

La justicia en el cine.

Manifestaciones filmicas

de las aristas del poder judicial



Demetrio E.
Brisset

Ana Jorge Alonso y Marcial García López (Coordinadores)
COMUNICACIÓN Y PODER.
Reflexionando para el cambio social

Comunicación y Poder

(A. Jorge y M. García
López, eds.)

Fundación Unicaja,
Málaga, 2009, pp. 29-52.



La justicia en el cine.

Manifestaciones fílmicas de las aristas del poder judicial

Demetrio E. Brisset

Es un concepto común considerar que del *poder* sólo se conocen sus manifestaciones, los efectos de su ejercicio, ya que “el poder no se tiene, sino que se ejerce [siendo así que] el instrumento a través del cual se ejerce es la ley, sea divina o humana, natural o sobrenatural” (*Diccionario* de Abós).

Se podría elaborar un esquema estructural que contemple las diversas formas de exteriorización del poder:

Manifestaciones de Poder

Órgano Emisor:	Realidad:	Representación:
Gobierno: Ejecutivo Legislativo Judicial Medios de Comunicac. Empresas Finanzas Iglesias Asociaciones políticas	Familia Escuela Comunidad religiosa Administración Organizaciones Cuerpos armados Especialistas/Técnicos Líderes de opinión Modelos jerárquicos	Espectáculo festivo Escenificación teatral Literatura: oral/escrita Bellas Artes Radio Cine TV Vídeo Internet

En este trabajo nos centraremos en ciertas manifestaciones fílmicas del Poder. De hecho, son escasas las películas que no lo reflejen en alguna forma, como espejo de la realidad o para proponer modelos. En las consideradas como *cine político*, es su tema central: cómo se alcanza; la corrupción de quienes lo ejercen; su dominio sobre las vidas; la lucha de clases. Una de las representaciones del poder que goza de mayor relevancia en los medios de comunicación social, son los tribunales, capaces de declarar si un hecho es conforme o contrario a la ley en vigor, por lo tanto, permisible o no; y luego identificar a los responsables de su incumplimiento y castigarlos. En ellos, y especialmente en la figura del juez, se plasma mediáticamente el *poder judicial*.

En la iconografía fílmica, abundan las que tienen en la escena del juicio su momento cumbre, y que muestran salas de tribunales donde cualquier sentencia puede dictarse. Aquí recorreremos tal *cine de juicios* o *judicial*, tratando de configurar una red intertextual o “grupo de transformaciones” lévy-straussiano, donde las variantes argumentales de cada filme aportan múltiples visiones de las facetas o aristas de esa justicia administrada por el poder judicial, y que en su conjunto alcanzan entidad simbólica, al nivel de lo mítico.

1. El inicio de los filmes sobre juicios

Precursor en este tema es el *affaire Dreyfus*, que en 1898 el camarógrafo de los Lumière en Moscú, F. Doublier, ante la petición de la audiencia, elaboró con un falso montaje de planos de diversa procedencia y una narración oral que intentaba autentificarlo. Al año siguiente, el mago Méliès reconstruyó en su estudio la injusta sentencia del capitán Dreyfus como *film de actualidad* (interpretando él mismo al abogado defensor), en una emotiva puesta en escena de 15 minutos inspirada en las ilustraciones de la prensa, que constituyó su primer largometraje, dirigido al público inglés. Al mismo tiempo Pathé realizó otra versión, alarmando a la policía francesa que la prohibió, hasta que Zecca volvió a filmarlo en 1908. Se han repetido las versiones, destacando la de José Ferrer en 1957.

Ya a fines del siglo XIX se rodaron varias *Pasiones de Jesús*, incluyendo una por Méliès, hasta que en 1906 Alice Guy, la primera directora de cine y a cargo de la Gaumont, realizó su *Vida de Cristo* con gran despliegue de

medios (300 actores y 25 escenarios). Desde entonces se han rodado muchas variantes de esta biografía, que incluían el juicio ante Pilatos, desde el superespectáculo en cinemascopio de Nicholas Ray (*Rey de reyes*, 1961) hasta el materialista *Evangelio según Mateo* (1964), obra de *arte povera* con el que Pier P. Pasolini siguió la directriz neomarxista de Gramsci.

Por otro lado, evitar el ahorcamiento de un inocente condenado por la justicia constituye el clímax dramático de *Intolerancia* (1916) de David W. Griffith. En este famoso filme que muestra cuatro historias que ocurren en diversas épocas, se califica la Corte de Justicia de Babilonia como “la primera del mundo”, protectora del débil. En el episodio contemporáneo del filme, los obreros en huelga son violentamente reprimidos por los pistoleros de la patronal, y tras ser despedidos muchos se trasladan a la ciudad. Allí, el chico (R. Harron) entra en una banda de delincuentes, antes de redimirse por amor. El jefe acosa a su mujer, siendo muerto por su celosa amante, pero a él le acusan de haberle disparado. Llevado a juicio, la “evidencia circunstancial” del uso de su pistola es suficiente para que le condenen a la horca. En uno de esos montajes paralelos del que este filme fue precursor, la secuencia del juicio se une con la que muestra a Jesús conducido ante el tribunal de Poncio Pilatos. Estando a punto de ser ejecutado, la auténtica asesina confiesa su autoría, y el gobernador le concede el indulto, salvándose en el último instante. Al ser liberado y besar a su esposa ante el feliz capellán de la cárcel, se compensa emocionalmente al espectador, afligido por el cúmulo de matanzas de inocentes en otras épocas, y el filme concluye con la ilusión de que “en vez de muros de presidios, surjan campos floridos”.

Admiradores de Griffith, los cineastas soviéticos prolongan sus hallazgos, realizando filmes de claro contenido revolucionario. En 1926, Vsevolod Pudovkin adapta la novela de Gorki *La madre*, que narra la toma de conciencia social de una sufrida mujer del pueblo, ambientada en las revueltas sociales de 1905. Un episodio clave es el juicio al hijo, al que ella asiste, en el que los jueces son caricaturizados como lacayos del poder, más interesados por los caballos de raza que por las personas. A pesar de la promesa de dejar libre al hijo si ella informaba dónde ocultó él unas armas, lo condenan a trabajos forzados.

El injusto juicio que condujo a la hoguera a la joven heroína de la nación francesa, desde muy pronto fue filmado. En 1900, Méliès presenta su *Jeanne d'Arc* como: “Producción de gran espectáculo en 12 cuadros.

Casi 500 personas en escena en soberbios trajes”. En 1908 se ruedan una versión italiana y otra francesa. En plena I Guerra Mundial, para favorecer la intervención de los EE UU a favor de Francia y los aliados, como film de propaganda Cecil B. de Mille rodó *Joan the Woman* (1917). Su eficaz y teatral puesta en escena le aportó el éxito, llegando a calificar a su director como “el Miguel Ángel de la pantalla”. Totalmente centrado en el juicio, el danés Carl T. Dreyer filmó en 1927 *La Pasión de Juana de Arco*, obra maestra del *expresionismo nórdico*, que concentra en una jornada todo su proceso, desde que se inicia hasta la hoguera, en un desnudo escenario dominado por los primeros planos sin maquillaje del tribunal y la inocente doncella culpabilizada por hablar con Dios. La contrastada fotografía de Rudolph Maté consigue mostrar con violentos ángulos los fragmentados y hostiles rostros de los severos jueces como seco paisaje geológico, y la mirada de Marie Falconetti como metáfora de la bondad y la tristeza. La atmósfera opresiva del filme se obtuvo gracias a su rodaje en varios meses siguiendo la marcha cronológica del auténtico proceso, de cuyas actas se extrajeron los diálogos. Pensado para ser filmado en sonoro, los intérpretes se daban las réplicas, embargados por la sensación de revivir un eterno error judicial. Influído por Eisenstein, el estilo realista y apasionado de Dreyer desemboca en una expresividad simbólica, donde el inicuo proceso se convierte en el drama universal de la injusticia, que para Moussinac se abastecía de “tantos ejemplos más oscuros en la lucha de clases” (Sadoul, 1990:166). De hecho, el Arzobispo de París consiguió censurar el film, y entre 1940-44 los nazis prohibieron su proyección en toda la Europa ocupada. Este argumento épico-religioso tuvo varias versiones más, destacando la actriz Ingrid Bergman al representar a Juana en dos ocasiones: en 1948 en technicolor para Victor Fleming; y en 1954 para su esposo Rosellini, llegando a chamuscarse en la escena trágica de la quema en la hoguera. Otto Preminger rodó en 1957 una adaptación teatral de B. Shaw, con Jean Seberg; y en 1961 fue Robert Bresson quien propuso un acercamiento al margen de toda localización histórica, con interiores de gran oscuridad.

Un hito expresivo es *M, el vampiro de Dussërdorf* de Fritz Lang (1931): “No es sólo la historia de un sádico asesino de niños[...] es también un profundo análisis psicológico, como lo prueba la patética confesión del hombre intentando explicar delante del implacable tribunal de maleantes lo que le empuja irresistiblemente a matar. Así, este asesino patológico

aparece menos como un criminal consciente que como la víctima de un horrible demonio interior. El tema de la culpabilidad, subyacente en todo el cine alemán, se expresa aquí de forma precisa y mucho antes que en otras obras de Lang. *M* es ya un film sobre la libertad individual” (Martín, 1963). Aquí es relevante que el gremio de mendigos y delincuentes sustituya tanto a los agentes de policía como a la magistratura para encargarse de la captura y juicio del sicópata que les está perjudicando en sus negocios. Una segunda lectura sería equiparar dichos estamentos sociales, lo que con el triunfante nazismo no resultaba desquiciado; y replantear la opción de una forma de *justicia popular* al margen de la oficial. Se invoca la “razón de estado”, y da lástima el acorralado y desquiciado asesino.

Exiliado del nazismo a los EEUU, Lang recreó allí en 1936 una historia parecida en *Furia*, con una multitud llena de odio irracional que trata de linchar a un acusado de secuestro, que en este caso resulta ser inocente. Y que el trauma de la ciega violencia desatada sobre él le lleva a vengarse de los responsables, actuando de modo frío, desalmado y cruel, mientras se desarrolla un hipócrita juicio contra los linchadores.

2. El cine judicial en EE UU

La peculiar defensa de *la ley y el orden* por los colonos europeos que a lo largo del siglo XIX repoblaban el interior de Norteamérica extendiendo sus fronteras, daría lugar a multitud de argumentos que constituirían uno de los troncos del *western*, el género cinematográfico por excelencia. Cuando comenzaba en EE UU el *New Deal* preconizado por Roosevelt, John Ford realiza en 1934 *El juez Priest*: décadas después del final de la guerra de Secesión, aún perduran las heridas y el resentimiento. El protagonista, un juez encarnado por William Rogers, es “espejo del hombre común estadounidense, perfecto cumplidor de sus deberes éticos y cívicos, justo y afable, servidor de la comunidad y la verdad”, quien consigue la absolución de un acusado de homicidio, “en buena medida merced al recuerdo de su heroico comportamiento en el fratricida enfrentamiento bélico”¹.

¹ Varias de las sinopsis que se incluyen corresponden a la antología del cine jurídico elaborada por Enrique San Miguel (1996).

En 1953 retomará Ford a este personaje de juez en la que consideraría “su película favorita”: *El sol siempre brilla en Kentucky*. Han pasado 15 años y el viejo magistrado, quien se presenta a unas difíciles elecciones para mantenerse en el puesto, debe esta vez defender a un hombre de color acusado de la violación de una mujer blanca; y se muestra como el hombre justo, firme y tierno que demanda un país todavía conmocionado por las secuelas de la guerra de Secesión. Anteriormente, ya Ford había vuelto a interesarse por un luchador por la Justicia, al mostrar en *El joven Lincoln* (1939) los inicios de Abraham Lincoln en la abogacía, cuando en 1857 consiguió demostrar la inocencia de dos hermanos acusados de asesinato, y evitar así su linchamiento. El propio Ford fue coautor del guión junto con L. Trotti, mientras que el futuro presidente era magníficamente encarnado por Henry Fonda.

El terrible conflicto entre un poder despótico y unos subordinados que no lo aceptan, aunque al actuar así tengan que enfrentarse con una Ley que ampara al que ejerce la autoridad, Sergei M. Eisenstein lo mostró épica-mente en esa reconstrucción histórica de la fracasada revolución soviética de 1905 como es el *Acorazado Potemkin* (1925), entusiasta canto a favor de la lucha de los oprimidos que ha de llevarles a la victoria; y una década después, tendrá su pálido equivalente hollywoodense en la historia del amotinamiento de la tripulación del navío de guerra inglés *Bounty* de su tiránico capitán, sucedida en el siglo XVIII, y que abocaría en un famoso juicio que condenó a muerte a los amotinados con causa. Titulada *Rebelión a bordo*, con Charles Laughton y Clark Gable encarnando a los oficiales enfrentados, fue dirigida por Frank Lloyd en 1935 y obtuvo el Oscar al mejor film. En 1962 Lewis Milestone realizó un aplicado *remake* con Trevor Howard y Marlon Brando en los papeles estelares, y que a pesar de su cuidada puesta en escena no conseguiría superar a su ilustre modelo. Entre 1935-37 se filman tres aventuras del astuto abogado defensor Perry Mason, que si bien no tuvieron gran éxito, serían el punto de partida para la conquista de los radioyentes y telespectadores en EEUU, contribuyendo a popularizar la temática judicial, como veremos más adelante.

Sí triunfó en Hollywood la inteligente comedia con gran reparto *El asunto del día* de George Stevens (1942). Un protestatario (Cary Grant) es falsamente acusado de causar una muerte por incendio, y entre él y una buena amiga consiguen convencer a un renombrado profesor de Derecho que le ayude. Cuando se va a celebrar el juicio, irrumpe una airada

multitud que intenta tomarse la justicia por su mano linchando al acusado, y el profesor consigue salvarle al demostrar su inocencia.

Poco después de finalizar la II Guerra Mundial, en Gran Bretaña se rueda *A vida o muerte*, de M. Powell y E. Pressburger (1946), que trata sobre un aviador de la RAF (David Niven) que conserva milagrosamente la vida tras saltar sin paracaídas de su avión en llamas. En el cielo (en blanco y negro) se discute sobre si tiene derecho a recibir otra oportunidad y seguir viviendo, mostrándose el juicio celestial en un frío y desnudo decorado geométrico, de color blanco puro.

En 1947 fue Alfred Hitchcock quien centraría su interés en una trama judicial. En *El proceso Paradine*, un joven abogado (Gregory Peck) se encarga de la defensa de una bella viuda (Alida Valli) procesada como principal sospechosa del asesinato de su marido, un prestigioso militar británico retirado y ciego. Pese a la evidencia de las pruebas, el defensor se enamora de su cliente, en una tormentosa historia de degradación por amor.

En la filmografía de Welles se cuenta un precedente de juicio injusto en su desigual *La dama de Shanghai* (1948), donde su personaje del aventurero Michael O'Hara, marinero y agitador portuario que había combatido a favor de la República española, es falsamente acusado de asesinato. En una sala abarrotada se desarrolla un irrisorio juicio, donde el prestigioso y corrupto abogado defensor llega a ser convocado como testigo por el vicioso fiscal, actuando como bufón que hace reír hasta al juez. Tras su cínica pantomima, mientras el jurado delibera le dice al inocente acusado: "Éste es un caso que me ha gustado perder. Iré a verte a la Casa de la Muerte todos los días; nuestras conversaciones serán muy jugosas. Voy a pedir un retraso en la ejecución y espero que me sea concedida. Quiero que vivas lo más posible antes de desaparecer". Aprovechando un descuido cuando se va a dictar el veredicto, el acusado traga varias pastillas y cuando se lo llevan consigue escapar, y al final del filme descubrir al inesperado verdadero culpable. Durante la secuencia del juicio, filmado en gran angular con profundidad de campo y composiciones desequilibradas, con abundantes picados, el héroe se muestra atónito, sin comprender cómo ha podido caer víctima de una conspiración, y por qué no se reconoce su inocencia.

En clave de comedia, poco después realizaría George Cukor su muy valorada *La costilla de Adán* (1949), que desmitifica la profesión de abogado. Un bonachón fiscal (Spencer Tracy) se encarga de dirigir la acusación

“por intento de asesinato” contra una señora casada con un mujeriego. La esposa del fiscal es abogada (Katherine Hepburn) y, ante su consternación acepta la defensa del caso, consiguiendo la absolució. Una muestra de la brillante confrontación fílmica entre sus refinados personajes se tiene en la disputa donde él dice “que he visto en ti algo que nunca había visto, y que no me gusta, mejor dicho, que detesto”. Pide ella que diga qué es, y sigue él: “Desprecio por la ley. La ley es la ley, sea buena o mala. Si es mala, lo lógico es cambiarla, no desobedecerla y burlarse de ella. Empiezas a burlarte de la ley y acabas por no respetar a nada ni a nadie, ni a mí. No me tienes ningún respeto, verdad?” Ella: “En este momento, no”. Él: “Quieres contestarme una pregunta? Qué es el matrimonio? Dímelo, anda”. Ella: “Dímelo tú”. Él: “Está bien, te lo diré. Es un contrato, es la ley. Quieres extralimitarte con ella como lo has hecho con otras leyes? Te has empeñado en defender una causa estúpida y la llevas adelante sin reparar en nada. No te importa lo que esto suponga para mí, ni para ti, ni para nadie. Lo que hayas podido conseguir a favor de los derechos de las mujeres, o como se llame eso, lo ignoro por completo, pero... lo que has logrado totalmente es destrozarnos nuestro matrimonio, nos has dividido en dos mitades”. La densidad semiótica es alta en este jugoso diálogo ético.

En 1950 se ruedan dos significativas aportaciones a esta temática. En Japón, Akira Kurosawa sorprende con su *Rashomon*, donde un juez que nunca se muestra en pantalla instruye un caso de asesinato, tomando declaración a un testigo, al asesino, a la mujer del difunto y ¡a éste mismo! (testimoniando a través de una 'medium', poseída por su espíritu), aportando cada uno divergentes relatos sobre el trágico acontecimiento. Cada punto de vista responde a una concepción de las relaciones humanas. Y en Francia, con *Y se hizo justicia* André Cayatte analiza las vicisitudes por las que pasan los miembros de un jurado al que se confía el examen de un peculiar caso de asesinato, consiguiendo una aproximación muy técnica al funcionamiento real de la administración de justicia. Este filme obtuvo el León de Oro del Festival de Venecia en dicho año.

3. Género triunfante en Hollywood

A partir de mediados de los cincuenta se convierte el tema judicial en estelar en Hollywood, hasta el punto de consolidar un nuevo género: el

courtroom drama o “drama de juzgado”, donde se evidencian las posibilidades dramáticas de los tenues medios de prueba que determinan la culpabilidad, así como las deficiencias del sistema judicial, que a menudo dan lugar a errores y parcialidades en los diversos órganos de la administración de justicia, mostrándose con meticulosidad el desarrollo de juicios en espacios escénicos que resultan ser microcosmos sociales muy parecidos.

Tébar propone denominar este género como *melodrama judicial*, una subdivisión de los relatos policíacos, donde importa más la habilidad del abogado que la investigación del detective, siendo personajes fundamentales los acusados, que pueden ser inocentes o culpables, y los testigos, representados por actores secundarios que en estos juicios fílmicos tenían ocasión de lucirse, dado que “el espectáculo de la ley es muy teatral, o muy cinematográfico. Por eso hay tantísimas películas judiciales” (Tébar, 1996:70).

Una conexión relevante será con los programas televisivos. El primer éxito lo obtiene en 1956 *Doce hombres sin piedad*, ópera prima de Sidney Lumet basado en un guión de Reginald Rose, que adaptaba su propia obra realizada para el Estudio 1 de la CBS-TV en 1954 (y que pudo ser inspirada por el mencionado filme de Cayatte, estrenado en EEUU en 1953): once miembros del jurado están de acuerdo en condenar a un acusado, pero el restante (un arquitecto interpretado por Henry Fonda, para quien nadie es culpable mientras no se demuestre lo contrario) se opone y tras arduas polémicas consigue arrastrar la opinión de los demás. Rodada con unidad de acción, de espacio y de tiempo, en una sala con calor agobiante, esta obra coral donde el jurado es el protagonista consigue demostrar que los mecanismos expresivos de la televisión podían funcionar igual en la gran pantalla. Y por su influencia destacaría la serie de TV *Perry Mason*, como se verá más adelante.

Ese mismo año, el exiliado Fritz Lang regresa al tema con *Más allá de la duda*, centrada en un falso culpable creado por las necesidades de una campaña contra la pena de muerte, que resulta ser un verdadero asesino. A los pocos meses se estrena otro filme que haría época: *Testigo de cargo* (*Witness for the prosecution*) de Billy Wilder (1957), basado en un relato corto de Agatha Christie pasado al teatro. Sir Wilfrid, acreditado y veterano abogado de Londres (Charles Laughton), acaba de salir del hospital de un ataque al corazón, y acepta defender a un joven acusado del asesinato

de una madura y acaudalada dama, con la que mantenía relaciones amistosas, y que le ha dejado como heredero. El joven (Tyrone Power) se proclama inocente, pero su única coartada proviene de su enamorada esposa alemana (Marlene Dietrich), propicia a la mentira. El abogado va a ser la única salvación del acusado. Largas sesiones del juicio con lúcido alegato: “La vida de mi cliente está en juego”. Por su parte, el acusado exclama en el estrado, con los hechos en contra: “¡Dios, qué espantosa pesadilla!”. Wilder empleó el estilo de Hitchcock, diseñando su guión de acuerdo con las estrellas a interpretarlo, y disfrutó del excelente trabajo del decorador Alexandre Trauner, quien reconstruyó en estudio la sala del Old Bailey y la estación de Waterloo. Aunque Wilder satirizó los personajes originales de este enredo policíaco con trampas e impactante sorpresa final, la propia Christie le escribió que la consideraba como “la primera adaptación correcta” de su obra (Tébar, 1996:69).

Otro filme del mismo año es *Senderos de gloria*, que porta la maestría de Stanley Kubrick, quien lo convierte en un violento alegato pacifista durante décadas prohibido en la España franquista y sin exhibirse comercialmente en la Francia democrática. Durante la I Guerra Mundial, por motivos de prestigio el alto mando francés ordena un ataque suicida contra las trincheras alemanas, no dudando en bombardear sus propias tropas a fin de impedirles retroceder. El fracaso de la ofensiva lleva la cúpula militar a arrojar la responsabilidad sobre varios soldados que “desobedecieron por cobardía” y llevarlos ante sumario consejo de guerra. A pesar de los esfuerzos de su abogado defensor, el oficial que encabezaba la tropa atacante (Kirk Douglas), serán ajusticiados como escarmiento. En plena “guerra fría”, aquí se aborda la justicia penal militar, oponiendo dos mentalidades: la del liberal y la del autoritario duro, para quien es inobjetable la obediencia a las órdenes, sean cuales sean. El resultado se ha convertido en uno de los mejores filmes antibelicistas². Al año siguiente, con *¡Quiero vivir!* (1958) Robert Wise realiza una contundente y emotiva denuncia de la pena de muerte. A partir de un hecho real, el de la ejecución en la cámara de gas de la prostituta Barbara Graham, se recrean los juicios que la condenaron a la última pena, a pesar de la falta de evidencias de cometer el asesinato del que era acusada, “revelando su condición de

2 “La justicia militar es a la justicia verdadera, como la música militar a la música verdadera”, frase atribuida a Clemenceau, expresada en un western de Sergio Corbucci.

chivo expiatorio de un sistema penal que precisa de la pública inmolación de ciertas conductas como fundamento de su propia existencia” (San Miguel, 1996:154). El papel de víctima de la injusticia penal es encarnado por Susan Hayward con tanta convicción que le hizo merecedora del Oscar a la mejor actriz.

Poco después Otto Preminger realiza *Anatomía de un asesinato* (1959), basado en una novela best-seller escrita por un abogado jubilado, y que es un largo drama que se desarrolla en un juzgado de una ciudad mediana. Escandalosa en su momento por ciertas alusiones a la moral y la presencia de unas bragas como pieza de convicción, destacó la interpretación de James Steward como ingenioso e ingenuo abogado defensor de un oficial del ejército acusado del asesinato de un camarero supuestamente violador de su coqueta esposa (Lee Remick). Mientras que el fiscal (George C. Scott) considera que los celos fueron el motivo, la legítima defensa es esgrimida por el abogado solterón, quien consigue la absolución de su maligno cliente al tiempo que se enamora de su mujer. El personaje del juez es interpretado por uno auténtico (conocido por su oposición al senador McCarthy), autopresentándose así en la sala de juicios: “Un juez es como cualquier otro juez. La única diferencia está en sus digestiones o en sus inclinaciones a dormirse durante la vista. Yo puedo digerirlo todo, y aunque parezca echar una cabezada de vez en cuando, me despierta enseguida cualquier abogado con una buena cuestión legal”. La música extradiegética de jazz a cargo de Duke Ellington aporta la adecuada atmósfera para una asfixiante historia de amor-odio, y ambigüedad entre los límites de la verdad procesal y la mentira testimonial.

También en 1959 se rueda el film que puede ser precedente directo de *El Proceso*: se trata de *Impulso criminal* (*Compulsion*) de Richard Fleisher, en el que Welles tuvo brillante actuación, y que estuvo a punto de haberla dirigido. El argumento se basa en un hecho real ocurrido en Chicago en 1924, el caso *Leopold-Loebe*: un niño es secuestrado y asesinado por dos adolescentes, brillantes estudiantes universitarios de acomodada posición y extraña relación interpersonal, dominados por un enfermizo complejo de superioridad, que reconocen su autoría. Para defenderles se acude a Jonathan Wilk (Orson Welles), experimentado abogado opuesto a la pena de muerte (“Es más fácil luchar por los pobres que por los ricos”; “La Justicia, ¿quién sabe lo que es? ¿Lo sé yo? ¿Lo sabe el juez?”). Para el fiscal, la locura es “no distinguir entre el Bien

y el Mal". En sus memorables intervenciones durante el juicio, Wilk pronuncia frases como las siguientes, de carácter épico: "¿Hay alguien libre de algún delito en su juventud? La crueldad sólo engendra crueldad; Sr. Juez, Usted será el único responsable". Con su apasionada defensa de la vida y la denuncia del comportamiento de sus clientes, el abogado defensor que antepone sus convicciones morales ante la técnica jurídica, obtiene clemencia para ellos, que son condenados a cadena perpetua.

En 1960, con el brillante género gozando de amplia estima en el público internacional, se realizan tres nuevos filmes:

John Ford, con *El sargento negro*, recupera el ambiente de los tribunales, trasladado al de un cuartel de la caballería de los EEUU, y por primera vez en la historia del cine convierte en héroe a un negro (Woody Strode, uno de sus habituales actores secundarios). A los 16 años del final de la guerra de Secesión, un sargento de color del ejército federal por acumulación de pruebas circunstanciales es acusado del asesinato del comandante de su regimiento, así como de la violación y muerte de su hija. Su defensa la asume el joven teniente responsable de su captura (Jeffrey Hunter), quien consigue superar los prejuicios racistas y demostrar su inocencia gracias a su habilidad forense, en un contexto de confrontación social y racismo.

En Gran Bretaña, Ken Hughes escribe el guión y realiza *El proceso de Oscar Wilde*, cuando le acusan de practicar la sodomía, centrándose "en el dramático proceso al que el victorianismo rampante sometió a su más brillante, amada y, por lo tanto, detestada criatura. Adaptación un tanto plúmbea pero muy fiel de uno de los sucesos que mejor han acertado a ilustrar las relaciones del genio con su entorno" (San Miguel, 1996:157).

En Suecia, el veterano cineasta Alf Sjöberg rueda *El juez (Domaren)*, "denso drama psicológico con fondo de intriga acerca de un juez corrupto, el joven al que éste quiere condenar y el periodista dispuesto a defender al inculpado" (Aguilar, 1997: 745). En un clima de intensa aspereza moral, se destaca la fotografía de Sven Nykvist y la expresividad de Ingrid Thulin.

Por entonces se convirtió en éxito de taquilla mundial una superproducción histórica que recrea los juicios de Nuremberg contra los pocos jerarcas nazis capturados. Con el título de *Vencedores o Vencidos* (1961), el productor-director Stanley Kramer reúne a un plantel de estrellas encabezadas por Spencer Tracy como el modesto juez norteamericano

que preside el proceso contra criminales de guerra, especialmente un juez acusado de colaboracionista (Burt Lancaster), quien tras el juicio, en privado y horrorizado por lo que se había desvelado, le confiesa que “aquellos millones de personas, jamás supuse que iba a llegar a eso, debe creerme”, a lo que replica: “Señor Janning, se llegó a eso la primera vez que usted condenó a muerte a un hombre sabiendo que era inocente”. Richard Widmarck encarna al implacable fiscal militar, y Maximilian Schell el abogado defensor, de gran ardor y rigor. Este histórico juicio en torno a la dialéctica derecho positivo-derecho natural, se celebró bajo las presiones de mandos militares y políticos estadounidenses que pedían sentencias benévolas, para contar en la guerra fría con el apoyo de unos alemanes divididos sobre su reciente pasado. El filme, que se centra en las sesiones del tribunal, tuvo como guionista a Abby Mann, quien elaboró una versión extensa de su propia obra para televisión. Tanto él como Schell obtuvieron el Oscar del año. En cuanto a Tracy, se consagró como modelo del justo juez cinematográfico.

En 1961, Robert Mulligan rodaba *Matar a un ruiseñor*: en 1932, en el profundo sur de EEUU, un chico negro es acusado de la violación de una joven blanca, y una masa airada le intenta linchar. Sin evidencias en su contra, el jurado –blanco– le declara culpable, a pesar del esfuerzo de su abogado defensor (Gregory Peck), y cuando lo trasladan a la prisión intenta escapar y es abatido. Lúcido ataque a la segregación racial, tan cuestionada durante la presidencia de Kennedy, “es sin duda una de las películas que han suscitado más vocaciones por la profesión” de la abogacía (San Miguel, 1996:159). Consiguieron el Oscar tanto Peck como el guionista Horton Foote.

Finalmente, se tiene la que se puede considerar mejor manifestación del impenetrable poder judicial y cumbre de este género fílmico: *El Proceso* de Orson Welles (1962), adaptación de la homónima y torturada novela de Franz Kafka (1915). Este filme fue realizado por Welles con absoluta libertad, disfrutando al hacerlo como una fábula en clave de comedia negra que encubría una sátira contra la burocracia, los abogados, y los abusos del poder. Cuando Welles se enfrentó a la adaptación fílmica de *El Proceso*, que ofrece poca acción, mucho diálogo y bastante introspección, contó con la ventaja de que Kafka emplea una escritura dramática, aportando series de escenas con indicación de elementos del decorado y la iluminación, lo que facilitaba su *puesta en forma*, que

realizó con gran respeto a la esencia del texto literario, buscando un aire centroeuropeo del siglo XIX. Ahora bien, para no sobrepasar las dos horas, no tuvo otra opción que reducir la trama argumental; además de suprimir, añadir y cambiar tanto acciones como personajes, elementos y conceptos; así como trastocar el orden de los acontecimientos. La reducción más importante fue la temporal. La novela se inicia en la mañana que Josef K. cumple 30 años, y termina un año después, “la antevíspera” del siguiente aniversario de su nacimiento. En el film, el lapso temporal que abarca la historia es breve, pudiendo ser días. Refuerza esta sensación el hecho que el protagonista viste siempre el mismo traje. Al mismo tiempo que recortaba los acontecimientos de la historia, situó la acción en la época contemporánea, trasladándola de la I Guerra Mundial a los tiempos de la Guerra Fría, por lo que tuvo que actualizar el entorno y los objetos que se utilizan, introduciendo un 'cerebro electrónico' que anunciaba la nueva era cibernética, con la justicia a cargo de máquinas. Para encarnar los personajes femeninos, eligió algunas de las más bellas actrices del momento (Romy Schneider, Elsa Martinelli, Jeanne Moreau), lo que acentuó el aspecto seductor de K. hacia las mujeres.

Para el mismo Welles, quien dice no tomar partido, su filme: es fiel al espíritu de Kafka; no hay en él un solo símbolo; es una pesadilla; es surrealista; el acusado K. (un retador Anthony Perkins) colabora con una sociedad culpable; K. es también el público; el final debía ser la suma de todas las bombas. En su núcleo se halla la actitud frente a la culpabilidad. Y quizás, una referencia crítica al macarthismo. A la pregunta central, ¿de quién emana la justicia?, podría encontrarse como respuesta que de un jerárquico sistema judicial corrupto. En cuanto a su derivada, ¿de qué acusan a K.?, su falta de respuesta nos indica *la gran ausencia*, que debe colmar cada lector-espectador. K. era un conformista, parte de la masa pasiva, en lo que se distancia de ambos autores. Pero la incomprensible situación en la que se encontrará cuando le acusan, refleja aquella en la que éstos se sentían inmersos, y tal como ellos procede a luchar con las herramientas sociales que posee.

Al texto de *El Proceso* se le puede aplicar el *esquema actancial* de Greimas, y sintéticamente, se puede elaborar el siguiente cuadro semántico:

AYUDANTES Familia y mujeres	SUJETO K	OPOSITORES Organización total
DESTINADOR Tribunal	OBJETO La Justicia	DESTINATARIO Acusados

Hasta finales de la década de los sesenta el *drama judicial* buscó explorar nuevas vías temáticas, entre las que se pueden destacar:

La parodia, que surge en 1965 con la delirante comedia de Richard Quine, *Cómo matar a la propia esposa*, que muestra a un dibujante de comics (Jack Lemon) que se inspira en su vida real, por lo que su reprimida venganza contra la causante del cambio de sus rutinas, que materializa en las viñetas con crudo realismo, lleva a que le acusen de asesinar a su desaparecida cónyuge italiana. En el juicio, ante la avalancha de indicios contrarios, decide defenderse a sí mismo asumiendo la realización de la fechoría, y consigue que todos los varones presentes (incluyendo juez y jurado) simpaticen con sus sentimientos machistas y le absuelvan de haber suprimido a su mandona pareja.

En la británica *Un hombre para la eternidad*, dirigida por Fred Zinnemann en 1966, se profundiza en el eterno conflicto entre conciencia individual y razón de estado (que dos años antes fue el eje conductor de la también histórica y británica *Beckett* de Peter Glenville), ejemplarizado por el juicio que condenó a muerte a Tomás Moro por oponerse al cambio interesado de la ley y la iglesia por parte del rey Enrique VIII (filme ganador de 5 Oscars, en el que actuó Welles).

La sueca *El rito* (1969), donde Ingmar Bergman criticó a la censura legal de modo ético-filosófico: tres intérpretes de una obra teatral acusada de obscenidad, ante el juez representan sus papeles de tal modo que se convierten en acusadores de un magistrado que carece del dominio del rito artístico capaz de purificar las pasiones.

Y el broche de oro llegó con varias obras maestras del cine de compromiso político. Por un lado, dos de Constantin Costa-Gravas, que denunciaba en la franco-argelina *Z* (1968) la impunidad que la policía griega concedió a un crimen ultraderechista, sujeto a la investigación judicial de un magistrado íntegro; y con su posterior *La confesión* (1970, franco-italiana) hacía lo mismo respecto a los amañados procesos-espectáculos estalinianos en la gris Checoslovaquia del socialismo real.

Por otro lado, Giuliano Montaldo reconstruyó con sobria verosimilitud en *Sacco y Vanzetti* (1971) el crimen de estado cometido en 1927 en EEUU contra los dos trabajadores inmigrantes italianos, que por su militancia anarquista fueron ajusticiados, achacándoles la falsa responsabilidad de un robo con víctimas.

Aparentemente agotado el género, hasta mediados de los ochenta prácticamente no volvería a ser reflejado en filmes de calidad, de carácter abiertamente progresista, contando las nuevas historias con amplio repertorio de mujeres en papeles protagonistas, y alguna defensa de la homosexualidad.

Una selección de los recientes filmes sería:

Stammheim, el proceso (Reinhardt Hauff, 1986)

La sombra del testigo (Ridley Scott, 1987)

Un asunto de mujeres (Claude Chabrol, 1988)

Acusados (Jonathan Kaplan, 1988)

La caja de música (Constantin Costa-Gavras, 1989)

El misterio Von Bulow (Barbet Schroeder, 1990)

Testigo accidental (Peter Hyams, 1990)

Presunto inocente (Alan J. Pakula, 1990)

JFK: caso abierto (Oliver Stone, 1991)

Algunos hombres buenos (Rob Reiner, 1992)

El informe Pelicano (Alan J. Pakula, 1993)

Philadelphia (Jonathan Demme, 1993)

El cliente (Joel Schumacher, 1994)

El escándalo Larry Flint (Milos Forman, 1996)

Coacción a un jurado (Brian Gibson, 1996)

Tiempo de matar (Joel Schumacher, 1996)

Legítima defensa (Francis Ford Coppola, 1997)

El caso Winslow (David Mamet, 1999)

El jurado (Gary Fleder, 2003)

El Nuremberg argentino (Miguel Rodríguez Arias, 2004)

(Recopilados por J.L. Sánchez Noriega, 2004: 294-7)

En lo que respecta a España, asombrosamente resultan muy escasos los filmes para incluir dentro de este género. Se podrían considerar como

emparentadas esas dos comedias, entre costumbristas y neorrealistas, donde Fernando Fernán-Gómez se dirige a sí mismo interpretando a un abogado novel: *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959).

Luego, y más conectadas, tendríamos:

Proceso de conciencia (Agustín Navarro, 1964)

Juicio de faldas (J. Luis Sáenz de Heredia, 1969)

Pena de muerte (Jorge Grau, 1973)

Mi hija Hildegard (F. Fernán-Gómez, 1977)

El proceso de Burgos (Imanol Uribe, 1979)

El crimen de Cuenca (Pilar Miró, 1980)

De niños (Joaquín Jordá, 2004)

Y como colofón reciente, en 2004 los kioscos españoles vendieron una colección de DVDs bajo el título *El mejor cine de juicios*, que inicialmente ofreció *En el nombre del padre* (Jim Sheridan, 1994) y *Las dos caras de la verdad* (Gregory Hoblit, 1996).

4. Un modelo televisivo

Merece la pena profundizar en uno de los abogados posiblemente más conocidos en el mundo, y por lo tanto con mayor influencia en el género fílmico de drama judicial: se trata del personaje de ficción Perry Mason, héroe estadounidense de la justicia que casi siempre conseguía la exculpación de sus aparentemente culpables clientes. Su creador fue Erle Stanley Gardner, exitoso abogado que en sus ratos libres escribía relatos sacados de su experiencia profesional. Su primer libro protagonizado por Mason se publicó en 1933 (le seguirían otros 81), y enseguida se interesaron los estudios de Hollywood por adaptar estos conflictos procesales, al filmarlos en 1935, 1936 y 1937, aunque sin atraer al público. En plena II Guerra Mundial, se convierten en serial radiofónico, que se llegó a emitir todos los días laborables, llegándose a escribir 3.200 guiones entre 1943-55. Entre medias, también se traslada a las tiras cómicas (1950-52).

Cuando la televisión inicia su conquista mediática, el propio novelista se convierte en productor de un programa basado en las aventuras judiciales del abogado Mason, quien usualmente consigue la confesión de los verdaderos culpables de los asesinatos, derrotando al fiscal de distrito que ejerce como villano. En 1957, la cadena CBS comienza a emitir el programa en hora de máxima audiencia: sábados entre 7'30-8'30 de la tarde, y pronto se convierte en tal éxito que rentabiliza el elevado coste (\$100.000) de los episodios en los que intervenían de media 14 actores. Durante 9 temporadas se convirtió en uno de los más populares programas de TV, no sólo en EEUU, sino en muchos países. A lo largo de su larga trayectoria, 50 actores y 2 actrices interpretaron a los jueces, mientras que Raymond Burr se mantuvo en el papel de Mason, y apenas aparecían jurados (para ahorrar costes, resolviéndose los casos en la fase procesal previa al juicio en sí). De los 271 episodios grabados, salvo en 3, siempre consiguió demostrar la inocencia de su defendido. Abandonada la filmación de la serie en 1967, fueron las cadenas locales de TV las que se encargaron de reemitir los ya clásicos programas filmados en blanco y negro. Al no encontrar adecuado reemplazo, la misma CBS retomó la serie con otros actores en 1972, pero *The new Perry Mason Show* constituyó tal fracaso que no permaneció en antena ni una temporada íntegra.

Una nostálgica recuperación tuvo lugar en 2002, cuando la cadena de TV por satélite Hallmark Channel comenzó su redifusión, lo que sigue haciendo. También están a la venta 13 DVDs con los episodios, y existen activos grupos de aficionados-especialistas en esta serie, a la que rinden una especie de culto en Internet, en la web *The Perry Mason TV Show Book*.

5. Consideraciones finales

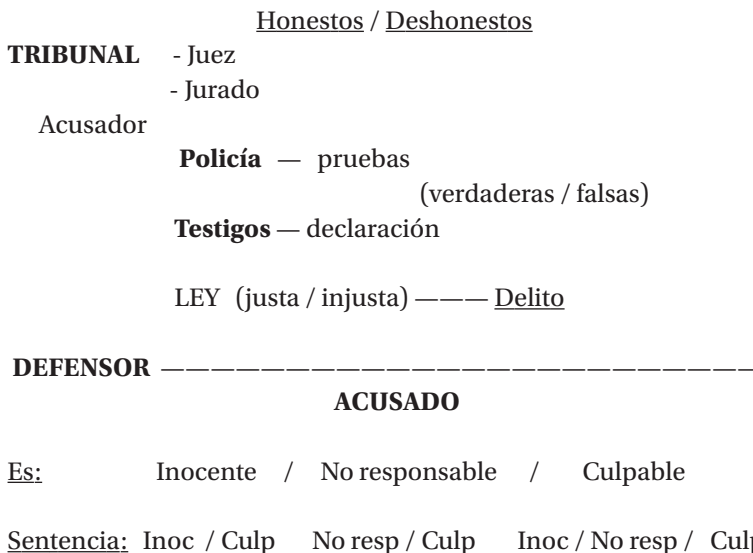
Para terminar, se pueden formar varios grupos de filmes de juicios con una clara línea progresista: los de consejos marciales, los de conflicto racial, los contrarios a la pena de muerte y las recreaciones de históricos errores judiciales, en gran parte contra rebeldes al poder. Centrándonos en el cine de Hollywood, amalgama dos de las más prósperas industrias norteamericanas: la del cine y la legal (no en balde tienen lugar unos veinte millones de pleitos anuales, con el coste que se puede suponer), y refleja personajes de fiscales y abogados defensores –y algunos jueces–

que resultan corruptos. Sin embargo, los miembros del jurado, a veces crédulos, se suelen mostrar como honestos, y gracias a ellos, “microcosmo muy representativo de la masa popular, la Justicia no será jamás totalmente un escarnio, igual que sucede con los medios de comunicación y toda forma de gobierno”, según Cieutat, quien añade que los *filmes de pretorio* “a veces hacen dudar sobre el éxito de la empresa, pero jamás en cuanto al funcionamiento del aparato judicial en sí mismo. El pueblo, mediante los jurados, se muestra pues garante de la eficacia de esta institución”. Y dichos filmes “por su representatividad tanto documental como ideológica, por su fuerza dramática, han ido consiguiendo ser tratados en Hollywood como un género diferenciado [y] así el público americano, que encuentra en ellos la apología de su sistema judicial, ve también tratada la equidad garantizada para cada uno; [así se] garantiza el orden social a través de la justicia [que se convierte en] la base misma del sueño americano” (2002: 144-151). En esta línea, San Miguel ya había expresado que “el abogado, el jurado o el juez son verdaderos héroes cotidianos: si se quiere, héroes cívicos según la acepción americana”; son filmes que muestran la implacable maquinaria judicial y “ofrecen y lideran valores, que pretenden transmitir integridad, decencia y sinceridad, y que al mismo tiempo que cine de calidad, este cine jurídico es eminentemente didáctico” (1996:140-1). Podemos añadir que representa un modelo ideológico conformista: en el fondo, triunfa la justicia vigente.

Según Sipièrre, la importancia narrativa de la justicia se afirma de entrada por el lugar que ocupa en el desarrollo de la mayoría de los filmes: sea al comienzo, a la mitad o, más a menudo, siendo el punto culminante y desenlace del filme. La Justicia aporta un tiempo fuerte a los filmes, pero también está presente en segundo término en buen número de relatos. Y, “no se limita a su ejercicio en los tribunales, porque está en el núcleo de una temática muy general del bien y del mal, de la culpa y el perdón”. Analizando 9 filmes de Hitchcock en los que se muestran escenas de tribunal, encuentra que en total rondan las 2 horas, desde los 38’ de *El proceso Paradine* a 1’ en *Encadenados*. Discrepando de la idea de Rafter de que “casi todos los filmes de tribunales se concentran en un único tema: la dificultad de la Justicia para ser justa”, esta autora señala que en Hitchcock no es el tema principal, sino “un punto de partida para reencontrar sus preocupaciones habituales, el ‘material’ para una variación más” (2002:157-164).

Terminemos con su opinión de que la atracción del cine por los dispositivos judiciales se debe a que un proceso es a la vez un relato de reglas sutiles y un espectáculo. Estamos tan familiarizados con el ritual de los procesos, que éstos resultan fácil trama narrativa con adecuación genérica, fácilmente adaptable a los medios audiovisuales, que dramatizan plásticamente los normalmente sosos y uniformes juicios. Con el triunfo de la tele-realidad, se alcanzó una nueva cota al retransmitir en directo juicios reales. Esta espectacularización de los auténticos procesos judiciales, inaugurada en 1994 en EEUU con el juicio a Lorena Bobbit, la castradora del marido (en España se emitió en diferido, con gran audiencia); y seguida por el de O. J. Simpson (también absuelto), culminó con el canal temático Court TV dedicado a la emisión en directo de juicios, lo que se ha extendido por otros países. Por otro lado, los acontecimientos judiciales son materia básica de los informativos televisivos; y en los programas de tele-basura, los seudo-periodistas se erigen en acusadores y jueces.

A partir de la filmografía recorrida, podemos concluir con el siguiente esquema semántico de las variantes situacionales que se representan en el cine de juicios o judicial:



6. Bibliografía

ABÓS, A. (1983): *Diccionario de temas básicos para la Historia*, Madrid, Alhambra.

AGUILAR, C. (1997): *Guía del video-cine*, Madrid, Cátedra.

BRISSET, D. (2008): "Cine y Poder", *Gazeta de Antropología digital*.

BRISSET, D. (2007): "La intertextualidad y lo biográfico, en *Metodologías de análisis del film* (Marzal, J. y Gómez F. J., eds.), Madrid, Edipo S.A., pp. 515-526.

CIEUTAT, M. (2002): "Les films de prétoire: un genre hollywoodien à part entière?", *CinemAction* núm. 105.

MARTÍN, M. (1963): *Film Ideal* #130, 15 de Octubre.

SADOUL, G. (1990): *Dictionnaire des films*, París, Seuil.

SÁNCHEZ, Jº L. (2004): *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra.

SAN MIGUEL, E. (1996): "Justicia, derecho y cine. Una antología", en VV.AA., *Abogados de cine*, Madrid, Castalia, pp. 146-175.

SIPIÈRE, D. (2002): "Alfred Hitchcock: procès et procédés", *CinemAction* núm. 105.

TÉBAR, J. (1996): "Testigo de cargo", en VV.AA., *Abogados de cine*, Madrid, Castalia, pp. 63-82.

VV.AA. (2008): *The Perry Mason TV Show Book* (www.perrymasontvshowbook.com).