

DERECHO Y CINE

TODO LO QUE SIEMPRE QUISO SABER SOBRE EL DERECHO Y NUNCA SE ATREVIÓ A PREGUNTAR

Benjamín Rivaya*
Universidad de Oviedo

RESUMEN: Introducción a los estudios de Derecho y Cine, tradicionales en el ámbito anglosajón, pero casi desconocidos en España, que versan sobre las relaciones entre el fenómeno jurídico y el fenómeno cinematográfico. Así, se plantea la posible existencia del género del cine jurídico, así como las relaciones entre la temática jurídica y los diversos géneros cinematográficos, especialmente en el caso del cine negro, del *western* y del cine político, géneros en los que el dato jurídico está casi necesariamente presente. En el supuesto de que no se reconozca la existencia del cine jurídico, al menos ha de admitirse que muchos argumentos jurídicos han sido típicamente cinematográficos, con lo que no es extraño encontrar en el cine normas, instituciones y desarrollos propios del Derecho Procesal, Penal, Penitenciario, Laboral, Constitucional, Internacional, así como del Derecho Privado, destacando en este caso los asuntos propios del Derecho de familia, y de la filosofía del Derecho. Pero las relaciones entre el Derecho y el cine incluyen también el estudio de las diversas teorías del cine y las repercusiones que éstas tienen en el ámbito jurídico, político y moral. Por último, se apunta la cuestión de la utilidad de los estudios de Derecho y Cine, sobre todo para la didáctica jurídica, que se vería beneficiada por su incorporación al estudio del Derecho.

PALABRAS CLAVES: Derecho / Ciencias sociales / Cine / Cine Jurídico

* Benjamín Rivaya García, Profesor Titular de Filosofía del Derecho en la Universidad de Oviedo, es licenciado en Derecho (1985) y doctor en Derecho (1995) por esa misma Universidad. Sus estudios han versado sobre la historia de la filosofía del Derecho español, las relaciones entre el Derecho y la política, el positivismo anglosajón, la antropología jurídica y, últimamente, Derecho y Cine, sobre los que ha publicado decenas de libros y artículos en revistas especializadas. Mail rivaya@uniovi.es

Las relaciones entre el Derecho y el cine han sido, desde el nacimiento de este último, de reciprocidad. El Derecho siempre se ha ocupado del cine, sobre todo desde que se convirtió en una gran industria con algún poder de control sobre las masas. A su vez el cine, inevitablemente también, se ha ocupado del Derecho, pues resulta casi imposible relatar una historia humana sin que aparezcan los omnipresentes datos jurídicos. Esa constatación no es intrascendente porque quizás el discurso jurídico se pretenda autosuficiente, ajeno a otros discursos y prácticas (sobre todo a las que en principio parecen menos importantes, simple divertimento), pero no lo consigue en absoluto¹. Películas de criminales, de policías y ladrones, de juicios, de matrimonios, de herencias, de cárceles... Todas nos hablan del Derecho. Unas más que otras, evidentemente. Al menos a primera vista el cine de John Ford, por ejemplo, parece más útil para las disquisiciones jurídicas que el de Ingmar Bergman. Así todo, hasta en películas en las que no cabría esperarlo aparece el Derecho y la reflexión sobre el fenómeno jurídico. Véase el caso de un clásico en principio poco jurídico, *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Tras narrar la turbulenta vida de los protagonistas, cuando ya el policía argentino se enfrenta al galán, Johnny Farrell (Glen Ford), y le reprueba su actitud, le espeta: “Tengo la ley de mi parte. Es una sensación muy cómoda; le aconsejo que la pruebe alguna vez”. El Derecho, parecía que ausente hasta aquí (o casi, pues en el trasfondo de la trama se encontraba un asunto de delincuencia económica a gran escala), se cuela en la historia de sopetón y constituye la moraleja: el amor redime, una vida tranquila y feliz es posible, pero únicamente en el marco de la

ley y el orden. Mas ahora no importa tanto la estimación que del Derecho ofrece *Gilda* cuanto la noticia sobre la aparición de la reflexión sobre el Derecho en el discurso cinematográfico.

1. ¿EXISTE EL CINE JURÍDICO? EL DERECHO Y LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

En tanto que arte narrativo y centrado la mayoría de las veces en la vida social, el cine –ya se dijo– no ha podido dejar de lado la temática jurídica, sencillamente porque el Derecho no es más que la propia vida social observada desde cierta perspectiva. Esto ha sido así desde el comienzo de la historia del cine, por cierto. Quiero decir que el cine mudo también *ha hablado* del fenómeno jurídico. Aunque no usara de la palabra hablada, también aquel cine primero presentaba al espectador el mundo jurídico². De hecho, aunque parece que el personaje del abogado no tenía demasiada importancia en aquellas narraciones, es habitual encontrar en ellas la trama de la persecución: la comisión de un crimen, su esclarecimiento y la persecución, detención y castigo del culpable³. En cuanto a la sala del juzgado como escenario de la trama cinematográfica, no pudo tardar mucho en aparecer, porque durante tiempo el cine se miró en el teatro y la sala resultaba un escenario adecuado a los escasos medios de que se disponía entonces⁴. Basten dos ejemplos para probar la presencia de la temática jurídica en el cine mudo: por una parte el de una película, *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916); por otra el de Charlot, un casi siempre mudo personaje cinematográfico. En cuanto al clásico de Griffith, se com-

¹ Costas Douzinas and Lynda Nead, *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago: The University of Chicago Press 1999, p. 4-5.

² Aunque haya quien no esté de acuerdo. En el meritorio estudio de Enrique San Miguel sobre el *cine jurídico*, éste afirma que el género jurídico “está inevitablemente unido al cine sonoro. Inevitablemente, porque el derecho, la justicia y los tribunales ‘necesitan’ del sonido. Los planteamientos reflexivos, los largos parlamentos, las relaciones entre abogado y cliente, las tensiones entre los juristas, el tratamiento de los grandes conflictos históricos, el predominio del derecho natural, la colisión entre la razón de la conciencia y la razón de Estado...”; “Justicia, derecho y cine. Una antología”, in: *Varios*, *Abogados de cine. Leyes y juicios en la pantalla*, Madrid: Ilustre Colegio de Abogados de Madrid y Editorial Castalia 1996, pp. 137-138.

³ Janet Staiger, *Traffic in Souls: White Slave Trade in the Early 1900s*, in: David L. Gunn (ed.), *The Lawyer and Popular Culture: Proceedings of a Conference*, USA: Fred B. Rothman & Co. 1993, p. 85.

⁴ David Ray Papke, *The Courtroom Trial as American Cultural Convention*, in: Gunn, *The Lawyer and Popular Culture* (nota 3), p. 104.

pone de cuatro relatos; uno judicial, con vista, condena y patíbulo incluido, y los otros tres históricos: la caída de Babilonia, la pasión de Cristo y la noche de San Bartolomé. Todos ellos poseen relevancia jurídica: el juicio, la pena de muerte, la guerra, el genocidio... Además, la referencia a la vida y muerte de Jesús apunta un argumento típicamente jurídico-político que ha sido desarrollado en el cine, tanto mudo como sonoro, hasta la saciedad, y que interesa a cualquier teoría de la democracia, de cómo tomar decisiones. ¡No todo puede someterse a votación!

En cuanto a Charlot, basta visionar muchas de sus películas mudas para darse cuenta que en ellas está presente el Derecho: en *The Kid* (Charles Chaplin, 1920) se trata de una adopción de hecho, lo que traerá consigo muchos problemas, sobre todo jurídicos; en *City Lights* (1930) no sólo se trata de una romántica historia de amor, sino de la espada de Damocles que el casero hace pender sobre la muchacha ciega: o paga la renta o la echa de la casa donde vive de alquiler; en *Modern Times* (1935) aparece el mundo del trabajo: las condiciones laborales, los derechos de los trabajadores, la huelga, etc. Pero de Charlot nos interesa algo más, la perspectiva que adopta a la hora de enfrentarse al Derecho: desde luego no es el punto de vista comprometido del policía que patrulla por las calles de la ciudad, ni tampoco el del maleante que sólo quiere vulnerarlo, sino el del que pretende que le dejen en paz, una posibilidad que ha de interesar a la teoría jurídica.

Si el primer gran criterio distingue entre el cine mudo y el sonoro, también hay que tener en cuenta el de la dramatización de los actores. De nuevo hay que afirmar lo mismo, que tanto el cine documental como el de ficción han tratado asuntos jurídicos. Se podría hablar, por tanto, del documental jurídico⁵, y baste con la referencia a *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977) y a *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), entre los españoles, para probarlo. Abarcando el mudo y el sonoro, el de ficción y el documental, entonces, con el rótulo de *Derecho y Cine* nos referimos a la presencia del fenómeno jurídico en las narraciones cinematográficas, presencia que sin duda ha sido habitual, tan habitual que no resulte extraño que nos preguntemos por la posible existencia del género del *cine jurídico*⁶. Porque se habla y escribe del cine negro, del bélico, del musical, del *western*, del de ciencia ficción, del de terror, del melodrama o del cine X, pero no parece que se reconozca aquel otro hipotético género. Realmente la cuestión de los géneros es en gran medida un asunto convencional y, hoy por hoy, parece que aún no existe una convención que lo haya creado. Lo dice Norman Rosenberg refiriéndose a los Estados Unidos: “Las categorías ahora usadas en los estudios jurídicos –tales como *película jurídica*, *películas de juicios* o *películas sobre el Derecho*– son retrospectivas que han sido elaboradas por el discurso académico después de la caracterización de la película. La clásica industria cinematográfica de Hollywood no ha utilizado tales etiquetas, y se trata de una práctica que generalmente continúa fuera de los círculos académicos”⁷. Desde luego, si se pudie-

⁵ Al igual que el cine de ficción, existe un documental jurídico cuyo exponente más obvio es el judicial, aunque tampoco en este caso aquél, el documental jurídico, se reduce a éste, al judicial. Para rastrear el dato jurídico en el cine documental es imprescindible la obra de Eric Barnouw, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona: Gedisa 2002. Un análisis de algunos documentales críticos con el sistema jurídico (*The Thin Blue Line*, *Who Killed Vincent Chin?* y *The Selling of a Serial Killer*), lo que demuestra que existe el documental jurídico, ¡incluso crítico!, en Charles Musser, *Film Truth, Documentary, and the Law: Justice at the Margins*, in: *University of San Francisco Law Review* 30, 4 (1996), pp. 963-984.

⁶ Evidentemente, no es esta la primera vez que se plantea la cuestión: “¿el cine jurídico es un género?”, se preguntaba Jaime de Armiñan ya hace años; en *El cine de abogados es siempre fascinante*, in *Varios, Abogados de cine* (nota 2), p. 23. Últimamente, Anthony Chase, *Movies on Trial. The Legal System on the Silver Screen*, New York: The New Press 2002, p. 165. Desde luego, se trata de una cuestión fundamental para los estudios de *Derecho y Cine*. Vid. Guy Osborn, *Borders and Boundaries: Locating the Law in Film*, in: Stefan Machura and Peter Robson, eds., *Law and Film*, Bristol: Blackwell Publishers 2001, p. 172. En alguna ocasión se reconoce que se trata de una cuestión debatida: Steve Greenfield and Guy Osborn, *Film, Law and the Delivery of Justice: The Case of Judge Dreed and the Disappearing Courtroom*, in: *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 6, 2 (1999), pp. 35-45, 35.

⁷ Norman Rosenberg, *Looking for Law in All the Old Traces: The Movies of Classical Hollywood, the Law, and the Case(s) of Film Noir*, in: *UCLA Law Review* 48, 6 (2001), pp. 1443-1471, 1446.

ra hablar de un *cine jurídico* sería en referencia al que se dedica a exponer asuntos jurídicos, asuntos que, si fueran reales, que a veces lo son, se verían afectados por las normas y por el pensamiento jurídico, como se ven afectados en las películas; sería un género temático, por tanto (como el *cine político*, el *cine social*, el *cine religioso*, etc.).

En cualquier caso el *cine jurídico* no se identificaría con el *cine de juicios*, que sólo sería una parte de aquél. Como dice Guy Osborn, “considerar que sólo son películas jurídicas los dramas judiciales indica una muy estrecha comprensión de lo que es el Derecho”⁸. En efecto, lo que ocurre es que la actual educación jurídica tiende a hacer creer que el Derecho no es otra cosa que la aplicación de ciertas normas a casos conflictivos o problemáticos, creencia que probablemente refuerza el cine al adoptar “una perspectiva microcósmica” que identifica el Derecho con lo que ocurre en los tribunales. Evidentemente, el Derecho vive en la actividad judicial, pero también al margen de ella⁹. Ni tampoco el *cine jurídico* se podría reducir al *de trama criminal*, por más que el delito reenvíe siempre a alguna norma jurídica y, por tanto, en estas películas necesariamente aparezca de una forma u otra el Derecho. Desde luego, el ejemplo obvio del *cine jurídico* sería el de la película estadounidense que narra el proceso seguido por causa penal, sobre todo por asesinato, en el que la acusación solicita casi siempre la pena de muerte (*American Criminal Trial Films*). Valga como muestra un clásico: *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959).

Pero amén de casos claros como el citado, a la hora de plantear la posibilidad del *cine jurídico* cabrían dos posibilidades. En primer lugar, con un criterio temático y de forma genérica, se podría hablar de *cine jurídico* para designar aquel que versa sobre asuntos pro-

prios del Derecho, sobre una trama de significación jurídica, siempre que el Derecho, eso sí, juegue un papel relevante en el argumento. Mientras que en *12 Angry Men* (Sidney Lumet, 1957), pongamos por caso, el Derecho tiene gran importancia, un peso enorme, en la ya citada *Gilda* la relevancia del fenómeno jurídico es modesta, escasa, incluso prescindible. De la intensidad del dato dependería la pertenencia al género. Con un criterio restringido, en cambio, y por más que de forma amplia podamos seguir hablando de *cine jurídico*, no se trataría de un género propiamente dicho, pero entonces sí podríamos constatar que el cine utiliza habitualmente argumentos jurídicos. Curiosamente, con el *cine jurídico* ocurre lo mismo que con el *Derecho cinematográfico*, que no existe como rama independiente, que aunque no hay ningún problema para utilizar esas expresiones, como aquí se hará, sus contenidos se nutren de otros géneros o de otros sectores del ordenamiento, respectivamente.

El criterio temático que se ha utilizado para acuñar el rótulo de *cine jurídico* hace que éste pueda solaparse, y de hecho lo haga, con otros géneros reconocidos, determinados a partir de distintas perspectivas. Se trataría, si se acepta la existencia de ese género jurídico, del mismo fenómeno de hibridación que se produce entre los otros géneros, sobre todo entre los “que son flexibles y mal definidos en el ámbito semántico”¹⁰, como es el caso. En cambio, si no se reconoce la independencia de semejante filmografía sobre el Derecho, si se niega que exista el que venimos llamando *cine jurídico*, lo que sí hay que aceptar es que el Derecho y las cuestiones jurídicas aparecen en las tramas “de casi todos los géneros cinematográficos”, desde los melodramas y las películas de aventuras (¡incluso en alguna de Tarzán!) hasta las de terror o las de ciencia ficción¹¹.

⁸ Osborn, *Borders and Boundaries* (nota 6), p. 173.

⁹ Por ejemplo, *John Denvir*, *Law, Lawyers, Film & Television*, in: *Legal Studies Forum* 24, 2 (2000), pp. 279-299, 280.

¹⁰ *Martín Rubin*, *Thrillers*, Madrid: Cambridge University Press 2000, pp. 320-321.

¹¹ *Rennard Strickland*, *The Hollywood Mouthpiece: An Illustrated Journey Through the Courtroom and Back-Alleys of Screen Justice*, in: *Gunn*, *The Lawyer and Popular Culture* (nota 3), pp. 54-56; *Rennard Strickland*, *The Cinematic Lawyer: The Magic Mirror and the Silver Screen*, in: *Oklahoma City University Law Review* 22, 1 (1997), pp. 13-23, 15.

El caso más evidente de solapamiento sería el de la comedia porque no hay problemas para que una comedia trate de asuntos jurídicos e, incluso, se ría del Derecho¹². Desde luego, podemos hablar sin ningún esfuerzo de *comedias jurídicas*, uno de cuyos ejemplos clásicos sería el de *Adám's Rib* (George Cukor, 1949), un enredo de un feliz matrimonio de juristas, interpretado por Spencer Tracy y por Katharine Hepburn, que se enfrenta en un juicio, uno como abogado de la acusación y el otro de la defensa, y luego fuera de él, escenificando el argumento de la lucha de sexos¹³. Pero se podría hablar de otras muchas, como las de Billy Wilder que, con fino humor, hacen incursiones en el mundo del Derecho: *Witness for Prosecution* (1958), *The Fortune Cookie* (1966), *The Front Page* (1974). O algunas de los hermanos Marx, de Woody Allen o de Monty Python.

Más difícil puede parecer la mixtura del *musical jurídico*, pero desde luego no es imposible: hace no mucho se estrenó una película *cuasimusical*, con juicio incluido, sobre la pena de muerte, *Dancer in the Dark* (Lars von Trier, 2000), y más recientemente todavía se estrenó *Chicago* (Rob Marshall, 2002)), película típicamente jurídica y musical a un tiempo. Otro tanto cabría decir de los dibujos animados o, mejor, del cine de animación en general, que no necesariamente tiene por destinatario un público infantil o, aun tenién-

dolo, puede tratar de temas serios¹⁴, ¡hasta jurídicos¹⁵!, como ocurre en *Antz* (Eric Darnell y Tim Johnson, 1998), fábula de hormigas donde se muestra la dialéctica utopía/antiutopía, dialéctica que también se puede observar en otro género en principio ajeno al mundo jurídico, el de la ciencia ficción. Sin embargo, muchas de estas películas también pueden ofrecer materiales para reflexionar sobre el Derecho: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)¹⁶, *The Planet of the Apes* en sus distintas versiones (Franklin J. Schaffner, 1968; Tim Burton, 2001) o la saga de *Star Trek*¹⁷, por ejemplo.

También las películas que pertenecen al género bélico pueden tratar sobre el Derecho de forma expresa; de hecho la guerra es un problema que concierne al Derecho Internacional. Podrían citarse miles. Además hay películas de guerra y de juicios al mismo tiempo: *The Caine Mutiny* (Edward Dmytryk, 1954), *Sergeant Rutledge* (John Ford, 1960), *A Few Good Men* (Rob Reiner, 1992), etc. Pero en este apartado hay que destacar las magníficas e impresionantes *Paths of Glory* (Stanley Kubrick, 1957), *King and Country* (Joseph Losey, 1964) y *Breaker Morant* (Bruce Beresford, 1980), quizás los mejores clásicos del cine de consejos de guerra, exponentes de un hipotético género bélico y jurídico al mismo tiempo¹⁸, y exponentes también de un pensamiento garantista que, al enseñar ejemplos concretos de lo que significa el au-

¹² El Derecho suele aparecer en las comedias de forma menos idealizada que en otros géneros: *Rennard Strickland*, *The Magic Mirror and the Silver Screen* (nota 11), p. 16. En referencia al cine de juicios y, por extensión, a todo el cine jurídico, la explicación parece clara: “La risa surge al dar la vuelta a lo institucionalizado y razonable. Si hay algo serio, respetable, ceremonioso y grave, es un tribunal, sobre todo si el juez lleva peluca y toga, toda una provocación: qué mejor lugar, por tanto, para abrir un subgénero en la comedia y ‘violar’ el sacrosanto lugar de tantas penas con un poco de humor”; *Ricardo Aldarondo*, *Perdiendo el juicio: la comedia frente a la ley*, in: *Nosferatu* 32 (2000), pp. 21-25, 22.

¹³ Vid. *Stanley Cavell*, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona: Paidós 1999, p. 12.

¹⁴ Vid. *José Moscardó Guillén*, *El cine de animación en más de 100 largometrajes*, Madrid: Alianza Editorial 1997.

¹⁵ No es extraño si admitimos que toda “película argumental, incluso si es infantil, se basa en un conflicto, esencia de todo relato”: *Pedro Eugenio Delgado*, *El cine de animación*, Madrid: Ediciones JC 2000, p. 26.

¹⁶ Véase el interesante comentario de *Javier de Lucas*, *Blade Runner. El Derecho, guardián de la diferencia*, Valencia: Tirant lo Blanch 2003.

¹⁷ Véase a título de ejemplo, *Paul Joseph and Sharon Carton*, *The Law of the Federation: Images of Law, Lawyers, and the Legal System in Star Trek: the Next Generation*, in: *University of Toledo Law Review* 24, 1 (1992), un estudio sobre el hipotético Derecho del siglo veinticuatro.

¹⁸ Respecto a este subgénero vid. *Steve Greenfield*, *Guy Osborn and Peter Robson*, *Film and the Law*, London: Cavendish Publishing Limited 2001, pp. 41-44.

toritarismo jurídico, lo censura. Y aunque pueda parecer gracioso, hasta el cine de romanos sirve para mostrar en imágenes el funcionamiento de las instituciones jurídicas clásicas¹⁹. Por apuntar alguna, *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) y *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) podrían ser buenos exponentes de ese tipo de películas.

Ahora bien, si es verdad que hay géneros que pueden utilizar o no el dato jurídico, otorgarle mayor o menos importancia, existen algunos que son jurídicos por principio, que no pueden obviar la referencia al Derecho. Se trata del cine negro, del *western* y del cine político.

El caso del **cine negro** es paradigmático pues el Derecho, de forma “casi obsesiva”²⁰, siempre aparece en la narración, al menos si aceptamos que se trata de una clase de películas que se ocupa de asuntos criminales y en la que juegan un papel relevante personajes que actúan fuera de la ley o, al menos, en la frontera que separa lo permitido y lo prohibido²¹. Por un lado, gangsters, atracadores, chicas de vida fácil, policías corruptos y funcionarios aprovechados que ven las normas jurídicas como obstáculos a sortear; por otro, policías honrados y jueces más o menos razonables, pero también criminales buenos al lado de ciudadanos normales que sufren tanto la ley del hampa como la del Estado. En el cine negro, la línea que separa el bien del mal no la marca la ley²². Además, en muchas ocasiones se refleja el problema de una política legislativa errada que prohíbe el consumo de bebidas alcohólicas o el juego con apuestas,

y que consigue efectos no sólo indeseados sino indeseables.

Algunas películas del cine negro resultan maniqueas, pero no es lo habitual. Si la estética del cine negro es deudora del expresionismo alemán, la moralidad que refleja también se caracteriza por el claroscuro; aunque no lo parezca. Es el caso de *Scarface. Shame of a Nation* (Howard Hawks, 1932), que comienza con una explícita declaración de intenciones: “Esta película es una denuncia contra la ley de las bandas de gangsters en América y la enorme indiferencia del gobierno ante esta creciente amenaza para nuestra seguridad y nuestra libertad”. Parece por tanto que la opción ideológica del film no ofrece dudas, la defensa de la legalidad vigente y, a la vez, el repudio de quienes se enfrentan a ella. Pero aquella primera exposición de motivos fue exigida por las autoridades, precisamente para dejar claro un mensaje ejemplarizante que no necesariamente se deducía de la película o que, al menos, tenía algo de ambiguo²³. La ambigüedad moral del cine negro se ve más claramente aún en una película no muy conocida, pero genial a estos efectos; en *The Dark Mirror* (Robert Siodmak, 1946). Aquí la trama gira en torno a la investigación de un asesinato que se sabe que ha cometido una de las dos hermanas gemelas, Terry o Ruth, interpretadas ambas por Olivia de Havilland. Iguales físicamente, sin embargo una de ellas está moralmente enferma, mientras que la otra, que acabará colaborando con la ley para esclarecer el crimen, resulta la pureza personificada. El bien y el mal existen, viene a decirnos la película, pero se parecen

¹⁹ Vid. Fernando Lillo Redonet, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid: Ediciones Clásicas 1994.

²⁰ Norman Rosenberg, *Looking for Law in All the Old Traces* (nota 7), p. 1450.

²¹ Por ejemplo, Antonio Santamarina, *El cine negro en 100 películas*, Madrid: Alianza Editorial 1999, p. 12-13; Antonio Costa, *Saber ver el cine*, Barcelona: Paidós 1985, pp. 121-123; Rennard Strickland, *The cinematic Lawyer* (nota 11), p. 19.

²² Para corroborarlo, véase el reflejo de las profesiones jurídicas en este tipo de cine. El abogado, por ejemplo, es una clase de “personaje que se halla próximo al mundo del delito a causa de su actividad profesional y que adquirirá significaciones opuestas según se erija en defensor de los derechos individuales [...] o se constituya en asesor jurídico de asociaciones gansteriles [...] Una categoría próxima a la anterior quedaría formada por abogados que se aprovechan de sus conocimientos legales y de su posición social para llevar a cabo comportamientos delictivos”. Lo mismo ocurre con los fiscales, cuya “pertenencia a la Administración conduce a configuraciones de fiscales corruptos o, al menos, poco escrupulosos, según una clásica trayectoria con ánimo crítico en el cine negro”; en Javier Coma, *Diccionario del cine negro*, Barcelona: Plaza & Janés 1991, pp. 8 y 79.

²³ Antonio Santamarina, *El cine negro en 100 películas* (nota 21), p. 42.

demasiado. Que estén representados por dos gemelas idénticas es la mejor forma de probarlo. Lo mismo puede verse en multitud de películas de este tipo, en las que, en cualquier caso, la bondad no se identifica con el cumplimiento del Derecho, ni la maldad con su quebrantamiento: *High Sierra* (Raoul Wash, 1941), *The Glass Key* (Stuart Heisler, 1942), *Criss Cross* (Robret Siodmak, 1949), *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950), por ejemplo.

La presencia del Derecho en el cine negro explica la feliz idea de Norman Rosenberg al elaborar el concepto de *Law Noir* para referirse a aquellas películas del género que, de una forma u otra, concedían un papel relevante al Derecho en la narración: *I Am a Fugitive from a Khain Gang* (Mervyn LeRoy, 1932), *Fury* (Fritz Lang, 1936), *Call Northside 777* (Henry Hathaway, 1948), *Knock on Any Door* (Nicholas Ray, 1948), entre otras muchas. El *Law Noir* nos muestra a seres humanos atrapados en un sistema legal demasiado imperfecto, absurdo a veces, o a otros que viven al margen del Derecho y que, sin embargo, son honestos y buenos; o sencillamente presenta el orden jurídico como un “orden” brutal y despiadado²⁴. No extraña que se afirme que el cine negro subvierte el orden jurídico y “nos fuerza a reexaminar los mitos del Derecho”²⁵.

Como el cine negro, con el que pueden encontrarse similitudes, también el *western* plantea problemas jurídicos fundamentales²⁶. De hecho las películas de vaqueros suelen mostrar situaciones anómicas, cuan-

do no existe ley o, en todo caso, no hay quien la imponga. Es curioso que la ausencia de ley, o la ley del más fuerte, se llame la ley del Oeste, y que precisamente las instituciones más típicas del *western* sean la justicia privada, el *tomarse la justicia por su mano*, y el linchamiento, la ley de Lynch²⁷. Como ocurre en muchas ocasiones, realmente no se puede hablar del Oeste a secas sino de la dialéctica Este/Oeste: la civilización frente a la selva, el ferrocarril frente al caballo, la ciudad frente al campo, el Derecho frente a la anarquía²⁸. Ninguna circunstancia podría ser mejor que la de las películas de vaqueros para especular sobre el origen y el fundamento del Derecho. En efecto, baste fijarse en dos clásicos para observar distintas génesis y legitimaciones del orden jurídico. En *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), ejemplo típico del *western* crepuscular, por más que la violencia juegue un papel en el nacimiento del orden jurídico, es el lockeano pacto de todo un pueblo el que lo fundamenta. En cambio, en *The Life and Times of Judge Roy Bean* (John Huston, 1972) el Derecho aparece como el resultado de la fuerza descarnada, sin que encuentre en ningún título más noble su justificación.

Por lo demás, el *western* incluye las películas de indios y vaqueros, que valen para observar otras relaciones entre el Derecho y el cine. El tratamiento que el cine ha dispensado a la cuestión india contribuyó a configurar el imaginario colectivo de la sociedad estadounidense sobre los pueblos aborígenes²⁹; también las creencias de sus gobernantes y, por tanto, pudo ser el

²⁴ Norman Rosenberg, *Law Noir*, en John Denvir, ed., *Legal Reelism. Movies as Legal Texts*, Urbana, USA: University of Illinois Press, pp. 280-302.

²⁵ John Denvir, *Law, Lawyer, Film & Televisión*, *Legal Studies Forum* 24, 2 (2000), pp. 279-299, 280.

²⁶ Ambos son típicos géneros norteamericanos y reflejan típicas preocupaciones estadounidenses: “el individuo, la violencia, la ley y el orden”; Jim Kitses, *The Western*, in: Donald E. Estaples, ed., *The American Cinema*, Washington: Óbice of America 1973, p. 339.

²⁷ Vid. por ejemplo Quim Casas, *El wester. Un género sin justicia*, in: *Nosferatu* 32 (2000), pp. 16-20; Rennard Strickland, *The Cinematic Lawyer* (nota 11), p. 18; Antonio Costa, *Saber el cine* (nota 21), pp. 119-120.

²⁸ Vid. Collen Coughlin, *Law and the O.K. Corral: Reading Wyatt Earp Films*, in: *Legal Studies Forum* 22, 1/2/3 (1998), pp. 133-151, 133.

²⁹ Por eso hay quien dice que las películas del oeste no enseñan nada sobre el oeste, pero sí mucho sobre los tiempos en que esas películas fueron hechas: Francis M. Nevins, Jr., *Through the Great Depresión on Horseback: Lawyers in Western Films of the 1930s*, in: *The Lawyer and Popular Culture: Proceedings of a Conference*, Littleton: Fred B. Rothman & Co. 1993, pp. 61-62.

causante, al menos en parte, de la política legislativa que sobre la cuestión se ha seguido en Norteamérica. Es el caso –dicen– de Ronald Reagan, cuya actitud respecto a los indios norteamericanos estaría “basada en las películas que había visto”³⁰. En este sentido, Hollywood habría jugado un importante papel para perpetuar la historia oficial³¹, una historia que presenta de forma heroica (!) lo que no fue más que un genocidio.

Otro género o *quasigénero* que inevitablemente se halla en contacto con el que llamamos jurídico es el **cine político**, sencillamente porque el Derecho es un fenómeno político, aunque esta dimensión fundamental suele ocultarse tras el tecnicismo legalista propio de la Jurisprudencia. Para corroborar las relaciones entre el cine político y el jurídico podemos fijarnos en la filmografía de Costa-Gavras, sin duda uno de los mejores y más representativos directores de cintas expresamente políticas³². Comencemos con *Z* (1968), basada en el caso Lambrakis, donde un joven juez que investiga el asesinato de un líder de izquierdas, descubre los vínculos existentes entre la extrema derecha y los aparatos del Estado. Al año siguiente *L'aveu* (1969), en la que somete a crítica al totalitarismo estalinista, capaz de condenar a inocentes por intereses políticos. Luego *Missing* (1981), una de las más logradas obras del cine político, que narra los sucesos que siguieron al golpe de Estado que Pinochet dirigió contra la experiencia socialista de Salvador Allende (unos sucesos que fueron llevados al cine en varias ocasiones, y casi siempre con éxito³³). En perspectiva jurídica se plantea no sólo la cuestión de la justicia de la rebelión militar sino también la transformación constitucional que supuso la

derogación de una Constitución y la implantación de otra nueva. *Missing* vale además para ilustrar las violaciones de derechos humanos por las que trató de juzgarse a Pinochet, hasta que últimamente se archivaron las actuaciones contra el dictador. En 1989 aparece *Music Box*, donde Costa-Gavras volvió sobre el tema de las violaciones de derechos humanos, pero esta vez para plantear el problema moral que sufre una hija abogada que poco a poco va conociendo los crímenes repugnantes en los que participó su padre durante la segunda guerra mundial. También *Mad City* (1997), que versa sobre cómo los medios de comunicación tergiversan la realidad de tal forma que queda perjudicado, por lo menos, el derecho a una información veraz. Últimamente *Amén* (2002), sobre la responsabilidad de la Iglesia en los crímenes nazis. Hay más, pero baste con la filmografía citada para darse cuenta de cómo cierto cine político se identifica muchas veces con la temática de los derechos humanos, que en el caso de la filmografía de Costa-Gavras es su hilo conductor.

2. LOS ARGUMENTOS JURÍDICOS EN EL CINE

Como ya se ha apuntado, aún no está admitido, y tal vez nunca lo esté, el género del *cine jurídico*. De lo que no cabe duda, sin embargo, es de la multiplicidad de los argumentos jurídicos en el cine, argumentos que podemos agrupar atendiendo, entre otros criterios, a la habitual clasificación de los sectores del Derecho.

Para empezar, véase el caso del Derecho procesal, porque el argumento cinematográfico típicamente jurídico es el juicio, probablemente por la fuerza dra-

³⁰ Rennard Strickland, On Film, in Gunn, The Lawyer and Popular Culture (nota 11), p. 25; Terry Wilson, Celluloid Sovereignty, in: John Denvir, Legal Reelism. Movies as Legal Texts, Urbana: University of Illinois Press 1996, p. 200.

³¹ Wilson, Celluloid Sovereignty (nota 30), p. 204.

³² Al fin y al cabo, Costa Gavras fue uno de los pioneros y popularizadores del nuevo género a fines de los años sesenta; Mike Wayne, Political Film. The Dialectics of the Third Cinema, London: Pluto Press 2001, p. 68. Habitualmente se considera que hace un cine de izquierdas, pero también algún marxista le acusó de caer “en la trampa clásica de la propaganda burguesa [...] donde se sustituye la verdadera reflexión política por la teatralización de los hechos y no por el análisis de las causas que permiten estos hechos”; Gérard Lenne, La muerte del cine (film/revolución), Barcelona: Anagrama 1974, p. 44. A estas alturas, la crítica resulta sorprendente.

³³ Vid. Pedro Uris, 360° en torno al cine político, Badajoz: Diputación de Badajoz 1999, pp. 21-22.

mática que tiene la vista, donde intervienen todas las partes afectadas, se tratan cuestiones vitales, acuciantes, y necesariamente hay que tomar una decisión de gran importancia que, hasta que llega, mantiene el suspense de la trama³⁴. Recuérdense las palabras en *off* que se escuchan una vez acabada la película, cuando ya aparecen los títulos de crédito, en *Witness for the Prosecution* (Billy Wilder, 1958): “Les encarecemos en beneficio de aquellos amigos suyos que no hayan visto aún la película que no revelen a nadie el secreto del final de *Testigo de cargo*”. Es cierto que en la realidad los procesos suelen ser interminables y lentos, que normalmente los tecnicismos legales son aburridos y que gran parte del trabajo jurídico no es precisamente dramático, y así todo³⁵... ¡Hasta el espectador se siente llamado a tomar partido en los enfrentamientos judiciales cinematográficos! Al fin y al cabo, un juicio también es una “competición narrativa”³⁶, “un combate”³⁷, una lucha entre “el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto, lo moral y lo inmoral”. Por eso las figuras típicas y extremas son las del héroe y el villano³⁸, aunque muchas veces se gradúen (recuérdese el caso del cine negro) hasta difuminarse sus contornos e incluso, hasta llegar a desaparecer.

Repárese por otra parte en el peso del cine norteamericano en la industria cinematográfica, así como en la importancia del proceso en el Derecho anglosajón. No extraña que tantas películas de juicios sean *made in USA*³⁹, ni que sea habitual que en Estados Unidos se hable del género de las películas de juicios, como ya hemos visto; películas que tendrían un poderoso significado para aquella cultura⁴⁰. Un buen ejemplo del argumento judicial se encuentra en la ya referida *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959), que se tiene (probablemente con razón) por una de las mejores películas de juicios de la historia⁴¹, y que incluye hasta guiños al pensamiento jurídico: se cita al juez Holmes y se hace referencia al realismo jurídico más extremo, a la jurisprudencia gastronómica. Además, en *Anatomía* se observa el carácter dialéctico, argumentativo, del juicio, así como la dificultad de llegar a una decisión correcta de entre las varias posibles. De hecho, tras dictarse la absolución, al acabar la película, seguimos sin saber qué ocurrió realmente, aunque sospechemos lo peor. Por eso se puede decir con razón, entre otras cosas, que esta película ilustra el hecho de que “un buen abogado es más importante para ganar un caso que la inocencia del cliente”⁴².

³⁴ Michael Asimow, When Lawyers were Heroes, in: University of San Francisco Law Review 30, 4 (1996), pp. 1131-1138, 1.131; Paul Bergman and Michael Asimow, Reel Justice. The Courtroom Goes to the Movies, Kansas City: Andrews and McMeel 1996, XVII-XIX.

³⁵ Vid. Rochelle Siegel, Presumed Accurate. When de Law Goes to the Movies, in: ABA Journal 76 (1990), pp. 42-47, 45-46.

³⁶ Lawrence M. Friedman, Law, Lawyers and Popular Culture, in: Yale Law Journal 98, 8 (1989), pp. 1579-1606, 1595.

³⁷ Siegel, Presumed Accurate (nota 35), p. 46.

³⁸ Refiriéndose al cine jurídico en general, pero aplicable sobre todo al judicial, Steve Greenfield and Guy Osborn, Where Cultures Collide: The Characterization of Law and Lawyers in Film, in: International Journal of the Sociology of Law 23 (1995), pp. 107-130, 112.

³⁹ Lo dice expresamente Jaime de Armiñán: “Las películas jurídicas o que se refieren a la ley son, en su gran mayoría, las que vamos a llamar ‘de abogados’ y casi todas fueron rodadas por los americanos del Norte y me refiero a USA, no a México ni a Canadá”. En efecto, en España ese cine casi carece de tradición. “Como cineasta me pregunto con cierta frecuencia –decía Pilar Miró– ¿por qué no sabemos hacer películas ‘de juicios’?”. Lo mismo apuntaba otro director español, Antonio Giménez-Rico: “Nunca el cine español, a la hora de elegir sus temas o propuestas, se ha sentido particularmente atraído por lo jurídico o judicial. Y no parece lógico. Si el mejor cine es aquél que habla de ser humano, y tiene a la noción de culpa como motor de muchas de sus contradicciones y conflictos, cómo es posible que las relaciones de los hombres y mujeres con la justicia hayan interesado tan poco a nuestros cineastas”. Todas las citas en Varios, Abogados de cine (nota 2), pp. 21, 45, 93-94. Sin embargo eso no significa que no haya un cine judicial de otras nacionalidades; en concreto, el drama cinematográfico judicial también alcanzó gran desarrollo en la antigua Unión Soviética. Al respecto, el interesante y sorprendente libro de Julie A. Cassiday, The Enemy on Trial. Early Soviet Courts on Stage and Screen, Illinois: Northern Illinois University Press 2000.

⁴⁰ Papke, The Courtroom Trial (nota 4), p. 109.

⁴¹ Timothy Hoff, Anatomy of a Murder, in: Legal Studies Forum 24, 3 & 4 (2000), pp. 661-665, 661.

⁴² Ralph Berets, Changing Images of Justice in American Films, in: Legal Studies Forum 20, 4 (1996), pp. 473-481, 473.

Dentro de este género judicial hay que incluir las *películas de jurado*, una variante muy representativa de las anteriores⁴³. En las películas judiciales, casi todas norteamericanas, no es extraño que aparezca la institución del jurado, aunque tampoco es habitual que la trama se centre en su práctica, precisamente lo que ocurre en una de las películas más clásicas del cine de juicios y de todo el cine jurídico, en *12 Angry Men* (Sydney Lumet, 1957), película excepcional en la que el jurado es el protagonista colectivo y en la que se manifiesta como en ninguna otra la dificultad del juicio. Once de los doce miembros del jurado coinciden en apreciar la culpabilidad del acusado; un caso claro, parece. Sólo el que queda problematiza la causa. El ambiente se va caldeando: se aportan argumentos y contra-argumentos, en el debate, y gracias a él, aparecen datos ocultos para todos o casi todos, hay enfados y risas, hay quien quiere marchar y quien recuerda el deber de quedarse, hay explicaciones y justificaciones, y del diálogo, forzado a veces, poco a poco, va surgiendo una decisión razonable. Parece que en el mundo de lo opinable también se puede pretender algún tipo de racionalidad y no sólo una opinión tan relativa como arbitraria. Al final sólo un miembro del jurado defiende la condena, mientras los otros once, tras un giro tan espectacular como radical, votan la absolución. En la trama judicial aparece así el atractivo de la contradicción, de la tensión, de los problemas humanos, pero también se apunta la resolución de un interrogante propiamente iusfilosófico: ¿cómo conocer el Derecho, la solución justa del caso concreto?

Pero ya quedó visto que el juicio, la vista, no agota la temática jurídica cinematográfica. Por dos razones: porque hay películas en cuya narración el factor procesal no tiene importancia o incluso es inexistente, y porque el Derecho adjetivo, el Derecho procesal, siempre encierra problemas jurídicos de fondo. En

la mayoría de las películas recién citadas como ejemplo de películas procesales, de lo que se trata es de asesinatos, crímenes especialmente repugnantes y, a la vez y por eso mismo, fundamentales tópicos cinematográficos. Interesa, por supuesto, cómo se aplican las normas, pero no puede olvidarse que de lo que se trata es de normas penales que castigan el grave delito de dar muerte a una persona. Si el Derecho Procesal es uno de los principales argumentos del cine, el **Derecho Penal** es el otro, y basta con reenviar a cualquiera de las miles películas de crímenes. Hay un cine de trama criminal, por tanto, que especialmente ha de interesar a la criminología⁴⁴. Ambos sectores del ordenamiento, el Procesal y el Penal, además, abren la puerta a otros dos argumentos jurídicos típicamente cinematográficos: la cárcel y la pena de muerte.

En cuanto a la cárcel, sin duda hay un cine penitenciario que bien podría constituir un subgénero del cine jurídico y que se dedica a narrar la vida en prisión y las formas de supervivencia en un mundo, por principio, poco agradable⁴⁵. No es extraño que este cine, que toma sus argumentos del **Derecho penitenciario**, casi se identifique con el género o subgénero cinematográfico de las películas de evasión, en el sentido de fuga. Como tampoco es extraño que las películas sobre la cárcel, muchas de ellas al menos, tengan un carácter crítico y, a la vez que describen la realidad penitenciaria, la censuren. En este sentido resulta paradigmática *I Am a Fugitive from a Khain Gang* (Mervyn Leroy, 1932), ya que muestra a las claras un dato que aparece en multitud de películas: cómo la prisión convierte en criminal a quien no lo es o, si el encarcelado ya era un delincuente, afianza su tendencia al crimen.

Por su importancia, mención específica merece la **pena de muerte** como argumento cinematográfi-

⁴³ Thomas J. Harris, *Courtroom's Finest Hour in American Cinema*, USA: The Scarecrow Press 1987, p. XIII.

⁴⁴ Vid. Richard A. Wright, "Teaching Criminology Through Cinema: A Guide to Over 130 Feature Films", in: Richard A. Wright, ed., *Teaching Criminology. Resources and Issues*, Washington: American Sociological Association, 2000, pp. 31-63.

⁴⁵ Aunque resulta obvio que no toda película carcelaria "contiene necesariamente esos otros elementos jurídicos que nos interesan"; Greenfield, Osborn y Robson, *Film and the Law*, (nota 18), p. 55.

⁴⁶ Para un acercamiento a esta temática, Benjamín Rivaya, ed., *Cine y pena de muerte. Diez propuestas desde la moral y el Derecho*, Valencia: Tirant lo Blanch 2003.

co⁴⁶. Aunque haya películas anteriores, puede establecerse el origen de la temática en *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), donde se narra el caso típico del inocente condenado, tópico que se repetirá en multitud de películas y llega hasta nuestros días. Una situación confusa, con muerte incluida, en el inicio del drama; la detención de un inocente que, de una forma u otra se ve envuelto en aquella circunstancia; una defensa incompetente; el error judicial, la condena a muerte; la angustia del condenado y de sus seres queridos; la prueba que los verdugos llevan a cabo para cerciorarse del buen funcionamiento de la letal maquinaria; la intervención del sacerdote y del alcaide; la constatación de la inocencia; las carreras para impedir el fatal desenlace; la evitación, esta vez, de la ejecución. Si Griffith puso los cimientos de estas películas sobre la pena de muerte que tratan del trágico error judicial, será Fritz Lang el que lo desarrollará afortunadamente y con diversas variantes: en *M-Eine Stadt einen Mörder* (1931), en *Fury* (1936), en *You Only Live Once* (1937). En cualquier caso, la trama que pone en relación error y pena capital llegará hasta nuestros días. Habrá que esperar más tiempo, en cambio, para que se muestre conscientemente el caso del culpable repugnante para el que se solicita la pena de muerte. Como si quisiera decir que el tópico del error judicial no agotaba la problemática moral de la pena de muerte, Richard Fleischer, en *Compulsion* (1959), planteó el supuesto de dos jóvenes de buena familia, cultos y educados, que gozaban de una vida sin complicaciones y que, por el solo hecho de divertirse, cometían un crimen especialmente horrendo. Ninguna circunstancia eximía ni atenuaba lo más mínimo su culpa: no eran retrasados, ni pobres, ni ignorantes, ni negros... Ni inocentes. Habían cometido un asesinato brutal sólo para divertirse. En este caso, ¿debían ser condenados a morir? En esta dirección, habría que citar dos clásicos de los últimos tiempos: *In Cold Blood* (Richard Brooks, 1967) y *Dead Man Walking* (Tim Robbins, 1995).

Dentro de este largo apartado sobre los argumentos del Derecho en el cine, hay que hacer referencia también al mundo del trabajo, al **Derecho Laboral**. Recuérdese que una de las primeras cintas que se rodaron en el siglo XIX, en 1895, fue *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, lo que ya evidenciaba que el mundo del trabajo podía ofrecer argumentos al cine, como todo el siglo XX demostró⁴⁷. Por otra parte, que el trabajo haya sido un argumento cinematográfico no significa que las películas que lo tienen en cuenta sean siempre revolucionarias o militantes, aunque probablemente también sea cierto que el *cine laboralista* más representativo fue el cine soviético clásico, con películas imprescindibles, caso de *Stacka* (Sergei M. Eisenstein, 1924) o *Mat* (Vsievod Pudovkin, 1926). En los últimos años, probablemente debido a la desaparición del bloque socialista y al imperialismo ideológico liberal, la problemática laboral ha disminuido su presencia en la pantalla, aunque no ha desaparecido. Baste citar a un cineasta comprometido y comercial al mismo tiempo, Ken Loach⁴⁸, que ha rodado obras en las que la circunstancia laboral resulta imprescindible: *Riff-Raff* (1990) o *Raining Stones* (1993), por ejemplo, que someten a crítica la política ultraliberal, con sus repercusiones en el mundo del trabajo, de Margaret Thatcher. En la misma línea, no puede dejar de citarse *Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), análisis agudo de cómo el paro agudiza el ingenio.

Pero además de las ramas jurídicas tradicionales, en el cine también se han reflejado los problemas del Derecho Constitucional y del Derecho Internacional. En cuanto al **Derecho Constitucional**, tienen especial interés las películas que narran procesos revolucionarios o casos de golpes de Estado. Recuérdese la ya citada *Missing* (Costa-Gavras, 1981), que versa sobre el golpe de Estado que Pinochet dirigió en Chile, en 1973, contra el experimento socialista de Salvador Allende. En perspectiva constitucionalista, caben varias lecturas: una

⁴⁷ Por más que esa representación pueda resultar escasa o tergiversada. Vid. José Enrique Monterde, *La imagen negada. Representación de la clase trabajadora en el cine*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat valenciana 1997.

⁴⁸ Vid. José Luis Sánchez Noriega, *Desde que los Lumière filmaron a los obreros. El mundo del trabajo en el cine*, Salamanca: Nossa y Jara editores 1996, p. 21.

avalorativa, y entonces la Constitución chilena, con el golpe, fue derogada y se impuso una nueva; otra crítica, con lo que el régimen constitucional chileno desapareció a cambio de una dictadura militar carente de Constitución (y de escrúpulos): ajena al imperio de la ley, a la separación de poderes y a los derechos fundamentales. En cuanto al **Derecho Internacional**, sobre todo han sido las películas de espías y las bélicas, también las que pertenecen al género del cine político, las que más lo han tenido en cuenta, pues no es infrecuente que traten de relaciones internacionales⁴⁹. Como en las que se refieren a los ordenamientos internos, lo que el cine normalmente muestra en éstas es el quebrantamiento de las normas internacionales. Así, la guerra y su justificación, los crímenes de guerra (lo que actualmente lleva a plantear la cuestión de un posible y efectivo Tribunal Penal Internacional) y los derechos humanos, que se pretenden universales, internacionales, son los temas fundamentales de un cine de este tipo. En este ámbito, en el pasado la guerra fría constituyó un filón argumental para el cine que reflejaba la cuestión de las relaciones entre Estados. Recuérdese la mítica *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939).

Ahora bien, de lo dicho hasta aquí parece colegirse que el Derecho que se refleja en las películas es el Derecho Público (el Derecho Penal, el Procesal, el Constitucional, el Penitenciario, el Laboral, que aun si no se tiene por Público presenta rasgos peculiares, etc.), mientras que el **Derecho Privado** sería el gran ausente del cine. ¿Cómo la letra de cambio, por ejemplo, puede convertirse en un argumento cinematográfico? Pues puede serlo, y si no véase *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), una película que gira en torno a las desventuras del protagonista que le da título, Plácido (Cassen), empeñado en pagar la letra, ¡que ya

vence!, de su motocarro. Realmente el Derecho Privado aparece en el cine tanto o más que el Público, aunque llame menos la atención, precisamente por estar implicado en las situaciones más cotidianas de la vida: el matrimonio, la familia, los hijos, la propiedad, la comunidad de vecinos, el seguro, la compraventa, la herencia... Dentro de este apartado, sin duda ha sido el **Derecho de familia** el que más argumentos ha proporcionado al cine, con matrimonios felices y matrimonios deshechos, con adulterios, hijos problemáticos, mil asuntos domésticos... Por sólo citar algunos casos referidos al matrimonio, véanse *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1962), un alegato a favor del divorcio a secas, porque cuando es a la italiana significa dar muerte al cónyuge; *Kramer versus Kramer* (Robert Benton, 1979)⁵⁰, un melodrama sobre la ruptura matrimonial y el cuidado de los hijos; o *Green Card* (Peter Weir, 1990), el caso de un matrimonio amañado con el que él, francés afincado en Estados Unidos, obtiene permiso de trabajo y ella, joven norteamericana, un apartamento.

Amén de referencias a sectores concretos del Derecho que ofrecen argumentos cinematográficos, también en el cine podemos encontrar planteadas, o reflejadas al menos, las grandes preguntas de la **Filosofía del Derecho**. A título de ejemplo. En *M-Eine Stadt einen Mörder* (Fritz Lang, 1931) se plantea cuál es la diferencia entre el orden de una banda de ladrones y el orden jurídico. En *Narayama Bushiko* (Shohei Imamura, 1982), qué es el Derecho primitivo. En *Judgment at Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), si el Derecho es un producto de la razón o de la voluntad. En *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939), cómo debe ser un jurista. En cuanto a los derechos humanos, son tantos los films que tratan de ellos que hasta se podría hablar de un cine de los derechos humanos.

⁴⁹ Según Anthony Chase, el Derecho Internacional en el cine daría lugar, sobre todo, a tres temáticas: la soberanía, el idealismo (en las relaciones internacionales) y el consenso; Anthony Chase, *International Law on Film*, in: *Legal Studies Forum* 24, 3 & 3 (2000), pp. 559-572, 564.

⁵⁰ *Kramer versus Kramer* ha sido una película muy comentada. Por ahora, por su interés, baste con citar el estudio de Michael Asimow, *Divorce in the Movies: From the Hays Code to Kramer versus Kramer*, in: *Legal Studies Forum* 24, 2 (2000), pp. 221-267, que incluye también un recorrido por el argumento del divorcio en la historia del cine (norteamericano). También Ira Lurvey and Selise E. Eiseman, *Divorce Goes to the Movies*, in: *University of San Francisco Law Review* 30, 4 (1996), pp. 1209-1219.

3. TEORÍAS DEL CINE Y DERECHO

Pero a los estudios de *Derecho y Cine* también les han de interesar otras cuestiones, como la de las concepciones del fenómeno filmico. Creo que se puede afirmar que básicamente existen dos grandes teorías del cine, teorías que reflejan puntos de vista diversos a la hora de observar el fenómeno cinematográfico, por más que quepan posiciones intermedias, mixturas de una y otra. Para la primera, que arranca de la prehistoria del cinematógrafo, una vez que éste pasa a entenderse como algo más que mero divertimento, el cine es el nuevo arte... O debería serlo⁵¹. En cambio, otra doctrina asegura que el cine es sobre todo un fenómeno de propaganda y control social, y es la que se observa en muchas ocasiones entre los científicos sociales, y sobre todo entre los que podemos llamar de izquierdas. En fin, ¿arte o ideología?

La teoría del cine-arte se expresa en el tópico de *el séptimo arte*. La expresión se acuñó al comienzo de la década de los diez del siglo XX por Ricciotto Canudo, el autor del *Manifiesto de las Siete Artes*. El cine era el séptimo arte tras la pintura, la arquitectura, la escultura, la poesía, la danza y la música, y reunía —decía Canudo— “a todos los demás”. Como en los otros seis casos, su origen último se hallaba en la búsqueda humana del “placer más profundo, que consiste simplemente en el más profundo “olvido de sí mismos”, dejándose envolver por las tenaces espirales del olvido estético”. Su origen inmediato, sin embargo, se hallaba en la relación que se había establecido entre la ciencia y el arte, “aplicando la primera al último

para captar y fijar los ritmos de la luz”⁵². Esta visión del cine como arte es propia de muchos cineastas y críticos de cine, y también está vinculada con la concepción del cine como espectáculo. Recuérdese que para Hitchcock, la misión de las películas era la de conmover al público, emocionarlo⁵³.

Bastó poco tiempo, sin embargo, para que se construyera otra doctrina que, sin negar necesariamente la del cine-arte⁵⁴, acabaría refutándola. No es que el cine no fuera arte, es que —como supo ver Eisenstein— era mucho más⁵⁵. La teoría del cine-ideología o del cine-propaganda, que pronto se extendería, tendría muy diversos seguidores pero, en su expresión más potente quizás el mayor defensor fue el comunismo, que la popularizó durante décadas. Claro que se puede mantener que ideología y propaganda no son términos sinónimos. Mientras que todo film sería ideológico, y no podría dejar de serlo, no siempre sería propagandístico, ya que para que así fuera se requeriría la expresa intención de inculcar una determinada ideología en su público. Las películas propagandísticas requerirían una *conciencia* de la que carecerían las películas que sólo fueran ideológicas⁵⁶. La distinción, sin embargo, resulta ingenua⁵⁷. El dato de la intención del autor parece insignificante a la hora de analizar el cine como un enorme y potente medio de comunicación de masas. ¿Qué más da cuál sea la intención del director, del guionista o de la empresa productora cuando, al final, inevitablemente el cine propaga ideas de uno u otro signo? Evidentemente Marx nada había escrito sobre el cinematógrafo, pero los principios teóricos que elaboró podrían ser apli-

⁵¹ Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Barcelona: Paidós 1996, p. 10.

⁵² El “Manifiesto de las Siete Artes” en Joaquim Romaguera and Homero Alsina, eds., *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra 1989, pp. 15-18.

⁵³ Francois Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial 1994, p. 297.

⁵⁴ Aunque a veces lo hiciera. Christian Zimmer afirma que la noción de espectáculo, también podríamos decir de arte, es “la gran justificación ideológica del cine”, apoyándose “en la primacía de la sensación sobre la reflexión”; Christina Zimmer, *Cine y Política*, Salamanca: Sígueme 1976, p. 10.

⁵⁵ Al mismo tiempo era artístico y revolucionario: Sergei Eisenstein, *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid: Rialp 1959, p. 222.

⁵⁶ David Ray Papke, *Law, Cinema and Ideology: Hollywood Legal Films of the 1950s*, in: *UCLA Law Review* 48, 6 (2001), pp. 1473-1493, 1482.

⁵⁷ Idealista, dice Gérard Lenne desde postulados marxistas, pues una cosa son “las intenciones del autor” y otra “la cantidad de ideología vehiculada por cualquier película producida por la clase burguesa (es decir, prácticamente por cualquier película que podamos ver nosotros)”; Lenne, *La muerte del cine* (nota 32), p. 67.

cados para interpretarlo. De hecho Lenin hizo varias referencias al nuevo medio de comunicación de masas, entendiéndolo como un potente instrumento de transmisión de las dos ideologías en confrontación, el capitalismo y el socialismo. Por tanto, aunque también lo utilizara la burguesía para conseguir sus fines⁵⁸, el cine era uno más de “los miles de caminos” que se andarían para implantar el comunismo⁵⁹, con lo que en la URSS se estableció una férrea normativa que estableció qué películas podrían proyectarse: o recreativas (“por supuesto, no indecentes ni contrarrevolucionarias”) o propagandísticas, y qué otras habrían de ser sometidas a censura⁶⁰.

Realmente resulta difícil creer que el cine, un medio de comunicación de masas, no produce o, al menos, no puede producir un efecto de control social, por más que sea demasiado complejo, quizás imposible, medirlo empíricamente y con exactitud. Por ejemplo, resulta casi imposible llegar a determinar cómo incide cierta clase de películas tipo *Kramer versus Kramer* (Robert Benton, 1979) en la tasa de divorcios de un país o, aunque pueda parecer menos complejo, cómo influyó *Dead Man Walking* (Tim Robbins, 1995)⁶¹ en la opinión pública sobre la pena de muerte; o en otro orden de cosas, cómo incide la imagen que el cine refleja de los abogados en la negativa opinión que a

veces se tiene de éstos⁶². Pero aunque la medición sea difícil, es aceptable pensar que el cine juega algún papel a la hora de orientar ideas y prácticas. En este sentido, es el propio Carl Schmitt quien dice que el poder estaría interesado en su dominio para “ponerlo al servicio del orden existente”⁶³. No extraña que desde postulados materialistas haya quien vea en el cinematógrafo un poderoso instrumento dirigido “por especialistas a sueldo del gobierno” para manipular la conciencia de millones de espectadores⁶⁴, tesis también típicamente marxista, como ya sabemos. ¿Es bastante, sin embargo, ese juicio sumario sobre el cine? Desde luego, hay muchas dimensiones del fenómeno cinematográfico (artística, industrial, etc.) que, tras esa tesis, quedan ocultas⁶⁵. Además, la complejidad de la sociedad actual hace que resulte difícil averiguar a qué intereses responden todos los mensajes que el cine puede lanzar sobre los espectadores. Por otra parte es evidente, y hasta Lenin lo reconoce, que el cine “puede utilizarse en un sentido completamente opuesto al que acabamos de describir”⁶⁶. La explicación resulta obvia: el cine es un producto de la ciencia, no de la ideología, y si “parece reflejar muy naturalmente la ideología dominante, eso no está vinculado a la naturaleza ideológica del cine, sino al dominio precisamente de la ideología dominante”⁶⁷.

⁵⁸ Lenin narra cómo el taylorismo utilizaba el cinematógrafo para lograr el aumento de la producción. Por ejemplo: “Al obrero recién contratado se lo conduce al cinematógrafo de la fábrica, donde se le muestra una ejecución “modelo” de su trabajo. Al cabo de una semana le muestran en el cinematógrafo su propio trabajo, y lo comparan con el “modelo”; *Lenin*, Obras Completas XXI, Madrid: Akal 1977/87, pp. 52-54.

⁵⁹ *Lenin*, Obras Completas XXX (nota 58), pp. 451-452.

⁶⁰ *Lenin*, Obras Completas XXXVI (nota 58), pp. 124-125.

⁶¹ Vid. *Steve Greenfield and Guy Osborn*, Images of Justice, in: *New Law Journal* 146 (1996), pp. 491-492.

⁶² *Tonja Haddad*, Silver Tongues on the Silver Screen: Legal Ethics in the Movies, in: *Nova Law Review* 24 (2000), pp. 673-700, 674.

⁶³ *Carl Schmitt*, Teoría de la Constitución, Madrid: Alianza Editorial 1983, p. 173.

⁶⁴ *Marvin Harris*, Introducción a la antropología general, Madrid: Alianza Editorial 1992, p. 420.

⁶⁵ También es verdad que a menudo sucede lo contrario, que tras la observación del cine como arte se oculta su carga ideológica, lo que ha sabido expresar bien Gastón Soubllette: “porque los críticos de cine están demasiado imbuidos de lo que éste es como arte, demasiado condicionados por una cultura cinematográfica que se supone muy amplia, pero que los mantiene en un nivel de reflexión que no facilita el acceso a los verdaderos patrones de pensamiento que han servido de base a la labor de los cineastas [...] Con esto no se pretende, sin embargo, minimizar el valor de la crítica de cine, puesto que su ámbito específico constituye un criterio de verdad perfectamente válido acerca de este arte”; *Gastón Soubllette*, Mensajes secretos del cine, Barcelona: Editorial Andrés Bello 2001, p. 12.

⁶⁶ *Andrés Linares*, El cine militante, Madrid, Castellote Editor 1976, p. 15.

⁶⁷ *Jean Patrick Lebel*, Cine e ideología, Buenos Aires: Granica Editor 1973, pp. 25 y 30.

Por otra parte, ¿no puede ser que más que controlar ideológicamente al público, sean los gustos del público los que dirijan y orienten la práctica de la industria cinematográfica? ¿Quién controla a quién? Se puede pensar que detrás de cada película hay un interés oculto, pero también que el cine simplemente refleja lo que el público quiere ver. Por supuesto, como principio muy general habría que entender que en gran cantidad de películas, aunque no en todas, ocurren ambas cosas. Si lo normal es que el cine trate de apuntalar el orden social establecido, también es cierto que en ocasiones no está claro cuál es ese orden social, que constantemente se halla en transformación, y que también existe un cine ya no revolucionario, que también lo hay⁶⁸, sino simplemente crítico. Como dejó claro Jarvie, el cine no ha de ser necesariamente transmisor de los valores del sistema, sino que puede ser un instrumento de crítica social también⁶⁹. De hecho no es infrecuente que el cine muestre una sociedad en la que las leyes y las autoridades son injustas y, por supuesto, hay cineastas que han dedicado su carrera a hacer crítica social con la cámara (últimamente Ken Loach o Costa-Gavras, por ejemplo). La traducción iusfilosófica de todo lo dicho reenvía a una clasificación de las películas según que transmitan la idea de que el orden jurídico debe obedecerse o, al contrario, que debe vulnerarse o, por lo menos, criticarse.

4. UTILIDAD DE LOS ESTUDIOS DE DERECHO Y CINE

Así, los estudios de *Derecho y Cine* pueden reconducirse a la sociología del Derecho. Una sociología del Derecho amplia, que no necesita justificación, ha de ocuparse de los instrumentos utilizados bien para conseguir una obediencia consentida, bien la desobediencia al Derecho. Realmente, el cine y la sociedad mantienen dos tipos de relaciones: aunque de forma más o menos distorsionada, el cine puede reflejar el Derecho y las creencias populares sobre el Derecho⁷⁰, pero también puede participar, y de hecho lo hace, en la conformación de las creencias que tenemos sobre la realidad jurídica. La *imaginación jurídica popular* sería en gran medida deudora del *Derecho en imágenes* y contribuiría a su vez a construir el mundo jurídico⁷¹. Si el Derecho es creador del mundo, constructor de la realidad, el cine también lo es, a la vez que contribuye a crear el universo jurídico, la realidad del Derecho⁷². Todos los teóricos de *Derecho y Cine* lo suelen reconocer. “El Derecho vive en imágenes –dice Richard K. Sherwin-. Nosotros damos sentido a la realidad inspirados en las narraciones que nos resultan más familiares. Y en nuestros días, la televisión y el cine son los medios narrativos que mejor conocemos”⁷³. “Las películas siempre han tenido un profundo impacto sobre las opiniones y las

⁶⁸ Vid. Linares, El cine militante (nota 66).

⁶⁹ Vid. I. C. Jarvie, El cine como crítica social, México: Ediciones Prisma 1979.

⁷⁰ James L. McDowell, From “Perry Mason” to Primary Colors: Using Fiction to Understand Legal and Political System, in: Legal Studies Forum 24, 1 (2000), pp. 73-97, 73; Austin Sarat, Imagining the Law of the Father: Loss, Dread, and Mourning in The Sweet Hereafter, in: Law and Society Review 34, 1 (2000), pp. 3-46, 9; Paul Bergman, The Movie Lawyer’s Guide to Redemptive Legal Practice, in: UCLA Law Review 48, 6 (2001), pp. 1393-1410, 1410.

⁷¹ Vid. Sarat, Imagining the Law of the Father (nota 70), pp. 6-7.

⁷² Vid. Jesús Ignacio Martínez García, La imaginación jurídica, Madrid: Debate 1992, pp. 17-38.

⁷³ Richard K. Sherwin, Nomos and Cinema, in: UCLA Law Review 48, 6 (2001), pp. 1519-1543, 1519-1520.

creencias de la gente”, dice Asimow⁷⁴. O Berets: “Las películas tienen una mayor capacidad para crear mitos que otras formas de expresión”⁷⁵. Es más, hoy día probablemente el saber popular sobre el Derecho tiene su origen en el cine. Según Macaulay, los “conocimientos que del ordenamiento jurídico tiene la mayoría de los americanos provienen de la televisión y de las películas más que de sus propias experiencias”⁷⁶. De esta forma aparecería otra rama de la sociología jurídica, la sociología de *el Derecho en el cine*, que habría de integrarse en los estudios más amplios sobre la mentalidad y, en particular, sobre la mentalidad jurídica. En este caso, además, habría que incluir la televisión, pues son la televisión y el cine los más persuasivos medios de control social⁷⁷: sin duda las series que se dedican al mundo del Derecho, tipo *Perry Mason*, *La ley de los Ángeles*, *Aly MacBeal* o *El abogado*, que probablemente tengan más espectadores que muchas películas, colaboran en la conformación del imaginario jurídico de la sociedad⁷⁸.

Pero es verdad que las investigaciones que pretenden analizar el tratamiento que el cine otorga al Derecho y, en este sentido, conectan el fenómeno jurídico con el fenómeno cinematográfico, son a todas luces lujosas, es decir, no constituyen una actividad ineludible, no son necesarias; se puede prescindir de ellas. La idea de utilidad entendida como productividad, sin embargo, también es limitada. Nadie actúa solamente con vistas a lograr una productividad material. Quien lo pretende hacer, pronto se verá necesitado de otras prácticas que sólo serán utilitarias en

segundo grado y así sucesivamente. Desde luego, la formación de un jurista pudiera quedarse en el aprendizaje de leyes y artículos de códigos, pero pronto se evidenciaría que semejante retención de datos resulta escasa. Ese jurista sería como un historiador que sólo se ocupa de memorizar noticias históricas. Sabemos, sin embargo, que tanto el historiador como el jurista han de ser capaces de conectar unos fenómenos con otros, de tal forma que el objeto de estudio se convierta en legible. Así, conectar dos fenómenos en principio tan ajenos resulta por lo menos una actividad interesante y formativa. El gran sentido de estudios como los de *Derecho y Cine* consiste en romper con una visión compartimentada de la realidad, que a fuerza de tanta distinción que declara que múltiples facetas de la vida no son interesantes, acaba por convertir en idiota al especialista, que sólo sabe de un sector de la realidad, pero es incapaz de ponerlo en relación con los otros, lo que es tanto como decir que convierte en incomprensible el propio trozo de la totalidad en el que está especializado. Por eso si se quiere una educación jurídica integral, holística, es razonable pedir al estudiante de Derecho que no se ciña sólo a tratados y leyes, y que aprenda hasta del “material no jurídico”, también del cine⁷⁹. Al fin y al cabo, porque nuestra cultura es en gran medida audiovisual, puede ser cierto lo que mantiene Philip N. Meyer, que “hablamos y pensamos fílmicamente”⁸⁰. Así, a nadie ha de extrañar que los recursos audiovisuales se introduzcan en la enseñanza del Derecho, al igual que ya se están usando en otras disciplinas, sin que la novedad haya de enten-

⁷⁴ Asimow, *Divorce in the Movies* (nota 50), p. 221.

⁷⁵ Ralph Berets, *Lawyer in Film*, in: *Legal Studies Forum* 20, 4 (1996), pp. 473-481, 474.

⁷⁶ Stewart Macaulay, *Images of Law in Everyday Life: The Lessons of School, Entertainment, and Spectator Sports*, in: *Law and Society Review* 21 (1987), pp. 185-218, 197.

⁷⁷ Michael Asimow, *Bad Lawyers in the Movies*, in: *Nova Law Review* 24, 2 (2000), pp. 532-591, 550.

⁷⁸ Recopilaciones interesantes y útiles de los telefilmes y las series televisivas (norteamericanas) que versan sobre el Derecho, las de Paul J. Mastrangelo, *Lawyers and the Law: A Television Filmography*, in: *Legal Reference Services Quarterly* 8, 3/4 (1988), pp. 135-178; and Sal Manna, *Prime Time Lawyers*, in: *Student Lawyer* 8 (1980), pp. 32-40. Sobre las series jurídicas de la televisión existe una amplísima bibliografía, sobre todo norteamericana, que aquí sería imposible citar; baste con apuntar el libro de Robert M. Jarvis and Paul R. Joseph, *Prime Time Law. Fictional Television Legal Narrative*, Durham: Carolina Academic Press 1998.

⁷⁹ Juan Ramón Capella, *El aprendizaje del aprendizaje. Una introducción al estudio del Derecho*, Madrid: Trotta 1998, p. 97.

⁸⁰ Philip N. Meyer, *Visual Literacy and the Legal Culture: Reading Film as Text in the Law School Setting*, in: *Legal Studies Forum* XVII, 1 (1993), pp. 73-93, 91.

derse como un atentado contra la tradicional pedagogía jurídica, por otra parte resistente al cambio⁸¹: ¡Las películas también pueden ser “textos jurídicos”⁸²!

Como las de *Literatura y Derecho*⁸³, las asignaturas de *Derecho y Cine* tienen un carácter humanístico (se ha dicho que forma parte de las “nuevas humanidades”⁸⁴) y merece la pena que sean consideradas en el marco de una formación completa del estudiante de Derecho y de cualquier otra persona interesada simplemente por la realidad social⁸⁵. Hace ya muchos años era nada menos Francesco Carneluti quien señalaba la facilidad con que el cine podría utilizarse como medio para la enseñanza del Derecho”⁸⁶. El cine, por otra parte, sirve para plantear hipótesis que pueden o no suceder en la vida real; desde asuntos cotidianos hasta graves y extraños conflictos. Evidentemente, la realidad supera la ficción, pero en todo caso la ficción cinematográfica puede plantear interesan-

tes problemas a los que un jurista tiene que aportar si no soluciones sí, al menos, orientaciones capaces de guiar la toma de la ficticia decisión. Desde luego, no soy el único que cree que el cine, bien orientado, tiene mucho que enseñar a los juristas y a quienes se preparan para serlo⁸⁷. ¡Si hasta hay quien piensa que la filmografía jurídica es una nueva forma de jurisprudencia⁸⁸!

Por obvio, casi no resulta necesario decirlo: una cosa es que el cine y los medios audiovisuales sean interesantes y no se deba prescindir de ellos en la enseñanza, también en la del Derecho, en la que no estaría mal que se incorporaran, y otra que traten de sustituir a la literatura, cosa que no consiguen, aunque eso no quite para que puedan ser un complemento eficaz. La formación jurídica ha de seguir siendo una formación básicamente literaria⁸⁹.

⁸¹ **Guy Osborn**, *Borders and Boundaries* (nota 6), p. 166; **Sally G. Waters**, *Now Playing at the Law Library: Starting a Basic Library Movie Collection*, in: *Legal Reference Services Quarterly* 10, 1/2 (1990), pp. 29-39, 29.

⁸² Vid. entre otros **Norman Rosenberg**, *Hollywood on Trials: Courts and Films. 1930-1960*, in: *Law and History Review* 12 (1994), pp. 341-367, 343.

⁸³ En el estudio del Derecho, la ventaja del cine frente a la literatura consiste en el menor tiempo que requiere aquél, sencillamente: **Philiph N. Meyer**, *Law Students Go to the Movies*, in: *Connecticut Law Review* 24 (1992), pp. 893-913, 898. Pero se pueden buscar los vínculos entre literatura, cine y Derecho: vid. **Mark Sanders**, *The Law in Film: Images of the Literary Lawyers*, in: *Illinois Bar Journal* 87 (1999). En el caso de John Grisham, autor de best-sellers de temática jurídica, la vinculación es evidente, pues muchas de sus novelas han sido llevadas a la gran pantalla con éxito, como *The Firm* (Sydney Pollak, 1993), *The Pelican Brief* (Alan J. Pakula, 1993), *The Client* (Joel Schumacher, 1994), *The Rainmaker* (Francis Ford Coppola, 1997). Sobre Grisham han escrito mucho los teóricos de *Derecho y Cine* norteamericanos; a título de ejemplo: **Anthony Chase**, *Subterranean Governmet, Underground Film*, in: *Oklahoma City University Law Review* 22 (1997), pp. 167-185; **Marlyn Robinson**, *Collins to Grisham: A Brief History of the Legal Thriller*, in: *Legal Studies Forum* 22 (1998), pp. 21-34.

⁸⁴ **Ray B. Browne**, *¿Why Should Lawyers Study Popular Culture?*, in: **Gunn**, *The Lawyer and Popular Culture* (note 3), p. 7.

⁸⁵ Incluso hay que decir que resulta sorprendente que en los estudios y en la educación jurídica no se haya prestado más atención a las evidentes relaciones que hay entre el drama y el Derecho. Vid. **Cassiday**, *The Enemy on Trial* (note 39), pp. 7-10.

⁸⁶ En **Piero Gadda Conti**, ed., *Cinema e giustizia*, Firenze: Sansoni Editore 1961, p. 10.

⁸⁷ **Meyer**, *Law Students Go to the Movies* (nota 81), p. 896.

⁸⁸ **Sherwin**, *Nomos and Cinema* (nota 71), p. 1521.

⁸⁹ Por mucho que a los estudiantes los libros les resulten abstractos y concretas las películas; **Greenfield and Osborn**, *Images of Justice* (nota 59), p. 492.