu Comunidad. Es miembro titular de la Comisión de Levantamiento de Inmunidad Parlamentaria para el año judicial 2018. Fue presidenta de la Primera Sala de Derecho Constitucional y Social Transitoria de la Corte Suprema de Justicia de la República. Fue presidenta de la Comisión de Elaboración del Protocolo de Mejoramiento de Posibilidades de Acceso a la Justicia de las Víctimas de Violencia Familiar y/o Sexual de la Asociación de Jueces para la Justicia y Democracia.

José Santiago YANES PÉREZ

Doctor en Derecho (2015). Licenciado en Derecho (1989). Abogado en ejercicio desde 1989. Autor de numerosos trabajos de investigación histórico-jurídicos publicados en revistas profesionales y académicas, prensa diaria y páginas webs, así como autor de diversos artículos y colaboraciones en libros colectivos referidos a las relaciones temáticas sobre cine y derecho y sus aplicaciones didácticas; especializado en el estudio de la imagen y representación de la mujer jurista en la ficción cinematográfica y televisiva. Promotor y co-coordinador del Aula de Cine Jurídico del Colegio de Abogados de Santa Cruz de Tenerife (2009).



El retrato de los tribunales de justicia en el cine es una constante no solo como expresión de la industria cultural, también documentalistas independientes experimentan filmando lo cotidiano y lo extraordinario que acontece en una sala de juzgamiento. En ambos casos, es con las imágenes en movimiento que se ilustra de manera totalizante los usos y desusos del derecho y su efectividad para alcanzar la justicia. Vemos en acción a jueces y abogados probos defendiendo el derecho, así como a los tinterillos de clientes humildes o de empresarios millonarios, que tuercen la ley para manifestar las artimañas y el poder de sus clientes. Todo ello en una arquitectura majestuosa o lúgubre, que ilumina o ciega a la justicia; son estas las historias que apreciamos a través de las pantallas.



Dustin Hoffman
Kramer vs. Kramer
Meryl Streep Joe Alexander
Nestor Almendros
Stanley R. Jaffe



DETENUTO
IN ATTESA DI GIUDIZIO
EIGA ANDERSEN
BANK BEST LEON - DOMENICO TON



Nigel Harman
Jeremy Northam
Rebecca Pidgeon
Gemma Jones



ISBN: 978-612-47810-0-1

