

# LA JUSTICIA EN LA PANTALLA

UN REFLEJO DE JUECES Y TRIBUNALES EN CINE Y TV

Luis Pásara

Editor



Manuel Alcántara / Michael Asimow / Ramiro Ávila / Javier de Belaunde  
Lucía Dammert / Eduardo Dargent / Carles Feixa / Linn Hammergren  
Manuel Iturralde Sánchez / Baldo Kresalja / Sebastián Linares  
Santiago Mariani / Maria-Jose Masanet / Enrique San Miguel  
José Sánchez-García / Martín Tanaka / Catalina Wainerman



LA JUSTICIA EN LA PANTALLA  
UN REFLEJO DE JUECES Y TRIBUNALES EN CINE Y TV



Luis Pásara  
Editor

# LA JUSTICIA EN LA PANTALLA

## UN REFLEJO DE JUECES Y TRIBUNALES EN CINE Y TV

Manuel Alcántara / Michael Asimow  
Ramiro Ávila / Javier de Belaunde  
Lucía Dammert / Eduardo Dargent / Carles Feixa  
Linn Hammergren / Manuel Iturralde Sánchez  
Baldo Kresalja / Sebastián Linares  
Santiago Mariani / Maria-Jose Masanet  
Enrique San Miguel / José Sánchez-García  
Martín Tanaka / Catalina Wainerman



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.43655 J La justicia en la pantalla: un reflejo de jueces y tribunales en cine y TV / Manuel Alcántara, Michael Asimow, Ramiro Ávila ... [et al.]; Luis Pásara, editor.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
320 p. ; 21 cm.

Incluye bibliografías.

D.L. 2019-05158

ISBN 978-612-317-472-9

1. Películas cinematográficas - Crítica e interpretación 2. Películas cinematográficas - Aspectos sociales 3. Derecho en el cine 4. Justicia, Administración de - En el cine I. Alcántara, Manuel II. Asimow, Michael, 1939- III. Ávila Santamaría, Ramiro IV. Pásara, Luis, 1944-, editor V. Pontificia Universidad Católica del Perú

**BNP: 2019-051**

*La justicia en la pantalla*

*Un reflejo de jueces y tribunales en cine y TV*

Luis Pásara, editor

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: abril de 2019

Tiraje: 1000 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-05158

ISBN: 978-612-317-472-9

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900436

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## ÍNDICE

Introducción <i>Luis Pásara</i>	9
La justicia penal en la cultura popular de Estados Unidos: cine y televisión <i>Michael Asimow</i>	15
<i>El proceso</i> a la justicia, de Orson Welles <i>Luis Pásara</i>	43
El papel del abogado litigante, a propósito de <i>22 de julio</i> <i>Javier de Belaunde L. de R., Baldo Kresalja y Luis Pásara</i>	61
Crimen y castigo. Muerte criminal y muerte justiciera <i>Catalina Wainerman</i>	75
<i>El secreto de sus ojos</i> : justicia por mano propia y legitimidad del Estado <i>Sebastián Linares</i>	97
El juicio a los jueces. Orfeo en Núremberg <i>Enrique San Miguel Pérez</i>	109
Construir Estado de derecho en el cine <i>Eduardo Dargent Bocanegra</i>	129
¿Quién mató a Liberty Valance? O cómo se construye el Estado de derecho <i>Manuel Alcántara Sáez</i>	145

Normas, justicia y ética en <i>Star Trek</i> <i>Martin Tanaka</i>	161
<i>Túnel de corrupción</i> : el docudrama como hecho político <i>Linn Hammergren</i>	177
Justicia de bagatela: sistema penal y desigualdad en un documental colombiano <i>Manuel Iturralde</i>	205
La policía en la pantalla latinoamericana: precariedad, violencia y corrupción <i>Lucía Dammert</i>	235
<i>The Wire</i> : más allá de policías y bandas <i>Carles Feixa, Maria-Jose Masanet y José Sánchez-García</i>	255
Las modernidades, la psicopolítica y el sistema penal. Una mirada desde <i>Black Mirror</i> <i>Ramiro Ávila Santamaría</i>	287
Sobre los autores	317

## INTRODUCCIÓN

Luis Pásara

El arte también es una forma de conocimiento. Más claramente, quizás, lo es la literatura que, a menudo y aun sin proponérselo, tiene un alto valor sociológico en tanto describe determinada realidad e incluso propone algún nivel de explicación para ella. Si nos interesa la temática de la justicia, no tanto como valor sino como realidad, cuentos y novelas proporcionan una vía de aproximación valiosa y hasta apasionante.

Por ejemplo, cuando el protagonista de un cuento de Julio Ramón Ribeyro pregunta a su mujer: «Paulina, ¿no te dan miedo los juicios?» («Interior L»), ello nos dice algo acerca de la percepción emocional sobre la justicia que tiene el ciudadano de a pie que, de otro modo, tendríamos que averiguarlo mediante instrumentos de trabajo de campo como la encuesta o el *focus-group*. Al narrador —un gran cuentista como Ribeyro— le basta una frase para recoger impecablemente ese sentimiento.

La representación cinematográfica enfrenta en ocasiones la ambivalencia del término «justicia», como aparato proveedor de un servicio público que dirime conflictos y como un sentimiento profundo, perteneciente a cada quien, de qué es «lo justo», aquello a lo que se tiene derecho o le corresponde. En el primer caso, que es el más frecuente, la justicia en la pantalla puede centrarse en retratar, ficcionalmente o no,

el funcionamiento de la justicia o, en cambio, mostrar aquello que ese funcionamiento significa en la vida cotidiana de las gentes. Si se pone aparte el caso de los documentales, la realidad se presenta como ficción en la pantalla, pero esa representación —como, en general, la de los medios de comunicación— incide también en la realidad y, si adopta un tono denunciativo, puede transformarla.

El cine, primero, y la televisión, ahora especialmente, han retratado los sistemas de justicia desde hace mucho. No obstante, mientras en Estados Unidos se ha usado abundantemente esta fuente de información para abordar la materia, en América Latina ha sido subutilizada. De allí que este volumen se haya propuesto abrir entre nosotros esta otra vía de conocimiento sobre la justicia.

Para ello se propuso a cierto número de juristas y científicos sociales que escogieran una película, un director o un tema y examinaran aquello que la producción cinematográfica o televisiva nos dicen acerca de la justicia que tenemos. Hubo quienes declinaron la invitación pero, al final, dieciocho —quienes residen en siete países— aceptaron el desafío. Las producciones escogidas son de origen estadounidense —con extensa difusión en América Latina— o latinoamericano (Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México y Perú). Nueve de los textos corresponden a películas; cuatro, a producciones de televisión, y dos abordan ambos campos. En cinco casos se trabaja sobre un documental o un producto que se basa en casos reales.

Este libro puede ser considerado como un eslabón de una cadena que se elaboró por iniciativa de varios autores. *El derecho va al cine* (O'Neill, 2013) fue el primer paso, al que poco después siguió *La política va al cine* (Alcántara & Mariani, 2014). La idea de *La justicia en la pantalla* no es, pues, original; solo centra el foco —para usar el lenguaje propio de este tipo de material— en la justicia e incorpora las series de televisión como materia de interés.

El volumen se inicia con un panorama amplio y preciso de la justicia penal en el cine y la televisión estadounidenses, preparado por un

experto en el tema: Michael Asimow. Esta entrada en materia resulta particularmente útil dado que, como se indicó antes, en el ámbito latinoamericano la presencia y la influencia de estas producciones son muy importantes. Luis Pásara apostilla ese panorama examinando el clásico trabajo de Orson Welles, hecho sobre *El proceso*, de Franz Kafka, que puede ser considerado como un enjuiciamiento de la justicia en términos universales. A partir de uno de los temas abordados en la película de Welles y sobre la base de la película *22 de julio*, Javier de Belaunde, Baldo Kresalja y Luis Pásara discuten en torno al verdadero papel del abogado litigante como actor del sistema de justicia.

Siguen dos textos que aportan los matices propios de la realidad latinoamericana, expresados cinematográficamente: Catalina Wainerman se ocupa de la reconstrucción del caso *El Chacal de Nahueltoro*, realización del cineasta chileno Miguel Littín; y Sebastián Linares examina *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, que retrata admirablemente usos y prácticas de los tribunales argentinos. Completan el cuadro los trabajos correspondientes a películas que han tomado procesos concretos de la justicia y los han presentado en clave de ficción. De un lado, el clásico *El juicio de Núremberg* —conocido en España como *¿Vencedores o vencidos?*—, de Stanley Kramer, es puesto en perspectiva por Enrique San Miguel; de otro, Santiago Mariani, sobre la base de cuatro largometrajes y un documental, revisa las alternativas de justicia que, cancelado el *apartheid*, se pusieron sobre el tablero en Sudáfrica.

Los siguientes tres trabajos se focalizan en la problemática del Estado de derecho, vista en la pantalla, con especial atención en el papel desempeñado en él por la justicia. Eduardo Dargent inicia el abordaje del tema a partir de dos películas estadounidenses, situadas en contextos diferentes que, no obstante, pueden ser ilustrativas de las dificultades que enfrentan las sociedades latinoamericanas. A continuación, Manuel Alcántara se interesa en lo que dice John Ford acerca del tema en *El hombre que mató a Liberty Valance*, especialmente respecto

a la tensión entre la violencia física y el imperio de la ley, que acompaña la cimentación de la democracia. Por último, Martín Tanaka pasa a la televisión, en la saga futurista de *Star Trek*, para poner de relieve la dinámica de contradicciones entre fines y medios, presente en la construcción del Estado de derecho.

Linn Hammergren toma el caso de *Túnel de corrupción —O mecanismo*, en la producción original— para examinar el significado de las distancias entre la realidad —del célebre caso Lava Jato— y su versión en ficción, que produce efectos sobre esa realidad; para ello se auxilia del contrapunto con *Narcos*, otra serie del brasileño José Padilha. En cambio, Manuel Iturralde trabaja sobre el documental colombiano *Bagatela*, para llamar la atención sobre esa justicia penal de tono menor que se administra a gentes afectadas por las desigualdades de nuestras sociedades, que recurren a alguna actividad delictiva para la que los juristas han creado la noción de «delito de bagatela». En ese marco, Lucía Dammert incorpora el papel de las policías latinoamericanas —y sus consecuencias en la provisión de justicia— que, precisamente, perjudica sobre todo a quienes menos recursos tienen; a tal efecto, se sirve de una muestra de películas latinoamericanas que perfilan el desempeño policial. Finalmente, la serie *The Wire* sirve a Carles Feixa, Maria-Jose Masanet y José Sánchez-García para leer etnográficamente la función socializadora de las bandas urbanas y sus intercambios con esa otra «banda» a la que pertenecen policías, fiscales y jueces.

Cierra el volumen el ejercicio de imaginación al que convoca Ramiro Ávila, a partir de su atención a *Black Mirror*, serie futurista de televisión en la que cree ver anticipado un posible curso del sistema penal, siendo así que ha quedado atrás el concepto de modernidad sobre el cual fueron construidas las instituciones de justicia actuales.

Si algo debe lamentarse del contenido del volumen es que haya resultado principalmente atento a la justicia penal; en ese sentido, padece el mismo sesgo que los medios de comunicación y la atención pública al asunto de la administración de justicia. La mayor parte de la carga

procesal que nuestros aparatos de justicia procesan no está constituida por asuntos criminales; la materia familiar tiene, en varios de nuestros países, un peso mayor. Pero nuestra imagen de la justicia parece estar vinculada a la cadena de delito y enjuiciamiento criminal. Los autores incluidos no pudieron evitar la desviación socialmente preponderante.

Corresponde al lector responder, luego de la lectura de este volumen, si en la pantalla, la justicia puede ser vista «de manera más humana» (Trazegnies, 2013, p. 33), o más bien, de manera más descarnada, como resultado de haber sido sometida a un proceso, genérico o minucioso, de desnudamiento. Sería difícil encontrar producciones para la pantalla que descubran aspectos claramente positivos en la justicia que conocemos. Los trabajos que recoge este libro apuntan en dirección de una crítica severa a las instituciones actuales —y no solo a las que padecemos en América Latina— y muestran la necesidad de su transformación radical.

## REFERENCIAS

- Alcántara, M. & S. Mariani (eds.) (2014). *La política va al cine*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico.
- O'Neill de la Fuente, C. (ed.) (2013). *El derecho va al cine. Intersecciones entre la visión artística y la visión jurídica de los problemas sociales*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico.
- Trazegnies, F. de (2013). La justicia en el cine. En C. O'Neill (ed.), *El derecho va al cine. Intersecciones entre la visión artística y la visión jurídica de los problemas sociales* (pp. 17-33). Lima: Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico.



# LA JUSTICIA PENAL EN LA CULTURA POPULAR DE ESTADOS UNIDOS: CINE Y TELEVISIÓN

Michael Asimow

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo sobre la justicia penal en la cultura popular estadounidense plantea que, tanto en cine como en televisión, hay un género del drama judicial y que un subgénero de él concierne a la justicia penal. Se identifican los rasgos convencionales que en ambos definen el carácter de fiscales y abogados defensores como protagonistas que han poblado este género. Por último, se apunta a las historias de cine y televisión que están desestabilizando el género.

## Géneros de cultura popular

El término «género» identifica a un grupo de textos culturales que son similares temática o estilísticamente. Aquellos ubicados en un género determinado comparten narrativas comunes y personajes del mismo tipo; a menudo, también comparten elementos técnicos como música, iluminación, vestuario, iconografía y locaciones. Los creadores de productos cinematográficos y de televisión se apoyan en las convenciones del género para anticipar la comercialización del producto y los consumidores se basan en el género al seleccionar qué producto consumir.

En lo que sigue se incluye cine y televisión en el mismo género. Los *westerns*, las historias de detectives, la comedia romántica, los procedimientos policiales y las historias de guerra son ejemplos familiares de géneros de cine y televisión que comparten elementos temáticos (Bordwell & Thompson, 2013, pp. 331-348; Mittell, 2010, pp. 234-258; Stam, 2000, pp. 126-30). Algunos géneros existen solo en la televisión, como ocurre con los *reality shows*, los programas de concurso, las comedias de situación o las telenovelas.

No obstante, las fronteras de los géneros son maleables y los creadores de productos de la nueva cultura popular buscan producir algo que parezca nuevo y original, en vez de algo ya conocido. Como resultado, mezclan constantemente géneros o rompen las convenciones del género previamente establecidas. Así pues, como se plantea más adelante, las técnicas de ruptura del género destruyen sus convenciones.

Los dramas judiciales comparten importantes elementos convencionales como: temática y estilo narrativo, caracteres, iconografía —tales como libros de derecho y archivadores— y locaciones: salas de juicio y oficinas de abogados. Por todo ello, parece adecuado decir que forman un género. Los dramas judiciales de tipo penal forman un subgénero de este género, que constituye la mayoría de las películas y series de televisión que integran el género del drama judicial. En el subgénero, la narrativa siempre presenta fiscales contra abogados defensores.

Ha habido cientos de películas y producciones de televisión de dramas judiciales que incluyen a abogados litigantes (Bergman & Asimow, 2006; Villez, 2010, p. 11)<sup>1</sup>. Las producciones estadounidenses y británicas incluyen siempre un juicio adversarial —o una parte de él— que consume una cantidad sustancial de tiempo en la pantalla y que es un hecho importante en el desarrollo de la narrativa. Estos juicios

---

<sup>1</sup> Algunas historias de abogados en la cultura popular no incluyen juicios. La película clásica *El abogado* (*Counsellor at Law*, 1933) tiene lugar enteramente dentro de la oficina de un abogado.

se centran en el enfrentamiento de abogados opuestos y casi siempre abordan un conflicto entre el derecho y la justicia. Asimismo, es usual que concluyan con el veredicto de un jurado o un acuerdo negociado entre acusación y defensa (*plea bargain*) por el que el procesado admite un grado limitado de responsabilidad y a cambio recibe una condena más ligera.

En ciertas series de televisión donde aparecen abogados, no todos los episodios los sitúan en la sala de juicios y, además, algunos de los juicios conciernen a asuntos civiles y no penales. En rigor, algunas de las narraciones —como las historias románticas— no son legales en absoluto. Sin embargo, clasifico esas series de televisión como parte del género drama judicial y en el subgénero penal si un porcentaje sustancial de los episodios sitúan a los protagonistas en la sala de juicios o en la defensa de procesos penales, respectivamente.

### **Justicia penal adversarial o inquisitiva**

Los consumidores de la cultura popular latinoamericana pueden sentirse algo desconcertados por los dramas judiciales estadounidenses o británicos, dado que, si tienen alguna experiencia propia, conocen un tipo de justicia penal diferente al que ven en la pantalla. En Estados Unidos y los países del Commonwealth británico la justicia penal es adversarial, un modelo en el que se supone que la verdad emerge de la disputa entre abogados. De otra parte, la justicia es definida en términos procedimentales, lo que significa que se considera que a un encausado se le procesa en términos justos si cuenta con un abogado y recibe los beneficios de todos los procedimientos legalmente requeridos, incluyendo un juicio con jurado<sup>2</sup>. En cambio, en buena parte del resto del mundo —incluyendo a Europa continental, Asia y América Latina—

---

<sup>2</sup> Pese a esta imagen generalizada, en Estados Unidos los juicios son en realidad infrecuentes; la vasta mayoría de casos penales terminan con un acuerdo negociado y no con un juicio.

la justicia penal es inquisitiva o lo ha sido hasta hace poco. En un sistema inquisitivo, la investigación del delito y los juicios penales son una búsqueda de la verdad más que una competencia entre abogados. Los jueces, más que los abogados, controlan la investigación y el juicio; no hay acuerdos entre fiscales y defensores y un juicio penal tiene más que ver con la culpabilidad del procesado y su castigo. Asimismo, la justicia es concebida más en términos sustantivos que procedimentales (Langer, 2004)<sup>3</sup>.

Desde un enfoque dramático, un procedimiento penal inquisitivo es bastante menos interesante que un juicio adversarial. Como resultado, relativamente pocas películas y series de televisión se centran en juicios penales inquisitivos. Creo que la cultura popular anglosajona ha enviado un mensaje recurrente en el sentido de que el sistema adversarial proporciona justicia sustantiva, al condenar al culpable y absolver al inocente. Ese mensaje fuerte y persistente ayuda a explicar por qué las personas en Estados Unidos rechazan las propuestas de hacer la justicia más inquisitiva en el país (Asimow, 2007; Asimow, 2005).

### Géneros en cine y televisión

Hay diferencias obvias entre las producciones cinematográfica y televisiva. En particular, las películas tienen alrededor de dos horas para contar una historia; en consecuencia, es relativamente fácil determinar si una película dada pertenece al género del drama judicial. La televisión tiene una estructura en episodios y cada episodio de una hora en programas comercialmente patrocinados contiene aproximadamente 45 minutos de narrativa, aunque en los canales de cable sin publicidad se acercan a los 60 minutos. En las series de televisión, los personajes pueden ser desarrollados en periodos más largos. En muchos programas

---

<sup>3</sup> Muchos países latinoamericanos han incorporado elementos adversariales en sus códigos de procedimiento penal, pero probablemente la experiencia de los espectadores está limitada al procedimiento inquisitivo.

hay diversos protagonistas reunidos en un formato y cada episodio presenta a algunos de esos protagonistas. En televisión, cada episodio está temáticamente vinculado a los otros pero cuenta una historia independiente<sup>4</sup> y, a menudo, un episodio cuenta varias historias que son resueltas al final de cada uno de ellos.

A continuación, este trabajo presta atención a los elementos convencionales para la construcción de los caracteres del fiscal y el abogado de la defensa en el género del drama judicial, tanto en películas como en televisión. Estos caracteres convencionales se han hecho rancios clichés. En consecuencia, los creadores de dramas judiciales giran crecientemente hacia narrativas que quiebran el género. En lo que sigue se trata separadamente cine y televisión, pero se insiste en que las convenciones del género —y sus técnicas para quebrarlas— son similares en ambos medios y en que uno influencia al otro.

### **Patrones narrativos**

Virtualmente todas las historias de la cultura popular, en todos los géneros, contienen un patrón narrativo similar, a menudo denominado como «clásico estilo de Hollywood» (Bordwell, 1985, cap. 5): un héroe o un antihéroe sirve como protagonista y a él se opone un antagonista. La historia comienza cuando un acontecimiento perturba el equilibrio previamente establecido y coloca al protagonista en el esfuerzo de resolver los problemas resultantes. A la mitad de la narración, el protagonista debe buscar cómo superar una serie de obstáculos

---

<sup>4</sup> Esto se refiere al formato más usual de las series. Algunos programas de televisión emplean un formato de serial, en el cual una historia es narrada durante varios episodios, incluso de una temporada entera. El formato de serial requiere que los espectadores vean los episodios en el orden correcto, lo que permite desarrollar historias mucho más complejas de lo que es posible en el primer formato. Algunos programas de televisión mezclan ambos formatos y cada episodio aborda un asunto autónomo pero los personajes desarrollan temáticamente de un episodio a otro, de modo que es deseable, aunque no indispensable, verlos en la secuencia correcta. Las convenciones del drama judicial rigen en ambos formatos.

—la mayoría de ellos erigidos por el antagonista— que bloquean la vía para alcanzar el objetivo. La narración concluye cuando el protagonista alcanza o no el objetivo. En el drama judicial, al comienzo se establecen los caracteres de los personajes y se proporcionan los antecedentes necesarios; el equilibrio es alterado por la comisión de un delito o la detención de un sospechoso; el cuerpo de la historia se refiere a la investigación y al juicio que mantienen el suspenso y revelan información adicional sobre el delito, el acusado y los abogados; y el final usualmente consiste en el veredicto de un jurado que puede condenar o absolver al acusado, con lo cual se restablece el equilibrio.

La estructura del subgénero penal usualmente incluye un doble protagonista. Cuando el protagonista es un abogado defensor, el coprotagonista es el cliente; esto es, el procesado. El cliente está en problemas de los cuales el abogado procura sacarlo. El rasgo convencional del género generalmente requiere que los acusados sean inocentes del delito o, al menos, estén en condiciones de hacer valer una excusa plausible o una justificación de sus actos. En una variante el cliente es culpable del delito pero está en riesgo de ser castigado excesivamente por sus acciones, en ocasiones con la pena de muerte. En consecuencia, la justicia exige que el acusado sea absuelto o, al menos, reciba una pena menor de la que pide la acusación. En los dramas judiciales narrados desde el lado de la acusación, el doble protagonismo corresponde usualmente al fiscal y la víctima del delito o los familiares supérstites de la víctima mortal. En estas historias, el acusado es un delincuente depravado y la justicia requiere que sea condenado y puesto en prisión o ejecutado.

Toda buena historia necesita un antagonista. En el subgénero penal, cuando los protagonistas están en el lado de la defensa, el antagonista puede ser el juez, el fiscal, la policía o algún otro personaje. El antagonista busca evitar que el abogado defensor y su cliente alcancen el objetivo de sacar al cliente del problema. En muchos casos, la policía y los fiscales son severos, autoritarios y vengativos. El antagonista

también puede representar a la opinión local que clama por una condena y, a menudo, una ejecución.

Cuando el fiscal es el protagonista, el abogado defensor es usualmente el antagonista que pone obstáculos en el camino del fiscal que persigue hacer justicia. A menudo, el abogado defensor es difícil y la imagen que se presenta de él es negativa. En algunos casos, el antagonista es el jefe del fiscal que trata de evitar que el subordinado persista en hacer justicia, por diversas razones políticas o económicas. El antagonista también puede representar a la opinión local que simpatiza claramente con el acusado.

Los especialistas distinguen entre la narración «objetiva» y la «subjetiva» (Mittell, 2010, pp. 220-221). En una historia objetiva se atiende relativamente poco a la vida interior de los personajes, esto es, a aspectos como sus sentimientos y emociones que se abordan mucho más en una historia subjetiva. En el subgénero penal, las reglas convencionales demandan caracteres «objetivos», de modo que poco o nada podemos enterarnos acerca de aquello que sienten los abogados o de sus vidas personales. Obviamente, debemos entender las motivaciones de los personajes, de modo que se hace necesario revelar algo acerca de lo que el personaje quiere o necesita, pero tal información es mínima. En este sentido, los abogados se asemejan a detectives y *cowboys* de otros géneros que guardan cercanía con este. En cambio, las telenovelas y los melodramas son «subjetivos», en el sentido de que hay mucho más énfasis en la vida interior y las relaciones personales de los personajes.

En los dos apartados siguientes se examinará como protagonistas a los abogados defensores, primero, y luego a los fiscales. Finalmente, el texto concluirá poniendo énfasis en que las narraciones que quiebran el género han desestabilizado los criterios conocidos del género y tal vez se han convertido en las convencionalidades contemporáneas de él, algo así como el nuevo estándar.

«*PERRY MASON* PERSONIFICA AL  
ABOGADO DEFENSOR DEL GÉNERO  
EN TELEVISIÓN. INTERPRETADO POR  
RAYMUND BURR, SIN DUDA ES EL  
ABOGADO DE FICCIÓN MÁS  
IMPORTANTE EN LA HISTORIA  
ESTADOUNIDENSE Y QUIZÁ,  
EN LA DEL MUNDO».

---

---

### LOS ABOGADOS DEFENSORES COMO PROTAGONISTAS

En el subgénero penal del drama judicial, cuando el abogado defensor es protagonista, el cliente coprotagonista se halla en problemas serios con la ley. Las cosas parecen desesperanzadoras; fuerzas enormemente superiores se conjuran contra el procesado e incluyen a policía y fiscales, y a menudo a medios de comunicación hostiles, así como a una opinión pública local contraria. Muchas veces, el fiscal antagonista es severo y autoritario e incluso recurre a atajos poco éticos como emponzoñar al jurado mediante la cobertura mediática previa al juicio o el ocultamiento de pruebas exculpatorias. La mayor parte de los procesados penales son pobres y relativamente desamparados. Usualmente los abogados son personajes solitarios que deben encontrar alguna manera para vencer las muchas probabilidades existentes contra su cliente y con frecuencia fracasan en su propósito de que se absuelva al acusado o, cuando menos, se le rebaje el castigo. Pese a ello, los abogados son representados heroicamente, como buscadores de justicia. Típicamente, son competentes y corajudos, y están dispuestos al sacrificio personal. El abogado es presentado objetivamente: vemos lo que

dice y hace, pero sabemos relativamente poco acerca de su vida personal, sentimientos o emociones. Las convenciones del género relativas a los abogados defensores en materia penal fueron establecidas, en gran medida, por la televisión y copiadas luego por el cine.

### **Abogados defensores del género en televisión**

*Perry Mason* (1957-1966) personifica al abogado defensor del género en televisión. El personaje de Perry Mason, interpretado por Raymond Burr, es, sin duda, el abogado de ficción más importante en la historia estadounidense y quizá, en la del mundo (Bounds, 1996; Nevins, 2009; Nevins, 2000; Rosenberg, 1998; Stark, 1987). Mason fue creación del prolífico Erle Stanley Gardner (1889-1970), un abogado y autor de literatura de poco valor. A partir de 1933, Gardner escribió 82 novelas con Perry Mason. En la década de 1930, Warner Brothers produjo seis películas de Perry Mason que imitaron el estilo cómico del joven sabihondo de *The Thin Man* (1934). Gardner detestaba esas películas y no volvió a ceder nunca más el control creativo del personaje. A aquellas películas siguió una serie radial compuesta asombrosamente por 3221 episodios de quince minutos y, finalmente, la recordada serie de televisión integrada por 271 episodios de una hora que fueron emitidos entre 1957 y 1966. El personaje murió con Burr en 1983 pero los episodios de *Perry Mason* permanecen al alcance en los canales de cable estadounidenses.

Cada episodio de *Perry Mason* tiene la misma trama. Los clientes de Mason *siempre* son inocentes. Los antagonistas, el teniente de policía Arthur Tragg y el fiscal Hamilton Burger *siempre* tienen al hombre o mujer equivocados. Mason descubre la verdad con el cualificado trabajo detectivesco de él mismo, su secretaria Della Street y el investigador Paul Drake. Como resultado de un devastador contrainterrogatorio —que en California usualmente ocurre en las audiencias preliminares más que en el juicio—, Mason siempre revela al verdadero culpable, con lo cual rescata heroicamente a inocentes acusados por error.

El personaje de Perry Mason es extremadamente objetivo: carece de matices, es inalterable y asexual; aparentemente carece de vida personal y de cualquier sentimiento, aparte del deseo de desentrañar la verdad y reivindicar a su cliente. Es, pues, la personificación pura del abogado defensor del género en materia penal.

Muchas series de televisión se valen del carácter del abogado defensor en asuntos penales establecido por *Perry Mason*; lo hacen, al menos, en una buena parte de sus episodios, *Los defensores* (*The Defenders*, 1961-1965), *Petrocelli* (1974-1976), *Matlock* (1986-1995), *Murder One* (1995-1997), *Harry's Law* (2011) y *Bull* (2016).

### Abogados defensores del género en el cine

Una casi interminable lista de películas ha seguido el perfil del abogado defensor en asuntos penales tal como fue establecido por *Perry Mason*. Tal vez el ejemplo más famoso de abogado defensor en materia penal es Atticus Finch (Gregory Peck) en la inmortal película *Matar un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962) (Asimow, 1996; Bergman & Asimow, 2006, pp. 17-21; Lenz, 2003, pp. 66-73). Finch es un abogado admirado y un padre dedicado que se gana la vida en la atmósfera racista de Maycomb, Alabama, en la década de 1930. Su cliente Tom Robinson es un negro que resulta falsamente acusado de violar a una mujer blanca. Finch no quiere el caso, que solo puede traer problemas a él y a su familia, pero el juez local se impone sobre él para que lo acepte. El caso luce desesperado desde el comienzo: el jurado del pueblo siempre preferirá la palabra de un blanco contra un negro, particularmente en un caso de pretendida violencia sexual.

Con gran habilidad y dedicación, Finch quita crédito a los testigos de la acusación y demuestra que su cliente era físicamente incapaz de asfixiar a la víctima. Él ofrece un inspirador alegato final pero Robinson es declarado culpable rápidamente. Poco después aparece muerto; aparentemente se le disparó mientras trataba de escapar. Finch se atiene a las reglas del género para abogados defensores heroicos. Es un solitario,

altamente capacitado y dispuesto a sacrificarse en la defensa de su desventurado cliente. Es un padre dedicado, pero no parece tener otra vida y uno se entera poco de sus sentimientos, excepto que él quiere ganar el caso de Robinson. El jefe de policía y el fiscal no son los antagonistas de Finch; son personajes olvidables que simplemente hacen su trabajo. Los reales antagonistas de Finch son el padre de la supuesta víctima y el ánimo racista del pueblo.

*Consejo de guerra (Breaker Morant, 1980)* (Asimow, 1996; Bergman & Asimow, 2006, pp. 17-21; Lenz, 2003, pp. 66-73) es una de numerosas películas de justicia militar que tienen narrativas similares. Esta cinta, ubicada en las guerras de los bóeres de comienzos del siglo XX, se refiere a la corte marcial que enfrentan dos soldados británicos (Morant y Handcock), acusados de matar a prisioneros y a un civil. Son culpables de los hechos, pero tienen una defensa sólida porque estaban cumpliendo órdenes superiores. Como australianos, eran chivos expiatorios a la mano, utilizados para aplacar a los alemanes que estaban considerando participar en la guerra del lado de los bóeres. La pena de muerte solicitada por la acusación es cuando menos excesiva, dadas las caóticas condiciones de la guerra de guerrillas. El abogado defensor es un profesional australiano, el mayor J.F. Thomas, que nunca ha tomado parte en un juicio penal y parece absolutamente sobrepasado por los recursos y las habilidades de la parte acusadora. En verdad, los fiscales echan mano a toda suerte de trucos sucios para impedir que Thomas arme su defensa. No obstante, este despliega gran habilidad y tenacidad, lo que enfurece a la estructura de comando británica. Como Atticus Finch, él fracasa en su intento de vencer las pesadas dificultades que enfrenta y Morant y Handcock son fusilados al amanecer. La película nos dice poco sobre la vida interior de Thomas, excepto su desdén hacia la estructura de comando. En cambio, los personajes de Morant y Handcock son desarrollados con profusión.

Una muestra de películas que también siguen las reglas del personaje del abogado defensor en materia penal incluyen: *El joven Lincoln*

(*Young Mr. Lincoln*, 1939) (Brady, 2018, pp. 174-79), *Impulso criminal* (*Compulsion*, 1959), *La ciudad frente a mí* (*The Young Philadelphians*, 1959), *Solo ante la ley* (*True Believer*, 1989), *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, 1992), *En el nombre del Padre* (*In the Name of the Father*, 1993), *Homicidio en primer grado* (*Murder in the First*, 1995), *El escándalo de Larry Flint* (*The People vs. Larry Flynt*, 1996), *Mientras nieva sobre los cedros* (*Snow Falling on Cedars*, 1999), *Presunto inocente* (*Presumed Innocent*, 1990), *Betty Anne Waters* (*Conviction*, 2010) e innumerables otras.

### La ruptura del género en la defensa penal

Las historias de abogados defensores nobles pero unidimensionales que rescatan acusados que son inocentes de los hechos imputados —o cuando menos injustamente acusados o excesivamente penalizados— se han hecho rancias (Chase, 2002, p. 101). Para producir material fresco, los creadores contemporáneos se alejan con frecuencia del patrón del género. En lo que sigue se señalan algunas de estas técnicas de ruptura del género que, al ir haciéndose prevalentes, han desestabilizado el género y quizás han establecido una nueva convencionalidad para él.

*Acusados culpables.* Los clientes inocentes son un mito. Casi todos los procesados son, de hecho, culpables; los abogados defensores combaten el caso de la fiscalía mediante la exclusión de pruebas, la demostración de una justificación o una excusa, o alegar duda razonable. Si aun así el caso construido por la defensa es flojo, el abogado negociará un acuerdo con la fiscalía, lo mejor que pueda. De esta manera, hace tiempo que el género incluyó narraciones de acusados culpables de los hechos. Actualmente hay al menos tres subcategorías de narrativas con acusados culpables: la fogosa defensa del cliente a quien se le sospecha culpable o probablemente culpable, los abogados que han sido engañados por el cliente y la traición del abogado al cliente.

Según la primera narrativa, los defensores protagonistas ponen en juego rutinariamente las técnicas de defensa en nombre de clientes que ellos asumen que son culpables. Así, en *The Practice* (Rapping, 2003, pp. 35-43; Thomas, 2001; Thomas, 2009), los abogados casi siempre sostienen la ilegalidad de registros e incautaciones para excluir pruebas críticas contra sus clientes, que a menudo son traficantes de drogas. También atacan rutinariamente las pruebas de la acusación para entonces fundamentar una defensa de duda razonable y en ciertos casos toman atajos contrarios a la ética, y se salen con la suya, un rasgo que Simon caracteriza como «*moral pluck*» (2001). Estas historias dejan frecuentemente a los espectadores con una sensación incómoda de que el derecho ha sido usado para impedir que se haga justicia. Y los abogados a menudo apuntan que están desilusionados de una profesión cuya labor es poner en la calle a gentes malas.

Una película clásica de ruptura del género que incluye la defensa pujante del cliente a quien el abogado considera como probable culpable es *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, 1959), quizá el drama judicial de mayor excelencia de todos los tiempos (Bergman & Asimow, 2006, pp. 64-68; Asimow & Mader, 2013, pp. 17-31; Brady, 2018, pp. 184-91). El teniente Manion disparó y mató a Barney Quill en un lugar lleno de testigos, pero ¿por qué lo hizo? ¿Fue un acto calculado que surgió de una ira de celos porque él pensaba que su mujer tenía una relación con Quill? ¿O Manion fue presa de un «impulso irresistible», ocasionado al saber que Quill había violado a su mujer, lo que ameritaba una defensa sobre la base de locura transitoria? El abogado defensor Paul Biegler (James Stewart) esencialmente inventa la defensa con base en la locura e impulsa al cliente para que la reivindique. Biegler hace un gran trabajo en defensa de Manion, con lo cual supera todos los esfuerzos del dedicado fiscal Claude Dancer (George C. Scott). Biegler es presentado en una forma objetiva: casi nada sobre su vida personal, mucho menos de sus emociones. La cinta rompe los límites convencionales del género porque sugiere que el abogado conscientemente salvó

de ser condenado a un cliente culpable, al hacer valer un argumento de defensa que sabe falso. En la película, el trato abierto de la sexualidad y el franco reconocimiento de que el sistema legal algunas veces deja que los asesinos se salgan con la suya fracturaron los tabúes vigentes en el código de censura autoimpuesto en Hollywood, al que a menudo se le denomina Código Hays<sup>5</sup>.

*Cientes que engañan a su abogado.* Otra línea narrativa que aparece de manera repetida en casos contemporáneos de defensa penal es aquella en la que el cliente embauca al abogado, con lo cual este se sitúa en una línea de defensa falsa que incluso puede incluir el perjurio. En estas historias, el abogado en muchas ocasiones deviene emocionalmente comprometido en exceso en el caso y sufre una desilusión amarga cuando la verdad irrumpe. Por ejemplo, en *Las dos caras de la verdad* (*Primal Fear*, 1996), el cliente Aaron Stampler (Edward Norton) embauca a su abogado Martin Vail (Richard Gere) así como a un psiquiatra experto para que crean que tiene un desorden de personalidad múltiple (Bergman & Asimow, 2006, pp. 85-88). La personalidad mala (Roy) emerge y mata al arzobispo de Chicago, mientras que la personalidad buena (el dócil Aaron) es incapaz de una cosa así. Por tanto, se absuelve a Sampler en razón de su salud mental. Realmente, Stampler lo fingió; no hay tal personalidad múltiple, solo un asesinato atroz. Aquí el abogado defensor es presentado como un incauto arrogante pero crédulo. Este tipo de historia ha sido usada una y otra vez en películas como *Al filo de la sospecha* (*Jagged Edge*, 1985), *The Music Box* (1989) y *El abogado del diablo* (*Guilty as Sin*, 1993), en todas las cuales el defensor deviene comprometido —emocional y a veces románticamente— con un acusado culpable por entero.

*El abogado traiciona al cliente.* Otra variante de la historia del cliente culpable tiene lugar cuando el abogado descubre que el cliente a quien

---

<sup>5</sup> El Código Hays estuvo en vigencia desde 1934 hasta 1968. Véase Asimow (2000) y Asimow y Mader (2013, pp. 27-28, 275, 306-307).

creyó inocente es realmente culpable. Con frecuencia esto ocurre porque el cliente se confiesa al abogado, pero sin embargo solicita una defensa que incluirá la introducción del perjurio. Bajo las reglas éticas, el abogado debería dejar el caso. Si eso no es posible, debería defender al cliente sobre fundamentos técnicos o de razonabilidad, pero no puede presentar testimonios que sabe que son falsos (Asimow & Weisberg, 2009, pp. 234-248). No obstante, en algunas películas y series de televisión el abogado traiciona al cliente: o se asegura de que sea declarado culpable de este delito u otro o lo mata (Asimow & Weisberg, 2009, pp. 248-253). Lo que significa que, en esta cultura popular, de los abogados se espera que protejan a la ciudadanía y no a sus clientes.

El ejemplo clásico de traición abogadil ocurre en *Justicia para todos* (... *And Justice for All*, 1979) (Bergman & Asimow, 2006, pp. 117-121; Brady, 2018, pp. 196-203). El abogado defensor Arthur Kirkland (Al Pacino) está defendiendo a su peor enemigo, el juez Henry Fleming (John Forsythe), de una acusación de violación. Inicialmente, Fleming rechaza los cargos, pero posteriormente confiesa a Kirkland que es culpable. No obstante, Fleming espera que Kirkland desarrolle una defensa plena que se apoyará en declaraciones falsas de testigos. En el juicio, el alegato inicial de Kirkland traiciona a Fleming cuando dice al jurado: «Mi cliente, el honorable Henry T. Fleming, debería ir directamente a la maldita cárcel, el hijo de puta es culpable». Variaciones de esta historia aparecen en películas como *El joven Lincoln* (*The Lincoln Lawyer*, 2008), *El abogado más chalado del juzgado* (*From the Hip*, 1987), *Pactar con el diablo* (*The Devil's Advocate*, 1997) y *Chicago* (2002). También han aparecido muchas veces en televisión, en episodios de *L.A. Law*, *The Practice*, *Harry's Law* y otras series (Asimow, 2012, pp. 119-121).

Otra línea de ruptura del género es la que corresponde a los *abogados como antihéroes*. Muchas películas y series de televisión contemporáneas incluyen a abogados protagonistas que pueden ser mejor clasificados como antihéroes debido a que son incompetentes o notoriamente carentes de ética, o porque son personalmente detestables.

La serie *Boston Legal* presenta a dos abogados antihéroes (Asimow & Mader, 2004, pp. 129-147; Brinkerhoff, 2009, pp. 253-63). Alan Shore es extremadamente hábil y capaz pero manifiestamente deshonesto y repugnante; Denny Crane es incompetente y padece demencia y la serie siempre parodia sus opciones manifiestamente conservadoras. Sin embargo, el vínculo de estos personajes más bien desagradables y la amistad que los une es la argamasa que mantuvo el éxito de esta producción.

«HOY DEMANDAMOS MATICES  
EN NUESTROS PROTAGONISTAS:  
NO DEBEN SER DEL TODO  
BUENOS O MALOS; DEBEN  
TENER UNA VIDA PERSONAL,  
EMOCIONES Y SENTIMIENTOS».

---

---

Finalmente, una ruptura adicional del género ha surgido con los rasgos subjetivos introducidos en los personajes. Las audiencias modernas no resultan atraídas por protagonistas que son tan santos como Atticus Finch o parecen robots asexuados como Perry Mason. Hoy demandamos matices: no deben ser del todo buenos o malos; deben tener una vida personal, emociones y sentimientos<sup>6</sup>. En consecuencia, los abogados defensores, especialmente en televisión, en estos días tienen vida interior y relaciones románticas. Este material subjetivo es presentado en rasgos que aparecen durante toda la temporada o incluso en varias de ellas.

---

<sup>6</sup> El enorme éxito de *Law & Order*, comentado más adelante, es una excepción desconcertante a esta generalización.

Esa fue la estrategia de *The Practice*, que retrata una firma de abogados especializada en asuntos civiles y penales menores. Los abogados tenían problemas personales y pasaban por romances fracasados y a menudo inapropiados (Epstein, 2003, pp. 840-845); una socia, la nada atractiva Ellenor Frutt, tenía una vida personal miserable. Las historias se explayaban en las vidas interiores de los abogados y sus relaciones personales, al punto de que la serie con frecuencia tenía el sabor de una telenovela, más que de una serie del género drama judicial. Un tema asiduo era el disgusto de los abogados con sus clientes y su desilusión con poner en la calle a gentes depravadas y viciosas, especialmente traficantes de drogas (Rapping, 2003, pp. 35-43).

Lo máximo en términos de retratar subjetivamente a los abogados defensores es *Ally McBeal* (1997-2002), una serie centrada en la vida personal y los sentimientos del personaje principal (Asimow, 2014; Sharp, 2009, pp. 221-232). En rigor, los espectadores veían a menudo los sueños, fantasías y emociones de Ally proyectadas en la pantalla mediante ingeniosos efectos espaciales. El ejemplo más famoso fue el bebé bailando, que simbolizaba las preocupaciones de Ally con su reloj biológico. Pese a que hubo muchos juicios en los episodios de la serie —más frecuentemente casos civiles que penales—, las historias legales muchas veces eran fantasiosas y tenían como propósito dramatizar las preocupaciones que el personaje estaba experimentando en su propia vida.

La mayor parte de las series contemporáneas orientadas a la defensa penal que son exitosas —tales como *L.A. Law*, *Boston Legal*, *Suits*, así como *The Practice*— incluyen una buena parte de material subjetivo sobre los abogados protagonistas. De manera similar, los episodios de *The Good Wife* siempre traen material en torno a la vida personal de Alicia Florrick, junto con las historias jurídicas y políticas. A diferencia de *Ally McBeal*, Alicia no está situada en el extremo subjetivo; se resiste a revelar información sobre su vida personal y tanto ella como los otros caracteres tienden a estar dedicados a su trabajo, sin importar cómo se sientan.

En suma, el subgénero penal ha evolucionado claramente del eje objetivo al subjetivo. Es como si, suponiendo que alguien intentara revivir Perry Mason, Perry y Della Street andaran en una atormentada relación romántica.

## LOS FISCALES COMO PROTAGONISTAS

El fiscal que protagoniza el género es un funcionario muy trabajador, incorruptible y moralista que aplica la ley pese a las muchas razones que haya para no hacerlo. A menudo el fiscal encara dificultades debido a problemas serios de prueba y se enfrenta a abogados defensores, hábiles y bien pagados que juegan sucio. En otros casos, el jurado parece decididamente predispuerto a favor del acusado. Con frecuencia, los superiores del fiscal quieren que archive el caso por razones políticas o porque no quieren que se pierdan recursos en un caso flojo. Como en el caso de los abogados defensores, sabemos relativamente poco acerca de la vida interior de los fiscales del género; el foco está en lo que ellos hacen, no en cómo se sienten. En estas historias, la víctima del delito o la familia que le sobrevivió es frecuentemente coprotagonista y su personaje es presentado más subjetivamente. Los imperativos del género respecto del carácter de los fiscales fueron establecidos por películas antiguas, de modo que es aconsejable empezar por ellas antes de pasar a la televisión.

En *El enemigo público número uno* (*Manhattan Melodrama*, 1934), Jim Wade (William Powell) es el fiscal icónico de la cultura popular, que procesa inflexiblemente a su amigo de infancia Blacky Gallager (Clark Gable) por el asesinato de Richard Snow. Wade gana una condena y, luego, como gobernador de Nueva York, rechaza conmutar la pena de muerte impuesta a Blacky. Wade hace todo esto pese a su amistad con Blacky y al hecho de que este mató a Snow para salvar la carrera política de Wade. Y rehúsa de nuevo conmutar la sentencia aun cuando su mujer lo deja. Wade es duro, moralista y dedicado al cumplimiento de

la ley, a pesar de cualquier interés personal. La historia es inusual en el hecho de que el coprotagonista es el acusado y no la víctima del crimen.

La pareja de protagonistas en *Acusados* (*The Accused*, 1988) (véase Bergman & Asimow, 2006, pp. 2-5) está conformada por la víctima Sarah Tobias y la fiscal Kathryn Murphy. Tobias fue violada en grupo en un bar. Murphy aceptó un acuerdo (*plea bargain*) con la defensa de los violadores ante el temor de que los acusados fueran exculpados alegando consentimiento, dado que Tobias vestía y bailaba provocativamente, y fumaba marihuana. Como resultado, los violadores recibieron una sentencia ligera por imprudencia temeraria (*reckless endangerment*) y no por violación. Después de que Tobias acusara a Murphy de haberla vendido, la fiscal procesa exitosamente a los espectadores del delito que alentaron a los violadores. Ella pone de lado las instrucciones de su superior que le pide archivar el caso y presenta a un testigo ocular para asegurar la condena de los espectadores de la violación. La audiencia se entera relativamente poco de la vida interior de Murphy, aparte de sus problemas en el trabajo, pero el carácter de Tobias es desarrollado en extenso.

*Fantasmas del pasado* (*Ghosts of Mississippi*, 1996) (véase Bergman & Asimow, 2006, pp. 5-9) toma el caso de Byron de la Beckwith, quien asesinó en 1963 al líder de derechos humanos Medgar Evers en Misisipi. Dos juicios del acusado terminaron con declaraciones de nulidad porque el jurado no alcanzó un veredicto. La viuda Myrlie Evers continuó presionando para que se viera el caso, pero no lo logró. En 1994 el fiscal Bobby de Laughter decidió volver a juzgar a de la Beckwith, pese a que muchos de los testigos habían muerto y los registros del juicio original se habían perdido. Sus superiores se opusieron a su decisión, al considerarla una pérdida de recursos. Pero los coprotagonistas Laughter y Myrlie Ever continuaron, encontraron otros testigos y hallaron el registro perdido, hasta llegar a una condena. En cuanto al fiscal, su mujer se divorció de él, la sociedad blanca lo rechazó y él y sus hijos afrontaron peligros físicos. En rigor, él califica como un abogado heroico.

En televisión, *Law & Order* (1990-2010) compite por el título de la serie de mayor duración en el aire (Asimow & Mader, 2013, pp. 59-177; Epstein, 2003, pp. 832-838; Keetley, 1998; Lenz, 2003, pp. 56-167; Mader, 2009, pp. 117-129; Rapping, 2003, pp. 27-35). Luego de producirse durante veinte años, continúa encontrándose en muchos canales de cable. Cada episodio tiene la misma estructura narrativa de dos partes. La voz de un narrador dice: «En el sistema de justicia penal, la sociedad está representada por dos grupos separados, pero igualmente importantes: la policía, que investiga el delito, y los fiscales, que procesan a los responsables. Estas son sus historias»<sup>7</sup>. El episodio empieza con un asesinato; ordinariamente es alguien que encuentra un cadáver, puesto que virtualmente no hay violencia en los episodios de *Law & Order*. En la primera mitad, la policía investiga varias pistas y en un momento dado detiene a un sospechoso; en la segunda mitad, los fiscales llevan al procesado a juicio y regularmente —pero no siempre— alcanzan éxito al lograr una condena después de un juicio o mediante un acuerdo (*a plea bargain*)<sup>8</sup>.

En el segundo segmento de cada episodio se confrontan asuntos éticos y culturales interesantes y difíciles que plantean, por ejemplo, si un asesino debería ser considerado responsable penalmente. Algunas veces los fiscales traspasan fronteras éticas, pero siempre por razones que los espectadores considerarían una buena causa, la de condenar a un delincuente que es malo y a menudo despiadado. Los fiscales tienen que lidiar con problemas peliagudos de derecho penal y de procedimiento

---

<sup>7</sup> «In the criminal justice system, the people are represented by two separate yet equally important groups: the police, who investigate crime, and the district attorneys, who prosecute the offenders. These are their stories».

<sup>8</sup> *Law & Order* acomodó su formato a partir de un programa anterior, *Arrest & Trial* (1963-1964), que también dividía cada episodio en una historia policial y una judicial. Sin embargo, la historia judicial era narrada más desde la perspectiva del abogado defensor que desde la del fiscal. No obstante, los fiscales eran caracterizados como honestos, honorables y capaces.

y tienen que tomar difíciles opciones tácticas. Como en el mundo real, los casos son materia de acuerdo con la defensa más que sometidos a un juicio completo y al veredicto de un jurado. Y algunas veces los fiscales pierden.

*Law & Order* confirmó y reforzó las convenciones del género para los fiscales protagonistas, establecido por películas como *Acusados*. En el desarrollo de la serie durante el siglo XX, hubo solo dos fiscales protagonistas: Ben Stone (Michael Moriarty) durante cuatro años y Jack McCoy (Sam Waterston) durante dieciséis. Estos fiscales eran duros y tenaces, pero se guiaban por principios y eran imparciales. Típicamente, los acusados eran defendidos por abogados astutos, y en ocasiones sombríos, que ponían obstáculos legales y probatorios en el camino de policías y fiscales.

De manera notable, la narración en *Law & Order* era casi tan objetiva como en *Perry Mason*. Después de veinte años del programa en el aire, los espectadores no sabían casi nada acerca de la vida personal de policías o abogados. Estos personajes no tenían relaciones románticas ni sentimientos ni emociones, excepto aquellos vinculados con su trabajo. Ocasionalmente, hay breves referencias al pasado de los personajes, usualmente referidas al abuso del alcohol y a relaciones fracasadas. Uno de los misterios en el éxito de la serie es cómo los espectadores podían sentir simpatía por personajes tan carentes de su dimensión personal.

«Blue Bamboo» es un episodio de la quinta temporada de *Law & Order*, bellamente escrito. La acusada Martha Bowen mató a Shiunro Hayashi, quien la había contratado para cantar en su *nightclub* en Tokio, retuvo su pasaporte y la prostituyó. Los fiscales argumentaron que Bowen sedujo y mató a Hayashi cuando él visitó Nueva York, como venganza por el abuso del que la había hecho víctima en Japón. La defensa alegó el síndrome de mujer maltratada. La teoría era que ella lo mató porque temía que la perseguiría y la mataría por haberlo puesto en dificultades. El jurado absuelve a Bowen a pesar de la obvia

debilidad de la defensa. Los fiscales salen derrotados, no tanto por los esfuerzos de los abogados defensores y los expertos en el síndrome de mujer maltratada sino por el sesgo antijaponés de la década de 1990. El episodio muestra a fiscales que llevan a juicio un caso difícil y políticamente impopular, a pesar del riesgo de que el jurado decida que la víctima, el malvado japonés, merecía su suerte.

### Fracturas del género referidas a fiscales

Como se señaló antes, las convenciones del género en la defensa penal usualmente colocan al fiscal como el antagonista. Cuando el protagonista es un abogado defensor, el fiscal tiende a albergar una motivación ética, estar políticamente motivado o ser excesivamente fervoroso en el procesamiento de casos flojos. Sin embargo, los casos en los que el fiscal es protagonista, pero es retratado negativamente, son más bien escasos.

*Fiscales antihéroes.* La película *La noche cae sobre Manhattan* (*Night Falls on Manhattan*, 1997) (Bergman & Asimow, 2006, pp. 136-138) rompió las convenciones del género referidas a un fiscal protagonista. Presentó como antihéroes tanto al fiscal como a toda la oficina del fiscal de Nueva York y a la policía. El vendedor de droga Jordan Washington dispara a tres policías que trataban de arrestarlo y alega defensa propia porque los policías planeaban asesinarlo en vista de que él se había negado a pagarles coimas. El novato fiscal Sean Casey (Andy García), que es hijo de uno de los policías participantes en la detención chambona, recibe la tarea de procesar a Washington. Casey es idealista pero ingenuo. Se da cuenta de que Washington dice la verdad, pero oculta esta conclusión, como oculta que su padre había falsificado la orden de detención. La película presenta a los fiscales como gentes de bajo nivel que no podrían conseguir un trabajo mejor y que siempre acomodan la ley para obtener una condena.

La serie de televisión *Shark* (2006-2008) ofrece un ejemplo de un fiscal antihéroe (Rapoport, 2009, pp. 163-173), Sebastian Stark (James Woods), quien llega a ser fiscal luego de abandonar el papel de defensor,

en el que patrocinó a un asesino de su propia mujer. Stark es presentado siempre como superagresivo y notoriamente contrario a la ética en su determinación de poner a los chicos malos tras las rejas. En un episodio, después de fracasar en el intento de condenar a Wayne Callison, monta un caso contra él por un delito diferente, para lo que destruye pruebas y oculta también las pruebas exculporias. Dice a su equipo: «La verdad es relativa. Escoge una que funcione». Siempre está presionando a sus colaboradores para que se valgan de medios nada éticos y los despidе si cometen un error. En conjunto, Shark califica fácilmente como el fiscal antihéroe que rompe el género.

*Fiscales subjetivos.* Pese a que el fiscal del género es presentado objetivamente como carente de una vida interior personal o emocional —como Jack McCoy en *Law & Order*— algunos fiscales han quebrado ese género. Chuck Rhoades (Paul Giamatti) en *Billions* (2016-a la fecha) es un fiscal duro y ambicioso que se desempeña como fiscal federal en Nueva York. La representación de Rhoades es altamente subjetiva: sabemos mucho sobre sus sentimientos personales hacia su propio padre y hacia su mujer, quien trabaja para un delincuente de cuello blanco llamado Bobby Axelrod (Damian Lewis). Varios episodios de la serie abordan explícitamente las proclividades sadoomasoquistas de Rhoades. Él ignora toda regla ética y es totalmente inescrupuloso. Es un antihéroe; nada lo detendrá para procesar y condenar a Axelrod.

## CONCLUSIÓN

La audiencia de cine y televisión se acostumbró a contar con abogados defensores y fiscales que seguían las reglas de las convenciones del subgénero de defensa penal. *Perry Mason*, desde el lado de la defensa, y *Law & Order*, desde el lado del procesamiento, establecieron y reforzaron esas convenciones. Los defensores protagonistas tenían poca vida personal o emocional. Sus clientes eran inocentes o se hallaban injustamente procesados. Los defensores luchaban esforzada, pero éticamente,

por ellos, empeñados en superar los obstáculos puestos en el camino por fiscales hostiles. Cuando la historia era contada desde el lado del procesamiento, los abogados eran duros y moralistas, a pesar de lo cual también carecían de vida personal o de emociones identificables.

Hoy en día, esas convenciones se están deshaciendo. Los abogados defensores ya no se dan el lujo de defender inocentes. Su trabajo es tratar de poner en la calle a culpables, lo que luce menos heroico. A menudo, los clientes engañan a sus abogados y estos traicionan a sus clientes. Los abogados pueden ser antihéroes odiosos, pero al menos tienen vidas personales. De manera similar, los fiscales protagonistas hacen trampas y tanto trabajar para ellos como hacerles frente puede ser muy desagradable.

Estas rupturas del género lo han refrescado y han creado personajes e historias que tienen efectiva credibilidad. Ahora, los consumidores de la cultura popular pueden creer en, y simpatizar con, estos personajes. Los abogados que ven, tanto en la pantalla grande como en la chica, son humanos y falibles, pero es interesante observarlos. En verdad, las fracturas del género están siendo empleadas tan frecuentemente que han desestabilizado el propio género y amenazan con convertirse en sus nuevas convenciones.

## REFERENCIAS

- Asimow, M. (1996). When Lawyers Were Heroes. *University of San Francisco Law Review*, 30(4), 1131-1138.
- Asimow M. (2000). Divorce in the Movies: From the Hays Code to *Kramer vs. Kramer*. *Legal Studies Forum*, 24(2), 1-61.
- Asimow, M. (2005). Popular Culture and the American Adversarial Ideology. En M. Freeman (ed.), *Law and Popular Culture*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Asimow, M. (2007). Popular Culture and the Adversary System. *Loyola Los Angeles Law Review*, 40, 653.

- Asimow M. (2012). When Harry Met Perry and Larry: Criminal Defense Lawyers on Television. *Berkeley Journal of Sports and Entertainment Law*, 1(2), 77-98.
- Asimow M. (2014). *Ally McBeal* and Subjective Narration. En M. Asimow y K. Brown (eds.), *Law and Popular Culture: International Perspectives* (pp. 11-26). Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Asimow, M. & S. Mader (2004). *Law and Popular Culture—Course Book*. Primera edición. Nueva York: Peter Lang.
- Asimow, M. & S. Mader (2013). *Law and Popular Culture—A Course Book*. Segunda edición. Nueva York: Peter Lang.
- Asimow, M. & R. Weisberg (2009). When the Lawyer Knows the Client is Guilty: Client Confessions in Legal Ethics, Popular Culture, and Literature. *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, 18, 229.
- Bergman, P. & M. Asimow (2006). *Reel Justice: The Courtroom Goes to the Movies*. Segunda edición. Kansas: Andrews McMeel Publishing.
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, C. & K. Thompson (2013). *Film Art: An Introduction*. Segunda edición. Nueva York: McGraw Hill.
- Bounds, J.D. (1996). *Perry Mason: The Authorship and Reproduction of a Popular Hero*. Westport: Greenwood.
- Brady, P.T. (2018). The Evolution of the Twentieth Century Cinematic Lawyer. *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, 27(1), 165-204.
- Brinkerhoff C. (2009). Reality Bites: Boston Legal's Creative License with the Law. En M. Asimow (ed.), *Lawyers in Your Living Room! Law on Television* (pp. 253-264). Chicago: ABA Publishing.
- Chase, A. (2002). *Movies on Trial*. Nueva York: New Press.
- Corcos, C. (2003). Prosecutors, Prejudices and Justice: Observations on Presuming Innocence in Popular Culture and Law. *University of Toledo Law Review*, 34, 793-815.
- Epstein, M. (2003). For and Against the People: Television's Prosecutor Image and the Cultural Power of the Legal Profession. *University of Toledo Law Review*, 34, 817-846.

- Greaves, C.J. (2015). Getting Lucky. *American Bar Association Journal*, 101(11), 44.
- Keetley, D. (1998). Law & Order. En R. Jarvis y P. Joseph (eds.), *Prime Time Law* (pp. 33-54). Durham: Carolina Academic Press.
- Langer, M. (2004). From Legal Transplants to Legal Translation: The Globalization of Plea Bargaining and the Americanization Thesis in Criminal Procedure. *Harvard International Law Journal*, 45, 1-27.
- Lenz, T.O. (2003). *Changing Images of Law in Film and Television Crime Stories*. Nueva York: Peter Lang.
- Mader, S. (2009). Law & Order. En M. Asimow (ed.), *Lawyers in Your Living Room! Law on Television* (pp. 117-128). Chicago: ABA Publishing.
- Mittell, J. (2010). *Television and American Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Nevins, F. (2000). Samurai at Law: The World of Erle Stanley Gardner. *Legal Studies Forum*, 24, 43.
- Nevins, F. (2009). Perry Mason. En M. Asimow (ed.), *Lawyers in Your Living Room! Law on Television* (pp. 51-62). Chicago: ABA Publishing.
- Rafter, N. (2006). *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rafter, N. (2018). *Oxford Encyclopedia of Crime, Media, and Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Rapoport, N.B. (2009). Swimming with *Shark*. En M. Asimow (ed.), *Lawyers in Your Living Room! Law on Television* (pp. 163-174). Chicago: ABA Publishing.
- Rapping, E. (2003). *Law and Justice as Seen on TV*. Nueva York: NYU Press.
- Rosenberg, N. (1998). Perry Mason. En R. Jarvis y P. Joseph (eds.), *Prime Time Law* (pp. 15-128). Durham: Carolina Academic Press.
- Sharp, C. (2009). *Ally McBeal*-Life and Love in the Law. En M. Asimow (ed.), *Lawyers in Your Living Room! Law on Television* (pp. 221-232). Chicago: ABA Publishing.
- Silbey, J. (2001). Patterns of Courtroom Justice. *Journal of Law & Society*, 28(1), 97.

Simon, W.H. (2001). Moral Pluck: Legal Ethics in Popular Culture. *Columbia Law Review*, 101(2), 421-448.

Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell.

Stark, S.D. (1987). Perry Mason Meets Sonny Crockett: The History of Lawyers and Police as Television Heroes. *University of Miami Law Review*, 42, 229-283.

Thomas, J. (2001). Legal Culture and the practice: A Postmodern Depiction of the Rule of Law. *UCLA Law Review*, 48, 1495-1517.

Thomas, J. (2009). *The Practice: Debunking Television Myths and Stereotypes*. En M. Asimow (ed.), *Lawyers in Your Living Room! Law on Television* (pp. 129-140). Chicago: ABA Publishing.

Villez, B. (2010). *Television and the Legal System*. Nueva York: Routledge.



## *EL PROCESO A LA JUSTICIA, DE ORSON WELLES*

Luis Pásara

La película *El proceso* (*The Trial*) y su director Orson Welles han sido materia de mucha atención y una diversidad de análisis. El propio Welles ha respondido muchas entrevistas en las que *El proceso* y *Ciudadano Kane* fueron objeto de principal interés. A las respuestas del director sobre su obra hay que añadir las múltiples interpretaciones o lecturas hechas en el más de medio siglo transcurrido desde que se estrenó la película en 1963. En el presente texto se prestará atención, como sugiere su título, a aquello que el film nos dice acerca de la justicia.

Debe notarse que, según Welles, el tema de su película no es la justicia: «la monstruosa burocracia es el malvado de la pieza», declaró en 1981 ante un público universitario que acababa de ver la proyección<sup>1</sup>. Durante la hora y media que duran los fragmentos que se conservan de esa comparecencia, la palabra «justicia» no surge del público en ninguna ocasión; es utilizada dos veces por Welles sin relación con la película. Algunos críticos siguen la argumentación del director y consideran que el protagonista, Joseph K., se encuentra «empeñado en comprender

---

<sup>1</sup> «The monstrous bureaucracy is the villain of the piece», en *Filming «The Trial»*, que recoge sin editar fragmentos de esa comparecencia en University of Southern California, que aparentemente Welles pensaba usar para producir un documental sobre la película. Welles (1981).

los crípticos secretos de una burocracia absurda y enfermiza» (Alfonso, 2015, p. 318).

Welles siempre insistió en que la película está «inspirada» en la novela de Franz Kafka que lleva el mismo título, pero subrayó que es una creación propia, no una mera adaptación cinematográfica. En cierta oportunidad, el director dio una explicación personal sobre el origen y la temática de *El proceso*: «Lo que hizo posible que yo hiciera la película es que a lo largo de toda mi vida se repiten en mí las pesadillas de culpabilidad: estoy en la cárcel y no sé por qué..., voy a ser juzgado e ignoro el motivo. Es algo muy personal, típico en mí. [...] Es la película más autobiográfica que jamás hice; la única que verdaderamente está cerca de mí» (Bodganovich & Wells, 1994, p. 310). Asimismo, en varias ocasiones reiteró que era «su mejor película».

Pero así fuera el sentimiento de culpa la motivación de Welles y que, al escoger *El proceso*, de Kafka, entre las 82 obras que listaron sus productores para que eligiera, viera en la novela un alegato contra la burocracia, la materia de novela y película es la justicia. El ciudadano que la protagoniza (*Joseph K.*, Anthony Perkins) es un acusado en un proceso policial y judicial que ni él ni el espectador logran entender. Una buena parte de la historia se desarrolla en los laberínticos pasillos de un palacio de justicia y otra, igualmente significativa, tiene lugar en casa del abogado (*Albert Hastler*, Orson Welles) al que Joseph K. recurre en procura de su patrocinio. Además, Welles decidió incluir en la película —tanto al comienzo como al final— un texto de Kafka, «Ante la ley», que no es parte de la novela pero que corresponde perfectamente a su línea argumental acerca de la relación entre el ciudadano y el sistema de justicia.

En lo que sigue, se examinará la atmósfera en la que la película sitúa el procesamiento de Joseph K., sus hallazgos a través de la experiencia judicial, la relación con su abogado y, finalmente, se propondrán algunas conclusiones acerca del enjuiciamiento de la justicia que nos propone *El proceso*.

## EL CLIMA DE LA PELÍCULA ES EL DE LA JUSTICIA

Cuando le preguntan a Welles acerca de la diferencia entre el procesamiento que es presentado en la película y el sistema de justicia anglosajón, el director adscribe *El proceso* a la condición de una película europea, a partir de haberse inspirado en Kafka. Desde el punto de vista técnico, estamos pues, ante una producción referida al sistema inquisitivo —en verdad, llevado en la película hasta un extremo de vértigo—.

Al comienzo de la película, el Narrador previene al espectador: «¿Se siente usted perdido en un laberinto? No busque la salida, no podría encontrarla... No hay salida [...] esta historia es la lógica de un sueño... o de una pesadilla» (Welles, 1968, pp. 24-25). Es la manera de decirnos: «Bienvenidos al mundo kafkiano: el absurdo lo rige todo, la realidad objetiva se convierte en una telaraña surrealista, abstracta y psicológicamente asfixiante, en la que la intención de buscar una comprensión realista se ve siempre frustrada» (Torrents Valdeiglesias, 2013). Sueño o pesadilla, clima asfixiante o de vértigo es la atmósfera que crea Welles: «una atmósfera enigmática y opresiva» (Arroyo Quiroz, 2009, p. 10).

A tal efecto, el director utiliza como primer recurso la indefinición en el tiempo. No sabemos a qué hora del día o de la noche se desarrollan las escenas y cuando se rueda al aire libre la hora puede ser la del amanecer o la del atardecer. Tampoco se tiene elementos para estimar la duración de la historia narrada o cuánto tiempo transcurre entre una escena y otra. El segundo recurso desorientador —al mismo tiempo, del protagonista y del espectador— está dado por los escenarios. Por ejemplo, nos enteramos de que la suerte de jaula en la que trabaja y vive el pintor Titorelli se comunica por una puerta con el Palacio de Justicia. Este es un edificio laberíntico que marea al protagonista y lo hace incapaz de encontrar la salida —en el sentido literal y en el metafórico—.

El director crea «ese ambiente fantasmagórico, deforme, de sueño y pesadilla» (Johnson, 2013), «una telaraña donde el espectador se siente rodeado y atrapado de la misma forma que el personaje de Perkins» (Torrents Valdeiglesias, 2013). La escenografía «está dispuesta para empequeñecer al personaje, para hacerlo sentir parte de una masa y despersonificarlo. Welles quiere que sintamos la impotencia de Josef K. ante un sistema indescifrable, burocrático y corrupto» (Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquía, 2014).

El personaje de Joseph K. fue encargado a Anthony Perkins por Welles, consciente este de la homosexualidad del actor —en la que según él mismo se mantuvo hasta pasar, diez años después, a la bisexualidad (Gianoulis, 2007)—, que añadía un toque de inseguridad y vulnerabilidad al personaje. No obstante, el director quiso mostrar al ciudadano acosado por el sistema y casi en la indefensión, y al mismo tiempo encontrar en él cierta capacidad para rebelarse y rechazar el cerco levantado a su alrededor. En *Filming «The Trial»*, Welles insistió en que Joseph K. no es un rebelde sino alguien que quiere progresar dentro del sistema pero este «está matándolo». De allí que el protagonista se encuentre en «un estado de real neurosis» (1981).

El sistema lo mata en definitiva pero, antes, lo hace pasar por el desconcierto proveniente de su incomprensión acerca del proceso en el que se le ha encausado. En diálogo con otro cliente de su abogado se lamenta: «Solo seguir las sesiones del Tribunal para estar al corriente, ya resulta... (Tiene aspecto de estar abatido) resulta demasiado extenuante para un hombre solo. Sí, demasiado» (Welles, 1968, p. 111). Pero el pintor Titorelli lo insta a no bajar la guardia: «usted no se puede desinteresar del asunto. Deben ser tomadas medidas: preguntas, declaraciones, observaciones, contradecaraciones, pruebas...» (1968, p. 130). Llamado ante el cual K. admite su perplejidad: «Lo que sorprende es ver hasta qué punto ignoro aún todo lo que concierne a su tribunal» (1968, p. 131). Una funcionaria judicial lo corrobora: «La gente ignora hasta tal punto nuestros procedimientos» (1968, p. 97).

«EL PERSONAJE DE JOSEPH K.  
TRANSMITE AL ESPECTADOR LA  
SENSACIÓN DE ASFIXIA EXISTENCIAL,  
INCERTIDUMBRE,  
DESUBICACIÓN, QUE CONDUCE  
A LA CONCLUSIÓN DE QUE NO  
HAY SALIDA POSIBLE PARA UN  
SUJETO DISMINUIDO EN UNA  
INSTITUCIÓN JUDICIAL».

---

---

En definitiva, Joseph K. efectúa una deducción cuando le indican que «está prohibido tocar esos libros» que son del juez de instrucción: «¡Son probablemente libros de derecho, y me está prohibido conocer las leyes! Es preciso que sea condenado en la ignorancia» (1968, p. 86). Comparte entonces su hallazgo con el ujier, a quien dice: «he venido porque quería ver desde el interior si su famoso sistema judicial era tan innoble como parecía desde el exterior. (Palideciendo)... Y, ahora que lo he visto, me siendo demasiado abrumado. Solo tengo un deseo..., irme de aquí...» (1968, p. 95). Una funcionaria le explica que su malestar se debe «a causa del aire enrarecido» y añade significativamente: «No estamos acostumbrados al aire del exterior» (1968, pp. 95, 98).

El personaje de Joseph K. transmite al espectador la sensación de asfixia existencial, incertidumbre, desubicación, que conduce en definitiva a la conclusión de que no hay salida posible para «un sujeto disminuido dentro de una institución judicial representada como vasta y poderosa» (Arroyo Quiroz, 2009, pp. 10-11). «Asistimos impotentes a un proceso sin salida que ni el propio protagonista entiende, lleno de trampas y puertas cerradas sin posible salida» (Johnson, 2013).

Tal como ocurre en la realidad de la experiencia judicial, al protagonista lo van capturando el cansancio y el desánimo. Joseph K. admite: «¡Con qué rapidez llega uno a desmoralizarse! Evidentemente, es lo que pretenden» (Welles, 1968, p. 49). Es el resultado de enfrentar en desventaja a un poder, más que arbitrario, caprichoso.

### LOS HALLAZGOS DE UN ACUSADO

Aunque la palabra que usa la traducción al castellano para referirse al protagonista es «acusado», nunca se le acusa de algo, al tiempo que en los interrogatorios a los que es sometido sobresale su condición de sospechoso. En el mundo que rodea a Joseph K. todo —hasta la frase más inocente— puede dar lugar a la sospecha. Y él es, ante la policía y los jueces, un sospechoso. Es lo que ocurre en nuestras sociedades: se atribuye la condición de «sospechoso» rutinariamente no solo en el lenguaje policial —«individuo sospechoso», «actitud sospechosa», «vehículo sospechoso», etcétera— sino también en los medios periodísticos y en el lenguaje cotidiano.

Hacia el final de la película, el sacerdote da al protagonista una clave que él había ignorado: «Mientras no sea probado lo contrario, su culpabilidad está considerada como cierta» (Welles, 1968, p. 134). Se le revela así que, cuando se incorpora la sospecha como clave del sistema de justicia y de su comprensión social, se ha invertido la presunción de inocencia —nominalmente reconocida en los textos legales— para convertirla en los hechos en presunción de culpabilidad.

Otro descubrimiento relevante del protagonista concierne a los jueces. La secretaria asistente del abogado, Leni (Romi Schneider), lo ha prevenido: «El elegante ropaje y el sitial [de los jueces] no son sino una simple ilusión» (1968, p. 81), pero él mismo descubre la foto de una mujer desnuda en uno de los libros del juez instructor y exclama: «¡Y cuando pienso que son esos hombres quienes me juzgan...!» (1968, p. 86). Su indignación hace que le diga al esbirro que castiga

a los policías que trataron de apoderarse de sus pertenencias: «no es a ellos a quien es preciso castigar [...] si fuese a uno de esos altos magistrados a quien usted azotase..., me alegraría en gran manera de ello, y, más aún: incluso pagaría lo que fuese necesario para estimular su celo» (1968, p. 67). En esa misma dirección resulta atraído por una posibilidad: «¿Por qué un cerebro electrónico no podría reemplazar a un juez? [...] Todo llegaría a ser claro, limpio y preciso. En lugar de intentar abusar solapadamente de nuestra confianza» (1968, p. 102).

Alcanzado ese punto de escepticismo acerca de las decisiones judiciales, una larga conversación con el pintor Titorelli, responsable de pintar los retratos oficiales de los magistrados, lo devuelve a la confusión y el desconcierto. El pintor —de quien Leni ha dicho que «Nadie tiene más influencia sobre los magistrados» (1968, p. 122)— explica a Joseph K., dada su situación, las opciones que tiene:

qué clase de absolución deseaba. ¿La aparente, la definitiva o el aplazamiento? La definitiva, evidentemente, es lo mejor que hay..., pero rebasa mi influencia. [...] Por otra parte, no he oído hablar jamás de absolución definitiva [...] Puede elegir entre la absolución aparente o bien la prórroga indefinida. [...] en el caso de la absolución aparente, yo extendo un certificado atestiguando su inocencia. Y me entrevisto con todos los jueces a los que conozco personalmente... [...] Le explico que usted es inocente y salgo garante de esa inocencia. [...] Algunos [jueces] no pueden hacer otra cosa más que creerme (1968, pp. 126-128).

El protagonista solo ve aumentar su desconcierto cuando Titorelli prosigue su explicación:

Lo que puedo obtener de mis amigos es que le alivien del peso de la acusación por un tiempo indeterminado...; pero no por ello quedará libre de ella. En el caso de la absolución definitiva, todos los documentos son destruidos, pero, en la absolución aparente, todo el expediente sigue su curso. Sube hasta el Alto Tribunal,

luego vuelve a bajar; vuelve a subir, vuelve a bajar..., y esas oscilaciones se hacen según un plan que usted no puede prever [...] Hasta he conocido casos en que el absuelto provisional, al volver del Tribunal, encontraba en su puerta a unos policías que iban de nuevo a detenerle. Pero se conserva siempre, teóricamente, la posibilidad de obtener otra absolución aparente.

K.: ¿Pero esa segunda absolución no sería más definitiva?

Titorelli: ¡Oh! ..., es automáticamente seguida de una tercera detención y de una tercera absolución, seguida esta de una... (1968, p. 129).

Aparte de la declaración de culpabilidad y la consiguiente condena, hay pues, tres tipos de decisión. La absolución definitiva es «lo mejor» pero es inalcanzable, incluso desconocida. La opción disponible se halla entre las otras dos decisiones «favorables» al acusado. La prórroga indefinida o aplazamiento simplemente posterga el proceso. En cambio, la sutileza de la «absolución aparente» parece parodiar algunas elaboraciones propias de los juristas: se absuelve, pero en cualquier momento el proceso revive y puede hacerlo indefinidamente. En suma, ninguna de las dos «salidas» ofrecidas por el pintor puede librar a Joseph K. del proceso. Su condición de acusado lo acompañará hasta la muerte. A esto se ha referido Andrew Grossman como «un sistema en el cual la inocencia original es un mito distante y la absolución solo una tregua temporal de un estado perpetuo de culpa innominada» (2013).

Debe notarse que la oferta de Titorelli de mediar en su caso no es gratuita. Al final de la larga conversación en la que el pintor ofrece a Joseph K. la influencia que tiene sobre los magistrados, se revela que, a cambio, el acusado debe comprar algunos cuadros suyos (Welles, 1968, pp. 130-131). Esto nos conduce al tema de la corrupción, del cual ya ha habido indicios en el desarrollo del guion. Por ejemplo, el abogado se vanagloria de tener en casa, oculto, al escribano principal del Tribunal (1968, p. 77) e Hilda (Elsa Martinelli), aparentemente atraída

por Joseph K., se ofrece a interceder por él ante el magistrado: «como empieza a interesarse por mí, yo podría ciertamente serle útil por esa parte» (1968, p. 89). De hecho, pese a que los operadores del sistema son masculinos, a las mujeres —por lo menos en los casos de Leni e Hilda— se les adjudica papeles de incidencia sobre los operadores del sistema.

El protagonista llega a dos conclusiones. La primera es que «Las mujeres tienen mucha influencia [sobre los jueces]. Mire al juez de instrucción, por ejemplo, no hay más que mostrarle una mujer para que inmediatamente vuelque el banquillo y al acusado con él, a fin de caer en sus faldas» (1968, p. 134). La segunda es que están tratando de obtener de él un soborno: «No dudo de que desearían llegar hasta el final de su comedia... esperando sacarme una fuerte suma. [...] Dígale a su famoso juez de instrucción que en ningún caso compraré la benevolencia de los funcionarios prevaricadores» (1968, p. 87).

A estas conclusiones ha arribado Joseph K. mediante su experiencia en el propio caso. En términos más generales, en su alegato ante el juez de instrucción el protagonista resume lo que ha aprendido acerca de la justicia:

mi detención, así como las condiciones en que está siendo llevado este interrogatorio, demuestran claramente la existencia de una vasta y poderosa organización. Y la razón de ser de esta vasta organización reside en esto: se escoge a no importa quién, se le acusa de no importa qué y se le juzga no importa cómo (1968, p. 63).

En cambio, el tío Max (Max Hauffer) representa la ingenuidad ciudadana de quien no ha experimentado el paso por la justicia; al enterarse de que su sobrino ha sido acusado replica: «eso no ocurre sin alguna razón, menos aun tratándose de un asunto criminal» (1968, p. 70). Específicamente, es el tío quien cree darle un consejo importante: «Lo que te hace falta, ante todo, Joseph, es un buen abogado» (1968, p. 70).

## LA RELACIÓN CON EL ABOGADO ES INCONDUCTENTE

La relación abogado-cliente es un tema que ocupa un lugar preferente en *El proceso*, desarrollado no solo en la relación de Joseph K. con Hastler sino también en la existente entre este y otro cliente, Bloch (Akim Tamiroff), quien ha sido destinado por el abogado a vivir en su casa, en la habitación de la criada, para que se encuentre disponible en el momento en que el abogado quiera hablar con él.

Desde su experiencia inicial en la relación con el abogado, el protagonista intuye correctamente: «Estoy seguro de que el célebre abogado Hastler no hará nada por mí, salvo diferir las cosas», tal como se lo dice a su prima Irmie (Maydra Shore), quien replica: «A pesar de todo te es preciso un abogado» (Welles, 1968, p. 100), frase que se hace cargo de la decepción de Joseph K. pero, al mismo tiempo, alude a la inevitabilidad de recurrir a un profesional. Más adelante, en diálogo con Bloch, Joseph K. reitera: «Estoy cansado de tantas dilaciones. Hastler no hace nada absolutamente...» (1968, p. 114). Eso es lo que poco después reprocha al abogado: «Después de que vine a verle, ¿qué ha hecho por mí?... Nada...», y le anuncia su decisión de prescindir de sus servicios. La noticia no parece inquietar a Hastler, quien no responde a la queja sino más bien le hace saber que su reclamo y su decisión de dejar su patrocinio le han sido planteados por muchos otros: «¡Cuántos de mis clientes he visto en el mismo lugar que usted ocupa ahora, ahí, delante de mí, exponiéndome... exactamente los mismos propósitos! ...» (1968, pp. 115-116).

Entonces, el abogado Hastler decide dar una lección a este cliente insatisfecho: «es tiempo de mostrarle cómo se trata a un acusado» (1968, p. 116) y hace llamar a Bloch, a quien le espeta: «usted no se halla en estado de comprender todo eso» (1968, p. 117), en referencia a los procedimientos. Bloch se arrodilla ante la cama del abogado y Joseph K. le dice: «¡De pie! ¿No le da vergüenza?» (1968, p. 118). En ese momento tiene el lugar el siguiente diálogo:

El abogado: ¿Quién es su abogado?

Bloch: Usted, usted...

El abogado: ¿Y aparte de mí?

Bloch: Nadie, se lo juro, señor; nadie.

El abogado: ¡Entonces, no debe escuchar a ninguna otra persona!

Unos momentos después, Joseph K. vuelve a increpar a Bloch: «¿Es que no se da cuenta de que le está humillando para demostrar que lo tiene bajo su dominio?». Leni le indica «a Bloch que es preciso besar la mano del abogado» (1968, p. 118) y este dice: «Estoy a sus pies. ¡Oh! ¡Se... señor, estoy a sus pies!» y besa la mano del abogado (1968, p. 119).

En la siguiente escena, conversan Leni y Joseph K., convencido este de su decisión de dejar al abogado. Ella le dice: «¿Crees que podrás ir lejos sin él?» y él replica: «Y con él, ¿he ido lejos?» (1968, p. 122), pregunta que muchos clientes harían bien en formularse. Unos momentos después, añade: «he visto lo que es ser su cliente. He visto dónde estaba Block por eso. No es un cliente... es el perro del abogado» (1968, p. 123). Esa situación servil, de sometimiento del cliente al abogado, de estar «completamente a merced de su abogado», repugna al protagonista. Pero Leni, la secretaria de Hastler, le revela: «En realidad, a él le satisface eso» (1968, p. 113).

«LA INEVITABILIDAD DE UNA  
RELACIÓN DE DEPENDENCIA  
DEL CLIENTE RESPECTO AL  
PROFESIONAL QUE NO SE OCUPA  
DE SU CASO ES LO QUE PRESENTA  
LA PELÍCULA DE WELLES, UN  
ALEGATO FORMIDABLE CONTRA  
EL EJERCICIO DEL ABOGADO  
LITIGANTE».

---

---

El abogado «da por sentada su culpabilidad [la del cliente] y se presenta como un ser poderoso, amenazador, con una presencia física realizada por la angulación de la cámara, un ser abyecto, en absoluto preocupado por el destino de sus clientes» (Roldán Usó, 2015). Respecto a la relación abogado-cliente, Morachimo observa: «En ninguna escena se les ve discutiendo el caso o al abogado trabajando en él» (2010). La inevitabilidad de una relación de dependencia del cliente respecto al profesional que no se ocupa de su caso es lo que presenta la película de Welles. Para Arroyo Quiroz el abogado «pareciera estar más bien coludido con el sistema judicial represor» (2009, p. 12); coincide Morachimo: «el abogado es un brazo más del sistema que persigue a K., un sistema absurdo y opresor» (2010).

*El proceso* incluye, pues, un alegato formidable contra el ejercicio del abogado litigante. El personaje, caracterizado por el propio Welles —quien en *Filming «The Trial»* sostiene que no encontró el actor que representara adecuadamente el papel—, no presta atención al contenido de los casos —en el diálogo no existe mención alguna de la acusación que pesa sobre Joseph K.—, se vale de sus relaciones con quienes integran el aparato de justicia y en el nexo con los clientes ejerce, con placer, un papel dominante que se basa en la ignorancia jurídica de ellos. Todo ello, amparado en que contar con un abogado es imprescindible o inevitable cuando se tiene un litigio judicial. Y lo es, tanto por la imposición legal de la defensa cautiva, que obliga a contar con un abogado, como por lo inerme que se halla un ciudadano lego ante un sistema de justicia cuyas claves no conoce.

## A LAS PUERTAS DE LA LEY

Se señaló antes que Welles decidió incluir en la película un texto de Kafka titulado «Ante la ley», que se publicó en 1915, cuando su autor vivía. De algún modo, se condensa en él la visión que el autor tenía sobre la justicia —desarrollada en su novela *El proceso*, que se publicó

diez años después del otro texto— y, como parte del film, complementa la historia que es materia de la narración. Dice este texto:

Ante la Ley hay un guardián. Hasta ese guardián llega un campesino y le ruega que le permita entrar a la Ley. Pero el guardián responde que en ese momento no le puede franquear el acceso. El hombre reflexiona y luego pregunta si es que podrá entrar más tarde.

—Es posible —dice el guardián—, pero ahora, no.

Las puertas de la Ley están abiertas, como siempre, y el guardián se ha hecho a un lado, de modo que el hombre se inclina para atisbar el interior. Cuando el guardián lo advierte, ríe y dice:

—Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda esto: yo soy poderoso. Y yo soy solo el último de los guardianes. De sala en sala irás encontrando guardianes cada vez más poderosos. Ni siquiera yo puedo soportar la sola vista del tercero.

El campesino no había previsto semejantes dificultades. Después de todo, la Ley debería ser accesible a todos y en todo momento, piensa. Pero cuando mira con más detenimiento al guardián, con su largo abrigo de pieles, su gran nariz puntiaguda, la larga y negra barba de tártaro, se decide a esperar hasta que él le conceda el permiso para entrar. El guardián le da un banquillo y le permite sentarse al lado de la puerta. Allí permanece el hombre días y años. Muchas veces intenta entrar e importuna al guardián con sus ruegos. El guardián le formula, con frecuencia, pequeños interrogatorios. Le pregunta acerca de su terruño y de muchas otras cosas; pero son preguntas indiferentes, como las de los grandes señores, y al final le repite siempre que aún no lo puede dejar entrar. El hombre, que estaba bien provisto para el viaje, invierte todo —hasta lo más valioso— en sobornar al guardián. Este acepta todo, pero siempre repite lo mismo:

—Lo acepto para que no creas que has omitido algún esfuerzo.

Durante todos esos años, el hombre observa ininterrumpidamente al guardián. Olvida a todos los demás guardianes y aquel le parece

ser el único obstáculo que se opone a su acceso a la Ley. Durante los primeros años maldice su suerte en voz alta, sin reparar en nada; cuando envejece, ya solo murmura como para sí. Se vuelve pueril, y como en esos años que ha consagrado al estudio del guardián ha llegado a conocer hasta las pulgas de su cuello de pieles, también suplica a las pulgas que lo ayuden a persuadir al guardián. Finalmente, su vista se debilita y ya no sabe si en la realidad está oscureciendo a su alrededor o si lo engañan los ojos. Pero en aquellas penumbras descubre un resplandor inextinguible que emerge de las puertas de la Ley. Ya no le resta mucha vida. Antes de morir resume todas las experiencias de aquellos años en una pregunta, que nunca había formulado al guardián. Le hace una seña para que se aproxime, pues su cuerpo rígido ya no le permite incorporarse.

El guardián se ve obligado a inclinarse mucho, porque las diferencias de estatura se han acentuado señaladamente con el tiempo, en desmedro del campesino.

—¿Qué quieres saber ahora? —pregunta el guardián—. Eres insaciable.

—Todos buscan la Ley —dice el hombre—. ¿Y cómo es que en todos los años que llevo aquí, nadie más que yo ha solicitado permiso para llegar a ella?

El guardián comprende que el hombre está a punto de expirar y le grita, para que sus oídos debilitados perciban las palabras.

—Nadie más podía entrar por aquí, porque esta entrada estaba destinada a ti solamente. Ahora cerraré (Kafka, s.f.).

La parábola contenida en este texto<sup>2</sup> está explícitamente referida a la ley, que no es un elemento resaltado en el guion de la película.

---

<sup>2</sup> Martin Scorsese confió en una entrevista que este corto texto inspiró el diálogo que Paul y el conserje del Club Berlín sostienen en su película *After Hours*, frustrado como el director se sentía por la continua espera a la que fue sometido en la producción de *La última tentación de Cristo*, que él asoció a la espera del campesino a las puertas de la ley (Keyser, 1992, p. 145).

En esta es más bien el funcionamiento del sistema lo que lleva a la conclusión que Joseph K. propone, ante una sala de justicia que está llena de público: «Lo que me ocurre a mí no tiene mucha importancia; pero sepan que mi caso no es único, y que otros podrían correr la misma suerte que yo. Es por ellos por lo que he venido aquí, y no por mí mismo» (Welles, 1968, p. 62). Con esto se subraya que, sueño o pesadilla, el caso de Joseph K., lejos de ser excepcional, representa aquello que es la justicia; en otras palabras, «la figura de Josef K. funciona como una metáfora del individuo ‘procesado’ cuya subjetividad se diluye y extingue en el fondo de un sistema saturado de casos crípticos e imposibles de resolver» (Arroyo Quiroz, 2009, p. 11).

Morachino sostiene que «se deja en blanco la mención a la falta que K. cometió con la intención de ilustrar lo genérico del proceder del sistema. La Ley o el Estado de derecho se nos presenta como un complejo aparato burocrático, de cuyo brazo armado es presa Josef K. a lo largo de toda la película». Todavía más: «El proceso es la profunda disociación que existe entre la Ley y la Justicia (...) La Ley es una puerta cerrada en el camino a la Justicia para K.» (2010). La justicia, escrita con mayúscula, alude no a la que se administra en los tribunales sino a aquella recta solución de problemas a la que el ciudadano aspira<sup>3</sup>.

Para Villegas López, en *El proceso* «Welles deja transparentar, sobre todo, su aversión a las leyes y métodos que la sociedad se ha inventado para oprimir al individuo» (1968, p. 15). Y Roldán Usó razona que «La imagen que Welles muestra de la justicia, de las autoridades,

---

<sup>3</sup> En otro lugar me he referido a ambos significados de la palabra *justicia*: «Los dos sentidos de la palabra no solo son diferentes. Con cierta frecuencia llegan a ser opuestos hasta el punto de colisionar. Esto es, de un lado tenemos un sentimiento humano que requiere respeto a lo que se estima es derecho de cada quien, honradez en el comportamiento de unos respecto de los otros, y una sanción imparcialmente establecida para quien transgreda ciertas líneas. De otro lado, está ese aparato encargado de administrar la justicia, para lo cual está dotado de códigos y leyes, funcionarios y recursos presupuestales. Es un aparato que, según la percepción prevaleciente en América Latina, no hace *justicia* en el primer sentido de la palabra» (Pásara, 2014, pp. 15-16).

del ejercicio del derecho y de la aplicación de las leyes es realmente detestable» (2015). Lo es, en verdad, y es propósito de la película mostrarla así, como un mundo donde la ley es inaccesible, según expone la imagen del hombre que espera a sus puertas, un sistema que es ilegible (Grossman, 2013), en el que «lo que convierte al reo en culpable no es el delito que haya o no cometido, sino la sistemática acusación a la que se le somete» (Morachimo, 2010).

¿Es *El proceso*, de Orson Welles, una representación o una caricatura de la realidad? Al espectador corresponde decidirlo —y cada quien responderá según sus conocimientos y experiencias— pero quienes nos hemos interesado en el tema de la justicia realmente existente tenemos que admitir que ciertos rasgos siniestros del sistema aparecen magistralmente retratados en esta película clásica.

## REFERENCIAS

- Alfonso, R. (2015). El proceso. En Ramón Alfonso, *El Universo de Orson Welles* (pp. 316-320). Madrid: Notorius Ediciones.
- Arroyo Quiroz, C. (2009). La «traducción filmica» de *El Proceso* de Franz Kafka realizada por Orson Welles. *Casa del tiempo*, 18, 9-12. [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/18\\_iv\\_abr\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num18\\_09\\_12.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/18_iv_abr_2009/casa_del_tiempo_eIV_num18_09_12.pdf)
- Bogdanovich, P. & O. Welles (1994). *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo.
- Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquía (2014). *Catálogo del XV Festival de Cine de Santa Fe de Antioquía «El tiempo de las distopías»* (pp. 71-73). Medellín: Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquía.
- Gianoulis, T. (2007). *Anthony Perkins*. [https://web.archive.org/web/20071011181545/http://www.glbtc.com/arts/perkins\\_a,2.html](https://web.archive.org/web/20071011181545/http://www.glbtc.com/arts/perkins_a,2.html)
- Grossman, A. (2013). *Orson Welles' The Trial Is a Study in Transcendental Sociology*. <https://www.popmatters.com/175398-aspects-of-orson-orson-welles-the-trial-a-study-in-transcendental-so-2495722799.html>

- Johnson, H. (2013). *Centenario de Orson Welles. El proceso (The Trial, 1962) de Orson Welles*. <https://hildyjohnson.es/?p=3838>
- Kafka, F. (s.f.). *Ante la ley*. <https://ciudadseva.com/texto/ante-la-ley/>
- Keyser, L. J. (1992). *Martin Scorsese*. Nueva York: Twayne.
- Morachimo, M. (2010). *El proceso, de Orson Welles*. <https://cineyderecho.wordpress.com/2010/08/15/el-proceso-de-orson-welles/>
- Pásara, L. (2014). *Una reforma imposible. La justicia latinoamericana en el banquillo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Roldán Usó, P. (2015). *Orson Welles y la justicia*. <http://www.elespectadorimaginario.com/orson-welles-y-la-justicia/>
- Torrents Valdeiglesias, X. (2013). *El proceso (Le procès, Orson Welles, 1962)*. <http://elpajaroburlon.com/cine-thriller/elprocesowelles/>
- Villegas López, M. (1968). Prólogo a *El proceso*, de Orson Welles. Barcelona: Aymá S.A. Editora.
- Welles, O. (1968). *El Proceso*. Barcelona: Aymá S.A. Editora.



## EL PAPEL DEL ABOGADO LITIGANTE, A PROPÓSITO DE *22 DE JULIO*

Javier de Belaunde L. de R.,  
Baldo Kresalja y Luis Pásara

Estrenada en 2018, la película *22 de julio* (guion y dirección de Paul Greengrass) reconstruye los dos atentados perpetrados en Noruega en 2011 por un ultranacionalista radical y que costaron la vida a 77 personas. El film combina la narración de los hechos, las vivencias de algunos de los protagonistas y las reacciones de las autoridades, a la vez que reserva un lugar destacado para el proceso judicial al que fue sometido el responsable de la matanza. Al abogado defensor se le asigna un papel de protagonista.

*Luis Pásara:* Cuando empecé a interesarme por la justicia, los actores a quienes dediqué atención fueron los jueces y, luego, en menor medida, los fiscales en los casos penales. Consideraba que los jueces, sobre todo, tenían el protagonismo, pese a que la reforma procesal penal, posteriormente, les hizo compartir responsabilidades con los fiscales. Pero, a partir de mi trabajo de investigación —especialmente las entrevistas a jueces y el examen de expedientes judiciales— fui vislumbrando que había otro actor principalísimo, pero algo inadvertido: el abogado litigante. Con el tiempo me surgió una pregunta que no se formula con frecuencia: ¿cuál es el papel efectivo del abogado en los procesos judiciales?

Es la pregunta que traigo a esta conversación, respaldándome en la imagen del abogado que proyectó Orson Welles en *El proceso*, en 1962, y en la que se ofrece en la película *22 de julio*.

Entre ambas producciones hay más de medio siglo de separación y, pese a que presentan dos aspectos distintos de este actor del proceso, las dos imágenes resultan negativas, a mi modo de ver. En *El proceso*, el abogado Albert Hastler hace aquello que denuncia Joseph K., el protagonista: nada. Tiene relaciones y cierta influencia, ofrece mucho al cliente y lo manipula, pero no le presta ningún servicio. En mi trabajo sobre casos judiciales encontré mucho de esto: la intervención del abogado era generalmente superflua, casi prescindible, porque usualmente no tenía efectos sobre el desenlace del juicio, debido a su impertinencia o a su endeblez. En *22 de julio* he visto retratado otro ángulo del trabajo profesional que también encontré en el trabajo de campo: el abogado deforma la realidad con el objetivo de favorecer a su cliente. Esto es lo que hace el abogado defensor en la película, al ofrecer al procesado una defensa basada en una enfermedad mental que ambos saben inexistente. Quizá lo más impresionante, en este caso, es que —a diferencia del abogado de *El proceso*— se trata de uno honesto y que, como el personaje hace explícito, rechaza por completo los actos cometidos por su cliente.

En ese contexto cinematográfico quisiera colocar la pregunta ante ustedes: ¿cuál es el papel del abogado litigante? ¿Es un auxiliar en el proceso de administrar justicia que colabora en el esclarecimiento de los hechos y en la clarificación del derecho aplicable? ¿O más bien es un profesional del uso de artimañas legales y no legales que despliega en procura de trabar el caso o presentarlo de un modo que —sin importar que falsifique la realidad— beneficie a quien paga por sus servicios?

*Javier de Belaunde:* Después de ver la película estuve revisando el Código de ética profesional y al Código de buenas prácticas que hace algunos años intentó un grupo de profesores de la Pontificia Universidad Católica, liderado por Beatriz Boza. Y en materia penal,

claramente, el principio es que todos tienen derecho a una defensa, por dos razones. La primera es la exigencia del debido proceso y, para que lo haya, todo acusado debe tener un defensor en el proceso en el que es juzgado y sancionado. La segunda es que el derecho te presume inocente hasta que no haya una decisión judicial que te declare culpable. En el momento en el cual el abogado de *22 de julio* toma a este cliente, estaba amparado en la presunción de inocencia. El tema clave es, pues, el momento en el cual se inicia la relación profesional.

*Baldo Kresalja:* Estoy totalmente de acuerdo. A propósito de *22 de julio*, la pregunta a la que se nos ha enfrentado es: ¿cuál es el papel del abogado litigante? ¿Es un auxiliar del proceso o es un profesional que usa artimañas a favor de su cliente? En la película es interesantísimo el hecho de que, confesado el crimen sin arrepentimiento del responsable, el abogado le diga: «lo puedo liberar si a usted lo calificamos de loco» o «la única salida es calificarlo de loco». Cuando el abogado ya sabe que él es el asesino, en un caso de esa magnitud, le dice que solamente lo puede salvar si lo considera un loco.

*Luis Pásara:* ¿Eso es una artimaña o no?

*Baldo Kresalja:* Creo que es algo más que una artimaña. En un momento de diálogo posterior, el criminal dice al abogado que quiere destruir el sistema, destruir Noruega, y esto significa destruir el sistema de justicia, incluida la figura del abogado defensor. Ahí hay un límite, que probablemente no esté en la ley, pero es un límite moral, ético. El abogado le dice: «Usted quiere destruirnos a todos. Como abogado, ¿puedo mantener entonces la idea de declararlo loco?».

*Javier de Belaunde:* Me pregunto si el tipo no estaba loco. Sostiene que ha habido una reunión de templarios... tengo la impresión de que estaba técnicamente loco.

*Luis Pásara:* En estos días vemos el caso del enfermero Niels Högel que declara haber matado a un centenar de pacientes en Alemania. Uno se pregunta cómo no puede estar loco para hacer algo así. Pero la pregunta es retórica. Si no fuera retórica, si fuera en serio hasta

las últimas consecuencias, la respuesta podría traerse abajo el derecho penal porque para cometer los crímenes más horribles se necesita una forma o un nivel de locura. Hay un problema grande con ese tema porque pone al derecho en sus límites.

*Javier de Belaunde:* La película no deja claro si el abogado asume la defensa del procesado porque en el sistema legal noruego no puede negarse a ello.

*Baldo Kresalja:* En efecto, saber si el abogado pudo negarse o no es importante. En nuestro sistema, como sabemos, el abogado puede rechazar una defensa. De hecho, hay muchos penalistas que no aceptan casos de narcotráfico e incluso, por eso mismo, hay estudios profesionales que han renunciado a dar servicios en materia penal. Lo que ocurre con el narcotráfico equivale al caso del terrorismo de Sendero Luminoso. Un abogado puede rechazar la defensa de un narcotraficante o de un terrorista.

*Javier de Belaunde:* Sé de abogados que ahora se están negando a tomar la defensa de casos vinculados a Lava Jato.

*Luis Pásara:* Pero a nosotros se nos ha educado, como abogados, con el discurso de que todo procesado tiene derecho a una defensa, sin que importe si es culpable o no. En ese sentido, no me impresiona el argumento de Javier —de que el abogado de *22 de julio* estaba amparado por la presunción de inocencia—, ni creo que sea de trascendencia observar que el abogado sabía que quien le solicitaba defenderlo era autor de los hechos. Ahora bien, si asumimos que el abogado no tenía la opción de negarse a patrocinar al autor de los hechos, lo que me llama la atención es que luego proponga a su defendido un falseamiento de la realidad como base de la defensa. Es interesante el paralelo del caso con el enjuiciamiento de senderistas. ¿Ustedes creen que, así como hay abogados que rechazan defender a narcotraficantes, se hubiera podido negar un abogado a defender a un militante de Sendero o del MRTA? ¿Dónde queda entonces aquello de que todos tienen derecho a ser defendidos?

*Javier de Belaunde:* Tanto en los casos de narcotráfico como en los de Sendero, el abogado que los acepta se señala a sí mismo porque se trata de organizaciones que cuentan con una rama para la defensa legal.

«KRESALJA: ... HAY QUE  
DIFERENCIAR LOS DELITOS  
MENORES DE AQUELLOS OTROS  
QUE CAUSAN UN INMENSO DAÑO  
DEBIDO A SUS EFECTOS EN EL  
CUERPO SOCIAL. LA AFIRMACIÓN  
DE QUE TODOS DEBEN TENER  
UN DEFENSOR QUIZÁ SE ORIGINÓ  
EN UN AMBIENTE DISTINTO AL  
DE ESTOS CRÍMENES; ESTO HACE  
POSIBLE QUE EL PROFESIONAL  
PUEDA DECIR: «NO, NO DEFIENDO  
A ESTE SUJETO QUE ME LO PIDE»».

---

---

*Baldo Kresalja:* Cierto. Pero además hay que diferenciar los delitos menores de aquellos otros que causan un inmenso daño debido a sus efectos en el cuerpo social. La afirmación de que todos deben tener un defensor quizá se originó en un ambiente distinto al de estos crímenes; esto hace posible que el profesional pueda decir: «No, no defiendo a este sujeto que me lo pide». Lo que quiero decir es que el tema del derecho a la defensa es una cosa cuando ha habido un adulterio, no se ha pagado un impuesto o cuando se ha robado un automóvil, pero ¿frente a una matanza? No voy a pasar a los juicios de Núremberg, que es otro tema.

*Luis Pásara:* En este libro, el capítulo de Enrique San Miguel aborda la película *El juicio de Núremberg*, de Stanley Kramer.

*Baldo Kresalja:* En ese caso, los jueces alemanes, que eran acusados, tuvieron un abogado defensor.

*Javier de Belaunde:* Volviendo a nuestra película y suponiendo que, en efecto, el abogado tuviera que aceptar la designación hecha por el autor de la matanza —que dice haber pensado en él tiempo atrás como el abogado que en algún momento necesitaría—, como dice Baldo, el momento clave es cuando el abogado plantea al procesado que la única salida es considerarlo loco. Aquí veo un problema porque los hechos no están en discusión y tampoco lo está la autoría. Que el abogado indique como «salida» el estado de locura...

*Luis Pásara:* Ese es el asunto del uso profesional de las artimañas, que propondría ver más allá de la película. Hace ya muchos años, hice un trabajo sobre la justicia comercial en México y encontré una dinámica de la justicia comercial que me pareció muy reveladora. Lo primero es que, en realidad, la mayor parte de las demandas no se presentan con el ánimo de llegar a una sentencia, sino para presionar al obligado para que pague. Presentas la demanda y la descuidas, porque empieza una negociación y, en muchísimos casos, se llega a un acuerdo. Lo segundo es que cuando el proceso sí va en serio, el requerido tiene que buscar un abogado ante quien reconoce no haber cumplido con una obligación y pregunta qué se puede hacer, la pregunta estándar del abogado es «¿cuánto tiempo necesita usted?». Digamos que el obligado responde «dos años» y el abogado le dice que no se preocupe, porque él le conseguirá los dos años. Al tomar el caso desplegará entonces un arsenal de recursos de todo tipo para trabar el proceso y lograr que el demandante acepte los términos que el cliente requiera. No estamos ante una matanza, pero si frente al mismo problema ético del abogado dispuesto a hacer que su defendido pase por un loco. Creo que esta es *la* manera como se manejan los abogados litigantes, desarrollando astucias o artimañas profesionales —y algunas no tan profesionales— para conseguir

lo que su cliente requiere. ¿Qué tiene que ver eso con la administración de justicia? Nada.

*Javier de Belaunde:* Es peor aun cuando en un tema civil el abogado recurre a abrir un terreno penal para presionar al demandado; le inventa un asunto penal y lo denuncia para presionarlo. Esto, lamentablemente, ha sido y es práctica de algunos colegas en el Perú. Evidentemente, son artimañas que no corresponden al propósito de esclarecer la verdad ni al de colaborar con la justicia.

*Luis Pásara:* ¿Podemos estimar la tendencia en la profesión? Siempre hemos sabido que hay abogados que no hacen nada respecto al caso de su cliente. Es el caso del abogado Hastler —caracterizado por Orson Welles en *El proceso*—, que no hace nada por su cliente. Al revisar expedientes judiciales uno constata que hay muchos abogados que no se ocupan de los casos que están a su cargo y por lo cual reciben un honorario. Hay un segundo tipo de abogados, que no saben hacer nada por su cliente; a diferencia de los primeros, en ellos no predomina la mala fe, presentan recursos y papeles que, cuando uno lee el expediente, se da cuenta que al patrocinado le hubiera ido igual, o quizás mejor, si no hubiera tenido abogado, porque este ha tratado de enredar, de confundir, pero no ha hecho ninguna defensa. Y hay abogados que trabajan más o menos en serio y hacen lo que hay que hacer o lo que creen que hay que hacer. Sin embargo, en este tercer sector hay quienes se guían por el principio de «todo vale» y hay aquellos que se atienen a los límites que impone la ley. Durante cierto tiempo pensé que en la profesión constituían mayoría los que trabajaban a favor de su cliente con medios lícitos, y que los demás eran excepciones, los «malos abogados» que siempre hemos sabido que existían. Ahora tengo la impresión de que las proporciones son otras, que sumados los abogados que hacen una defensa ineficaz a los que se valen de cualquier medio para defender, son muchísimos. ¿Comparten esta idea?

*Baldo Kresalja:* En el Ministerio de Justicia había un régimen de nombramiento de abogados para determinado tipo de casos y cada

abogado tenía un enorme número de casos a su cargo. La verdad es que el funcionamiento era pobrísimo. Cuando Luis se pregunta si el inculpado o el demandado podría estar mejor si no hubiera abogado, se hace una pregunta perfectamente válida. La función del abogado ha sido diseñada para una sociedad que salía de la ruralidad, era urbanamente pequeña y las personas que acudían al sistema de justicia eran una minoría. El proceso penal y el civil no se han adaptado con facilidad a las nuevas realidades. Pero todo esto no elimina la interrogante que señalas: en el caso típico, ¿es el abogado un auxiliar de la administración de justicia o hace uso de todas las artimañas para salvar a su cliente? Ser auxiliar de la justicia es una tarea de párrocos, de académicos o profesores. Pero el abogado, enfrentado a una situación en la que tiene que defender al cliente, probablemente va a recurrir a artimañas. Lo que sucede en el caso de la película —y por eso es tan problemático e interesante— es que es un caso límite, como el de Sendero Luminoso o el tráfico de drogas. Son casos en los cuales te puedes preguntar: «Un momento, ¿puedo utilizar todo lo que la ley me provee para liberarlo o disminuir su responsabilidad?».

*Luis Pásara:* Curiosamente, el abogado del caso no se hace esa pregunta. Le dice a su cliente que la única salida es ser presentado en el proceso como un loco. Y el acusado es quien no lo acepta.

*Baldo Kresalja:* Y el abogado termina su papel en la película con una actitud consistente en no darle la mano y decirle: «No estoy de acuerdo con lo que usted ha hecho». Entonces, abogado, ¿qué es lo que has hecho durante todo el proceso? ¿No te has hecho la pregunta fundamental?

*Javier de Belaunde:* Creo que en la película hay dos momentos clave en la relación abogado-cliente. Uno es la aceptación del caso. El abogado pudo no haberlo aceptado; hemos asumido que estaba obligado, pero si tenía la libertad de aceptar o no el caso, hubo en su decisión una gran curiosidad intelectual o un quiebre ético severo. En segundo lugar, el momento más importante es cuando le anuncia a su defendido

que la única manera de sacarlo del trance es que se declare loco. Si el tipo estaba loco —y esa es mi impresión—, creo que es una defensa válida. Pero la observación acerca de cómo se desdibujan los límites del derecho penal por ese camino, vale. Asumamos que el tipo no estaba loco, que era una suerte de fanático y recurrir a la locura como subterfugio es una artimaña; es decir que la propuesta del abogado es hacer un *bypass* a la justicia. Creo, sin duda, que ahí hay un quiebre ético del abogado.

*Baldo Kresalja:* Si efectivamente estaba loco y el abogado creía que estaba loco, desde que el asesino le dice «no estoy loco, cambie el sentido de mi defensa», no puede aceptarlo. Haberlo aceptado también es un quiebre.

*Luis Pásara:* Además, es difícil de imaginar que un abogado que cree que su cliente está loco le plantee al cliente la fórmula de defensa sobre la base de la locura. Creo que se la plantearía al tribunal, pero no al cliente.

*Javier de Belaunde:* Esta es claramente una defensa que dirige el imputado; el abogado es, simplemente, un instrumento necesario para presentarse al tribunal. Quien decide si se declara loco y desmerece así todo lo que ha hecho, según su manera de ver las cosas, es una suerte de apóstol que en un momento dado anuncia que el siguiente gran atentado va a ser su discurso en la corte. La adopción de ese papel implica un quiebre ético del abogado al situarse en un rol instrumental para la presentación del caso a la corte. Después, toda la tarea del abogado —cuando el imputado se declara culpable— es conseguir que lo dejen hablar. Una vez que consigue que lo dejen hablar, uno ve cómo el abogado se va retorciendo porque humanamente no le son indiferentes los testimonios de las víctimas. El abogado se ha puesto simplemente en el rol de quien permite al imputado presentarse al tribunal, pero la defensa la está ejerciendo el imputado.

*Baldo Kresalja:* El abogado cumple con una especie de formalidad y no va al fondo del asunto.

*Javier de Belaunde:* Es como una obra teatral, en la que se necesitan jueces, un defensor, un fiscal. Esto se representa pero, en definitiva, lo que está haciendo el abogado —una vez que se decidió que la locura no iba a ser la base de defensa— es simplemente el rol de comparsa.

*Luis Pásara:* Más allá del caso concreto y si sacamos el elemento de la locura, hay muchísimos casos en los cuales la representación teatral opera tal cual. Casos en los que quien define el objetivo y el método no es el inculpado ni el abogado, sino el sistema. Los tres hemos asistido a muchas audiencias en las cuales el abogado representa a un personaje, siendo así que, en algunos casos, ha conocido al inculpado 15 minutos antes de la audiencia, no tiene la menor idea de lo que se trata y cumple con su parte en la liturgia, aportando una intervención genérica e imprecisa, a sabiendas de que la decisión sobre su defendido, pase lo que pase durante la representación, está tomada. En materia penal, eso es lo que ocurre en un sinnúmero de casos de procesados comunes y corrientes. En los casos de clientes o patrocinados de mejor situación económica o cultural, creo que si bien desde el punto de vista estratégico el abogado dice cómo hay que hacerlo, quien fija el objetivo es el cliente, no el abogado. En la medida en que te pones a disposición del objetivo que el cliente persigue —lo que para muchos profesionales significa un todo vale, se hace lo que haya que hacer—, también el abogado concurre a una representación en la que de justicia hay poco. Y se tuerce la idea del abogado como auxiliar de la justicia.

«BELAUNDE: ... CREO QUE,  
LEJOS DE ESTA ILUMINACIÓN DE LOS  
SECTORES OSCUROS O NO VISTOS  
EN UN CASO, REINVENTAR LA  
REALIDAD NO ES UN MÉTODO  
PERMITIDO DE DEFENSA».

---

*Javier de Belaunde:* Esta afirmación de que es un auxiliar de la justicia...

*Luis Pásara:* Tenemos que desecharla.

*Javier de Belaunde:* Tenemos que relativizarla, porque el abogado no es un funcionario de la corte, el abogado es la persona que aboga —ante los tribunales, ante el sector público— por los intereses del cliente y que trata de adecuar esos intereses a la ley. Estamos discutiendo en torno a una película en la que el hecho en sí es blanco o negro, pero, en todos los ámbitos del derecho, hay muchísimas situaciones que no son blanco o negro. En esos casos, la labor del abogado es poner el reflector sobre aspectos del caso que quizá no han sido vistos por la autoridad. Situaciones en las que, vistos estos aspectos, iluminados, cambia radicalmente el sentido de un caso. Creo que la labor del abogado defensor es defender con métodos lícitos a su patrocinado, no siempre en casos blanco o negro. Como sabemos, en la manera de interpretar el derecho hay resultados distintos con una misma norma, dependiendo de los valores que se quiera poner, etcétera. Muchas veces la labor del abogado defensor es eso, la manera como se presenta un caso, las cosas que quieres que se vean para que el juez pueda discernir sobre esa base. En ese sentido, sí es auxiliar de la justicia, pero fundamentalmente como una persona que está abogando por su cliente. Sin embargo, hay abogados que efectivamente reinventan la realidad. Es una manera de defender en la cual la realidad no es la realidad, sino es una creación que hace el abogado; eso es muy frecuente. En suma, creo que, lejos de esta iluminación de los sectores oscuros o no vistos en un caso, reinventar la realidad no es un método permitido de defensa.

*Baldo Kresalja:* Cuando dices, Luis, que crees que en la mayoría de los casos es el cliente quien determina el objetivo, la forma de la defensa, no estoy tan seguro de que así sea.

*Luis Pásara:* El objetivo, no la forma.

*Baldo Kresalja:* El objetivo. No estoy tan seguro de que así sea, siguiendo el razonamiento de Javier, que comparto. Porque los hechos

son lo que ha sucedido y el cliente puede decirte lo que desea, pero la experiencia y el conocimiento del abogado hacen que el planteamiento frente al juez, haciendo uso de la ley, sea una habilidad que no tiene el demandado o el inculcado. Ahí sí hay una labor —no voy a usar la palabra creativa—, pero sí profesional, importante, para poner de relieve algunos puntos que el propio inculcado o demandado, quizá, no ha percibido en su integridad y que el abogado conoce, por antecedentes de otros casos.

*Luis Pásara:* Javier ve al abogado en el papel de iluminar los puntos oscuros del caso. Baldo añade la tarea de poner de relieve aspectos que ni el propio cliente percibe y que ayudarán al juez a decidir, siempre dentro de la ley. Ese perfil es atractivo, incluso fascinante. Pero, ¿ustedes creen que la mayor parte de los abogados litigantes corresponden a ese perfil? Cuando vi *22 de julio* se me apareció la cuestión de cuán «flexible» podía ser el abogado para satisfacer los intereses y los objetivos de su cliente. En realidad, este no es un tema nuevo, pero lo reviví a partir de ese momento clave que recordaba Javier: la única posibilidad es declararte loco. Lo que me interesa en la película es, entonces, hasta qué punto nos plantea una figura del abogado excesivamente disponible a las pretensiones del cliente. Y, en la medida que más disponible esté, se alejará más de esa figura respetable que ustedes han trazado respecto a la tarea de los colegas.

*Javier de Belaunde:* Creo que el desprestigio social de la profesión se debe, precisamente, a las defensas, en casos civiles o penales, en las cuales se recrea la realidad, por ejemplo, para salvar a un asesino de la cárcel porque resulta que no estuvo ahí o se logra que alguien...

*Luis Pásara:* O por aquello que los estadounidenses llaman *technicalities*...

*Javier de Belaunde:* La otra parte es la víctima de ese tipo de ejercicio. Si hay alguien que tiene una acreencia, que el deudor no paga —para usar un ejemplo simple— y que no pagará merced a las astucias de su abogado, el acreedor es una víctima que toda su vida va a odiar

al abogado que consiguió esto de la decisión de un juez. Igual ocurre en materia penal. Gran parte del desprestigio de la profesión es esta creencia generalizada de que los abogados son capaces de hacer cualquier cosa. Y, claro, no es una invención. Creo que hay un conjunto de información que la población conoce y que responde a tu pregunta acerca de si la mayor parte de la profesión legal está invadida por este tipo de abogados.

*Baldo Kresalja:* Y hay un cinismo muy marcado en sus conductas. Resulta paradójico que algunos clientes que son faltosos, justamente califiquen como bueno al abogado que tiene este cinismo, que es capaz de crear situaciones para salvarlo. Dicen que es muy capaz...

*Luis Pásara:* De cualquier cosa.

*Baldo Kresalja:* Es capaz de cualquier cosa. Ciertamente, hay otros problemas en la propia administración de justicia. Pero la conducta de los abogados, desde el punto de vista deontológico, es pobrísima.

*Luis Pásara:* Entonces, estamos bastante lejos del lema de nuestro Ilustre Colegio de Abogados de Lima: «Defenderás causas justas», de la pompa declarativa de «*Orabunt causas melius*».

*Javier de Belaunde:* Me refiero a un caso propio. En el Perú se puede llevar a la corte superior un laudo arbitral para que sea anulado. Si el laudo se anula en la corte superior, existe legalmente la posibilidad de poner un recurso de casación que será visto por la Corte Suprema. Pero si el laudo no es anulado en la corte superior, no hay acceso a la Corte Suprema. El caso es un asunto mío en el cual tuvimos éxito en un arbitraje; la otra parte va a la corte superior y esta resuelve que no anula el laudo, pero la otra parte pone un recurso de casación en la Suprema. Pese a que legalmente era improcedente, dentro de los temores que uno tiene en el ejercicio, de que pueda pasar algo que no es bien estudiado, hice mi ronda de visitas a los vocales de la Suprema para hacerles ver que es un caso clarísimo de improcedencia. Uno de los magistrados me dijo: «Sí, pues, qué barbaridad, los colegas... por ganarse algoito». A mí no se me había ocurrido —había sido bien cándido— que el colega

podía haber puesto el recurso a la Suprema para ganarse algo. Pero los magistrados son duchos y ven un montón de casos; este identificó inmediatamente cuál era el asunto.

*Luis Pásara:* Y en ese caso se ha recargado inútilmente el sistema de justicia y se ha decepcionado al cliente —a quien, para explicar la denegación del recurso planteado, siempre se le puede decir que la otra parte compró al juez, lo que concurre a desprestigiar a la administración de justicia, en este caso con una base falsa—, pero el abogado procedió así, no por ignorancia, sino para llevarse lo suyo.

*Javier de Belaunde:* En la película, desde el punto de vista de la política pública, encontré muy interesante la actitud del primer ministro, que ordena una investigación, absolutamente independiente, la que concluye que efectivamente ha habido determinadas fallas de seguridad y que se han podido hacer las cosas mejor. Y entonces el primer ministro pide disculpas públicas. Este punto revela probablemente una actitud muy noruega.

*Baldo Kresalja:* Esta es una película que tiene, desde el punto de vista estrictamente jurídico, una cantidad muy importante de aspectos para ser puestos de relieve. La importancia de los testimonios, el tipo de testimonios, en qué materias, en este caso no es sobre hechos, sino sobre conductas. En fin, podría hacerse un curso de derecho sobre la base de *22 de julio*.

## CRIMEN Y CASTIGO. MUERTE CRIMINAL Y MUERTE JUSTICIERA

Catalina Wainerman

En 1969, unas breves vacaciones mías en Chile coincidieron con el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, que hoy es uno de los más importantes del mundo de la cinematografía. Ignoraba entonces que asistía a un festival nacido solo dos años antes, en 1967, y que desde entonces ha tenido lugar anualmente, salvo durante los años de la dictadura militar —hermana de otras dictaduras coetáneas latinoamericanas—, que lo censuró. Ignoraba también que la película que vi entonces, *El Chacal de Nahueltoro*<sup>1</sup>, que es objeto del presente trabajo, con el tiempo sería considerada por muchos como la mejor o una de las mejores producciones de la historia del cine chileno y un paradigma de lo que se conoció como el Cine Nuevo Latinoamericano. Y, desde luego, ignoraba que además este film sería objeto de numerosos trabajos en seminarios de teoría constitucional y filosofía política, de expertos en filosofía del derecho, del derecho penal, la teoría de la pena, el castigo, la venganza y la pena de muerte. Y, finalmente, no podía imaginar que ese film habría de dar origen a una vasta producción de crítica cinematográfica, sería ejemplo utilizado en escuelas y universidades del cine

---

<sup>1</sup> Puede descargarse de <https://archive.org/details/ElChacaldeNahueltoro>

para la discusión, el análisis y la reflexión sobre el cine comprometido, el género documental, la construcción del guion, el movimiento de cámara, el montaje, el uso de planos en blanco y negro, etcétera.

El de 1969 fue el II Festival de Cine Nuevo Latinoamericano y el II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. El «Nuevo Cine Chileno» de la década de 1960 y el «cine militante» de principios de la década siguiente reunieron a los cineastas de la región con intereses estéticos y políticos pro revolución social, antiimperialismo, búsqueda de una cultura propia y una obsesión con la «realidad» y la «verdad» que los hacía preferir el género de ficción documental en torno a sucesos ocurridos en la realidad, con elevada densidad social. Influidos por el neorealismo italiano y otros movimientos del cine social, el latinoamericano mezcló realidad, denuncia y crítica social utilizando el código del cine para enfrentar a los gobiernos de la época<sup>2</sup>. Participaron de este clima Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos, de Brasil; Miguel Littín, Raúl Ruiz Pino y Lautaro Murúa, de Chile; Fernando (Pino) Solanas, Leonardo Favio, Fernando Birri, de Argentina; Mario Handler, de Uruguay; Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez, de Cuba, entre muchos otros.

Impresionada por la vista de *El Chacal de Nahueltoro* (en adelante *El Chacal*) lo recordé y utilicé durante décadas mientras ejercía mi labor docente en aulas de sociología, como muestra ilustrativa del proceso de «socialización»<sup>3</sup> y como ejemplo paradigmático de la

---

<sup>2</sup> Las biografías del director y demás integrantes del equipo cinematográfico, algunos de los cuales viven hoy en día, en sus 80 y más años de edad, muestran un catálogo de actores y actrices de cine y experimental y de teatro comprometido, con actividades políticas a causa de las cuales vivieron el exilio durante la dictadura de Pinochet, pocos años después de haber filmado esta película.

<sup>3</sup> Concepto central en sociología que alude al proceso de convertir/se desde ser humano en ser o actor social, es decir, en miembro de una sociedad mediante la incorporación de sus normas, reglas y valores sociales y culturales. El proceso lo guían los adultos, mayormente los progenitores y otros parientes cercanos y, luego, las instituciones sociales, la escuela, el mundo del trabajo, la iglesia, etcétera.

«injusticia» social visibilizada en la cinematografía. De ahí que la eligiera para este libro de entre muchas otras producciones filmicas sobre el mismo tema. Examinemos por qué. Empezaré por relatar el guion del film, seguiré por comentar aspectos cinematográficos —sin ser una experta—, abordaré luego los sociológicos —que sí son de mi competencia académica— y los jurídicos, como simple diletante. Espero hacerlo con éxito.

## EL GUION Y LOS HECHOS

El guion de *El Chacal* puede describirse de modo simple y breve. Se trata de un documental con algo de ficción que relata un suceso ocurrido en el sur de Chile, en Chillán, que conmocionó al país entero. Un campesino que apenas había salido de un estado animal, casi sin lenguaje —atributo exclusivo de los seres humanos—, ebrio, que deambulaba, sin familia ni amigos ni trabajo alguno salvo changas y hurtos pequeños, arriba en su andar errante a una vivienda de un fundo que habita una mujer con cinco hijos, viuda reciente de quien era peón contratado, muerto de seis puñaladas en un altercado. Rosa, ahora cocinera del fundo, le ofrece refugio.

Transcurren pocos meses de convivencia cuando, en razón de la ebriedad del intruso, todo el grupo es expulsado del fundo a la nada, al campo. Sin techo y sin cobijo alguno, en un estado de vida casi animal, José, en un ataque de furia desencadenada por la falta momentánea del vino que le proveía Rosa con su pensión de viudez, da una muerte salvaje con un enorme azadón a ella y a sus cinco hijos, la mayor de 12 años y el menor de tres meses y medio. A este último lo exime del azadón, quizás porque su enorme tamaño era desproporcionado para un cuerpecito tan escueto. Opta en cambio por aplastarlo con uno de sus enormes pies en medio de los llantos y gritos de la criatura. Allí y entonces, se convierte para la sociedad en «El Chacal de Nahueltoro».

Pronto es aprehendido, encarcelado, juzgado y condenado. Tras algo más de tres años de reclusión en un penal modelo donde es «socializado», se transformó en otro, ahora persona. Aprendió a vestirse, a usar zapatos, a leer, a escribir, a conocer la historia nacional, a jugar al fútbol, a sonreír tras hacer goleadas festejadas por sus compañeros, a trabajar de modo productivo —primero en madera haciendo guitarritas y portarretratos, y luego en mimbre, fabricando canastos para vender— y a ser un devoto creyente en la religión católica. Tras ese proceso, se le condenó a la pena de muerte, que le fue aplicada por un pelotón de ocho fusileros, con los ojos tapados contra su voluntad con una venda cosida por su propia madre. Hasta el último momento esperó el indulto del entonces presidente de Chile Jorge Alessandri, que no llegó a pesar de los pedidos del director y del sacerdote del penal y de una parte considerable de la sociedad civil.

El director del film Miguel Littín investigó el caso mediante los periódicos de la época, declaraciones documentadas del asesino en el juicio, el registro de los periodistas que lo interrogaron para la televisión y los periódicos, entrevistas a jueces y funcionarios del penal, a otros condenados —como él, campesinos analfabetos—, y a vecinos de Nahueltoro que lo conocieron, incluyendo a su madre. Los datos de la realidad son descriptos a continuación.

El 30 de abril de 1963, en las cercanías de la ciudad de Chillán, José del Carmen Valenzuela Torres, también llamado Campano, Canaca, Trucho, campesino de la localidad de Nahueltoro, asesinó a su pareja, Rosa Rivas Acuña y a sus cinco hijos. Apresado, es trasladado al recinto penitenciario de Chillán, cuyo alcalde Alfonso Piedra Ortega había hecho escribir en dos de las paredes de la cárcel su visión sobre la recuperación social de los delincuentes. En una se leía: «Sean estas murallas manantial de reforma y de fe»; en la otra: «Redimir, no reprimir». Con la colaboración del sacerdote del penal Eloy Parra se propuso que José aprendiera a leer y escribir y que hiciera una profunda labor espiritual.

Durante los tres años de cárcel, José completó un exitoso proceso de arrepentimiento y conversión en un digno miembro de la sociedad civil y religiosa. Durante ese tiempo recibió libros, frutas y otros alimentos, obsequiados por ciudadanos y organizaciones civiles que constataban su transformación. La noche anterior a su fusilamiento mucha gente llenó la plaza frente al penal para pedir clemencia para José, alguien que había asesinado sin razones y sin conciencia alguna de ser miembro ni víctima de una sociedad, una entidad con reglas, normas, valores e instituciones que marcan deberes y obligaciones. Tenía 23 años en el momento de ser ejecutado. Desde entonces, José Valenzuela Torres se convirtió en una suerte de «santo» y su tumba, cubierta de placas recordatorias, es venerada, visitada y adornada con flores y placas hasta la actualidad.

El film merece algo más que el resumen de su guion. Hay diálogos, gestos, detalles que dan espesura y color a la producción que está organizada en cinco secuencias: la infancia de José, el andar de José, la persecución y el apresamiento, la educación y amansamiento, y su muerte. Si bien las cinco siguen un orden temporal, dentro de cada cual hay escenas que relatan en tiempo presente y en *racconto*, producto de un montaje complejo que enriquece y dinamiza al guion al subrayar la conexión entre las experiencias tempranas de vida y los comportamientos de un adulto marginal.

Conocemos la infancia de José gracias al interrogatorio al que lo somete el juez de instrucción de la causa, tras ser apresado. Así, nos enteramos de que cuando tenía seis años José vivía en un fundo con su padre, que era trabajador del fundo, su madre y un hermano menor cuyo nombre real no recordaba, pero sí su apelativo: «el chileno». Cerca de los ocho años se fue de su casa a causa de los malos tratos de los que era víctima. Tras andar por los caminos, es encontrado por dos cabos que se apiadan de él y lo llevan a casa del alcalde de un pueblo próximo con intención de que le diera cobijo. Tras la negativa de la autoridad, prueban con el sacerdote de la iglesia con el mismo resultado,

no sin antes de ser José objeto de burlas y risotadas, por su aspecto sucio y andrajoso, por parte de los niños lavados, peinados y compuestos que estaban en clase de catecismo con el sacerdote aprendiendo a ser buenos católicos. Sin otra solución, uno de los cabos se lo lleva con él a su heredad y le asigna como tareas el cuidado de los chanchos y hacer mandados. Transcurridos cuatro meses, José deja el lugar y se va con otro patrón por un año, luego con un tercero que le pagaba más y con quien permanece tres años y medio hasta que vuelve a irse con otro patrón debido a la mala paga y los malos tratos que recibe. Trabaja en diversos fundos hasta que regresa a casa de su madre en donde, tras encontrar que su padre ha muerto, que su madre «se puso a hacer la vida» [sic] y que ahora hay dos nuevos hermanos de un nuevo padre, hermano del suyo, vuelve a irse.

El deambular de José por los campos continúa; ahora es un adulto «afuerino», sin trabajo fijo, un marginal, deteriorado por el alcohol y los malos tratos a los que en su andar suma pequeños robos de ropas colgadas a secar que luego trueca por un jarro de vino o algunas monedas para el mismo fin; es echado por indeseable incluso de prostíbulos donde busca refugiarse. En algún momento es encarcelado unos meses. Al salir, forma pareja con una mujer pero, tras una «rosca» [sic] con un sobrino de ella que le hizo unos tajos en las manos, es echado a la calle. Sigue andando por los caminos. En ese vagabundear llega a la precaria casa de Rosa, que al momento estaba hachando leña con evidente esfuerzo y clara dificultad, aumentada por la visión de cuatro niñas que andan a su alrededor andrajosas, con sus caritas sucias, cabellos desgredñados, entre tierra, bidones, desperdicios de maderas, trapos y restos de toda clase. En ese espectáculo desolador se oye el llanto de un bebé, quinto vástago de Rosa y de su finado marido, que está oculto en una cuna tras las ramas de unos árboles.

Tímido, sin levantar los ojos de su cabeza gacha que le oculta un sombrero maltrecho, cubierto con un poncho agujereado sobre unas pobres ropas desgarradas y sucias, José pide a Rosa: «¿Me podría convidar agüita,

por servicio?». El hacha cambia de manos de las de ella a las de él. Un medio vaso de agua llega al hachero improvisado en el patio del rancho, preámbulo de un plato de comida servida dentro del rancho en un plato de latón abollado por una mujer que, sin hablar, muestra en su mirada una chispa de ilusión de reemplazo del finado reciente. Así se inicia una relación en la que José podría haber entrado a formar algo como una familia, pero la historia dura poco. La bebida habitual de José contagia a Rosa; ambos beben damajuana tras damajuana de vino, en medio de riñas que terminan con el desalojo súbito ordenado por el patrón del fundo Chacayal —a quien nunca se ve—, ejecutado por la policía que los arroja a culetazos afuera de la vivienda con sus pocos petates. Los dos adultos y las cuatro niñas arrastran sus pertenencias y cargan al recién nacido; terminan en medio del campo, a la intemperie, con unas pocas ropas y algunas cacerolas.

«CONOCEMOS ESTA SUCESIÓN  
DE HECHOS POR EL RELATO  
—DISTANCIADO, PLANO, SIN  
ENTONACIÓN NI EXPRESIÓN  
DE AFECTO ALGUNO, EXPUESTO  
CON UNA VOZ GUTURAL QUE  
SALE COMO DE UNA PROFUNDA  
CAVERNA— QUE HACE JOSÉ  
AL JUEZ DE INSTRUCCIÓN».

---

La bebida arrecia, las borracheras también y con ellas, las riñas. Una de ellas termina con una de las secuencias más salvajes, brutales, teñidas de horror (sin abundar en la exhibición de sangre) que se hayan visto en la historia del cine realista. José persigue a Rosa hasta golpearla

una y otra vez con el mango para terminar matándola con el metal afilado de un enorme azadón. Rosa, tendida de espaldas, muerta de cara al cielo y sus brazos en cruz, queda firmemente sujeta a la tierra por piedras que José coloca en ambas palmas y una más grande en el medio de su pecho. Luego la emprende con las cuatro niñas, dos de las cuales tratan de huir mientras las otras dos se acurrucan, fundidas como siamesas, con sus ojitos dilatados de terror viendo a ese hombrón armado arrojándose sobre ellas hasta matarlas. Luego cae dormido por efecto de la borrachera. Al despertar se pone en pie, tambaleante, con rostro desesperado, como sin recordar ni entender, ve los cuatro cadáveres y, repitiendo el rito practicado con la madre, coloca tres piedras sobre cada uno de los cuerpecitos tendidos de cara al cielo. Entonces escucha el llanto del bebé que estaba algo más alejado de la escena del crimen y, casi sin dudarlo, lo aplasta, subido sobre su ínfima figura, apoyando sobre el niño uno de sus pies que sostiene todo el peso de su corpachón. La cámara se mueve desde el ras del suelo, magnificando la figura del hombrón asesino a la manera del cine expresionista alemán de los años treinta.

Conocemos esta sucesión de hechos por el relato —distanciado, plano, sin entonación ni expresión de afecto alguno, expuesto con una voz gutural que sale como de una profunda caverna carente de eco— que hace José al juez de instrucción. También escuchamos las voces de la autoridad. Algunas preguntas merecen ser reproducidas. Una de ellas —«¿cuánto tardaste en matar a los niños?»— es respondida escuetamente por dos palabras: «tres horas». Otra, de distinta significación, es: «¿para qué mataste a los niños?», y la respuesta en boca de un asesino brutal casi enternece: «para que no sufrieran, los pobrecitos». No sabemos si José buscaba evitarles un sufrimiento como el que él mismo sufriera, casi sin madre ni padre ni techo donde cobijarse ni cuidado ni cariño alguno, recibiendo solo castigos, abandono y malos tratos, o qué otra cosa significa su respuesta, tan distante entonces de un pensamiento humano.

La secuencia se acerca al final con José apresado por los guardias, amarrado y zarandeado entre una multitud enfurecida de vecinos del lugar que gritan y amenazan, en imitación de personajes retratados por Goya en *Los desastres de la guerra*<sup>4</sup>. Bocazas abiertas que muestran agujeros oscuros y desdentados, miradas de odio furioso que claman venganza, todo entremezclado con una bandada de periodistas correctamente vestidos que acosan al reo con micrófonos y cámaras de TV, como cuervos sobre la presa, peleándose por llegar primero a registrar la primicia. La secuencia termina con la llegada de José al penal donde, tras pasar por una requisita violenta y vejatoria de sus escasas, casi nulas pertenencias, comienza el proceso de humanización: corte de pelo, afeitado de barba, baño, ropa nueva y limpia: chaqueta y pantalón y, luego, ropa deportiva para jugar al fútbol.

## EDUCACIÓN Y PROCESAMIENTO

Entonces comienza el proceso de educación y de «amansamiento» dentro del penal. Tras mostrarlo caminando a solas por el patio transitado de ida y de vuelta por otros presos, taciturno y solitario, se suceden una serie de escenas. Una de las más subyugantes y simbólicas es aquella en la que los presos invitan al «nuevo» a jugar a la pelota, un objeto extraño para él al que, luego de observar por unos segundos, pateo con tal éxito que arranca un aplauso cerrado y entonces, consagrado como uno más de un grupo social, integrado a un equipo que lo reconoce como uno de ellos, sonrío, esto es, emite la primera sonrisa que se dibuja en una cara que solo se ha visto impávida, dura, taciturna o feroz a lo largo de más de dos tercios del film.

---

<sup>4</sup> Serie de 82 grabados del pintor español, realizada entre 1810 y 1815. El horror de la guerra se muestra con especial crudeza en la serie, referida a la guerra de la independencia española, que se inició en 1808.

Guiado por el padre Eloy Parra se hace creyente y adquiere —o se le adhieren— valores de la Iglesia católica, como lo quisiera el director del penal según su meta de conducir un recinto para la redención, no para la represión. Toma clases y, en sus primeros deletreos temblorosos de un texto elemental, dice a un compañero: «es muy fácil»; a lo que el compañero responde: «no crea, hay personas que no han aprendido nunca», elogio que le arranca su segunda sonrisa en el film.

Así, José aprende a leer y a escribir, aprende historia de Chile, aprende oficios y el valor del trabajo, vende sus producidos por unos escasos dineros que acumula para entregar a su madre a quien aprende a querer, proteger y a agradecer la vida que le dio, como se espera de un buen hijo. Le enseñan los deberes de un buen ciudadano, el valor de dar la vida por la patria, el respeto a las leyes, a las normas y los valores del aparato del Estado y de la Iglesia; en suma, es iniciado en ser un buen observante de todo aquello que la sociedad considera valioso, en la tierra y en el cielo.

Llegado a este punto de exitosa reconversión, a los tres años de procesamiento que ha pasado en prisión, llega la condena. Una escribiente del juzgado, con voz plana como la de un robot electrónico, lee en el juicio:

A fojas 235 la defensa del reo Jorge del Carmen Valenzuela expone que ante la ausencia de un motivo que justifique la actitud del reo en los delitos de homicidio y lesiones graves, debe indagarse sobre la personalidad del reo y sus antecedentes, los que indican que desde niño tuvo una vida miserable, de sufrimiento y malos tratos, ambiente que lo hace reaccionar en forma anormal, sin respeto al orden, a la moral.

Aquí está Littín, que se vale de la palabra del defensor público para traer los condicionantes sociales y, con ellos, tratar de hacer comprender la conducta del asesino a quien muestra como una víctima de la sociedad, un discurso al que la justicia retributiva es impermeable,

como se demuestra al escuchar a la escribiente seguir leyendo, con la misma voz sin matiz:

... y de acuerdo a los artículos... del Código Penal... el reo José del Carmen Valenzuela queda condenado a la pena de muerte...

Las sucesivas negativas a los pedidos de condonación de la pena por la de reclusión perpetua por parte de José, del director del penal, del sacerdote que lo acompañó por la senda espiritual y de diversos actores sociales que atestiguaron su reconversión, hacen de la condena a muerte algo inevitable. Cuando le comunican la sentencia a José, como corresponde a un buen ciudadano y a un buen católico observante de sus deberes y obligaciones hacia la Iglesia, firma obediente la recepción del escrito.

La noche anterior al fusilamiento, José toma su cena acompañado por el sacerdote que comparte su vigilia en la celda, visiblemente conmovido, aunque no aviva el ansioso pero refrenado deseo del reo de recibir el indulto presidencial antes de la hora señalada para la ejecución. Llegado el momento, al alba, José se quita las ojotas y se calza zapatos. Es una bofetada de Littín, que marca hasta dónde los rituales sociales están por encima y a contramano de las circunstancias a las que se los aplica: la ejecución de un hombre ante el que la muerte no se detendrá porque vaya calzado como un campesino y no como un señor para un acto de solemnidad para la institución penitenciaria y judicial. Acto seguido, José se peina con cuidado, se lava la cara despaciosamente, dobla pulcramente la toalla, toma la hostia que le administra el sacerdote, le colocan el cepo en los pies y casi arrastrándolo lo llevan al patio donde va a tener lugar la ejecución.

Así da comienzo la última secuencia, la muerte de José. Se inicia con él esposado con los brazos cruzados por delante y engrillado —con una barra metálica de unos treinta centímetros de largo, aferrada a sus tobillos—, caminando torpemente, con las piernas separadas por la longitud del cepo, rodeado de fotógrafos de TV y entrevistado por un periodista que adquiere el papel del narrador en esta parte del film. Los extractos de la entrevista que se transcriben transmiten algo del olor, la textura

y el sabor del personaje, de su historia, de su entorno y del contexto del momento.

Periodista (P) pregunta a José por su familia.

José (J). Mi padre Carlos Valenzuela Ortiz trabajaba como «afuerino» y vivía en el mismo fundo... Mi mamá tiene cuarenta y tres años y trabaja en el campo.

P. Usted siempre pide ayuda para su mamá.

J. Sí, siempre pido.

P. ¿Descubrió cosas nuevas acá?

J. El trabajo, tuve cómo vestirme y para comer.

P. Donde vivía, ¿qué hacía, trabajaba?

J. No, solo «pasaba» [sic] yo, no más.

P. ¿Se ha sentido más cómodo usted aquí adentro, más tranquilo que antes?

J. Me he sentido más tranquilo, se da cuenta de la vida uno.

P. ¿Qué otra cosa hacía usted en la isla?

J. Yo «pasaba» [sic] ahí nomás.

P. ¿Usted se encuentra totalmente arrepentido de lo que hizo?

J. Sí, yo me encuentro totalmente arrepentido de lo que hice porque en ese momento yo no me daba cuenta de lo que hice.

P. ¿Culpa de su crimen al alcohol?

J. Al alcohol y a... yo nunca tuve educación de naiden [sic], en educación ninguna cosa.

P. En su vida en la cárcel, además de cestería, ¿qué aprendió a hacer?

J. Aprendí a hacer portarretratos y guitarritas. [...]

P. ¿Qué le promete al presidente en cambio si lo indulta?

J. Ser un hombre humilde, trabajador y útil a la sociedad y ayudar a mi madre.

P. ¿Qué le pediría a la sociedad?

J. Que me ayuden a pedir el indulto. [...]

[José al sacerdote (S)]

J. ¿Ya no me matarán? ¿No es cierto, padre? Ahora soy católico. Por eso tengo esperanza.

S. ¿Y si [el presidente] no lo hace, José? ¿Tiene derecho a considerarlo una injusticia?

J. No, lo que le prometo padre es que si él me indulta ¡padre, padre ¡¿qué dice el presidente? ¡Quiero vivir, aunque sea encerrado toda la vida! [...]

[(S) al capitán (C) del cuerpo de fusileros, al escuchar a lo lejos disparos de fusiles.]

S. ¿A qué se deben las prácticas de tiro?

C. Es una manera de tranquilizar al funcionario, además es una manera de evitar un derramamiento de sangre.

S. ¿Y usted no siente remordimientos?

C. Lo consulté con un sacerdote que me dijo que es como un médico que le corta el brazo enfermo al paciente para que salve su vida. Para que la sociedad siga viviendo hay que extirpar el brazo enfermo, es decir, al delincuente.

P. ¿Él está arrepentido de sus pecados?

S. Yo creo que él se da cuenta de que lo que él está sufriendo se lo merece. No está enojado, no tiene odio ni con sus abogados ni con sus familiares... Estaba dispuesto a pagar con esto lo que él cometió. [...]

J. Yo quiero morir como hombre, padre. Aquí en la cárcel he aprendido a conocer la vida y ahora sé que hay un Dios y me he sentido católico y chileno.

Los periodistas y camarógrafos están preparados con sus flashes para no perder detalle de la ejecución que habrán de transmitir a todo el país. Sentado en la silla donde será fusilado, fuertemente amarrado,

con una voz plana, cavernosa, sin inflexión alguna, José pide morir sin que le venden los ojos. La autoridad del penal le pide que acepte la venda en un acto de piedad por los fusileros, para no ocasionarles el comprensible sufrimiento de encontrarse con sus ojos al momento de disparar. José acepta sin más el pedido de la autoridad. Los ocho fusiles se alinean y a la seña del capitán marcada por su espada, estallan los disparos sobre el círculo blanco que antes le habían prendido sobre su ropa, a la altura del corazón, para ahorrarle dolor más allá del indispensable para quitarle la vida. El cuerpo de José se agita y su cabeza cae sobre su pecho. Se escucha un grito salido de la boca del periodista: ¡Asesinos! Se retira una camilla con el cadáver de un buen ciudadano que había ingresado al penal siendo el Chacal de Nahueltoro.

### IMPACTO DEL CASO

Este film movilizó en la sociedad chilena la discusión por la pena de muerte como forma de castigo. Pasaron cuatro décadas hasta que, en 2001, durante el gobierno de Ricardo Lagos, la condena a muerte se eliminó. Se había aplicado en 58 ocasiones desde 1875, todas por homicidio, 29 con robo, 24 calificado, uno con asalto, otro con incendio y tres con violación.

«... SU **CONDENA** DIO LUGAR A UN FUERTE **DEBATE** DEBIDO A LA FLAGRANTE **PARADOJA** EN QUE **INCURRE** EL ESTADO CUANDO, TRAS HABER PASADO AL **SUJETO** POR UN **PROCESO** DE REHABILITACIÓN EJEMPLAR PARA **REINSERTARLO** EN LA SOCIEDAD, SE LE **FUSILA**...».

---

---

La muerte del Chacal de Nahueltoro fue una de las más polémicas; su condena dio lugar a un fuerte debate debido a la flagrante paradoja en que incurre el Estado cuando, tras haber pasado al sujeto por un proceso de rehabilitación ejemplar en la penitenciaría (aplicación de la «teoría relativa» de la pena) para reinsertarlo en la sociedad, móvil de los sistemas garantistas, se le fusila (aplicación de la «teoría retributiva» de la pena) para vengar su conducta asesina, a la manera del ejercicio de la ley del talión («ojo por ojo»).

La misma sociedad chilena «canonizó» de manera informal y abiertamente popular a José del Carmen Valenzuela Torres, como símbolo de redención más allá de los pecados que cometiera: el nicho que ocupa en el cementerio de San Carlos está cubierto y rebosante de placas laudatorias y —en especial los 11 de noviembre, «Día de Todos los Santos»— con abundantes flores que se derraman y cubren generosamente nichos ajenos; de esto último surgió la leyenda de que había sido enterrado de pie, en posición vertical.

Miguel Littín, guionista y director del film, utilizó este caso real para denunciar y crear conciencia acerca del papel que tiene lo social en la conducta de los individuos; acerca de la enorme y trágica desigualdad de oportunidades a la que están sometidos grandes grupos de la sociedad, aislados y marginados de los beneficios de la educación y del trabajo. El film responsabiliza a la estructura y a las instituciones sociales de la conducta de los actores sociales. Y lo hace no solo mediante el guion; también y fundamentalmente mediante el montaje cinematográfico. La película comienza con el interrogatorio de José, ya apresado por la policía e inmediatamente aparecen en *flashbacks* escenas de su niñez, de la salida de su casa familiar y su andar vagabundo por los caminos. El mal trato de su familia de origen, junto al del Estado, la religión y el capitalismo son señalados como los principales responsables de su conducta asesina.

Se reiteran escenas que evidencian la fuerte segregación entre quienes tienen el poder y el dinero y quienes no tienen ni uno ni otro,

marcada por los valores y las normas discriminatorias del derecho penal, el policial y de seguridad, la Iglesia católica y el capitalismo agrario. La película así lo subraya con el recurso insistente a la contrastación de opuestos en secuencias de escenas que se suceden sin solución de continuidad. Por un lado, bailes populares con mujeres y varones que ríen mostrando sus dentaduras deterioradas —como teclados de piano donde alternan las negras con las blancas— y lucen vestidos festivos de una humildad que no desentona en salones pobremente adornados con guirnaldas maltrechas. Por otro, en contraste, el despliegue de risotadas de alegría en celebraciones festivas de las autoridades judiciales y penitenciarias, que transcurren frente a mesas cubiertas de comida y bebida, y en mucho más marcada oposición con la comida servida con un enorme cucharón, hundido rítmicamente dentro de una olla gigante para llenar los platos de lata de los presos que forman una fila paciente ante el cocinero del penal. Los unos degluten entre risas y humo de cigarrillos, sentados en sillas junto a mesas cubiertas con manteles; los otros mastican en el suelo, apoyados sus coxis y lumbares contra un paredón, con sus platos haciendo equilibrio sobre las rodillas de sus piernas plegadas, o en largas mesas y bancos de madera rústica.

Littín también emplea su mirada crítica cuando muestra a José niño, «cazado» tras la huida de su hogar, a los ocho años, por dos gendarmes que lo encuentran por un camino; uno de ellos procura que quede al cuidado del intendente del pueblo, quien se desayuna opíparamente con su tazón de café y leche en el que sumerge rodajas de pan previamente untadas parsimoniosa y prolijamente con mantequilla —mientras protege su camisa de migas y manchas mediante una gran servilleta colgada de su cuello—, sin inmutarse por tener frente a sí, de pie, al gendarme y al niño, como convidados de piedra que miran con ojos de deseo el banquete al que no son invitados por el agente del Estado que, de tanto en cuando, se limpia los labios y las comisuras chorreantes de su ingesta.

Se trata de una mirada cerradamente sociológica —ni biológica ni genética ni psicológica— del comportamiento de José, convertido en un «chacal». Littín logra provocar en su público cierta empatía por un asesino de una crueldad y ferocidad extremas, al remarcar con su cámara —y sobre todo con el montaje de sus escenas— los efectos de la ausencia de una crianza de amor y cuidados, y de la presencia del maltrato, el abuso, el abandono, la ausencia de afectos.

Acentúa el efecto de la socialización y de la educación por sobre el de la biología y la genética lombrosiana, al mostrar con insistencia la transformación de «el chacal de Nahueltoro» en un miembro de la sociedad, ciudadano consciente de sus deberes y obligaciones... si bien no de sus derechos. No hay lugar en el film para marcas de personalidad y del carácter individual; todo es contexto y estructura social, mucha obediencia a, y poca transgresión de, órdenes superiores incuestionables; una enseñanza de la lectoescritura, de la historia, de la religión que no admite preguntas ni ejercicio de la reflexión, solo obediencia a las órdenes que vienen desde los superiores. Pero, en definitiva, la transformación de José en el penal no alcanza para lograr su deseo (y derecho) de vivir, aunque encarcelado de por vida, como responsable de su crimen pasado.

Littín denuncia el endiosamiento de la muerte en la sociedad chilena, tanto en el ámbito militar como en el eclesiástico, al valorar la conducta del patriota «comandante Arturo Prat quien con sus compañeros prefirieron dar la vida antes de arriar el pabellón nacional», un patriota que dio su vida por la patria, como Cristo muerto en la cruz. El montaje del film acentúa el mensaje cuando la clase de historia de Chile, impartida por un docente que recita su mensaje patriótico con una bonhomía *cuasi* sacerdotal, es seguida, casi superpuesta, con el sermón aleccionador del sacerdote del penal en misa, seguido por los atentos ojos de los prisioneros. En ambas escenas —como en muchas otras— no hay preguntas, no hay cuestionamientos, no hay lugar ni siquiera para dudas por parte de los reos del penal, un establecimiento

modelo para su época que declama desde sus paredes la adhesión a reformar y redimir, no a reprimir ni a castigar la conducta delictuosa. El film pivotea alrededor de la muerte: una individual, ilegítima, infligida por un ser marginal, sin motivo alguno, resultado de la inconsciencia y la ebriedad; la otra, legitimada por las instituciones del Estado, guiada por la teoría de la pena retributiva.

Littín muestra el monstruoso absurdo de proponerse y lograr con éxito hacer de un ser humano en su estado original un actor social observante de las normas y los valores aplaudidos en la tierra y en el cielo, para luego quitarle la vida —con la perversa aceptación y conciencia de que ese ser ha pasado y ha aprobado el largo proceso de convertirse en un miembro de la sociedad— a quien ya la reeducación y la redención no le habrán de servir porque ya no habrá de vivir. La película muestra, con discreción, pero con insistencia, la inutilidad del esfuerzo, la energía y los recursos invertidos por las autoridades del penal en la autodestrucción de la meta buscada y lograda por la propia institución.

El film ilustra un momento transicional de la historia de las ideas en el que la penalidad concebía a los delincuentes e infractores como seres libres y responsables, dueños de libre albedrío, sin consideración alguna por sus condiciones materiales de vida, que escogían porque sí apartarse de las normas y valores vigentes para delinquir; una idea claramente enfrentada a la concepción de los delincuentes como producto del orden social y, por tanto, merecedores del derecho a ser rehabilitados antes que castigados. La película elige confrontar la imagen del delincuente como un miembro enfermo de la sociedad que hay que amputar para evitar la gangrena de la sociedad, manifiestamente expresada, como se ha reseñado, por el argumento que da el capitán de los fusileros al sacerdote del penal cuando este le pregunta si tiene algún conflicto de valores por ejecutar a un reo que se ha reformado.

Littín sería hoy blanco de quienes consideran que las ciencias sociales —y la sociología en particular— son propiciatorias de la «cultura

de la excusa». Esto es lo que específicamente se ha dado en llamar «la excusa sociológica», valiéndose de una burda confusión entre el plano del entendimiento —producto del conocimiento científico y de la capacidad de descubrir regularidades— y el plano normativo-valorativo propio de la justicia, la policía y la cárcel; al superponer ambos planos se postula que *entender* actos dignos de condena moral o jurídica resulta sospechoso como intentos de *excusar*, de *absolver* y de *eximir* de responsabilidad (Lahire, 2016). Es como si, por arte de magia, el acto de conocimiento modificara la situación real de los individuos.

Probablemente sin conciencia de su sintonía con la visión durkheimiana de que los hechos sociales se explican por otros hechos sociales y de la weberiana de que ninguna ciencia puede enseñar a una persona lo que *debe* hacer sino solo y apenas lo que *puede*, y eventualmente, lo que *quiere* hacer, Littín se juega por remarcar, a lo largo de todo el film, el efecto de las condiciones sociales, económicas y del poder en la vida y las conductas de sus personajes.

*P.D.* En el día de hoy, a medio siglo del fusilamiento de «El chacal de Nahueltoro», tras haber concluido de escribir estas notas, mientras tomo mi desayuno leo en *La Nación* —el periódico tradicional y de mayor tirada en papel en la Argentina— como nota de tapa, la que transcribo a continuación.

En un histórico cambio doctrinario, luego de más de cinco años de papado, Francisco modificó ayer [2 de agosto de 2018] el catecismo de la Iglesia católica para declarar «inadmisible» la pena de muerte en todos los casos e incluir un compromiso de luchar contra ella en todo el mundo.

«La Iglesia enseña a la luz del Evangelio, que la pena de muerte es inadmisibles porque atenta contra la inviolabilidad y la dignidad de la persona y se compromete con determinación a su abolición en todo el mundo», dispuso el Papa en una audiencia concedida al prefecto de la Congregación de la Doctrina de la Fe.

Además se han implementado sistemas de detención más eficaces, que garantizan la necesaria defensa de los ciudadanos, pero que, al mismo tiempo, no le quitan al reo la posibilidad de redimirse definitivamente.

Según datos de la organización humanitaria Amnistía Internacional, el año pasado [2017] se registraron 993 ejecuciones en 23 países... La mayoría de las ejecuciones fueron en China, Irán, Arabia Saudita, Irak y Pakistán. Al terminar 2017, 142 países (más de dos tercios del total) habían abolido por ley o en la práctica la pena capital (La Nación, 2018, p. 22).

Este cambio doctrinario llegó tarde para el derecho penal chileno, que ya lo realizó. Imposible evaluar cuánto contribuyó el cine de Littín a que esto ocurriera.

## REFERENCIAS

Lahire, B. (2016). *En defensa de la sociología: Contra el mito de que los sociólogos son unos charlatanes, justifican a los delincuentes y distorsionan la realidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

La Nación (2018). *El papa Francisco declaró «inadmisibles» la pena de muerte para la Iglesia*. 3 de agosto.

## Ficha técnica

*El Chacal de Nahueltoro*.

Origen: Chile, 1969

Director: Miguel Littín

Guion: Miguel Littín

Cinematografía: Héctor Ríos

Música: Sergio Ortega

Duración: 88 minutos

Productora: Cine Experimental de la Universidad de Chile

Género: drama social (basado en hechos reales)

Premios: 1970, XX Festival de Berlín, Premio OCIC (Recomendación)

### **Reparto**

José del Carmen Valenzuela Torres, «el Chacal»: Nelson Villagra

Rosa Rivas Acuña: Shenda Román

Director del penal: Roberto Navarrete

Sacerdote: Armando Fenoglio

Periodista: Marcelo Romo

Juez: Luis Alarcón

Capitán del pelotón de fusileros: Pedro Villagra



## ***EL SECRETO DE SUS OJOS: JUSTICIA POR MANO PROPIA Y LEGITIMIDAD DEL ESTADO***

Sebastián Linares

*El secreto de sus ojos* es una película argentina, dirigida por Juan José Campanella, basada en la novela *La pregunta de sus ojos*, de Eduardo Sacheri. En la película, que apareció en las carteleras de cine en 2009, se trenzan una historia romántica y una historia criminal. La historia de un amor recobrado, entre Benjamín Espósito e Irene Menéndez Hastings, y la historia de un homicidio que quedó impune, cometido en Argentina durante la época del gobierno de María Estela Martínez de Perón (1974-1976) por un agente paraestatal involucrado en desapariciones masivas de personas.

En junio de 1974, Benjamín Espósito, agente judicial retirado, empieza a investigar el crimen de una joven mujer, brutalmente violada y asesinada dentro de su casa en un barrio de la ciudad de Buenos Aires. Su esposo, ahora viudo, clama justicia, y Benjamín Espósito, ayudado por su asistente Pablo Sandoval, le promete descubrir al asesino y conseguir una condena de prisión perpetua para él. Pronto Espósito encuentra indicios en fotos en las que aparece la joven asesinada, donde se puede observar una persona que miraba a la víctima de forma singular. Investigan a esa persona y encuentran otras pistas incriminatorias.

En un partido de fútbol, Espósito y Sandoval localizan al sospechoso entre la multitud y lo persiguen hasta atraparlo con ayuda de la policía. Lo llevan a la justicia, y el imputado es juzgado y condenado, pero apenas un mes después, el asesino es liberado gracias a la intervención fraudulenta de un juez corrupto, confabulado con el gobierno. El asesino pasa entonces a ser contratado como sicario de la facción derechista del partido peronista, que gobernaba la Argentina en ese momento.

Estamos situados en los siniestros tiempos de la Triple A, grupo parapolicial de extrema derecha, gestado por un sector del peronismo gobernante, la Policía Federal y las Fuerzas Armadas argentinas. El grupo, según se ha documentado ampliamente, asesinó a artistas, intelectuales, políticos de izquierda, estudiantes, historiadores y sindicalistas, además de utilizar como métodos las amenazas, las ejecuciones sumarias y la desaparición forzada de personas durante esos tenebrosos años.

El tenor de esos años de terror queda bien ilustrado en la película en varias escenas. En una de ellas, memorable, el asesino liberado —ahora sicario a las órdenes del régimen— se encuentra en un ascensor con Espósito. Sin pronunciar palabra, el asesino carga un revolver sin mirarlo, mientras el ascensor desciende. La escena retrata con enorme maestría el grado de arbitrariedad impune con que dichas fuerzas actuaban y nos muestra el sentimiento de miedo y terror que infundían. En otra escena, Espósito encuentra la puerta de su departamento forzada, sus fotos dadas vuelta, y a su amigo Sandoval asesinado por error, ya que ocasionalmente dormía allí debido a haberse emborrachado la noche anterior en un bar cercano. La película hace posible que el espectador viva en carne propia la sensación de vulnerabilidad más extrema, en la que uno entiende que la propia vida y la seguridad personal están para siempre amenazadas, sin ningún rescoldo de paz ni autoridad a la cual poder recurrir.

Espósito le cuenta al marido viudo que el asesino sigue libre y goza del respaldo del gobierno. Temiendo por su vida, Espósito se exilia en Jujuy durante diez años, hasta que, apenas vuelta la democracia al

país en 1985, retorna a Buenos Aires para encontrar al asesino desaparecido, y a Irene casada y con dos hijos. A su vuelta, Espósito va a visitar al marido viudo, que ahora vive en una casa en las afueras de la ciudad. Durante la visita, Espósito le pregunta por qué el asesino ha desaparecido. Entonces el marido le cuenta a Espósito que él le había localizado y dado muerte.

Espósito se retira pero, tras una reflexión guiada por recuerdos, llega a la conclusión de que no es creíble que su cliente matara al asesino de su esposa sin antes hacerle sufrir un daño equivalente al que había sufrido. Entonces detiene el coche y regresa a la casa, y allí descubre que el viudo había secuestrado y alimentado durante 25 años al asesino de su mujer, manteniéndolo vivo tras unas rejas. El viudo, al ser descubierto, se limita a decirle a Espósito: «Usted dijo *perpetua*», en referencia a la promesa de justicia que alguna vez Espósito le había hecho y que él se había encargado de ejecutar, a su manera y con sus propios medios.

La trama de la película trata con talento aspectos centrales para el entendimiento de la política y la justicia. Quiero resaltar cuatro puntos; tres de ellos son filosóficos, relativos a la cuestión de la justificación de la pena y la legitimidad del Estado; el cuarto se refiere a la organización de tribunales.

En primer lugar, a nadie se le escapa que el nudo de la historia remite al problema de la justificación de la autoridad estatal. Según una venerable tradición de la filosofía política, que parte de Hobbes pero que continúa —con diversos matices que no viene al caso explicitar aquí— en Locke y Rousseau, la autoridad estatal encuentra justificación para poner fin al estado de naturaleza, una situación en la que las personas cuidan de su vida y su seguridad personal por los medios que tienen a su alcance y donde rige la ley del más fuerte. En el estado de naturaleza, la justicia por mano propia o «venganza privada» —infligir un daño equivalente al recibido— está moralmente justificada. Las personas consienten entonces —bajo diferentes interpretaciones del consentimiento— delegar ese derecho moral a una autoridad coercitiva central,

que pasa a detentar el monopolio del uso legítimo de la fuerza. La autoridad central se convierte entonces en la única con derecho a impartir justicia: las personas renuncian a ejercer justicia por mano propia y se comprometen a acudir a las instituciones del Estado para demandar la reparación de los daños sufridos y el castigo de los victimarios. Pues bien, cuando la autoridad estatal central no ejerce debidamente esta función —cuando no imparte justicia con imparcialidad y peor si, como ocurre en el caso, está involucrada en desapariciones y asesinatos masivos—, las personas pasan a recuperar su derecho a la venganza privada y, por supuesto, el derecho a la rebelión, ya que el Estado carece de total legitimidad.

La idea de consentimiento como base de la legitimidad del Estado atraviesa no solo el contractualismo hobbesiano, sino también nuestra concepción moderna de la democracia (véase Manin, 1998), según la cual las elecciones democráticas son el mecanismo apropiado para autorizar a nuestros representantes el ejercicio de la fuerza pública. En la concepción de Hobbes, sin embargo, el consentimiento se plasmaba en «juramentos» o promesas de obediencia (el juramento de obediencia que rendían los señores feudales al rey), y esa promesa solo podía ser quebrada si el rey no lograba que prevaleciera la convivencia pacífica y el orden público.

En la concepción de Locke, en cambio, el consentimiento se canalizaba a través de unas elecciones —en las que podían participar solo los propietarios— y del parlamento; y quedaba establecido que el rey no podía expropiar, imponer tributos ni disponer de los bienes de nadie sin el consentimiento expreso de (la mayoría de) los representantes en el parlamento. A diferencia de Hobbes, Locke pensaba que, además del cometido de la convivencia pacífica, los gobernantes tienen el deber de asegurar y proteger unos derechos morales prepolíticos —es decir, anteriores a cualquier acuerdo de delegación de poder—, entre los cuales están el derecho a la vida, a la seguridad personal y a la propiedad de los bienes privados. Finalmente, en la concepción del

consentimiento de Rousseau aparece la importancia de la representación *democrática*, anclada en la igual dignidad de todas las personas por el mero hecho de nacer. Bajo este enfoque, no es el consentimiento de los propietarios lo que infunde legitimidad al régimen, sino el consentimiento de todas las personas que se encuentran bajo la coerción estatal (Rodilla, 2014).

Es interesante ver, a la luz de estas breves disquisiciones, que, bajo cualquier punto de vista, la situación imperante durante la época retratada por la película se caracterizaba por la ilegitimidad del régimen. En efecto, ni siquiera bajo la concepción contractualista estrechísima de Hobbes —que hacía residir la legitimidad política del Estado únicamente en la capacidad de este para asegurar el orden pacífico y evitar la violencia—, el gobierno de María Estela Martínez de Perón ostentaba legitimidad alguna. En algunas ocasiones se suele insistir en el origen democrático electoral de dicho régimen. Pero la legitimidad política, incluso en autores como Locke y Rousseau, que defendieron una concepción más robusta de esta, no se satisface solo con cumplir unas normas electorales, por más democráticas que estas puedan ser. Esta sería una concepción muy estrecha de la legitimidad, que ningún autor serio defiende. Allí donde la autoridad estatal está involucrada en la desaparición masiva de personas no hay visos de legitimidad alguna y, en consecuencia, la venganza privada vuelve a ser un derecho moral justificado. Esta es una de las tesis centrales que la película ilustra.

Otro punto filosófico importante que la trama de la película aborda tiene que ver con los fundamentos del castigo en un Estado democrático. Existe un debate filosófico clásico sobre este punto, entre dos posiciones: de un lado, las teorías retributivistas de origen kantiano, que consideran que el castigo se justifica como una forma de infligir un daño equivalente o proporcional al sufrido, y del otro lado, un conjunto de teorías no retributivistas, donde el castigo no tiene que ser necesariamente equivalente al daño sufrido. Entre ellas encontramos al consecuencialismo, según el cual la pena se justifica solo para prevenir

daños o delitos futuros o para prevenir la proliferación de la venganza privada, y a las teorías consensualistas, según las cuales la pena se justifica porque la persona prevé y consiente con su acto ilícito el reproche jurídico (véase Nino, 1983<sup>1</sup>).

«BIEN PODEMOS SOSTENER QUE  
ALLÍ DONDE LA AUTORIDAD  
CENTRAL NO ES LEGÍTIMA Y  
LAS PERSONAS RECOBRAN SU  
DERECHO A LA VENGANZA  
PRIVADA, COMO ERA EL CASO,  
ESTA SIEMPRE VA A EJERCERSE  
BAJO LOS CRITERIOS  
DE VALIDEZ DE CADA UNO».

---

---

Entiendo que la película muestra solo una forma de entender los fundamentos del castigo, alineada con el retributivismo; la frase final del film expresa la idea de que solo la prisión perpetua sería capaz de compensar el dolor y el sufrimiento padecido por el viudo. Es verdad, con todo, que se pueden esbozar otras interpretaciones del mensaje que quiere expresar la película, menos favorables al retributivismo.

---

<sup>1</sup> La «teoría consensual de la pena», elaborada por el filósofo argentino Carlos Nino, entiende que el castigo se justifica a partir del conocimiento que el criminal posee acerca de las consecuencias jurídicas que pueden seguirse de sus acciones. Cuando la persona en cuestión, al desafiar las bases de la cooperación social, lleva adelante un acto voluntario, conociendo que la consecuencia necesaria de dicho acto va a ser la pérdida de su inmunidad legal ante el castigo, entonces —nos dice Nino— esa persona consiente las consecuencias normativas que se siguen, del mismo modo que ocurre cuando una parte consiente a las consecuencias normativas que se siguen de un contrato (1983, p. 298).

Por ejemplo, bien podemos sostener que allí donde la autoridad central no es legítima y las personas recobran su derecho a la venganza privada, como era el caso, esta siempre va a ejercerse bajo los criterios de validez de cada uno. De allí precisamente uno de los problemas de la venganza privada: dado que los criterios de validez son variables y dependen de cada cual, la probabilidad de que la situación degenera en una espiral de violencia desproporcionada es muy elevada. Tiendo a pensar que *El secreto de sus ojos* deja margen para esta segunda lectura: no es que el retributivismo sea la lectura correcta de la justificación de la pena; simplemente sucede que en el estado de naturaleza cada cual interpreta la justificación de la pena como desea o como considera correcto, ya que en una situación semejante no hay criterios de justicia socialmente compartidos.

En tercer lugar, el desenlace de la trama interpela a otra corriente conspicua del pensamiento penal, con la que parece enfrentarse: el republicanismo penal. Según el republicanismo a secas, la legitimidad de un sistema político depende de que este asegure la libertad de todos, entendida en un sentido fuerte como «no dominación»: una persona está en una situación de no dominación no solo cuando no sufre interferencias arbitrarias de terceros, sino cuando *nadie está en capacidad para* interferir arbitrariamente sobre sus intereses legítimos (véase Pettit, 2014). El republicanismo *penal*, por su parte, tiene como objetivo disminuir dos tipos de interferencias arbitrarias: la estatal —penas arbitrarias— y la privada —delitos—. Por ello, aboga por un sistema penal que defina qué cuenta como delito y quiénes deben ser considerados responsables por estos. Por otro lado, se requieren instituciones destinadas a perseguir y castigar de un modo no arbitrario a los autores de tales infracciones. Para ello resultan necesarias políticas que tengan como objetivo eliminar, en la medida en que sea posible, los *impedimentos para el juicio* (Duff, 2015). Los impedimentos para el juicio son circunstancias que excluyen la legitimidad de la comunidad para llamar a responder a los ciudadanos penalmente responsables por las infracciones que cometieron.

En suma, el castigo está justificado en términos republicanos en la medida en que promueva la libertad fuerte de los ciudadanos, al disminuir la dominación que provoca el delito, sin llegar a ser él mismo arbitrario. Pero, además, los sistemas penales deben definir cuál será el grado de participación de la comunidad en: a) la definición en abstracto del castigo aplicable a cada delito (en este sentido, se opone al elitismo penal en la elaboración legislativa de las penas), b) la definición en concreto de la pena aplicable al criminal (en este sentido, promueve la incorporación de jurados populares) y c) el control de la pena. Esta triple participación resulta importante desde que —entiende el republicanismo— la variación en el grado de participación de la comunidad se relaciona con el nivel de libertad como no dominación promovida por los sistemas penales (véase Martí, 2009; Duff, 2015).

Quiero detenerme en la última forma de participación. Según el republicanismo, «hay que devolverle a la comunidad parte del poder de control penal, actualmente expropiado, de modo tal que los centros básicos de socialización adquieran o recuperen un papel central en la práctica del control penal» (Gargarella, 2016). Los republicanos ven como necesaria una mayor participación de los órganos comunitarios en el control de la pena y el reproche penal, entre otras razones, porque «el trabajo de los mismos promete favorecer la internalización del reproche público por parte del victimario». Al republicanismo le interesa más este autorreconocimiento de que se ha cometido una falta, que el castigo por cometerla; la reintegración del que ha delinquido, más que su aislamiento respecto del resto de la sociedad. En tal sentido, *El secreto de sus ojos* muestra cómo, bajo una autoridad ilegítima donde prima la venganza privada, esa perspectiva del castigo está cancelada. Desde el momento en que la venganza es privada, y cada uno tiene derecho a impartir justicia con mano propia, no hay comunidad, criterios compartidos del castigo ni posibilidad de internalización del reproche moral en el victimario. El victimario yace solo, entre rejas, a merced de la víctima, y su arrepentimiento —si acaso ocurriera— no sería escuchado por nadie.

Existe otro punto de la película de enorme interés para un politólogo, que es la referencia a la organización de los tribunales y la cultura jurídica de sus actores. Durante décadas, la cultura jurídica en América Latina se ha caracterizado por el formalismo. El concepto de derecho formalista identifica el sistema jurídico con el texto de la ley, cree acriticamente que el derecho es completo, coherente y cerrado, pero en la práctica se ve obligado a llenar los resquicios jurídicos que siempre deja la legalidad dando respuestas arbitrarias o apelando a interpretaciones jurídicamente enrevesadas.

El formalismo, en su versión radical, empareja validez formal con justicia. Esto se traduce en un desempeño burocrático de la organización de los tribunales que pone el acento en el cumplimiento de los más nimios detalles procesales, aun a costa del sentido común y de la prontitud de la justicia. También se refleja en una cultura organizacional en la cual el ciudadano no es considerado el centro del servicio público: en la película hay una escena memorable y divertida a la vez, en la que el funcionario judicial Pablo Sandoval, cada vez que atiende el teléfono, se dedica a despistar al interlocutor para no complicarse la vida. En el ámbito de la impartición de justicia, el formalismo se traduce en la arbitrariedad de las sentencias: como la validez formal de las decisiones a veces es de interpretación controvertida, el formalismo se limita a simular que la interpretación ofrecida es conforme a la ley, sin explicitar el razonamiento a través del cual se llega a esa conclusión.

La educación jurídica formalista gira en torno al enciclopedismo curricular, el memorismo y el conceptualismo. De igual forma, esta perspectiva de la educación jurídica considera irrelevantes las preguntas por la legitimidad moral y política de las normas e instituciones jurídicas, separa la dogmática de la teoría y práctica jurídicas, aísla el derecho privado del derecho público y tiene como método único de enseñanza la clase magistral. Este tipo de educación, además, genera un profesional del derecho con características particulares y problemáticas. Los abogados educados en las facultades de derecho formalistas,

generalmente, consideran que tienen una y solo una obligación profesional: lograr aquello que buscan sus clientes. La actuación de los operadores del derecho se concibe como un arte de fraguar pruebas y testigos, e incluso sobornar al abogado de la parte contraria, para conseguir los fines del cliente (véase Pásara, 2005). Para estos abogados, el saber experto que detentan no les genera ninguna obligación para con la sociedad<sup>2</sup>. En muchas escenas de la película queda retratada esta cultura jurídica. En ese sentido, el personaje principal de la película, Benjamín Espósito, y su amor recobrado, Irene Menéndez Hastings, son dos perlas que brillan en la ciénaga de la ineptitud, la corrupción y el formalismo de un sistema judicial y jurídico que estructuralmente está al servicio de la dominación y la arbitrariedad. Creo válido hacer notar que esa «ciénaga», según la película, se da tanto en el régimen militar como en el democrático, aunque su fetidez no sea la misma.

## REFERENCIAS

- Duff, A. (2015). *Sobre el castigo. Por una justicia penal que hable el lenguaje de la comunidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gargarella, R. (2016). Castigo y exclusión en la teoría de Eugenio Zaffaroni. *Revista Jurídica de San Andrés*, 3, 110-120.
- Manin, B. (1998). *Los principios del gobierno representativo*. Madrid: Alianza.
- Martí, J.L. (2009). The Republican Democratization of Criminal Law and Justice. En S. Besson y J.L. Martí (eds.), *Legal Republicanism: National and International Perspectives* (pp. 123-146). Oxford: Oxford University Press.

---

<sup>2</sup> Las consecuencias que genera el concepto de derecho formalista en las facultades de derecho y la práctica profesional latinoamericanas, así como su hegemonía, varían en su intensidad y características específicas. Ciertamente, hay facultades de derecho o comunidades jurídicas que cuestionan el formalismo jurídico y que han intentado neutralizar sus efectos. Sin embargo, el modelo «puro» de formalismo que se expone en este texto domina buena parte de las facultades de derecho de la región o convive en ellas, en conflicto, con otros conceptos de derecho.

- Nino, C. (1983). A Consensual Theory of Punishment. *Philosophy and Public Affairs*, 12(4), 289-306.
- Pásara, L. (2005). *Los abogados de Lima en la administración de justicia. Una aproximación preliminar*. Lima: Justicia Viva.
- Pettit, Ph. (2014). *On the People's Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Pettit, Ph. (2009). Law and Liberty. En S. Besson y J.L. Martí (eds.), *Legal Republicanism: National and International Perspectives* (pp. 39-60). Oxford: Oxford University Press.
- Rodilla, M. (2014). *Contrato Social: de Hobbes a Rawls*. Salamanca: Ratio Legis.



## EL JUICIO A LOS JUECES. ORFEO EN NÚREMBERG

Enrique San Miguel Pérez

«Se echó a reír como una niña y soñó con juegos.  
El recuerdo de un prestidigitador al que había conocido en  
alguna parte  
la hizo erguirse, súbitamente atenta.  
Volvió a ver sus manos finas de partero aristocrático  
y le oyó decir MUERTE. Miró rápidamente en el  
diccionario de nombres propios,  
pero no debía de ser un nombre cristiano; no estaba.  
Le llamaban también Princesa,  
y el eco trajo de nuevo fantasmas. Voces familiares,  
queridas, queridísimas.  
Todo se enturbió, y la espantosa náusea sacudió el  
espacio» (Casares, 1981, p. 335).

En las semanas finales de 1949, Jean Cocteau finalizaba el rodaje de *Orfeo*, la más personal de sus películas, una muy personal interpretación de la historia de Orfeo y Eurídice. La historia que convierte al ser humano que Ulises eligió ser —al renunciar a la inmortalidad que le ofrecía Calipso— en una figura capaz de acompañar a otro ser humano al mismísimo inframundo, al infierno, por amor. En plena posguerra francesa y europea, con el antiguo líder de la Resistencia, Georges Bidault, como presidente del Consejo de Ministros, y un represaliado y confinado en el campo de internamiento del nazismo en Neustadt, Robert Schuman, como ministro de Asuntos Exteriores, la historia

que protagonizaba el joven normando Jean Marais —inmenso actor e inmensa presencia escénica, símbolo de la Resistencia, aborrecido por el colaboracionismo— evocaba la generosidad con que tantos jóvenes habían comprometido su vida en defensa de la causa de la libertad frente al totalitarismo. Jóvenes que no pudieron conocer el hermoso y terrible verano de 1945. Verano, como decía Marguerite Duras, que «llegó con sus muertos, sus supervivientes y su inconcebible dolor...» (Duras, 1985, p. 132). Orfeo era el poeta vital, inocente, popular y resistente que no vacilaba en enfrentarse a las fuerzas más siniestras en defensa de la vida y de la dignidad humana. Y Jean Marais, el amor siempre anhelado por Jean Cocteau, el valiente Marais que desafiaba al nazismo con su coraje mientras el timorato Cocteau se refugiaba en la indefinición, portaba consigo la dignidad de una democracia que iniciaba un nuevo y definitivo itinerario. De entre los muertos.

Sin embargo, la película pertenece, y desde su aparición, a una actriz coruñesa, hija de Santiago Casares Quiroga, quien ocupaba la presidencia del Consejo de Ministros de la república española cuando se produjo el golpe de Estado que derivó en una guerra civil y en el establecimiento de una dictadura que sumió a España en la irracionalidad, la mezquindad y la mediocridad. Se llamaba María Casares e interpretaba en la película a una princesa que, en realidad, era la apariencia mundana de la mismísima muerte. Una muerte elegante, inteligente y resuelta. Una muerte que en el blanco y negro representaba la certeza y la autenticidad.

En 1949, Jean Cocteau quería derrotar a la muerte diciendo la verdad. El hombre que no había combatido por la vida y por la libertad entre 1940 y 1944 había optado, seguramente de manera tardía, por rendir homenaje a quienes siempre estuvieron dispuestos a entregar la una y sacrificar la otra. Y, por eso, la presencia de Marais representaba ya un testimonio de insuperable nitidez. Marais, el poeta en la pantalla que recibía los poemas incontables que le compuso Cocteau. El mismo Cocteau que un día telefoneó a Marais para decirle tres frases

antes de colgar: «Venga enseguida. Ocurre una catástrofe. Estoy enamorado de usted». Como habría de confesar el propio actor normando: «Lorenzaccio se había dejado cazar en su propio juego» (Marais, 1976, p. 129). Con figuras como «los dos Jean» se suscita la duda de si la creación surge cuando la inteligencia corona a la sensibilidad o la sensibilidad corona a la inteligencia. Y la duda se resuelve cuando se considera cómo ambos no se escondieron, o adornaron o engañaron. Como el regreso de María Casares a España tras el final de la dictadura para enfrentarse a la inevitable pregunta sobre su relación con Albert Camus, sobre si le echaba de menos. Y la respuesta con serenidad intemporal y elegancia avasalladora: «he amado y he sido amada. Y él estará siempre conmigo. Quien ama no está solo. Nunca más». De entre los vivos.

Pero, en esas mismas semanas de 1949, no únicamente Jean Cocteau, Jean Marais y María Casares ponían fin a su manifiesto contra la muerte al servicio de la verdad. Los procesos a los criminales nazis que habían estado desarrollándose en Núremberg por crímenes contra la humanidad, crímenes de guerra y pertenencia a organización criminal —por citar los cargos más reiteradamente imputados a los procesados— llegaban también a su fin. Al mismo tiempo se aprobaba la Ley Fundamental de Bonn, se constituía la República Federal de Alemania y, tras las elecciones del 3 de octubre de 1949, era elegido como primer canciller el jurista de Colonia Konrad Adenauer, líder de la «comunidad de trabajo» integrada por la Unión Cristiano Demócrata y la Unión Cristiano Social de Baviera. El mismo que había estado en fáctico arresto domiciliario por los nazis tras su destitución como alcalde de Colonia en 1933 hasta 1945, y luego se convirtió en el canciller de la refundación democrática y federal de Alemania y en uno de los padres de Europa.

Uno de los procesos más célebres, por la muy singular cualificación profesional de sus protagonistas, fue el llamado «juicio de los jueces», que —bajo el impulso del eminente y siempre recordado fiscal Robert H. Jackson— tuvo lugar entre marzo y diciembre de 1947

por crímenes de guerra, crímenes contra la humanidad, conspiración para su perpetración y pertenencia a organización criminal. Se centró en las autoridades jurisdiccionales más relevantes del Reich, con un total de 16 acusados; uno de ellos, Carl Westphal, se suicidó antes del comienzo del juicio. Entre ellos no figuraban el histriónico y despiadado Roland Freisler, presidente de la «Cámara del Pueblo» y responsable de la condena de los jóvenes resistentes de la Rosa Blanca, fallecido en un bombardeo sobre Berlín en las semanas finales de la contienda, en 1945; ni los antiguos ministros de Justicia Franz Gürtner y Otto Georg Thierack, el primero muerto en 1941 y el segundo en 1946, luego de suicidarse. Pero sí que destacaba el antiguo secretario de Estado Franz Schlegelberger, condenado a reclusión perpetua e indultado tres años después, en 1950, en atención de su delicado estado de salud, y quien habría de fallecer en 1970, mientras su obra *Das Recht der Gegenwart: ein Führer durch das in der Bundesrepublik Deutschland geltende Recht* se editaba y reeditaba con normalidad.

Partiendo de estas circunstancias y del hecho de que varios de los acusados fueron absueltos o recibieron condenas sumamente benignas y de que la inmensa mayoría de los condenados en el proceso fueron indultados posteriormente, el gran escritor y guionista estadounidense Abby Mann redactó en 1961 la novela *Judgement at Nuremberg* (¿*Vencedores o vencidos?*) que convirtió en guion para su inmediata producción y realización por Stanley Kramer, con el mismo título, la dirección artística de Ernest Laszlo y un extraordinario reparto. Tanto el número de procesados como los nombres se modificaron, de manera que Burt Lancaster interpretó al antiguo presidente del Tribunal Supremo alemán Ernst Janning; Spencer Tracy, a Dan Haywood, un modesto juez procedente de Maine que acaba de perder su puesto por decisión popular y fue designado como presidente del tribunal responsable de examinar el caso; Richard Widmark, al coronel Lawson (cuya sonoridad recuerda mucho y no casualmente a la de Jackson), fiscal que dirige la acusación; Maximilian Schell, a Hans (Óscar, en la novela) Rolfe, abogado

defensor; y Marlene Dietrich —la actriz berlinesa que renunció a la nacionalidad alemana y durante la guerra cantó para los soldados aliados—, a Frau Bertholt, viuda de un general ejecutado por los aliados.

Stanley Kramer acudió a dos auténticos genios de la interpretación para dos papeles muy singulares, que brindan dos inolvidables fragmentos de puro cine: Montgomery Clift interpretó a Rudolph Petersen, condenado a ser esterilizado en aplicación de la bárbara y nauseabunda legislación nazi, como consecuencia de su presunta ausencia de capacidad para el razonamiento, un pretexto criminal que encubría su nada presunta condición de hijo de un reconocido militante comunista; y Judy Garland caracterizó a Irene Hoffmann, condenada por las supuestas relaciones íntimas que había mantenido con el profesor Holdenstein, un docente judío, amigo de su familia. Conocida en España como «Dorita», tras *El Mago de Oz*, Garland regresaba a una gran producción para completar una de las mejores interpretaciones de su vida y siempre habría de agradecer a Kramer su trabajo como realizador: «me trata como a una verdadera actriz» (Clarke, 2000, p. 352). Finalmente, Edward Binns interpretó al senador Burkette, que sobrevuela la causa para dejar constancia de sus implicaciones políticas y en el ámbito de las relaciones internacionales; y Werner Klemperer, Torben Meyer y Martin Brandt caracterizaron a los restantes jueces encausados: Emil Hahn, Werner Lampe y Friedrich Hofstetter.

El juicio se sustenta sobre cuatro presencias poderosas; más que un cuarteto, un cuadrilátero: Tracy-Haywood, Lancaster-Janning, Schell-Rolfe y Widmark-Lawson, si bien la presencia de dos colosos como Tracy y Lancaster, más el formidable elenco de «secundarios», permite matizar la acción, aunque no oscurecer el recital de interpretaciones que regalan ambos jueces, desde su encuentro hasta su memorable final. De hecho, el coronel Lawson recuerda en su alegato inicial el prestigio y la proyección internacional del juez Janning, que había participado en plena juventud en los trabajos de redacción de la Constitución de Weimar de 1919 y, por tanto, el estupor producido por su giro hacia

el nacionalsocialismo y las insólitas posiciones que, tras el acceso de los matones nazis al poder, había defendido en un artículo publicado en la *Gaceta Oficial del Reich*, en el que mantenía nada menos que la «adecuación» de la justicia a las «nuevas circunstancias» históricas determinadas por la «revolución» que transformaba a la humanidad desde el comienzo de la Gran Guerra, y cuyo episodio central sería el propio nazismo:

El mundo vive desde 1914 en una de las mayores revoluciones de la Historia. El nacionalsocialismo, nacido durante la Primera Guerra Mundial, es el punto crucial de esta revolución. Habiendo formado la nación alemana durante los últimos quince años una comunidad política, es en la presente Guerra Mundial cuando Europa se organiza nuevamente y se crea un nuevo mundo filosófico. Ninguna actitud humana puede quedar al margen de dicha revolución, en especial la jurisprudencia. Las primeras decisiones políticas fueron tomadas por hombres y naciones que luchaban por el poder. Pero el alcance de la nueva reorganización del mundo es tal, que por primera vez en la Historia no es el poder sino la justicia quien saldrá victoriosa. En periodos de transición, la justicia debe adaptarse a las nuevas circunstancias. No es de extrañar, por tanto, que la revolución, cuyo desarrollo presenciamos, origine una crisis en la ley y, sobre todo en la administración de justicia; la extensión e intensidad de dicha crisis depende del alcance de la revolución. Se suelen definir las crisis como estados en los que los síntomas de debilidad se intensifican violentamente y desembocan en situaciones extremas: muerte en el caso del hombre y disolución en el de las instituciones públicas, o salvación del enfermo y recuperación de la sociedad en trance de disolución. La actual crisis en la administración de justicia está cerca de su desenlace. Debe crearse un nuevo concepto de la jurisprudencia y, sobre todo, un nuevo sistema jurídico nacionalsocialista. Mas, para conseguirlo, debemos actuar con tanta decisión y energía como el bisturí del cirujano sobre el cuerpo del enfermo (Mann, 1962, p. 108).

La posición de Ernst Janning en absoluto respondía a la riqueza de la extraordinaria ciencia jurídica alemana desde, al menos, Rudolf von Ihering —el segundo centenario de cuyo nacimiento se cumple en 2018—, quien en *La lucha por el derecho* había establecido su identidad siempre precursora de todas las conquistas de la condición humana en su itinerario hacia una emancipación siempre tutelada por la ley y, gracias a la ley, efectiva. Pero no resulta extraño que, tras la Segunda Guerra Mundial, y luego de la conmoción suscitada en las sociedades democráticas por el paulatino conocimiento de las aberraciones cometidas por los regímenes totalitarios, el melodrama judicial, el llamado «cine de juicios», se convirtiera en uno de los géneros cinematográficos por excelencia. Y muy especialmente cuando, en los años finales de la década de 1950 y los primeros de la década de 1960, la lucha por los derechos civiles y los primeros episodios de la coexistencia pacífica convirtieron al profesional del derecho en el héroe civil por excelencia, como servidor público defensor de la legalidad, pero también de los grandes principios inspiradores del Estado de derecho.

«*EL JUICIO DE NÚREMBERG*

REPRESENTA LA CULMINACIÓN DE  
ESTE **PLANTEAMIENTO**,  
AL QUE SE **SUMAN** LOS MEJORES  
REALIZADORES DE **CINE** DE LA  
**HISTORIA**, QUIENES EN SU MEJOR  
MOMENTO DE **CREATIVIDAD**  
**DEPARARON** VERDADEROS  
TÍTULOS **CLÁSICOS** DE  
LA HISTORIA DEL **CINE**».

---

---

De esta forma, se sucedieron producciones como *Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Men*, 1957), de Sidney Lumet; *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957), de Stanley Kubrick; *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957), de Billy Wilder; *¡Quiero vivir!* (*I Want to Live!*, 1958), de Robert Wise; *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, 1959), de Otto Preminger; *Un impulso criminal* (*Compulsion*, 1959), de Richard Fleischer; *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, 1960), de John Ford; *Herencia del viento* (*Inherit the Wind*, 1960), de Stanley Kramer; *El proceso de Oscar Wilde* (*The Trials of Oscar Wilde*, 1960), de Ken Hughes; *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shoot Liberty Valance*, 1962), de John Ford; *El proceso* (*The Trial*, 1962), de Orson Welles; *El cabo del terror* (*Cape Fear*, 1962), de J. Lee Thompson; y *Matar un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962), de Robert Mulligan. *El juicio de Núremberg* —exhibida en España como *¿Vencedores o vencidos?*— representa la culminación, por todos los conceptos, de este planteamiento, al que se suman los mejores realizadores de cine de la historia, quienes en su mejor momento de creatividad depararon verdaderos títulos clásicos de la historia del cine y brindaron auténticas lecciones magistrales de pedagogía de los derechos y libertades fundamentales (San Miguel Pérez, 2003, pp. 137-138).

No obstante, *El juicio de Núremberg* plantea desde el principio un problema jurídico que constituye la base de la defensa que lidera con vehemencia, energía, habilidad y convicción el letrado Rolfe: los acusados se habían limitado a la aplicación del ordenamiento jurídico, es decir, a cumplir su obligación como jueces. Ernst Janning y sus colegas y compañeros en el banquillo de los acusados no habían actuado fuera del ordenamiento positivo de su país. Es más: ¿qué legitimidad avalaba la actuación de un tribunal de excepción que sobre suelo alemán integraban jueces no alemanes que juzgaban a nacionales alemanes aplicando tipos penales no existentes en el ordenamiento penal alemán? Para Rolfe, un juicio celebrado de acuerdo con estas premisas

únicamente podía derivar en un juicio contra todos los alemanes. Y eso representaba una flagrante injusticia, tanto en términos jurisdiccionales como políticos e históricos.

La ciencia jurídica, sin embargo, había avanzado, básicamente en términos políticos e históricos, como para dar forma a nuevas categorías penales que venían a traducir el anhelo histórico de libertad que reside en la base del derecho como baluarte de la vida, la dignidad y la integridad de la condición humana. Y fueron dos juristas procedentes de la antigua Lemberg del imperio-reino de Austria-Hungría —la actual Lviv, en la Galitzia—, Hersch Lauterpacht y Rafael Lemkin, los creadores de los conceptos de «crímenes contra la humanidad» y «genocidio» que habrían de incorporarse al debate científico. Fueron el primer supuesto esgrimido por el propio fiscal Robert Jackson en la apertura de los juicios de Núremberg, quien sostuvo desde su alegato inicial que la verdadera parte acusadora no eran las potencias aliadas y vencedoras, sino «la civilización» (Sands, 2017, pp. 384 y ss.). Era la civilización en su conjunto, es decir, la humanidad en el tiempo —toda la humanidad y todo el tiempo— la que sentaba en el banquillo a los responsables de perpetrar crímenes que repugnaban a la conciencia humana, más allá del espacio y del tiempo. Crímenes que trascienden las fronteras, los ámbitos de soberanía, los códigos y la historia. Crímenes que no prescriben.

En sus *Memorias*, Franz von Papen, canciller en la República de Weimar y ministro de Asuntos Exteriores y vicescanciller del primer gobierno liderado por Adolf Hitler a partir del 31 de enero de 1933 —uno de los grandes impulsores del definitivo triunfo de la candidatura del caudillo nazi cuando consiguió convencer al presidente Paul von Hindenburg de que Heinrich von Brüning, líder del centrismo católico, su más íntimo enemigo, era un peligroso «socialista cristiano»—, lamentaba amargamente haber sido encausado tras ser acusado de conspiración con objeto de suscitar una guerra ofensiva, pero también reconocía que los procesos de Núremberg habían

deparado una primera consecuencia positiva: aquella que «despertó la conciencia del mundo» (von Papen, 1952, pp. 611 y 627).

Cuando el periodista estadounidense León Goldensohn entrevistó a los encarcelados en Núremberg, en el último de los encuentros que mantuvo, el 30 de marzo de 1946, con Franz von Papen —el antiguo integrante del Zentrum que se dio de baja en el partido para aceptar convertirse en canciller el 31 de mayo de 1932 con la única misión, como decía Eugenio Xammar, de «preparar el camino para el acceso suave al poder de los nacionalsocialistas» (2005, pp. 70-71)— detectó a un hombre que se mostraba muy en consonancia con los planteamientos que en la película realiza Ernst Janning. La caracterización que efectúa este recuerda mucho al propio von Papen al argumentar que lo único que preocupaba a los alemanes en 1933 eran los ocho millones de parados, los más de doce millones de empleos precarios y el hallazgo de una solución para los problemas sociales lejos del comunismo; una solución que, según von Papen, debía encontrarse en las directrices «del capitalismo mezclado con un cierto grado de socialismo» (Goldensohn, 2004, p. 236).

Franz von Papen, de hecho, fue absuelto en Núremberg y únicamente la decisión de las autoridades germano-occidentales de someterlo a un proceso de «desnazificación» —que se resolvió en una pena de privación de libertad de ocho años, de los que cumplió tres— permitió que respondiera por su actuación. Pero es cierto que, desde 1945, para un segmento significativo de la ciudadanía, el servicio a las autoridades de la Alemania nazi no representó ningún obstáculo para su reinserción en la vida civil e, incluso, en el servicio público. Una reciente novela de Ferdinand von Schirach, *El caso Collini*, pone de manifiesto en qué medida la memoria se debilita hasta desembocar en la indiferencia, cuando no en la abierta comprensión. Y, en último término, a veces la exculpación razonada acompaña a quienes protagonizaron conductas que se encuentran más allá de cualquier conducta humanamente admisible (von Schirach, 2013, p. 113). Las consecuencias del

«debilitamiento» de la memoria —debilitamiento nunca inocente— son muy fácilmente constatables hoy en la Europa de Matteo Salvini y Marine Le Pen.

El trauma nazi-fascista persigue, sin embargo, a un continente que, en muchos supuestos, se obstinó y, a veces, se complació en reemplazar la memoria por la amnesia. Un continente en el que, no obstante, resulta imposible ignorar que no hay justicia sin memoria. De esto es un magnífico testimonio *Sandra* (*Vaghe stelle dell'Orsa*, 1965), película realizada por Luchino Visconti apenas cuatro años después de *El juicio de Núremberg*, con Claudia Cardinale como protagonista y la música de César Franck, que acompaña el viaje de Ginebra a Volterra de una víctima de la maldad del totalitarismo y, sobre todo, del envilecimiento que cubre a quienes se convierten en sus esbirros. En la creación extraordinaria del realizador milanés, Sandra y su hermano Gianni deben acudir a un homenaje que la milenaria ciudad etrusca rinde a su padre, judío resistente al fascismo, delatado por sus enemigos en términos dignos de un rey Hamlet —esta vez etrusco, en vez de danés—, también víctima de la mezquindad de los más próximos.

Y, si María Casares era una princesa que, encarnando a la muerte portaba siempre una severa indumentaria oscura para devolver a Orfeo a la vida, Sandra —en el blanco y negro que, como Cocteau, adopta también Visconti para su película— viste un luto blanco para tributar homenaje a quien no tuvo la fortuna de regresar desde la muerte, la misma muerte que aguarda a su hermano Gianni. Pero la oración final del rabino es un homenaje a la vida y a la justicia. Sus últimas palabras —«Y la tierra devolverá la vida a las sombras, y a los familiares difuntos les concederá vida feliz prolongada en bendición, justicia y consolación...»— invitan a afirmar que la civilización que preserva la vida quiere hacerlo de la mano de la justicia. Que sin justicia no existe civilización (Visconti, 1968, p. 126).

En la Volterra de Luchino Visconti, como en el Núremberg de Abby Mann y Stanley Kramer, en efecto, la pulsión no es de muerte,

sino de justicia. Porque los acusados en el proceso que se abre en enero de 1948 portan una sustancial diferencia respecto a sus predecesores en el ejercicio de responsabilidades políticas, institucionales, de gobierno, militares o diplomáticas: ellos son juristas cualificados y, en algunos casos, verdaderas autoridades en el ámbito doctrinal, titulares de las supremas instancias jurisdiccionales. Conocían la ley, tanto su contenido como su espíritu. Conocían la profunda significación humanista y emancipadora del derecho. Conocían los límites que ningún ciudadano, sino ninguna persona, podía nunca traspasar. Sabían que el derecho es libertad. Sabían que los derechos de las personas son imprescriptibles e inalienables, y no una graciosa concesión de un Estado cuya razón de ser resulta inseparable de su efectiva tutela judicial.

Los cuatro acusados que aparecen en la novela y en la película son, por muchos conceptos, los más detestables entre todos los acusados por la crueldad totalitaria del nazismo. Porque, como hombres de leyes, tenían el honor, el privilegio y la responsabilidad de alzarse en nombre de los derechos y libertades de sus conciudadanos. Y el alegato inicial del fiscal Lawson no puede ser más nítido cuando delimita el contenido de las conductas objeto de la acusación pública:

... Únicamente un juez sabe lo que es un tribunal. Pero este no es un proceso vulgar, porque los acusados conocían mejor que nadie lo que la Ley y la Justicia representan...

Los acusados lo sabían. Conocían muy bien los tribunales. Se sentaban con sus togas y distorsionaban, pervertían y destruían la Justicia y la Ley en Alemania. Esto ya constituye de por sí un gran crimen, pero no solo los acuso de violar las garantías constitucionales o de no respetar los procedimientos legales, sino también de asesinatos, brutalidades, torturas y atrocidades sin paralelo en la historia de la Humanidad...

Y los acusados son tal vez más culpables que muchos otros. Alcanzaron la madurez antes de que Hitler ocupara el poder. Sus mentes no habían sido deformadas por las consignas nazis.

Abrazaron las ideologías del Tercer Reich cuando ya eran hombres. Ellos, más que ningún otro, sabían lo que era justo e injusto. Aquí recibirán la justicia que negaron a otros... (Mann, 1962, pp. 34-35).

Pero tampoco hay justicia sin verdad. Stanley Kramer mantenía que la película entera, y la única idea que la sostenía, se basaba en la sencilla alocución inicial del juez Dan Haywood, no existente con este enunciado en la novela de Abby Mann, que se mejoró a sí mismo cuando redactó el guion: «estamos aquí para defender la verdad, la justicia, y el valor de cada vida humana» (Spoto, 1990, p. 225). El juez Haywood, sin embargo, tiene muy presente que, como los testimonios iniciales de los primeros testigos ponen ya de manifiesto —entre ellos los de jueces como el doctor Wieck, que abandonaron la carrera judicial casi en los albores del nazismo como repudio a sus prácticas—, los jueces ahora juzgados aplicaron el derecho realmente existente. En la novela, tras las primeras declaraciones —cuando Haywood se encuentra descansando junto a sus colegas británico y francés, los jueces Norris e Ives—, se explicita esa inquietud, al tiempo que la irreprochable trayectoria pública del juez Janning durante la República de Weimar sale a relucir cuando se evoca la brillantez del pensamiento político democrático que un día lideró:

... —continuó Haywood— Unos jueces van a juzgar y sentenciar a otros jueces. Me pregunto qué pasaría si dentro de veinte años alguien me procesara por las decisiones que hoy he tomado. ¿Cómo las juzgarían?...

—Lo que voy a leerles está sacado de la Constitución de Weimar. Aquí está: «Ahora podemos mirar a una Alemania que no desea las armas ni la efusión de sangre. A una Alemania justa donde los hombres puedan vivir en lugar de morir. A una Alemania libre y humana. A una Alemania que despierta lo mejor que hay en los hombres» ...

—¿Cómo un hombre que ha escrito semejantes palabras puede ordenar esterilizaciones y asesinatos?

—Sin embargo, es así —dijo Ives—. ¿Qué decía Goethe a propósito de esto?: «Podrían ser capaces de tanta belleza y de tanta brutalidad».

—Temo que eso no sea suficiente para explicar lo que ha ocurrido aquí —dijo Haywood (Mann, 1962, pp. 70-71).

Que la brutalidad prevaleció sobre la belleza es, en efecto, como teme el juez de Maine, parte de la explicación, pero no toda la explicación. Durante todo el juicio, la estrategia de Hans Rolfe se fundamenta sobre la excepcionalidad histórica del nazismo como respuesta a la crisis alemana de entreguerras. Pero las palabras finales del propio Ernst Janning, una extraordinaria exhibición de la capacidad interpretativa de un genio como Burt Lancaster, resuelve el juicio con una declaración que prescinde de los razonamientos exculpatorios del letrado Rolfe, y que se dirige tanto al juez Dan Haywood como, sobre todo, a sus propios compatriotas, cuando sostiene «voy a decirles la verdad [...] Voy a decirlo, aunque todo el mundo trate de impedírmelo». Y la verdad se manifiesta en toda crudeza:

—Mi abogado defensor quiere hacerle creer que nosotros no conocíamos la existencia de los campos de concentración.

Levantó la voz hasta casi gritar:

—¿No lo sabíamos? ¿Dónde nos encontrábamos, pues?...

—¿Dónde nos encontrábamos cuando Hitler gritaba su odio en el Reichstag? ¿Dónde nos encontrábamos cuando nuestros vecinos eran arrestados de madrugada y llevados a Dachau? ¿Dónde nos encontrábamos cuando los niños eran encerrados en vagones de ganado y conducidos Dios sabía dónde? ¿Dónde nos encontrábamos cuando esos niños lloraban y nos llamaban? ¿Éramos sordos, mudos y ciegos? (Mann, 1962, pp. 160-161).

«NO HAY JUSTICIA SIN VERDAD.  
EL ESTADO DE DERECHO NO ES UNA  
SOLUCIÓN INSTITUCIONAL  
NEUTRA O ASÉPTICA, SINO  
UNA PROPUESTA INTEGRAL AL  
SERVICIO DE LA VERDAD. VERDAD  
SIGNIFICA DENUNCIAR TODAS  
LAS FORMAS DE LA FALSEDAD, QUE  
SON AGRESIONES CONTRA EL  
EJERCICIO DE LA CIUDADANÍA,  
CONTRA LA DEMOCRACIA  
Y CONTRA EL DERECHO».

---

---

La verdad. El estremecedor alegato final de Janning-Lancaster enfrenta al lector de Mann y al espectador de Kramer con el eterno afán y la no menos eterna zozobra que aqueja a la condición humana. La irresponsabilidad en quien la conjuga con solemnidad y grandilocuencia como proemio a su conversión en una herramienta doctrinaria. Y, sin embargo, qué sencillo resulta constatar cuándo un ser humano, por fin, la está viviendo —la verdad no se dice, se vive— y, por tanto, está denunciando todo y a todos cuanto faltan de manera consciente a ella. No hay justicia sin verdad. El Estado de derecho no es una solución institucional neutra o aséptica, sino una propuesta integral al servicio de la verdad. Verdad significa denunciar todas las formas de la falsedad: la tiranía, la corrupción, el fraude, el racismo, la xenofobia, la homofobia, la insolidaridad, la intolerancia, la ausencia de humanidad, la indiferencia, la irresponsabilidad. Las formas de la falsedad son agresiones contra el ejercicio de la ciudadanía. Agresiones contra la democracia y contra el derecho.

Resulta llamativo que cuando Maximilian Schell se puso detrás de la cámara por primera vez para rodar un documental se lo dedicara a Marlene Dietrich. Uniendo a dos de las principales presencias escénicas de *El juicio de Núremberg*, y también al mejor actor y a la mejor actriz en lengua alemana del siglo XX, la película se convirtió, por deseo de la propia actriz, en un homenaje a la verdad. Como el *Orfeo*, de Jean Cocteau, Jean Marais y María Casares. En *Marlene (Marlene, 1984)*, Marlene Dietrich se limita a hablar, y a hablar con claridad, con frases de estructura simple, sin periodos subordinados, para decir la verdad. Y Maximilian Schell, de nuevo como Orfeo al rescate de la vida, rinde tributo de admiración, mediante una absoluta economía de medios, al espectáculo incomparable del testimonio de autenticidad que ofrece la inmensa actriz berlinesa. La mujer que durante el nazismo había renunciado a su nacionalidad y durante la contienda había cantado para los soldados aliados que luchaban contra el nazismo. La mujer que decía de sí misma: «no soy una romántica soñadora. No tengo tiempo para eso. Soy una persona lógica, práctica, que ha trabajado toda su vida». Y que, recordando a Josef von Sternberg, le reconocía, sobre todas las cosas: «siempre me obligaba a pensar, a utilizar mi cerebro y aprender algo mientras estaba trabajando; no a hacer simplemente lo que se me decía» (Spoto, 1992, pp. 353-354).

El rodaje de *El juicio de Núremberg* finalizó cuando la construcción del Muro de Berlín dotaba de especial significación a las referencias de la película al bloqueo de Berlín en enero de 1948, que se producía en pleno final del juicio y era ampliamente utilizado por los mandos estadounidenses para intentar «orientar» el trabajo del fiscal Lawson y del juez Haywood. El golpe estalinista en Praga se produjo en el mes siguiente. Billy Wilder, que había ya regresado a Alemania precisamente en 1948 para rodar *Berlín Occidente (A Foreign Affair)*, se encontró con que el estreno de la última película que se filmó en la ciudad antes de su fractura —no únicamente política, sino también física—, *Uno, dos, tres (One, Two, Three, 1961)*, proponía una interpretación cómica

de lo que había terminado convirtiéndose en una tragedia, un hecho que lastró decisivamente la taquilla e incluso la crítica de la película (Karasek, 1994, p. 221), hoy convertida en un clásico.

Europa se internaba en una nueva etapa de su historia y, por tanto, del proceso de civilización. Michelangelo Antonioni estrenaba ese mismo año *La noche* (*La notte*, 1961), supremo ejercicio de un cine que avanza en complicidad con la inteligencia activa y comprometida del espectador (Chatman & Duncan, 2008, p. 35), con Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau y Mónica Vitti en los papeles principales: las ilusiones desplomadas, el vacío, la ausencia de compromiso, la indiferencia, en definitiva, la rendición. Porque la vida es «o autenticidad, o invención, o mentira» cuando se recrea, como habría de sostener el propio realizador italiano (Antonioni, 1967, p. 12). La lectura, por ejemplo, según Antonioni, sería siempre invención. La apuesta de Mann y de Kramer, sin embargo, decidió optar por llevar al cine una historia en la cual el valor de cada vida humana prevalecía sobre cualquier razonamiento escolástico. Una historia en la que tomaban la voz quienes durante la persecución totalitaria se habían visto privados de ella.

Una historia en la que se le restituía la voz al jurista Janning que, en el trance más más decisivo de su existencia, recordaba todo cuanto había suscitado su amor por el derecho y hasta qué punto había traicionado su propio sentimiento de llamada al servicio público, es decir, al servicio de los demás. También en 1961, Jean-Pierre Melville había llevado al cine la novela de Béatrix Beck *Léon Morin, sacerdote* (*Léon Morin, prêtre*), con Jean-Paul Belmondo y Emmanuelle Riva en los papeles protagónicos. La acción se desarrollaba en la Francia ocupada y se centraba en la relación de un cura con una mujer atea. El cura de Beck y Melville, también resistente, sostenía que un cristiano no debía ocuparse de su salvación o de su santificación, sino, sencillamente «de los demás» (Beck, 1954, p. 91). El otro como prioridad. El genuino e integral humanismo del otro ser humano, basado en la amistad cívica.

Y el otro se constituye en el centro del mensaje final de *El juicio de Núremberg*. Uno de esos fragmentos de la historia del cine que se instalan para siempre en la conciencia del espectador, no digamos del espectador cuya inclinación por el derecho se ve definida —y definida para siempre—, y con ella el sentido y el significado de una existencia entregada al servicio público. En los instantes postreros de la novela y de la película, Dan Haywood, el republicano que sentía una profunda admiración por Franklin Delano Roosevelt, que había ignorado todas las presiones políticas para, en cambio, propugnar una sentencia ejemplar, se encuentra a punto de tomar un seguro, pero incómodo, transporte militar para iniciar su retorno a Maine, a sabiendas de que nunca habrá de abandonarlo, cuando recibe a través del abogado Hans Rolfe la súplica de Ernst Janning para que acuda a visitarle en la prisión.

El modesto juez acude a la celda que ocupa el gran jurista. En la película, Haywood encuentra a Janning en plena actividad, rodeado de papeles en los que ha tratado de reseñar todos los casos que recuerda similares a los que dieron lugar a las acusaciones que sustentaron el juicio, con todos los detalles que ha sido capaz de rememorar. Después, levanta los ojos, y con enorme humildad se dirige al juez para decirle: «yo nunca pensé que podría llegar a esto». En la novela, el diálogo es más amplio y Janning trata de ganar la comprensión, cuando no la complicidad de Haywood, al asegurar que él nunca imaginó el lugar al que habrían de llegar las consecuencias de sus decisiones:

—La verdadera razón por la que le pedí que viniera es que quería saber, quería oír decir a un hombre como usted, no que olvidaba, sino que al menos comprendía.

Haywood miró a Janning y sintió aumentar su simpatía por él. Deseaba decirle algo, pero no era capaz de hacerlo. Comprender, se repetía. Comprendo perfectamente las presiones a que ha estado sometido. Lo comprendo porque también he tenido que sufrirlas. Pero, ¿cómo puedo comprender la muerte de millones de hombres,

mujeres y niños en las cámaras de gas, *Herr Janning*? ¿Cómo puedo comprenderlo? ¿Cómo puedo decirle que lo comprendo?

Janning miró a Haywood y continuó hablando. Parecía que hubiera adivinado los sentimientos y emociones que se agitaban en el interior del juez.

—No sabía a dónde iba a llevar esto. Tiene que creerme. Tiene que creerme...

—*Herr Janning*. Todo empezó la primera vez que sentenció a muerte a un hombre al que usted sabía inocente (Mann, 1962, p. 188).

Orfeo decidió vestir la toga y rescatar a Eurídice de la muerte, es decir, del olvido y de la falsedad, en la novela de Abby Mann y la película de Stanley Kramer. Un Orfeo anciano, de Maine, interpretado por Spencer Tracy, irreductible servidor del bien común, sabedor de que un ser humano no puede sentirse orgulloso más que de la bondad que sea capaz de llegar a crear. Un Orfeo sabedor de su compromiso como profesional del derecho. Orfeo en Maine y en Baviera, en la modestia y en la grandeza, pero siempre al servicio de los derechos, las libertades. Al servicio de la verdad, la justicia y el valor de cada vida humana.

Según Abby Mann y Stanley Kramer, la contribución de Ernst Janning a la Constitución de Weimar había sido la definición de Alemania como una nación «justa en donde los hombres puedan vivir en lugar de morir». Una nación que «despierta lo mejor que hay en los hombres». Hace ahora casi tres cuartos de siglo, Robert Jackson sostenía que las fuerzas que configuraban el derecho internacional se encontraban «del lado de la paz, de manera que los hombres y mujeres de buena voluntad, en todos los países, puedan tener permiso para vivir, y sin el permiso de nadie, al amparo de la ley». Era, también, Orfeo, o la vida plena bajo la tutela judicial efectiva. Orfeo o el proceso de civilización. Orfeo o el derecho. Orfeo o la justicia. Orfeo derrotando, para siempre, al totalitarismo, al racismo y a la discriminación. Orfeo derrotando a la muerte.

## REFERENCIAS

- Antonioni, M. (1967). *La noche. El eclipse. El desierto rojo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Beck, B. (1954). *Léon Morín, sacerdote*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Casares, M. (1981). *Residente privilegiada*. Barcelona: Argos Vergara.
- Chatman S. & P. Duncan (eds.). (2008). *Michelangelo Antonioni*. Colonia: Taschen.
- Clarke, G. (2000). *Get Happy. The Life of Judy Garland*. Nueva York: Random House.
- Duras, M. (1985). *El dolor*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Goldensohn, L. (2004). *Las entrevistas de Núremberg*. Edición e introducción de Robert Gellately. Madrid: Taurus.
- Karasek, H. (1994). *Billy Wilder. En conversación con H. Karasek*. Barcelona: Grijalbo.
- Mann, A. (1962). *Vencedores o vencidos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Marais, J. (1976). *Historias de mi vida*. Madrid: A. Q. Ediciones.
- Sands, P. (2017). *Calle Este-Oeste. Sobre los orígenes de «genocidio» y «crímenes contra la humanidad»*. Barcelona: Anagrama.
- San Miguel Pérez, E. (2003). *Historia, derecho y cine*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Spoto, D. (1990). *Stanley Kramer, Film Maker*. Hollywood: Samuel French.
- Spoto, D. (1992). *Marlene Dietrich. El ángel azul*. Barcelona: Ediciones B.
- Visconti, L. (1968). *Hermosas estrellas de la Osa*. Barcelona: Aymá.
- Von Papen, F. (1952). *Memorias*. Madrid: Austral.
- Von Schirach, F. (2013). *El caso Collini*. Madrid: Salamandra.
- Xammar, E. (2005). *Crónicas desde Berlín (1930-1936)*. Barcelona: Acontilado.

## CONSTRUIR ESTADO DE DERECHO EN EL CINE

Eduardo Dargent Bocanegra

Sabemos bien que en el Perú y en otros países en desarrollo la ley no siempre es la ley. La ley es una referencia, una posibilidad entre muchas otras. Los textos escritos en constituciones, leyes y reglamentos con frecuencia no se respetan en los países en desarrollo. Las personas saben que es altamente probable que esas normas sean tigres de papel. Más que la ley, lo que impera es la ley del más fuerte, con actores poderosos usando su dominio para corromper, subordinar a los ciudadanos y manipular el sistema en su beneficio. En un orden republicano y democrático esta debilidad de la ley afecta la legitimidad del sistema político, al hacer de la libertad e igualdad valores débiles o inexistentes.

En este artículo exploro, a través de dos películas, los procesos y las causas por las que un orden legal democrático débil o casi inexistente puede ganar fortaleza. *El hombre que mató a Liberty Valance* y *Los Intocables* nos muestran cómo lugares en los que imperaba la ley del más fuerte y la corrupción se transformaron en espacios de mayor solidez institucional. Estas películas nos presentan zonas de Estados Unidos similares en cuanto a que gobernaban los más fuertes, pero de muy distinta naturaleza: territorios del oeste americano en el siglo XIX en el primer caso y la próspera metrópoli de Chicago en el temprano siglo XX en el segundo.

¿Qué nos enseñan estas dos películas sobre estrategias o procesos que permiten avanzar hacia un orden legal democrático? Ambas nos enfrentan a un tema complicado, que está en el centro de la discusión ética sobre la acción de los políticos y funcionarios públicos que buscan construir legalidad: el dilema de las manos sucias. ¿Deben o no deben ensuciarse las manos los políticos y funcionarios para ayudar a la sociedad? ¿Hay o no excepciones? ¿No hay casos en los que un político está obligado a actuar mal por el bien de la sociedad? ¿Cómo podemos estar seguros de que esas excepciones no se volverán la regla? ¿El fin justifica los medios si tal fin es realmente un bien mayor por ser preservado?

A continuación se presenta una breve revisión teórica sobre las causas de la dificultad de construir un Estado de derecho. Luego se discuten las películas mencionadas. Sugiero verlas antes de leer el texto, tanto para evitar *spoilers* como para entender mejor los argumentos presentados. Finalmente, concluyo con algunas ideas generales sobre ciertos claroscuros de un proceso de construcción de mayor autoridad del Estado, así como los retos que enfrentan sociedades donde no encontramos aliados similares a los vistos en las películas que aquí se discuten.

## LA LEY NO SIEMPRE ES LA LEY

Como mencionaba al inicio, en los países en desarrollo la ley con frecuencia es débil. Las razones para esa distancia entre ley y realidad son diversas. A veces un Estado es débil y no puede hacer respetar la ley frente a quienes la vulneran. En otras ocasiones el propio Estado actúa en forma despótica y viola sus normas o decide tolerar, o incluso promover, que estas se vulneren por razones diversas (corrupción, cálculo político, amiguismo)<sup>1</sup>. Como sea, nadie en su sano juicio se sentirá seguro en nuestros países por el solo hecho de saber que la ley lo ampara.

---

<sup>1</sup> En un reciente libro, Alisha Holland (2016) discute cómo el Estado y los políticos optan por no aplicar la ley a cambio de beneficios políticos y no por debilidad. Podrían aplicar las normas, o intentar hacerlo, pero se toleran las vulneraciones a cambio de beneficios políticos.

Si definimos a las instituciones como reglas predecibles que regulan en forma efectiva las conductas, nos daremos cuenta de por qué, con frecuencia, las reglas formales se quedan cortas de ser instituciones «reales»: no tienen ese poder para regular<sup>2</sup>. Las leyes son instituciones formales con fortaleza variable; instituciones que no siempre regulan la sociedad, pues están en competencia con otras instituciones que casi siempre son más poderosas que la propia ley. Una serie de normas no escritas, pero conocidas y predecibles, dejan en claro que quienes tienen más poder pueden saltarse la ley; que los recursos económicos importan más que el texto legal; que incluso cuando la ley se cumple, con frecuencia se debe a factores que poco tienen que ver con la propia fortaleza de la ley. Poder mata derechos.

La distancia entre ley y realidad existe en cualquier Estado en desarrollo, sea autoritario o democrático, y afecta su legitimidad. Este problema de legitimidad es mayor en un Estado democrático y de derecho, que se basa precisamente en la igualdad ante la ley y la protección efectiva de la libertad de sus ciudadanos. Este Estado en teoría existe para servir a los ciudadanos, con el deber de respetarlos. Adicionalmente, tiene la obligación de establecer mecanismos formales para la defensa de derechos y construir instancias estatales capaces de controlar al propio Estado. Y debe evitar que poderes privados estén por encima de la ley. Los abusos, la discriminación y la «solución» en forma violenta y extralegal de conflictos atentan contra la naturaleza misma de la democracia y sus bases jurídicas.

Entonces, lograr que un Estado se convierta en un Estado de derecho democrático efectivo es un esfuerzo cuesta arriba. Al discutir la efectividad de derechos y valores democráticos en América Latina tras las transiciones democráticas de los años ochenta, Guillermo O'Donnell señala que los Estados de la región dejaron de ser autoritarios

---

<sup>2</sup> Para una discusión más profunda sobre las instituciones y su fortaleza pueden consultarse: Portes (2012), Levitsky y Murillo (2009).

en términos políticos, puesto que tras esas transiciones se respeta el voto y, en general, existe libertad en el ámbito electoral. Sin embargo, estos Estados mantienen poderosas continuidades autoritarias, tanto por la existencia de poderes que están por encima de la ley como por conductas antidemocráticas por parte del Estado mismo (O'Donnell, 1993)<sup>3</sup>. La República en el mejor de los casos existe en algunas zonas del territorio; en muchas otras encontramos lo que O'Donnell denomina zonas marrones: lugares donde el Estado no garantiza derechos básicos, esto es, no cumple su función de garante democrático.

Esos estados son incapaces de asegurar la efectividad de sus leyes y sus políticas a lo largo del territorio y el sistema de estratificación social. Las regiones periféricas al centro nacional (que por lo general sufren más las crisis económicas y cuentan con burocracias más débiles que el centro) crean (o refuerzan) sistemas de poder local que tienden a alcanzar grados extremos de dominación personalista y violenta (patrimonial y hasta sultanista, en la terminología weberiana), entregados a toda suerte de prácticas arbitrarias. En muchas de las democracias que están surgiendo, la efectividad de un orden nacional encarnado en la ley y en la autoridad del Estado se desvanece no bien nos alejamos de los centros nacionales y urbanos. Pero aún allí se pone de manifiesto la evaporación funcional y territorial de la dimensión pública del Estado. El aumento de los delitos, las intervenciones ilícitas de la policía en los barrios pobres, la práctica difundida de la tortura y aún de la ejecución sumaria de sospechosos que residen en los barrios pobres o por alguna otra razón son estigmatizados, la negación de los derechos de la mujer y de grupos minoritarios, la impunidad del tráfico de drogas y el gran número de niños abandonados en las calles (todo lo cual señala un escaso progreso con respecto al período autoritario precedente), no solo refleja un grave proceso de decadencia urbana, sino también la creciente incapacidad del estado para hacer efectivas sus propias normas (O'Donnell, 1993, pp. 170-171).

---

<sup>3</sup> Sobre la distancia entre ley y su implementación efectiva, véase Grindle (2009).

Las causas de la debilidad de las reglas formales han sido ampliamente discutidas en las ciencias sociales. Una causa evidente es la debilidad estatal: sin un Estado eficiente, profesional y presente en el territorio construir un orden legal será casi imposible; más difícil todavía si se trata de un orden legal democrático. Pero, además, en una democracia no basta con que exista capacidad estatal: esa capacidad debe ser usada con parámetros democráticos, debe servir para controlar al propio Estado y eso pasa por profundos procesos de reforma estatal. También es importante mirar a la sociedad, explorar en qué forma actores sociales poderosos pueden convertirse en límites al Estado<sup>4</sup>. Al mirar a la sociedad también importa la fortaleza de las organizaciones de la sociedad civil para movilizarse en defensa de sus derechos.

«... LA TENSION ENTRE LOS  
FINES NOBLES BUSCADOS Y LOS  
MEDIOS PARA CONSEGUIRLOS  
CONDUCE A LAS DISYUNTIVAS  
DE UN REFORMADOR QUE EN  
OCASIONES TENDRÁ LA  
TENTACION DE VULNERAR  
LA LEY PARA CONSTRUIR  
LEGALIDAD. ES LO QUE SE  
CONOCE COMO EL DILEMA  
DE LAS “MANOS SUCIAS».

---

---

<sup>4</sup> Brinks y Botero (2014) discuten la relación que existe entre la efectividad de los derechos y las organizaciones sociales que demanden su implementación.

Un tema adicional es la tensión que hay entre los fines nobles buscados y los medios para conseguirlos; esto conduce a las disyuntivas de un reformador que en ocasiones tendrá la tentación de vulnerar la ley para construir legalidad. Los reformadores, con frecuencia, enfrentan lo que se conoce como el ya mencionado dilema de las «manos sucias»: ¿puede un gobernante no ensuciarse las manos si su objetivo es proteger la sociedad? ¿No es su inacción en nombre de principios éticos fuente de otros males terribles? ¿Qué hacer cuando la ley es manipulada por actores poderosos para, precisamente, evitar que se cumpla la ley? Este debate es un tema central de la teoría política, que ha sido discutido en trabajos de Jenofonte, Maquiavelo, Santo Tomás, Weber, Kant, y más recientemente Walzer, con respuestas muy diversas y hasta antagónicas sobre lo que un político o funcionario debe hacer en estos casos. No tengo espacio para discutir cuáles deben ser estos límites y cómo tratar las excepciones; solo busco resaltar esta tensión y dejar que los lectores evalúen si en las películas se tomaron las opciones que consideran correctas. Ambos filmes nos muestran ejemplos de este dilema, aunque sin duda *Los Intocables* plantea dilemas éticos más complejos que la película que discutimos a continuación: *El hombre que mató a Liberty Valance*.

### EL DILEMA DEL CAUDILLO INSTITUCIONALISTA

Tom Doniphon: I know those law books mean a lot to  
you, but not out here.

Out here a man settles his own problems<sup>5</sup>.

*El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford)

La película de John Ford<sup>6</sup> se inicia por el final: el viejo senador Ranse Stoddard (James Stewart) y su esposa Hallie (Vera Miles) llegan al pueblo

---

<sup>5</sup> «Sé que esos libros significan mucho para ti, pero aquí no. Aquí un hombre soluciona sus propios problemas» (traducción propia).

<sup>6</sup> Véase la discusión de esta película en el texto de Manuel Alcántara incluido en este volumen.

de frontera de Shinbone para el velorio de un viejo amigo, el ranchero Tom Doniphon (John Wayne). Las escenas transmiten prosperidad y orden; nos encontramos en un pueblo del oeste americano en el que ya existe una organización legal efectiva. Los personajes se juntan en el funeral con otros amigos con los que, nos enteramos, guardan un secreto; la película nos lleva veinticinco años hacia el pasado para conocerlo.

Descubrimos que ese pueblo próspero y pacífico no lo era en ese entonces. Era un territorio donde los rancheros que controlaban la tierra mandaban y subordinaban la ley a sus intereses. Estos poseedores de tierra y ganado se oponían a que el Estado regulara sus vidas y para ello tenían a cargo al matón Liberty Valance. Stoddard es un joven abogado que viaja al oeste, cargado de ideales republicanos y armado con la ley para reformar la sociedad. En el camino hacia Shinbone es asaltado por Valance y sus hombres, quienes lo golpean y dejan abandonado. Luego es rescatado por Doniphon, un hombre al que Valance respeta por ser tan o más duro que él. Doniphon no tiene ninguna confianza en el orden legal. En Shinbone los libros de leyes no significan nada; solo la fuerza controla a la fuerza.

Descubrimos entonces que Valance y los rancheros tienen completamente dominado al pueblo. El alguacil, un hombre bonachón, es débil y no se atreve a enfrentarlos. Casi muere de susto cuando Stoddard le recuerda que tiene jurisdicción para arrestar a Valance por sus acciones. El único oponente del orden existente es un periodista alcoholizado sin mayor influencia. La película se centra en los esfuerzos de Stoddard por traer al pueblo el orden constitucional de los Estados Unidos y la resistencia de Valance por mantener el viejo orden. Stoddard lucha porque se elijan autoridades que los representen en la asamblea estatal y enseña a los niños, y pobladores en general, derechos y ciudadanía. Al mismo tiempo, practica a escondidas cómo disparar un revólver, para lo que muestra muy limitada capacidad.

Al final Stoddard triunfará y, como sabemos desde el inicio, se convertirá en una figura política nacional. Lo paradójico es que este triunfo de la ley republicana se alcanza mediante el uso de la fuerza. Al ser elegido delegado ante la asamblea estatal, Stoddard es desafiado y amenazado de muerte por Valance. En un altercado posterior Stoddard termina, en apariencia, matando de un disparo al abusivo Valance. Su reputación crece, pues ya no solo es un hombre de leyes con buenas intenciones: es quien pudo matar al indomable Liberty Valance.

Al ser nominado en la asamblea estatal como representante nacional, Stoddard se cuestiona si debe aceptar la nominación: ¿puede un asesino ser un buen representante? ¿Acaso no se ha hecho parte del propio sistema que cuestiona? Doniphon le confiesa el hecho que constituye el secreto con el que se inicia la película: en realidad fue él quien disparó desde un callejón contra Valance. El disparo de Stoddard no fue preciso. Doniphon fue el que mató a Valance.

La película permite discutir muchos temas vinculados a la construcción del Estado de derecho en una sociedad. La primera es que la dificultad de unir a los beneficiados con este cambio es muy complicada y lo es más cuando el Estado está ausente y las autoridades existentes no dan confianza. En Shinbone casi todos temían a Valance. Las excepciones eran el periodista estafalario y Doniphon, cuya fuerza hacía que la ley le fuera menos necesaria para protegerse. El resto desconfía de cualquier proyecto colectivo, debido al poder existente en la sociedad.

Frente a la promesa lejana de un mundo mejor, los pobladores tienen ante sí la plena seguridad del presente: los rancheros y Valance mandan, y pueden hacerles daño; las autoridades no pueden controlar ese poder. No hay incentivos para luchar por un nuevo orden. El alguacil no tenía autoridad alguna, aunque ya era una ventaja que fuera en el fondo un buen hombre que en las nuevas circunstancias se volvió un aliado. Hizo falta un idealista dispuesto a convertirse en mártir para articular a la población y que esta fuera descubriendo el poder de actuar juntos.

La película también plantea el asunto de la resistencia a estos procesos. No solo la resistencia de poder puro y directo de los beneficiados con el orden despótico, como la de Valance y los rancheros. También están los que son corruptos, aliados del orden despótico, que se presentan como defensores de grandes principios y reformistas que buscan el progreso. Tal es el caso de un personaje cercano a los rancheros que busca ser representante estatal y acusa a «los buenos» de tener intereses subalternos. Los enemigos de la ley usan la propia ley y sus valores para denunciar el intento de construcción de un régimen más justo, como sabemos bien quienes hemos vistos a corruptos defender lo indefendible, usando los recursos de la Constitución y la ley.

Es muy relevante el papel de Doniphon en este proceso. Él tiene poder para resistir y oponerse a Valance y los rancheros que controlan la sociedad. Si bien no necesita el cambio, pues tiene suficiente poder, es un buen hombre que reconoce que todos estarían mejor en un sistema legal justo. Representa a los aliados sociales con poder suficiente en la sociedad para convertirse en contrapesos de los poderosos que se oponen al cambio: sociedad civil, sindicatos, universidades, empresarios, etcétera. Es el hombre que *realmente* mató a Liberty Valance y sin el cual el cambio no habría sido posible.

Pero tal vez lo más interesante es cómo el legalista Stoddard se convierte en una suerte de caudillo institucionalista por obra de una mentira, que resultó necesaria para dotarlo de autoridad. Al permitir que se crea que Stoddard mató a Valance, Doniphon le regala la legitimidad para ser un reformador. Es esa demostración de fuerza del legalista, del republicano, lo que le da la capacidad de constituirse en un reformador político. Matar a Liberty Valance implicó ganarle en su propio terreno —el de la fuerza bruta— y remover un obstáculo para la reforma. Mostró así a la población que había alguien más fuerte que podía protegerlos. Stoddard es un caudillo, pero uno institucionalista, que usará su legitimidad para promover el respeto a la ley. Y su trayectoria de vida

demuestra que logró realizar el complicado balance de no aprovechar su popularidad para ponerse por encima de la ley.

En ese nuevo marco, las autoridades también pierden el miedo para cumplir con sus deberes, como nos indica la nueva actitud del alguacil al echar del pueblo a los hombres de Valance. El alguacil les señala entonces que deben avisar a los rancheros que él es la autoridad en el pueblo.

La película también señala indirectamente un aspecto adicional de la dificultad de construir un Estado de derecho en el actual mundo en desarrollo: hay peores condiciones de las que vemos en la película. Nótese todo lo que funciona alrededor de nuestro pequeño pueblo sin ley y que apoya el esfuerzo de los reformadores: un Estado federal y autoridades del Estado que están acrecentando su soberanía territorial y sirven de aliados. Hay un mundo donde la ley sí se aplica y ese mundo es cercano. Son aliados y procesos que muchos países en vías en desarrollo no tienen. Apenas 25 años después ya no existe ese mundo donde imperaba la ley del más fuerte. Pero como veremos en la película que comentamos a continuación, hay diversas formas en que la ley del más fuerte puede volver, aunque no haya rancheros y bandidos. Ese Estado de aparente paz puede ocultar otras formas de abuso.

Esta película, entonces, nos ofrece una fábula complicada sobre la construcción del Estado de derecho, pero todavía color de rosa. Sí, la muerte de Valance fue necesaria para que surja el orden en forma justa pero, al fin y al cabo, fue un acto de defensa personal ante un bravucón armado. A veces las cosas son menos claras y requieren pactos faustianos entre los protagonistas. Pasemos a *Los Intocables*, de Brian de Palma, donde la ley del más fuerte no se encuentra en un territorio alejado ni en el pasado, sino en el centro urbano más vital de los Estados Unidos de esa época: Chicago.

## QUEBRAR LA LEY PARA HACER CUMPLIR LA LEY

Jim Malone: You wanna get Capone? Here's how you get him. He pulls a knife, you pull a gun. He sends one of yours to the hospital, you send one of his to the morgue! That's the Chicago way<sup>7</sup>.  
*Los Intocables* (Brian de Palma).

En *Los Intocables* encontramos otro espacio de ilegalidad donde impera la ley del más fuerte. La mafia, liderada por Al Capone, controla Chicago en los años de la prohibición. En este caso, sin embargo, el Estado sí está muy presente; no se trata de un espacio lejano y sin autoridad estatal como en el caso anterior. Y, sin embargo, es una zona marrón porque el Estado no actúa como Estado, sino como brazo armado de la mafia vinculada a la venta de alcohol. Es así, fuente de ilegalidad y poder despótico. Capone ha corrompido a las autoridades de todo nivel. Durante la película nos enteramos de que policías, jueces, periodistas, políticos y otros funcionarios, incluido el mismo jefe de la policía, dependen de él.

La trama de la película es la siguiente. Eliot Ness, agente estatal encargado de enfrentar a las mafias que lucran con el alcohol, llega a Chicago como encargado de luchar contra Capone. Cuando sigue las reglas, al inicio de su trabajo, no hay resultados, pues actúa ingenuamente: Ness dirige una redada contra las actividades de Capone, pero al llegar a una bodega no encuentra la mercancía ilegal. Es obvio que un sopló interno de la policía afectó la incursión.

Entonces, a sugerencia de Jim Malone, un policía honesto —que por su honestidad ha sido relegado al patrullaje de a pie y a quien Ness conoce de casualidad—, se opta por crear un equipo especial y limpio de sospecha, capaz de responder al poder de la mafia. Malone es claro: saber dónde está la cochinado no es el problema, pues está a la vista;

---

<sup>7</sup> «¿Quieres atrapar a Capone? Así es como lo lograrás: él saca un cuchillo, tú sacas una pistola; él manda uno de tus hombres al hospital, ¡tú mandas uno de los suyos a la morgue! ¡Esa es la forma en que se hacen las cosas en Chicago!» (traducción propia).

el problema es pelearse con su poder y su red de corrupción. Para ello, es mejor un grupo con habilidades diversas y honestidad. Se suman al equipo un experto en contabilidad y un talentoso recluta de la academia de policía, todavía no contaminado en el trabajo policial.

Finalmente, el equipo intocable tiene éxito en desarticular las actividades de Capone, aunque pierde a dos de sus miembros. Como es sabido, Capone cae por haber omitido información en sus declaraciones de impuestos. Y si bien, a diferencia de la película anterior, no sabemos si la mafia volvió a controlar Chicago, la película concluye con la mafia de ese momento en proceso de desarticulación. La ley triunfó, aunque sea en ese *round*.

*Los Intocables* también nos enseña acerca de procesos de avance del Estado de derecho. La composición del equipo muestra la importancia de un grupo de reforma plural para avanzar en ese camino. El idealismo de Eliot Ness aporta honestidad y orientación ética. El conocimiento profundo de la corrupción por parte de un hombre como Jim Malone, que ha crecido en el sistema pero es honesto, permite balancear la ingenuidad de Ness. Malone es el que sabe dónde está la corrupción; no hay necesidad de buscarla. El recluta ítalo-americano George Stone pone el músculo y también honestidad. Y el contador Oscar Wallace es pieza clave en una investigación compleja que involucra finanzas y diversas fuentes de dinero. Esta es, pues, la técnica para responder creativamente a un fenómeno complejo de criminalidad.

También esta película presenta la tensión entre los límites del reformador al violar la ley para defender la ley. Los «intocables» usaron métodos en el límite de la legalidad o incluso adentrados en la ilegalidad. A veces, esa transgresión no es real. Malone, por ejemplo, engaña a un contador de Capone al dispararle a un cadáver para que el contador piense que había matado a un hombre del capo; si no hablaba, el siguiente «asesinado» sería él. Pero en su acción el equipo sí traspasa límites. La escena más fuerte al respecto es cuando Ness empuja del tejado de la corte a Frank Nitti, asesino a sueldo de Capone que había

matado a su amigo Malone. Nitti se había burlado de Ness y asumido que el policía bueno no podía hacerle más daño que llevarlo a la justicia. Se equivocó. Aquí, obviamente, no había urgencia alguna que justificara la muerte; fue un acto de venganza.

Ness es consciente de estas tensiones y de que ha roto su compromiso como funcionario público. Sin embargo, no se arrepiente y lo dice con claridad: «*I have foresworn myself. I have broken every law I have sworn to uphold, I have become what I beheld and I am content that I have done right!*»<sup>8</sup>. El fin, detener a un hombre despiadado, justificó su pacto con el diablo.

Los «intocables» parecen haber limitado sus excesos hacia su objetivo. Pero hay otras películas en las que el quiebre de la ley para «cumplir» la ley nos muestra los problemas de estos pactos con el mal. La película *Harry el Sucio*, por ejemplo, fue criticada por mostrar que la ilegalidad del protagonista podía ser buena para la sociedad. ¿Quién en su sano juicio puede pensar que un policía empoderado y fascistoide era una solución constructiva para el crimen en un país desigual, donde las minorías suelen tener muchos menos derechos efectivos que la mayoría blanca? ¿Quiénes sufrirían en la sociedad por dejar al criterio de ese personaje la aplicación de lo injusto y lo justo? Los productores de *Harry el Sucio* se sintieron, creo, obligados a lanzar una secuela donde Harry combate a «verdaderos» policías vigilantes, para dejar en claro que el personaje era más cuidadoso con la ley de lo que se nos sugirió en la excelente primera entrega (la secuela es muy mala).

Como en el caso de *El hombre que mató a Liberty Valance*, no perdamos de vista lo que Ness y su equipo tenían a su favor en medio de tanta corrupción: agencias federales limpias que impulsaron el proceso y medios de prensa honestos que reportaron sobre el trabajo de los «intocables». De nuevo, aliados que no siempre encontraremos en un país en desarrollo.

---

<sup>8</sup> «He abjurado de mí mismo. He roto toda ley que juré respetar. Me he convertido en lo que contemplaba y estoy contento pues ¡he hecho bien!» (traducción propia).

## CONCLUSIÓN

No quisiera terminar sin problematizar lo que es evidente para un observador crítico de lo que puede representar procesos de construcción de la ley. En las películas trabajadas en este texto, «los buenos» y «los malos» son claramente identificables. Pero un proceso de construcción estatal puede ser más polémico, con actores nada santos que ganan poder con el avance de la ley estatal, sean funcionarios corruptos cuyo poder crece o actores que se benefician del nuevo orden. El orden legal no siempre es el mejor orden, o puede traer consigo a otros poderosos que podrán beneficiarse de este dentro de la legalidad. Como muestra *Había una vez en el Oeste*, de Sergio Leone, los bandidos pueden ser reemplazados por empresarios poderosos que aparentan cumplir la ley pero que en realidad se sirven de ella para enriquecerse y abusar del resto.

«AL **CENTRARME** EN ESTE  
ARTÍCULO EN EL **ESTADO** DE  
**DERECHO** DEMOCRÁTICO  
DEJO EN **CLARO** QUE, PARA MÍ,  
ESE TIPO DE **PROCESOS** EN LOS  
QUE OTROS **ACTORES** SE PONEN  
POR **ENCIMA** DE LA LEY NO SON  
COMPATIBLES CON **ESE IDEAL**».

---

Al centrarme en este artículo en el Estado de derecho democrático dejo en claro que, para mí, ese tipo de procesos en los que otros actores se ponen por encima de la ley no son compatibles con ese ideal. En mis casos, los nuevos actores buscan construir un orden más justo y democrático. En los casos descritos en el párrafo anterior, actores abusivos

e ilegales son reemplazados por otros actores similares en sus abusos o manipulación de la ley. Aun así, no hay que perder de vista que la realidad muestra que incluso las democracias pueden cometer abusos en nombre de la ley y que sus leyes pueden establecer otro tipo de injusticias, por ejemplo, en conflictos de diversidad cultural, en formas de protección a la propiedad que reducen la discusión sobre sus fines sociales, etcétera.

Concluyo con dos ideas. Primero, las zonas marrones discutidas en ambas películas tenían algunos lazos con el exterior, que hicieron más fácil el avance de los procesos para combatir la ilegalidad; especialmente, agencias federales y aliados democráticos que ayudaron en el proceso. Estas condiciones favorables —o, mejor dicho, más favorables— son un tema que suele ser pasado por alto en películas y series que nos presentan esfuerzos estatales (o paraestatales) de reducir la ilegalidad. Batman, en medio de la corrupción de Ciudad Gótica, contaba con una prensa que recogía denuncias de corrupción y con algunos miembros sanos de la policía y fiscalía. En la serie de televisión *The Wire*, la contaminación de la droga penetra el Estado y la política, pero no todo espacio pues hay autoridades dispuestas a canalizar algunas denuncias. Esos espacios «sanos» estarán menos presentes en varios países en desarrollo, donde con frecuencia no se contará con tantos aliados para avanzar.

Segundo, y en relación con el primer punto, ambas películas enseñan que las zonas marrones son difíciles de subordinar a la ley, sea porque están ocupadas por violentos que desafían al Estado o porque el propio aparato del Estado está vinculado con los corruptos. El reto es enorme y lo es más si no contamos con las condiciones favorables antes señaladas. Sin embargo, ser conscientes de todas las razones por las que la ley será resistida en estos espacios no es una invitación al pesimismo. Es un realismo sano que permite ser más conscientes de las dificultades de todo intento de reforma y, de esta manera, estar mejor preparados para la tarea.

## REFERENCIAS

- Brinks, D. & S. Botero (2014). Inequality and the rule of law: ineffective rights in Latin American democracies. En D. Brinks, M. Leiras y S. Mainwaring (eds.), *Reflections on Uneven Democracies: The Legacy of Guillermo O'Donnell* (pp. 214-239). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Grindle, M. (2009). La brecha de la implementación. En F. Mariñez y V. Garza (eds.), *Política pública y democracia en América Latina: Del análisis a la implementación*. Mexico D.F.: Miguel Angel Porrúa.
- Holland, A. (2016). Forbearance. *American Political Science Review*, 110(2), 232-246.
- Levitsky, S. & M.V. Murillo (2009). Variation in Institutional Strength. *Annual Review of Political Science*, 12, 115-133.
- O'Donnell, G. (1993). Acerca del Estado, democratización y algunos problemas conceptuales: una perspectiva latinoamericana con referencias a países poscomunistas. *Desarrollo Económico*, XXXIII(130), 163-184.
- Portes, A. (2012). Instituciones y desarrollo: una revisión conceptual. En C. Rodríguez Garavito y A. Portes (coords.), *Las instituciones en Colombia: un análisis sociológico* (pp. 21-55). Bogotá: Universidad de Los Andes.

# ¿QUIÉN MATÓ A LIBERTY VALANCE? O CÓMO SE CONSTRUYE EL ESTADO DE DERECHO

Manuel Alcántara Sáez

## INTRODUCCIÓN

La filmografía de John Ford es una de las más ricas del cine clásico<sup>1</sup>. Lo es desde el punto de vista de la variedad de los temas abordados en el largo centenar de películas que dirigió, pero también desde la maestría indiscutible con la que desempeñó su trabajo. Si bien destacó a la hora de acometer el género de películas «del Oeste»<sup>2</sup>, no es menos cierto que ejerció su creatividad abordando asimismo muchos otros temas<sup>3</sup>. En el caso objeto de este breve estudio, *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), ambas dimensiones son manifiestas.

---

<sup>1</sup> John Ford nació de ascendientes irlandeses en 1894 y murió en 1973. Dentro de la muy extensa bibliografía existente sobre su trabajo destacan el libro de Peter Bogdanovich, *John Ford*, de 1978; y el libro de Quim Casas, *John Ford el arte y la leyenda*, de 1989. Muy recientemente se puede leer en *Revista de libros* una serie de ensayos de Rafael Narbona sobre algunas de sus películas menos conocidas; asimismo, en junio de 2018 este autor publicó un trabajo de carácter más general que lleva por título «John Ford, los dos lados de la epopeya».

<sup>2</sup> Como, entre otras, *La diligencia* (1939), *Fort Apache* (1948), *Río Grande* (1950), *Centauros del desierto* (1956) y *Dos cabalgan juntos* (1961).

<sup>3</sup> Como, por ejemplo, *Las uvas de la ira* (1940), *Qué verde era mi valle* (1941), *El hombre tranquilo* (1952), *Mogambo* (1953), *El último hurra* (1958) y *La taberna del irlandés* (1963).

Si bien aparentemente se inscribe entre las películas del género, su significado se asienta en una temática más amplia, al saltar las convencionales líneas que marcan los géneros. Se trata de un film que por ser uno de los últimos que dirigió —después de esta película, Ford solamente registró otras cinco—, a pesar de ser temáticamente uno «de vaqueros», su alcance posee un cariz más universal. En efecto, las preocupaciones emprendidas en ella tienen que ver con asuntos muy diversos, que entroncan perfectamente con la visión que el director tenía de la política y de las relaciones humanas, analizadas desde una perspectiva de síntesis admirable.

*El hombre que mató a Liberty Valance* es un film de metraje más largo que el habitual para la época pues tiene una duración de 123 minutos. Superpone dos tipos de relatos de diferente naturaleza: uno de carácter intimista y otro de carácter público. Mientras que el primero tiene que ver con relaciones humanas en torno al estereotipo que representa una relación triangular, en el segundo eje argumental es la construcción de la comunidad política la que acapara la atención. En los vértices del triángulo se sitúan Tom Doniphon (interpretado por John Wayne), Hallie (Vera Miles) y Ransom Stoddard (James Stewart). Tom es un hombre «duro», hecho a sí mismo y con dificultades a la hora de expresar sus convencionales sentimientos, que se relaciona con Hallie, mujer a la que pretende y a la que galantea de una manera tradicional, y con el recién llegado a la ciudad tras haber sido asaltado, el tímido abogado Ransom, que terminará enamorándose de Hallie. En relación con el establecimiento de la comunidad política, la confrontación se da entre la fuerza física de los poderes y la de la ley, entre una comunidad dominada por la violencia, arbitraria y ajena al progreso, y otra en la que destaca la construcción del Estado.

Frente a estas dos líneas argumentales principales, la película da cabida a diferentes lecturas que conjugan una historia armoniosa y que, técnicamente, se construye sobre la base de un largo *flashback*. El político profesional, tres veces gobernador y otras tantas senador,

además de antiguo embajador en el Reino Unido, Ransom Stoddard, regresa con su esposa Hallie a Shimbone, el pueblo fronterizo del lejano Oeste en el que se conocieron y donde transcurre la historia, para asistir al entierro de Tom Doniphon. Ello permite que el senador sea quien cuente la historia al director del periódico local y que la película se cierre con una vuelta a un presente cuya realidad ha cambiado sobre manera. Esto es así, en gran parte, por el trabajo del político que ha contribuido a traer el progreso a la región que era un desierto y en la que el mito del hombre que mató a Liberty Valance —supuestamente el propio Ransom Stoddard— valide lo que el periodista acababa de decir al senador para prevenirlo de que la historia recién escuchada no iba a transcribirla en el periódico porque «cuando la leyenda se convierte en un hecho, se escribe sobre la leyenda», advierte al senador; «esto es el Oeste, señor».

Este film permite realizar, al menos, dos grandes lecturas, en un intento de analizarlo como una obra de indudable sentido político, a las que se pueden añadir algunas acotaciones de notable valor por su gran expresividad cinematográfica. Se trata, de una parte, de la tensión entre la violencia física y el imperio de la ley en el marco de la construcción de un orden político democrático y, de otra, del papel que desempeñan los medios de comunicación, junto con el peso de la educación. Son, por consiguiente, aspectos que se pueden integrar bajo el paraguas del anhelo de vivir de una sociedad moderna que pretende ver superado su inicial estado de naturaleza en un nuevo régimen signado por la ley y el orden que aseguren su existencia y el progreso. En cuanto a las acotaciones, se refieren a elementos siempre presentes y recurrentes en el universo de John Ford acerca de la conducta humana. Este ensayo termina con una reflexión en torno al papel de los mitos en la vida política y cómo el cine ha estado siendo un poderoso instrumento en su construcción.

## HACIA UN NUEVO ORDEN POLÍTICO

A lo largo de todo el desarrollo de *El hombre que mató a Liberty Valance*, la tensión entre el uso de la fuerza y el empleo de la ley se mantiene constante. Una de las primeras escenas sirve para fijar claramente esta contraposición. Una diligencia es asaltada por Liberty Valance (interpretado por Lee Marvin) y sus dos inseparables secuaces. Al ser obligados a bajar los pasajeros, el recién licenciado en derecho que desea probar fortuna en el Oeste Ransom Stoddard interviene para que no se maltrate a una pasajera, lo que lleva a una refriega en la que este es golpeado y después apaleado debido a su reivindicación de la ley. Un embozado Liberty Valance rompe los textos jurídicos de aquel desparramados por el suelo mientras grita, quitándose el pañuelo que le tapaba la cara para mostrar su despreocupación por develar su identidad, «¿un libro?», «¿leyes?», a la vez de advertirle, dirigiéndose a él con el látigo en la mano: «Abogado, ¡eh! ¡Te voy a enseñar la ley del Oeste!».

La fuerza que domina las relaciones de poder en la región es física, a través del uso de los puños y luego del látigo, pero también de las armas de fuego cuya utilización se muestra imprescindible. Tom Doniphon es un permanente adalid de ello, como lo pone de relieve al constituirse en el demiurgo solitario que se confronta siempre con Liberty Valance y ser quien intenta convencer a Ransom Stoddard de que consiga una pistola. No solo eso; su posición machista lo lleva a reírse de este cuando cuenta que ha sido golpeado por proteger a una mujer. Frente a ello, Ransom le replica que en su litigio con Liberty «no quiero una pistola, no quiero matarlo, quiero llevarlo a la cárcel» y va más allá al considerar que la posición de Tom es en el fondo la misma de Liberty: imponerse por la fuerza («usted dice exactamente lo que me dijo Liberty Valance»), lo que le genera una profunda frustración de pura impotencia.

La discusión se vuelve a plantear días después, cuando Tom reitera a Ransom la disyuntiva de «o compras una pistola o te vas de la ciudad», a lo que este responde «me voy a quedar y no voy a comprar una pistola». Sin embargo, Ransom termina haciendo prácticas de tiro y

acaba aceptando el reto de Liberty de enfrentarse con él en un duelo. En cierto sentido es el momento crítico de la película, pues John Ford se muestra inclinado a defender la tesis del imperio de la fuerza en un momento dado, esto es, cuando no es posible dominar la brutalidad. Pareciera que la legitimidad basada en la razón necesitara de confrontar el mal usando la violencia. Una fuerza que no es empleada por el poco hábil Ransom —aunque lo intenta, pero falla en el tiroteo— sino de manera subrepticia por Tom que es quien, ocultamente, mata a Liberty.

«LA EXPOSICIÓN DE LA DEBILIDAD DE LA  
AUTORIDAD ES UNA DENUNCIA  
POR PARTE DE JOHN FORD DE LAS  
DEFICIENCIAS QUE ENCUENTRA  
EN SU ORGANIZACIÓN  
POLÍTICA UNA SOCIEDAD QUE  
CAMINA IRRESTRICAMENTE  
HACIA LA MODERNIZACIÓN».

---

---

La contraposición entre un Estado de derecho mínimo y el estado de naturaleza es también expuesta a través de la ridícula figura del alguacil Link Appleyard (interpretado por Andy Devine). Un hombre pusilánime, que no se hace respetar, posiblemente de ascendencia mexicana, cargado de hijos y que no paga nunca sus facturas en la cantina. Alguien que es incapaz de imponer el orden y la ley, cobardica que siempre anda ocultándose por las esquinas. La exposición de la debilidad de la autoridad es una denuncia por parte de John Ford de las deficiencias que encuentra en su organización política una sociedad que camina irrestrictamente hacia la modernización, como lo muestra el avance imparable del ferrocarril, y que requiere dar un salto hacia un weberiano control de la violencia legítima. En ese paisaje, el viejo desarrollo

inicial sobre la base del inmenso poder de los ganaderos, ávidos constantemente de nuevas tierras, choca con la llegada de nuevos colonos, de pequeños propietarios, de pobladores que se asientan bajo parámetros sociales nuevos y que requieren originales formas de gobierno y, por ende, de gestionar su seguridad.

La construcción de un nuevo orden político tiene su adelanto en la segunda mitad del film, cuando se hace evidente la necesidad de configurar una estructura político-administrativa acorde con la evolución de los tiempos. En efecto, frente al mantenimiento de un estatus jurídico de Territorio, con una forma de gobierno mucho más laxa, dependiente del lejano Washington, y dejada de la mano del poder fáctico que mantienen los grandes ganaderos que propugnan espacios abiertos, a través del manejo de bandas armadas —entre las que la de Liberty ocupa un lugar prominente—, se alza la posibilidad de convertirse en un Estado. La búsqueda de la estadidad se presenta como la gran solución a los problemas que viven lugares similares a Shimbone. Se trata de avanzar en la senda de una comunidad política autogobernada. Los grandes acicates a su favor son, además, la vinculación con otros estados y el acceso a programas nacionales que potencien el desarrollo mediante la construcción de caminos y de presas, pero también la posibilidad de elegir a las autoridades y a los representantes, y la de proteger la vida y los derechos. Se trata de una posición moral opuesta al predicamento de Tom según el cual «los votos no hacen falta frente a las armas»; en definitiva, la vieja reivindicación de la ley de los pistoleros, aunque quien la esgrima en este caso sea un hombre justo.

El proceso de elección de delegados de Shimbone para la asamblea de la Convención territorial y luego de delegados de esta para Washington es también un excelente pasaje que refleja la construcción sobre la marcha de un determinado orden político, ajeno a los puños y las pistolas que han dominado hasta la llegada de los nuevos grupos sociales. Gracias al ferrocarril, la presión migratoria ha traído a la ciudad a ciudadanos trabajadores, comerciantes, arrendatarios, constructores

de ciudades, para los que el viejo orden resulta un anacronismo. La pareja de emigrantes suecos, Nora y Peter Ericson, que regentan el restaurante local donde trabajan Hallie y Ransom —y donde se desarrolla una parte importante de la acción—, es un buen ejemplo de ello, y John Ford lo expresa brillantemente en la escena en que Peter Ericson va a participar en la Convención mostrando orgulloso su credencial de ciudadano. Pero este desarrollo, a la par que un proceso de conformación de ciudadanía, lo es de configuración de una comunidad. Un grupo humano que se convierte en *demos* al que Liberty, sabedor de la fuerza moral que están tomando en la propia Convención, amenaza con el único resorte que le queda una vez que ha perdido el proceso electoral al que se ha presentado: «os arrepentiréis cuando estéis solos». Sin embargo, ese alegato a la vuelta al aislamiento individualista ya no encuentra lugar. El proceso se ha hecho irreversible. Su filosofía de vida —«yo vivo donde cuelgo mi sombrero»— contrasta con la querencia de personas asentadas que, por encima de todo, desean la seguridad del Estado, esto es, la protección de sus vidas y del ejercicio de sus derechos de ciudadanos. El análisis hobbesiano está más presente que nunca.

No obstante, la política ya arrastra consigo sus perversiones. Una de ellas, la demagogia, queda magistralmente recogida por John Ford en el propio desarrollo de la Convención mediante la figura del mayor Cassius Starbuckle (interpretado por John Carradine), quien actúa como representante del candidato de los ganaderos. Su intervención es un modelo perfecto de ese término hoy tan en boga de «posverdad», al recriminar la legitimidad de Ransom para el puesto de representante en Washington por tener como único mérito haber matado a un hombre y haberse tomado la justicia por su mano, de modo que se ha convertido en alguien que usurpa las funciones de juez y de jurado<sup>4</sup>. «Tiene la marca de Caín», concluye en su soflama. Pero, además, protagoniza una de las imágenes más bellas representativas del lenguaje supuestamente

---

<sup>4</sup> Contribuye de esa manera a asentar el mito de que Ransom es quien mató a Liberty.

vacío de los políticos al dirigirse a los compromisarios diciéndoles que va a hablar «con el corazón» y que «no es el momento de leer discursos cuidadosamente preparados porque no es tiempo de oratoria», mientras estruja el papel que agita en su mano donde supuestamente tiene escrito su discurso y lo arroja al suelo. Entonces, la sabia cámara de John Ford enfoca a uno de los compromisarios que ha recogido el papel y comprueba que está completamente en blanco.

Frente al discurso en favor del candidato de los ganaderos se sitúa el que pronuncia el periodista Dutton Peabody (interpretado por Edmond O'Brien) para proclamar la candidatura de Ransom, que enfatiza en el hecho de que es un hombre que no vino con armas sino con las leyes. Un modesto abogado y un profesor, campeón de la ley y el orden. Es el cambio hacia el relato acorde con los nuevos tiempos, que es aceptado por aclamación entre los asistentes y que supone el inicio de la carrera política de Ransom.

### **EL PAPEL DEL PERIODISMO Y DE LA EDUCACIÓN EN UNA SOCIEDAD QUE CAMBIA**

Una figura en principio distante del triángulo constituido por Hallie, Tom y Ransom —cuyo devenir va envolviendo un proceso de destrucción-construcción de una típica relación de pareja—, la constituye Dutton Peabody. Se trata del propietario, director y hombre-para-todo del modesto periódico local *The Shimbone Star*. Peabody es el personaje que no solo testimonia lo que está sucediendo, sino que termina adoptando un papel principal en el proceso de articulación de un relato crítico de lo que acontece en el pueblo, así como en lo relativo a la construcción de la estadidad, desde su doble papel de cronista y protagonista. La presencia de Peabody se complementa al inicio y al final de la película con la del nuevo director del periódico que apela al derecho de conocer la historia y, al final, como señalé antes, al respeto por el mito y la necesidad de reforzarlo.

Pero es el borrachín Peabody quien conduce un relato en el que se sientan los principios fundamentales de la función de la prensa en una sociedad que tiende hacia la modernidad: el compromiso con la información y el significado de la libertad de prensa a la hora de decidir qué se publica con independencia de cualquier condicionamiento. Peabody no sigue el consejo de Tom cuando quiere publicar la noticia de dos asesinatos cometidos por la banda de Liberty y este lo conmina a no hacerlo: «Imprímelo y es seguro que te matará», le dice Tom. Aunque no es un individuo especialmente valiente y su refugio en el alcohol es lo que le posibilita seguir adelante, Peabody se enfrenta al propio Liberty cuando este y sus secuaces entran en la imprenta para pedirle cuentas por el titular denunciador. El gesto de dolor del agredido, tras la paliza recibida, no ocultará la felicidad que le produce el orgullo de haberse enfrentado al pistolero.

La imprenta, junto con el restaurante, es un lugar icónico en el film. Allí no solo se imprime el periódico, sino que también se acoge el incipiente bufete de abogado de Ransom —donde hay colgado un cartel con su nombre, que Liberty destrozará— y es el sitio en el que también imparte sus clases. Integrar en un mismo espacio la actividad periodística, el ejercicio del derecho y la educación tiene una fuerza declarativa sobresaliente y contrasta con los inmensos espacios abiertos tan habituales en la obra de John Ford. Allí Peabody es golpeado por Liberty y su gente hasta casi matarlo a la vez que la imprenta es asolada, y donde el periodista puede recriminar a Liberty, con lúcida ironía, si esta es la manera en que «se toma libertades con la libertad de prensa».

Más adelante, Peabody, para justificar por qué no quiere ser representante en la Convención, va a autocalificarse de ser el «viejo siervo de la voluntad pública» y se va a considerar la conciencia de la gente («la vozcita que suena por la noche», «el perro guardián», «el padre confesor de la comunidad»), pero a la vez, como se ha señalado, protagoniza una escena de inusitada violencia que, dentro de su dramatismo, configura, precisamente, un elogio a la libertad de prensa y una denuncia a su fragilidad.

*El hombre que mató a Liberty Valence* pone en el centro, entonces, la actividad periodística, como el oficio por excelencia para informar de lo que pasa en el seno de una comunidad mayor de edad y de lo que la afecta en su quehacer cotidiano. También expone y magnifica la utilización que los políticos hacen de él porque ya saben de su capacidad movilizadora y sancionadora. De hecho, Peabody lo primero que dice es que él es un periodista y no un político, lo que significa que «yo los construyo y los destruyo [a los políticos]». Por otra parte, cuando al comienzo de la película el senador Ransom Stoddard llega a Shimbone es inmediatamente localizado por un ávido reportero que, sin perder tiempo, informa de su llegada a la redacción. Ello supone la inmediata intervención del director del periódico que desea conocer las razones del viaje del senador al pueblo; cuando escucha la historia de Tom Doniphon, un hombre al que desconoce por completo, de boca del senador («tengo la responsabilidad de saber quién fue... tengo el derecho de conocer su historia»), la historia en sí le parece irrelevante salvo por el hecho de que sea el relato de quien tiene la notoriedad, que no es otro que Ransom Stoddard. Este, muy consciente de su poder, no duda en atender a la prensa («voy a hablar con ellos de política») y dedicarle todo el tiempo que necesite, pues sabe que ello lo convertirá en titular de la portada del periódico.

La película homenajea en dos ocasiones a uno de los íconos del periodismo estadounidense de la segunda mitad del siglo XIX, Horace Greely, fundador y editor del *New York Tribune* y candidato presidencial derrotado en las elecciones de 1872. Un hombre, por consiguiente, que llegó a unir el perfil periodístico con el de político, a la vez que fue un genuino actor en el proceso de construcción de la nación. En ese sentido, su figura entronca perfectamente en el hilo conductor genérico de la narración, así como en la andadura de Ransom, ya que Greely fue quien popularizó el grito de *go West!*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> La frase textual era: «*go West, young man, and grow up with the country*».

«LA EDUCACIÓN ES EL GRAN INSTRUMENTO PARA ASENTAR “LA LEY Y EL ORDEN”, ALGO QUE NO SE PUEDE ALCANZAR SI NO SE TRANSFORMA PROFUNDAMENTE A LA SOCIEDAD».

---

---

Como acabo de referir, el local de Peabody es asimismo el espacio donde Ransom comienza a dar clases de lo que podría denominarse «cultura general». Animado por sacar del analfabetismo a Hallie —quien al poco de conocerse se ha sonrojado debido a ser incapaz de leer un texto jurídico porque no sabe leer ni escribir—, Ransom emprende una campaña de alfabetización y de enseñanza de instituciones y valores democráticos; convocatoria a la que acuden niños y mayores. Resulta particularmente interesante la sesión dedicada al sistema político norteamericano en la que una alumna mayor, la emigrante sueca Nora Ericson, al responder acerca de lo que ha aprendido en la clase sobre el gobierno de Estados Unidos, dice con voz temblorosa, pero no exenta de grandeza: «el pueblo es el jefe, es decir nosotros». Poco importa que ella, como mujer, no tenga entonces el derecho al voto —un ejercicio colectivo que es plenamente reivindicado de modo constante—; el mensaje es evidente por sí mismo. Igualmente, en un diálogo entre Ransom y Pompey (interpretado por Woody Strode), el fiel compañero-asistente negro de Tom, el primero le recalca que «todos los hombres son creados iguales» y Pompey replica con inusitada ironía: «lo sabía, pero se me había olvidado». Una secuencia, por tanto, cargada de un enorme simbolismo y, a la vez, de una mordaz reivindicación de lo que debiera ser la realidad en una sociedad como la norteamericana de inicios de la década de 1960, cuando se realiza la película, inmersa en los estertores de la vergonzante segregación racial.

La educación es el gran instrumento para asentar «la ley y el orden»<sup>6</sup>, algo que no se puede alcanzar si no se transforma profundamente a la sociedad. El reformismo *per se* tiene un alcance mínimo y la educación es la base de todo. Es la dinámica que transforma a Hallie de camarera en la esposa de un político con futuro y la hace entrar en la senda de éxito que sigue a Ransom. Sin embargo, lo que John Ford viene a subrayar es que la puesta en marcha de la primera escuela en Shimbone parte de una iniciativa individual, la de Ransom, al ofrecerse a dar sus clases de manera altruista, con lo cual llena la ausencia de una escuela organizada por los poderes públicos. Todo parece indicar que el bucle del solitario individualismo de los peregrinos<sup>7</sup> del Mayflower, trasladado al de los llaneros solitarios, se cierra incluso en la llegada de la modernidad y configura el carácter norteamericano por excelencia.

#### ACOTACIONES FINALES

Dentro del papel desempeñado por el cine —al menos durante el primer medio siglo de su evolución, cuando se constituyó en el gran espectáculo de masas por excelencia—, destaca su gran capacidad de gestación de mitos o de propuestas de relatos sobre agentes y circunstancias del acontecer social. Aunque estos aspectos no forman el núcleo fundamental de este breve ensayo, *El hombre que mató a Liberty Valance* ofrece un rico elenco de ellos. Se trata de cuestiones, por otra parte, que no escapan de las recurrentes preocupaciones (obsesiones) de John Ford presentes a lo largo de su obra. En este sentido hay tres consideraciones y una coda final que quiero plantear para una discusión ulterior.

Si bien John Ford es un hijo de emigrantes irlandeses que ha sufrido en carne propia el hecho de pertenecer a una comunidad ubicada en su momento en lo más bajo de la escala social, en este film no deja de

---

<sup>6</sup> Así aparece textualmente en la pizarra de la clase.

<sup>7</sup> Durante todo el film Tom llama «*pilgrim*» a Ransom, lo cual es ciertamente significativo. El doblaje en castellano traduce discutiblemente ese término por el de «forastero».

reproducir los estereotipos del «sueño americano», algo que se repite en buena parte de su filmografía. No obstante, en el director hay una insistencia en que los mitos son estrictamente aplicables siguiendo una clara jerarquización de los emigrantes por su origen. El matrimonio de los emigrantes suecos Ericson es un claro modelo de trabajadores abnegados, perfectamente integrados, aparentemente sin hijos, y poseedores de un orgullo manifiesto en cuanto a su nueva nacionalidad. Ellos contrastan claramente con la población mexicana que es representada como un grupo de gente bulliciosa, que canta y baila, y para quienes la guitarra ocupa un lugar preeminente y las familias son numerosas.

El consumo de alcohol es omnipresente a lo largo del film, como lo fue en la vida de Ford. Su significado es terapéutico (Nora introduce alcohol en el café de Ransom cuando este ha sido agredido y necesita recuperarse), supone un antídoto frente al miedo (Peabody lo busca para poder continuar su trabajo periodístico en la denuncia contra Liberty) y festivo (los constituyentes se lanzan sobre la barra del bar inmediatamente después de haberse levantado la asamblea con signos de alegría desbordada). De modo similar al de Peabody, el médico del pueblo está permanentemente borracho, así como lo están los mexicanos que vagan por las calles. Su consumo es solo masculino, lo que supone un sello de su identidad; las mujeres no lo prueban. Todo esto, no obstante, es proyectado por Ford con ojos benignos y cierta condescendencia; él parece creer que solo la ley y el orden pueden controlar ese hábito y que, cuando aquella se impone, la ingesta no se da (como lo pone de relieve cuando Tom prohíbe a Peabody tomar un whisky o una cerveza en el bar a lo largo de la Convención porque hacerlo está explícitamente prohibido durante el desarrollo de la reunión política).

La historia del film es la de una permanente confrontación entre dos hombres que representan dos estilos de vida, dos universos y también dos personalidades muy diferentes. Se trata de una situación en la que la ejemplaridad de ambos en su perfil individual no se cuestiona. Son dos personajes que disputan la autoría de haber matado a Liberty Valance,

el villano cuya presencia construye el hilo argumental de la película. Uno lo mató de manera efectiva, pero llevará la autoría en silencio toda su vida; el otro lo hizo de modo supuesto y eso le servirá para construir su carrera como político. Es la mediocre realidad frente a la épica del mito. Y todo ello se lleva a cabo con gran pericia cinematográfica, ya que la narración no solo supone el cambio de perspectiva del duelo entre dos pistoleros, sino que la entrada de uno oculto en un ángulo ciego representa un instrumento indispensable para que en el espectador se destruya de una vez por todas el mito que se había creado tras la primera toma. De esta manera, Ford se convierte en el demiurgo que crea, a la vez que destruye, el mito de Ransom Stoddard utilizando el «efecto Rashomon» que una década antes había ingeniado Akira Kurosawa<sup>8</sup>.

Lo interesante del caso es que, en la imagen colectiva de la cinematografía del momento, igualmente ambos actores representaban dos estilos diferentes. Tom Doniphon y Ransom Stoddard eran tan distintos como John Wayne y James Stewart. Lo que supone un acierto añadido. Si en la pantalla Wayne era el prototipo de alguien honesto, valiente y solitario, Stewart lo era del hombre empático, sensato y menos temperamental. Pero este contraste tenía ramificaciones diferentes desde una perspectiva menos mediática, ya que mientras Wayne era alguien que había eludido participar en la Segunda Guerra Mundial, Stewart era un héroe de la aviación norteamericana. De hecho, con ocasión de *El hombre que mató a Liberty Valance*, la confrontación entre ambos llegó incluso al nivel de los carteles de promoción y al lugar que debían ocupar sus nombres en la presentación del film. A pesar de que Wayne fue uno de los actores icónicos de Ford, no se puede decir que fuera un santo de su devoción.

Un último punto en este apartado final debe recoger la sombra de Tom, representada por su fiel ayudante Pompey. Son muy pocas las escenas en las que aparece Tom en las cuales su dedicado asistente negro

---

<sup>8</sup> Consiste en el empleo de perspectivas múltiples como elemento esencial para problematizar las formas de ver, ser y entender el mundo. Al respecto, ver Correa-Montoya (2017, pp. 97-124).

no esté presente de soslayo, bien para pasarle un arma, cubrirlo rifle en ristre, conducirlo en la carreta o llevarle un mensaje de la atribulada Hallie. Pompey se ocupa de la ampliación de la casa que Tom está realizando para hacer realidad «sus planes personales» por los que no va a aceptar la nominación en la asamblea territorial, e incluso le salva la vida tras la decepción que Tom sufre por el abandono de Hallie para irse con Ransom, que lo lleva a prender fuego a la casa, hecho que marca el fin de su futuro con ella. Pompey acompañará a Tom hasta el final de los días de este y es la única persona que velará su cadáver hasta que lleguen Ransom y Hallie. A lo largo de esta relación de indudable afecto—dentro de los gélidos parámetros afectivos en que se mueve Tom—hay también un espacio para mostrar su inequívoca posición en favor de los derechos civiles de los negros, como queda de manifiesto cuando, con un simple gesto, detiene el intento del camarero de no servir a Pompey.

El cine es un sólido instrumento para la creación de mitos y John Ford es un sumo sacerdote en ese proceso. Si esto es así como un principio general, en el caso de *El hombre que mató a Liberty Valance* el principio se reafirma porque este es un film que trata acerca de la creación de un mito preciso sobre el que se alzaría una carrera política exitosa concreta. La trama tiene todos los elementos necesarios que van desde el villano al héroe, de los privilegios de unos pocos a la causa justa que beneficia a la mayoría. También aborda el dilema que se genera en torno al uso de la fuerza, pues si hay un constante repudio a la violencia durante todo el film, al final la resolución del enredo se da con la violencia que supone el disparo que mata a Liberty. Como ha venido quedando dicho, el argumento confluye en torno a la idea de la identidad, precisamente, de la persona que dispara. Algo que termina siendo irrelevante, pues el mito ha comenzado a funcionar desde el primer momento y luego la leyenda es irreversible. Solamente el cine, mediante el poderoso recurso de un *flashback* muy breve (que se da en el seno de otro mucho mayor sobre el que se desarrolla el grueso de la película), muestra a los espectadores lo que realmente ha sucedido.

*El hombre que mató a Liberty Valence* también da cabida a la gestación del mito de la arcadía que supone el mundo mejor que se ubica alejado del centro de poder representado por Washington. En la última escena entre el senador y su esposa, cuando regresan a la capital, hay una reivindicación de la vida rural que no deja de ser asimismo una añoranza de la juventud perdida. Un regreso que ocurre «después de aprobar la ley de irrigación» y que entronca con los valores que, en su momento, defendía el vaquero Tom Doniphon y que habían quedado, aparentemente, superados por la figura intrépida del abogado Ransom Stoddard. Es el choque entre el principio fundamental para estructurar a la comunidad organizada —donde el ferrocarril, la coordinación de políticas de desarrollo y la propia representación política son instrumentos ineludibles del progreso— y el retorno a los orígenes.

John Ford aborda en esta película, que no suele incluirse entre sus más relevantes trabajos, temas recurrentes en su obra. Fuera de la manera magistral en que plantea los caracteres de sus personajes, me interesa subrayar la fuerza que emana a la hora de acometer, por encima de otros, tres asuntos que giran en torno a la construcción de la comunidad política. Se trata de la construcción del relato, de la tensión entre las razones y las emociones, y del inequívoco papel que juegan las pequeñas decisiones individuales que los seres humanos toman cada día. Asuntos todos ellos que siguen teniendo una vigencia plena en el presente y que hacen, por consiguiente, que la historia acerca de la muerte de Liberty Valence siga teniendo una actualidad indudable.

## REFERENCIAS

- Correa-Montoya, L. (2017). El efecto Rashomon: incertidumbre e indeterminación. En P. Cardona-Restrepo, F. Santamaría Velasco y J. Osorio-Villegas (dirs.), *Formas del cine* (pp. 97-124). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

## NORMAS, JUSTICIA Y ÉTICA EN *STAR TREK*

Martín Tanaka

### I.

*Star Trek (Viaje a las estrellas)* cumplió 52 años en 2018, con un patrimonio de seis series de televisión que suman más de 700 episodios, trece películas y un conjunto de proyectos en curso: la segunda temporada de la nueva serie *Discovery* está anunciada para inicios de 2019, una nueva serie con el capitán Picard (Patrick Stewart) para 2020, y un par de nuevas películas se encuentran en proceso, también con 2020 como fecha probable de estreno. Se trata de uno de los universos de ficción más exitosos de la ciencia ficción y de la historia de la industria del entretenimiento.

Se estrenó en la televisión peruana en 1967 y mi devoción por la serie se originó en esos capítulos de la entrega original, que vi y la asocio con mis recuerdos de televisión en blanco y negro. Esa memoria se mezcla con la llegada del hombre a la Luna, el terremoto de 1970, y la mudanza de mi familia en 1972, y con el paso de mi padre de ser el peluquero a ser el vidriero del barrio alrededor de esos años; son los primeros recuerdos que tengo registrados. Con esto quiero decir que *Star Trek* tiene para mí, inevitablemente, el aroma de los primeros recuerdos y juegos de la niñez, cuando la nave espacial *Enterprise* era una caja de camisas en la que había dibujado el puente, la sala de máquinas, el cuarto de teletransportación y la enfermería. Ya en mi juventud, con el estreno de *Star Trek-The Next Generation (Viaje a las estrellas-La Nueva Generación,*

al aire entre 1987 y 1994), pude apreciarla con plena conciencia como serie de ciencia ficción y como alegoría de muchos temas.

*Star Trek* puede verse, entre otras cosas, como una ilustración de las dificultades y desafíos que en la práctica implica vivir de manera consecuente con los altos y dignos valores y principios que rigen a la Federación Unida de Planetas (*United Federation of Planets*). Esto, especialmente en contextos extraordinarios y difíciles, como conflictos armados, altos niveles de confrontación política y grandes niveles de desconfianza entre especies que se consideran radicalmente diferentes, y unas superiores a otras.

## II.

Jean-Luc Picard (Patrick Stewart) es el capitán de la nave estelar Enterprise (modelo NCC 1701-E), protagonista de la serie *Star Trek-The Next Generation* y la encarnación por excelencia de los valores de Starfleet, la Flota Estelar: la exploración con fines científicos, el coraje para adentrarse allí donde nadie ha llegado antes, la búsqueda de cooperación y el respeto a la autonomía de las diferentes especies, el reconocimiento del valor de todas las formas de vida y el respeto a normas, tratados y regulaciones, entre otras cosas. El primer capitán de *Star Trek* (la serie original) James T. Kirk (William Shatner), más que la personificación de la virtud, era un explorador y un hombre de acción que navegaba por la galaxia por descubrir. Gene Roddenberry, el creador de la serie, más de una vez se refirió a esta como una suerte de *space western*, un *western* ambientado en el espacio. Kirk resultaba así una suerte de *cowboy* espacial en el salvaje oeste cósmico, un aventurero regido por el código ético del *cowboy* —basado en valores como coraje, laboriosidad, justicia, consecuencia, solidaridad y ayuda para los más débiles—, que había inspirado las series televisivas de Roy Rogers o *El llanero solitario* en la década de 1950. De otro lado, Picard es un humanista, capaz de recitar de memoria a Shakespeare o Melville, escucha a Berlioz o Bach mientras está solo en su habitación y

es un apasionado de la arqueología. Como capitán de la Enterprise simboliza la integridad y el credo de Starfleet.

Ahora bien, esta fidelidad no debe entenderse como una obediencia ciega a normas y regulaciones o a la alta oficialidad del comando, sino a principios éticos universales; aquello que el psicólogo Lawrence Kohlberg definía como la etapa más alta del desarrollo del razonamiento moral. Por esta razón, si bien Picard se caracteriza por ser escrupuloso en el cumplimiento de las decisiones y órdenes de sus superiores, en más de una ocasión las ha violado abiertamente, cuando ha considerado que contrariaban los valores de Starfleet. La novena película de la saga *Star Trek: Insurrection*, precisamente alude en el título al enfrentamiento entre Picard y su superior, el almirante Dougherty, cuando el capitán cuestiona decisiones violatorias del «mandato principal» de la Flota Estelar: no interferir en el desarrollo autónomo de ninguna forma de vida o cultura, bajo ninguna justificación. En otras palabras, Picard es un modelo de integridad; no un burócrata que sigue el «deber ser» ciega y acríticamente.

«LOS ASPECTOS MÁS INTERESANTES  
DEL UNIVERSO DE *VIAJE A LAS  
ESTRELLAS* CORRESPONDEN AL MANEJO  
DE SITUACIONES QUE SE PRESENTAN CUANDO EL  
RESPECTO A LAS **NORMAS**, O EL ACATAMIENTO  
DE LA JUSTICIA **FORMAL**, COLISIONA  
CON LO QUE PODRÍAMOS LLAMAR “JUSTICIA  
**SUSTANTIVA**”; CUANDO EL SEGUIMIENTO DE  
LAS NORMAS Y PROCEDIMIENTOS **CONSPIRA**  
CONTRA LA **EFICACIA**; O CUANDO EL ORDEN  
JURÍDICO ES UTILIZADO POR FUERZAS CONTRARIAS  
AL SISTEMA PARA **DESTRUIRLO**».

---

---

### III.

Los aspectos más interesantes del universo de *Viaje a las estrellas*, en el marco de este volumen, corresponden al manejo de situaciones que se presentan cuando el respeto a las normas, o el acatamiento de la justicia formal, colisiona con lo que podríamos llamar «justicia sustantiva»; cuando el seguimiento de las normas y procedimientos conspira contra la eficacia; o cuando el orden jurídico es utilizado por fuerzas contrarias al sistema para destruirlo.

Un capítulo de *La Nueva Generación* es particularmente ilustrativo: se trata del episodio 12 de la cuarta temporada, *The Wounded* («Los heridos»)<sup>1</sup>. Lo recapitulo brevemente y me enfoco en los asuntos pertinentes para nuestra discusión. La Federación y los cardasianos han estado enfrentados en una cruenta guerra, pero ahora se ha firmado un tratado de paz. Picard es informado de que Benjamin Maxwell, capitán de la nave de la Federación —Phoenix—, ha atacado bases y naves cardasianas, lo que ha causado la muerte de cientos de ellos y puesto en riesgo la paz. Maxwell es un capitán respetado y admirado en la Federación, por lo que su conducta resulta incomprensible. Picard persigue y confronta a Maxwell, quien accede a darle explicaciones, porque considera que su interlocutor no es un «burócrata», sino alguien que sabe lo que es haber estado bajo fuego enemigo. Le dice que destruyó una base científica y naves cargueras cardasianas porque tiene fundadas sospechas de que los cardasianos se están preparando para atacar a la Federación y que las bases científicas son en realidad bases militares y las naves cargueras estarían distribuyendo armamento en vez de material científico.

---

<sup>1</sup> Una exploración preliminar de estas cuestiones puede encontrarse en un post de mi blog, *Virtù e Fortuna*, «Teleparábola: el capitán Picard, respetar las reglas y estar alerta», de 28 de octubre de 2007. En: <https://martintanaka.blogspot.com/2007/10/teleparbola-el-capitn-picard-respetar.html>

Picard replica a Maxwell que él no puede hacer justicia por sus propias manos y que debe respetar el tratado de paz y los reglamentos de la Federación; asimismo debe hacer un informe y presentar su denuncia ante las autoridades competentes. Maxwell se rebela e insiste en atacar otra nave cardasiana; le dice a Picard, «¿quieres pruebas? Aborda esa nave y verás que todo lo que he estado diciendo es verdad». Picard le hace saber que los tratados vigentes amparan el derecho de libre tránsito de esa nave y que, en nombre de los principios de la Federación, no dudará en defender la nave cardasiana y que se enfrentará, de ser necesario, incluso a una nave de la propia Federación. Maxwell no puede creer ni entender que Picard sea capaz de atacar a una nave propia para defender una nave «enemiga». Al final, Maxwell se convence de que Picard será fiel a sus principios y, conocedor de la potencia de fuego de la Enterprise, decide dar marcha atrás.

Lo verdaderamente interesante viene en el epílogo del capítulo. El cardasiano Gul Macet, asignado como veedor de los esfuerzos de Picard para detener a Maxwell, agradece a Picard haber actuado en nombre de la paz y del respeto a los tratados e intenta hacer buenas migas con él. Picard lo detiene: «Macet, no se confunda. Yo defenderé los tratados porque creo firmemente en que nuestros pueblos comparten el interés de mantener la paz. Pero Maxwell tenía razón. Ustedes se están preparando para la guerra». Macet intenta negar los argumentos de Picard, pero este le espeta: «Transmita este mensaje a sus superiores: estaremos vigilantes». En suma, Picard respeta las normas y los tratados, pero no es tonto; es plenamente consciente de que la legalidad puede ser utilizada y manipulada por los enemigos de la Federación. En un país como el Perú, que pasó por un cruento conflicto armado interno, que enfrentó la amenaza del terrorismo y vive ahora situaciones como la excarcelación de terroristas que han cumplido sus condenas y solicitudes de inscripción como organización política de grupos vinculados a Sendero Luminoso, esta «teparábola» tiene mucho sentido.

## IV.

Otro capítulo relevante que sigue la saga de las tensas relaciones entre la Federación y los cardasianos es «Preemptive Strike» («Ataque preventivo»), episodio 24 de la séptima temporada, que plantea un complicado dilema moral. La paz entre la Federación y los cardasianos es amenazada esta vez por el surgimiento de un grupo guerrillero, los maquis, organizado por ciudadanos de la Federación en contra de la opresión cardasiana en diferentes planetas. La Federación ha encargado a Picard implementar un plan de inteligencia; una integrante de la tripulación de la Enterprise, Ro Laren, ha sido asignada para infiltrar a los maquis y así poder capturar a sus dirigentes. Ella es de Bajor, un planeta ocupado durante muchos años por los cardasianos, por lo cual la población sufrió opresión que la llevó prácticamente a un exterminio masivo. Es más, Ro fue testigo a los siete años de la tortura y muerte de su padre por parte de las fuerzas del orden cardasianas. Picard es una suerte de mentor de Ro, y ella tiene con él una relación de gratitud y reconocimiento que la lleva a aceptar la difícil misión.

En un capítulo anterior, «Ensign Ro» («Alférez Ro»), episodio 3 de la quinta temporada, vemos a este personaje iniciando sus trabajos de infiltración por órdenes de Starfleet. Asimismo, se construye la relación de confianza entre Ro y Picard, cuando él demuestra una vez más que es capaz de anteponer la justicia y la moralidad —y recurrir a la astucia— a caer en el error de aplicar normas de manera ciega, irreflexiva o ingenua. El vicealmirante Kennelly de Starfleet asume que un grupo insurgente bajoriano ha perpetrado un atentado terrorista en territorio cardasiano, por lo que se le pide a Ro que ubique al líder bajoriano y le ofrezca diversos beneficios a cambio de que se entregue, sea amnistiado y trasladado a una colonia de refugiados bajorianos. Ro demuestra ante Picard que el atentado es un ardid de los cardasianos y que la Flota Estelar ha caído ingenuamente en el engaño. Picard descubre también que Kennelly ha acordado secretamente entregar

a los supuestos terroristas bajorianos a los cardasianos, lo que implica su muerte.

Picard sigue aparentemente sus órdenes, detiene a los supuestos terroristas y los conduce en una nave bajoriana a la colonia de refugiados. En el camino son interceptados por naves de guerra cardasianas, que exigen a la Enterprise apartarse para encargarse ellos de los acusados. Picard pide órdenes al almirante Kennelly, quien argumenta que mantener la paz con Cardasia es más importante que defender a un grupo de terroristas y le da la orden directa de retirarse. Picard obedece e inmediatamente después los cardasianos destruyen la nave bajoriana. Descubrimos al final que Picard, al intuir que este sería el curso de los acontecimientos, había evacuado en secreto a todos los bajorianos de la nave. Así salvó la paz con Cardasia, la vida de los bajorianos injustamente acusados de terroristas y puso de manifiesto la ingenuidad del almirante Kennelly. Confirmó, además, la posibilidad de respetar el código de Starfleet, sin ser manipulado. Como se indicó, en ese episodio se forjó la amistad y la relación especial entre Picard y Ro. Este capítulo, me imagino, evocará entre los colombianos la historia de los «falsos positivos», civiles inocentes asesinados a quienes las fuerzas del orden inculparon como guerrilleros, en busca de proyectar una falsa imagen de eficiencia o en razón de la complicidad con grupos que defienden intereses particularistas.

En «Preemptive Strike», Ro descubre que los maquis están planeando una acción armada contra los cardasianos, luego de enterarse de que estos preparan armas «biogénicas» para exterminar a la población bajoriana. Picard elabora un plan para aprovechar ese ataque y capturar a los maquis. Ro se encuentra entonces entre su lealtad a Picard y Starfleet y su rechazo a los cardasianos y sus planes de exterminio masivo, más su simpatía por los maquis. Picard privilegia esta vez el cumplimiento de su misión y la captura de los maquis para preservar la paz con Cardasia y por ello obvia el plan cardasiano de exterminio. Su opción privilegia la paz y busca evitar una guerra

altamente destructiva, al precio del sufrimiento de personas concretas y las violaciones de derechos de los ciudadanos y aliados de la Federación que quedaron bajo jurisdicción cardasiana. En cambio, Ro se solidariza con los ciudadanos oprimidos por los cardasianos y su derecho a defenderse «extrainstitucionalmente» ante las agresiones que sufren, dado que carecen de la protección efectiva de la Federación. Al final del capítulo, Ro decide desertar de Starfleet y unirse a la resistencia de los maquis. El primer oficial William Riker parece entender a Ro y, al entregar su informe al capitán, le comenta: «ella parecía estar muy segura de estar tomando la decisión correcta; creo que lo único que realmente lamentaba es haberle fallado a usted». En la escena final, Picard se queda en silencio, visiblemente perturbado. ¿Por haber sido traicionado por Ro o porque siente que la posición de Starfleet —hecha suya por él— era insostenible ya que soslaya el sufrimiento de minorías oprimidas en nombre de juegos políticos globales, y admite que la decisión de Ro responde mejor a los principios morales que supuestamente defiende la Flota Estelar? ¿Porque es consciente de que debió buscar otra salida, en vez de seguir mecánicamente las órdenes que recibió? ¿Porque siente que su brújula moral falló en esta ocasión?

## V.

Los problemas para aplicar los virtuosos principios de Starfleet en contextos extremos se exploran con más radicalidad en la serie *Deep Space Nine*, al aire entre 1993 y 1999. Y el capítulo en el que un capitán de *Star Trek* parece no estar en consonancia con el canon de virtud que estableció el creador de la serie Gene Roddenberry acaso sea «In the Pale Moonlight» («A la luz de la luna pálida»), episodio 19 de la sexta temporada.

*Deep Space Nine* es una serie diferente en el universo de *Star Trek*. Para empezar, se desarrolla en una estación espacial en los confines

del territorio de la Federación; no en una nave estelar. El énfasis en la exploración de nuevos mundos se pierde; de lo que se trata ahora es de asegurar el control de un territorio en disputa permanente; en esos límites territoriales, la vigencia de la legalidad de Starfleet parece más tenue. Benjamin Sisko, el capitán de la estación, es en cierto modo lo contrario a Picard, a quien detesta. Ese sentimiento se origina en que Picard —habiendo sido secuestrado y controlado mentalmente por una especie enemiga, los borg— dirigió un ataque contra la Federación y, en la Batalla de Wolf 359, la Federación tuvo más de once mil bajas y perdió 39 naves. Una de las víctimas fue la esposa de Sisko<sup>2</sup>. El personaje es interpretado por el actor negro Avery Brooks y sabemos que —a diferencia de Picard, cuya familia tiene un largo y notable linaje aristocrático— el padre de Sisko es dueño de un restaurante de cocina criolla de Luisiana, en Nueva Orleans.

En el capítulo de la serie que se titula «In the Pale Moonlight», la Federación pasa por una larga y desgastante guerra contra un enemigo muy poderoso e implacable, el Dominion, entre cuyos aliados se encuentran nuestros ya conocidos cardasianos. La Federación está perdiendo la guerra y se sabe que allí donde el Dominion se establece, implanta un régimen de opresión en el mejor de los casos y, en el peor, llega hasta el exterminio masivo de especies. Sisko, frustrado e impotente, llega a la conclusión de que la única manera de ganar la guerra es lograr que el poderoso imperio romulano —que mantiene neutralidad en el conflicto— se ponga del lado de la Federación. En complicidad con un espía disidente cardasiano —Elim Garak (Andrew Robinson)—, Sisko urde un engaño: encargan a un falsificador la elaboración de un video en el que se ve a los líderes del Dominion preparar un ataque sorpresa y la invasión de Romulus, cabeza del imperio cuya posición busca cambiar de lado. Contrariando los cánones históricos de *Star Trek*,

---

<sup>2</sup> A diferencia de todos los demás capitanes de *Star Trek*, Sisko tuvo esposa, tiene un hijo y una constante vida de pareja. Él rompe el molde del «héroe solitario».

este plan obtiene el visto bueno de Starfleet, como una acción desesperada ante una guerra que se percibe como perdida. Sisko concierta una cita secreta con Vreenak, un influyente senador romulano, a quien muestra el video fraguado. Pero este descubre el engaño y promete denunciar los hechos. Sisko se da cuenta de que, por su iniciativa fracasada, el imperio romulano no solo no se aliaría a la Federación, sino que probablemente se uniría al campo enemigo. Días después, Sisko se entera de que la nave que llevaba de regreso al senador Vreenak explotó debido a un atentado y que las primeras investigaciones apuntan a la autoría del Dominion.

Sisko encara a Garak, cómplice en el ardid, y lo acusa de haber asesinado al senador. En efecto, Garak, al saber que el engaño fue descubierto, hizo estallar una bomba en el transporte del senador, asesinó también al estafador que hizo el video y se aseguró de que entre los restos de la nave se hallara el artefacto que contenía el video, que sería la base para que los romulanos piensen que el Dominion asesinó al senador porque este habría descubierto sus planes de ataque contra Romulus. Las imperfecciones en el video fraguado serían atribuidas entonces a los efectos de la explosión, no a su falsificación. Garak le dice a Sisko: «si su conciencia le molesta, alíviela sabiendo que ha salvado a todo el cuadrante Alfa, y todo lo que costó fue un senador romulano, un falsificador y el respeto a sí mismo de un oficial de la Flota Estelar. No sé si para usted, pero para mí fue un gran negocio». El capítulo termina con Sisko hablando consigo mismo cuando, en efecto, el imperio romulano ha declarado la guerra al Dominion. Hace el balance: «una gran victoria para los buenos» y reflexiona: «Así que mentí, engañé, soborné, para encubrir los crímenes de otros. Fui el cómplice de un asesinato. Pero lo peor de todo esto es que puedo vivir con ello. Si tuviera que hacer todo nuevamente, lo haría. Garak tenía razón en algo: una conciencia culpable es un pequeño precio a pagar por la seguridad del cuadrante Alfa. Aprenderé a vivir con eso. Porque puedo vivir con eso. Puedo vivir con eso».

«... **PLANTEAN** EL PROBLEMA  
POLÍTICO Y **FILOSÓFICO** DE  
“LAS MANOS **SUCIAS**”. ESTO ES, QUE,  
EN CIRCUNSTANCIAS EXCEPCIONALES,  
PARA EVITAR GRANDES **MALES**, EN  
**NOMBRE** DE UN BIEN O VALOR  
SUPERIOR, UN **LÍDER** POLÍTICO  
PUEDE VERSE “**OBLIGADO**”  
A **INCURRIR** EN CONDUCTAS  
MORALMENTE **REPROBABLES**».

---

Las decisiones de Sisko plantean el problema político y filosófico de «las manos sucias»<sup>3</sup>. Esto es, que, en circunstancias excepcionales, para evitar grandes males, en nombre de un bien o valor superior, un líder político puede verse «obligado» a incurrir en conductas moralmente reprobables. De una parte, la decisión «correcta» de evitar ensuciarse las manos es vista no solo como una cobardía, sino también como censurable ética y políticamente porque se espera de los líderes el valor para tomar decisiones difíciles y asumir sus consecuencias. De otra, violar derechos ciudadanos, actuar en contra de la ley siempre estará mal. ¿Cómo se supera este dilema? ¿Qué debe hacer un líder político responsable? Y, luego, ¿qué debe hacer una comunidad política frente a estos líderes? Dejemos que el filósofo Michael Walzer lo explique:

A inicios de los años 1970 publiqué un artículo titulado «Manos sucias»<sup>4</sup> referido a la responsabilidad de los líderes políticos en situaciones extremas, en las que la seguridad de su pueblo parecía

---

<sup>3</sup> He explorado este tema y su ilustración en el cine en Tanaka (2014).

<sup>4</sup> Se refiere a Walzer (1973). Véase también Coady (2008, 2009).

requerir actos inmorales (...) debemos ver esto como una paradoja moral, en la que hacer lo correcto está mal al mismo tiempo. El líder debe soportar la culpa y el oprobio de los actos incorrectos que ordenó, y deberíamos desear líderes preparados tanto para dar la orden como para soportar la culpa (...). Quiero líderes políticos que acepten las reglas, que entiendan sus razones, que las internalicen. También quiero que sean lo suficientemente inteligentes para saber cuándo violarlas. Finalmente, porque ellos creen en las reglas, quiero que se sientan culpables de violarlas, la única garantía que hay de que no serán violadas muy a menudo (Brenk, 2003).

El dilema de las manos sucias no tiene una solución clara: ¿cómo calificar una situación como verdaderamente excepcional? ¿Qué tipo de sanción corresponde para quien ha violado la ley en nombre de un bien superior? ¿Cómo evaluar a líderes que, por privilegiar el mantener las manos limpias y preservar su integridad personal, dejan de tomar decisiones necesarias para preservar el bienestar colectivo? Los desafíos que enfrentan los Estados ante la amenaza del terrorismo contemporáneo, sin duda, ponen estos asuntos en el centro del debate.

En el tercer episodio de la primera temporada de la última serie *Star Trek–Discovery* (al aire entre 2017 y 2018), el capitán de la nave *Discovery* (NCC-1031), Gabriel Lorca, pronuncia una frase muy pertinente en esta discusión: «*universal law is for lackeys; context is for kings*» («la ley universal es para lacayos; el contexto es para los reyes»). Alguien como Sisko puede sentirse de alguna manera por encima de los demás y, en consecuencia, autorizado a tomar decisiones que los demás no tomarían. Sin embargo —pequeño detalle significativo—, al final de la primera temporada de *Star Trek–Discovery* descubrimos que Lorca es un impostor, no un verdadero capitán de Starfleet. Y en el capítulo final de la primera temporada, «*Will You Take My Hand*» (¿Me coges de la mano?), la comandante Burnham ofrece un apasionado discurso en el que argumenta: «*How do I defeat fear? (...) the only way to defeat fear is to tell it 'no'. No. We will not take shortcuts on the path to righteousness.*

*No. We will not break the rules that protect us from our basest instincts. No. We will not allow desperation to destroy moral authority (...) Yes. That is the United Federation of Planets. Yes. That is Starfleet. Yes. That is who we are*<sup>5</sup>.

El discurso de Burnham, ¿es en efecto la guía de la que bajo ninguna circunstancia nos debemos alejar o, más bien, es la expresión de una gran puerilidad?

## VI.

Uno de los pasatiempos favoritos entre los seguidores de *Star Trek* es enfrascarse en interminables discusiones sobre cuál es el mejor capitán que ha aparecido en las series: si estuvieras bajo el mando de alguno de los capitanes de *Star Trek*, ¿con quién preferirías estar? Saliendo de las preferencias subjetivas, una buena manera de aquilatar virtudes y defectos de los capitanes es especular sobre qué habría hecho cada uno de ellos en circunstancias extremas; esto es, al enfrentar complicados dilemas morales. Ante la situación que enfrentaba Sisko en medio de la cruenta guerra con el Dominion, ¿qué habrían hecho otros capitanes?

Picard, modelo de rectitud, se habría esforzado en buscar alguna salida que fuera, al mismo tiempo, «institucional» y eficaz. Torciendo acaso un poco las reglas, recurriendo a la astucia, pero manteniéndose fiel al código de Starfleet —como en el capítulo «Ensign Ro»—, se habría esforzado en no perder la base moral de la decisión, por lo que seguramente habría censurado gravemente la conducta de Sisko. El voluntarista capitán Kirk, por su lado, decía que no le gustaba perder y que no creía que hubiera situaciones en las que fuera imposible ganar.

---

<sup>5</sup> «¿Cómo venzo el miedo? (...) el único camino para vencer el miedo es decirle 'no'. No. No tomaremos atajos en nuestro camino a la virtud. No. No romperemos las reglas que nos protegen de nuestros instintos más bajos. No. No dejaremos que la desesperación destruya nuestra autoridad moral. (...) Sí. Esa es la Federación Unida de Planetas. Sí. Esa es la Flota Estelar. Sí, eso es lo que somos».

Kirk siempre hallaba salidas basadas en el ingenio, la audacia, su buena estrella y, claro, la ayuda de sus amigos: el doctor McCoy, encarnación de las reacciones emocionales; y su primer oficial a bordo, el vulcano hiperracional señor Spock. Este, precisamente, enfrentado a una situación límite, optó por el sacrificio personal como salida: «las necesidades de muchos pesan más que las de unos pocos... o las de uno». Spock adoptó un curso de acción suicida para salvar a la Enterprise, a punto de ser destruida<sup>6</sup>.

Sisko, como hemos visto, frente a una situación límite, se ubica ante el dilema político y moral de las «manos sucias», y ante la eventualidad de que todo el cuadrante Alpha, incluyendo a la Tierra, sea esclavizado por el Dominion, opta por ensuciarse las manos y termina involucrado en un crimen. Acaso sería facilista seguir simplemente a Kirk o a Picard y mantener la conciencia limpia, pero viene a mi memoria cómo en la película *The Dark Knight Rises*, de Christopher Nolan (*Batman: El caballero de la noche asciende*, 2012), el comisario Gordon se enfrenta al idealista policía John Blake, decepcionado por las mentiras y engaños de los que había sido cómplice aquel, y le responde, refiriéndose a su amistad con Batman: «*One day... you may face such a moment of crisis. And in that moment, I hope you have a friend like I did, to plunge their hands into the filth so that you can keep yours clean!*»<sup>7</sup>.

Sisko parecía dispuesto a aceptar las consecuencias de sus acciones: una vez revelado el embuste ante el senador romulano Vreenak parecía resignado a asumir lo que viniera. Pero el asesinato de este y la declaración de guerra del imperio romulano al Dominion al mismo tiempo aumentaron su culpa —pasó de ser un embustero a cómplice de un crimen— e hicieron que esta quedara oculta y sin castigo. Sisko asume la conciencia de la culpa... y se dice a sí mismo que puede vivir con ella.

---

<sup>6</sup> Ver la película *Star Trek II: The Wrath of Khan* (*Star Trek II, La ira de Khan*, 1982).

<sup>7</sup> «Algún día... enfrentarás un momento de crisis, y en ese momento ¡espero que tengas un amigo como lo tuve yo, que sumerja sus manos en la inmundicia para que tú puedas mantener limpias las tuyas!».

¿Bajo el mando de qué capitán quisiéramos estar en circunstancias críticas?<sup>8</sup> Dejo la pregunta para que cada quien explore su propia respuesta.

## REFERENCIAS

- Brenk, F. (2003). The United States in the World. Just Wars and Just Societies: An Interview with Michael Walzer. *Imprints*, 7(1). <http://eis.bris.ac.uk/~plcdib/imprints/michaelwalzerinterview.html>
- Coady, C.A.J. (2008). *Messy Morality. The Challenge of Politics*. Nueva York: Oxford University Press.
- Coady, C.A.J. (2009). *Morality and Political Violence*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Tanaka, M. (2014). Batman y las manos sucias. A propósito de la trilogía de Batman de Christopher Nolan. En M. Alcántara y S. Mariani (eds.), *La política va al cine* (pp. 84-96). Lima: Universidad del Pacífico.
- Walzer, M. (1973). Political Action: The Problem of Dirty Hands. *Philosophy and Public Affairs*, 2(2), 160-180.

---

<sup>8</sup> No he hablado de Kahryn Janeway, la capitana de la nave estelar Voyager (NCC-74656), protagonista de la serie del mismo nombre, al aire entre 1995 y 2001. Dado que la serie discurre en otro ámbito espacial, en el cuadrante Delta, fuera de la jurisdicción de Starfleet, no pude incluirla en la discusión planteada en este artículo. Sin embargo, dejo aquí un apunte breve: aunque no tengo espacio para fundamentar la tesis, imagino que la respuesta de Janeway a la discusión planteada combinaría rectitud, identificación con los principios fundamentales de Starfleet, astucia, y sacrificio personal. Para los conocedores, ¿no es lo que intentó hacer en el capítulo final de la serie *Endgame (El final del juego)*? La vieja almirante Janeway, implementando un plan diseñado pacientemente durante muchos años, viaja a través del espacio y del tiempo para encontrarse a sí misma en el pasado —violando regulaciones de la flota estelar— y ofrecer a la capitana Janeway en apuros una salida que permite al mismo tiempo salvar a la nave y a su tripulación, y destruir a sus poderosos enemigos, los borg. Al final tiene éxito, pero la almirante se sacrifica y muere en el intento.



## TÚNEL DE CORRUPCIÓN: EL DOCUDRAMA COMO HECHO POLÍTICO

Linn Hammergren

Después de su participación inicial en *Narcos*<sup>1</sup>, la serie de Netflix, José Padilha —director, guionista y productor brasileño— trasladó su atención del tráfico de drogas colombiano a otro tipo de delito, esta vez en su país natal. De nuevo en colaboración con Netflix, ha producido y dirigido los primeros ocho episodios de una serie que anuncia varias temporadas, llamada originalmente *O Mecanismo*<sup>2</sup> y traducida al castellano como *Túnel de corrupción*, en torno a la *Operação Lava Jato*<sup>3</sup>. Este fue el nombre dado por la Policía Federal brasileña a su investigación de lavado de dinero y corrupción en contratos gubernamentales

---

<sup>1</sup> Serie de televisión creada por José Padilha con Chris Brancato, Carlo Bernard y Doug Branco. A mediados de 2018 se habían producido tres temporadas que empezaron en agosto de 2015, disponibles en Netflix. Padilha aparece en los créditos como productor, creador o director, pero en el sitio de Netflix actualmente figura solo como director de los primeros episodios. Sea cual sea su rol inicial, desde 2016 Padilha participó en otros proyectos, uno de los cuales es *O Mecanismo*.

<sup>2</sup> Serie de televisión creada por José Padilha con Elena Soarez y dirigida con Marcos Prado. Disponible en Netflix.

<sup>3</sup> La policía y los fiscales brasileños tienen una preferencia por asignar nombres así a sus investigaciones. El título en referencia al lavado de autos está tomado de la oficina en la cual trabajaban los cambistas y lavadores de dinero (*doleiros*). Lava Jato está dividida en una serie de operaciones, cada una de las cuales tiene su propio nombre: Operación Día del Juicio, Operación Buena Suerte y así sucesivamente (Pacheco, 2017).

que hasta mediados de 2018 había traído abajo a dos expresidentes —y amenazaba a un tercero—, acusado a 274 políticos y hombres de negocios participantes en aspectos del esquema, y condenado a 141, todas estas cifras en ascenso<sup>4</sup>.

Este capítulo del volumen atiende principalmente a *Túnel de corrupción*, pero también usa *Narcos*, su predecesora en estilo —si bien no en el asunto ni el país—, para ilustrar algunos de las cuestiones planteadas por ambas series. Se presta poco interés a las técnicas cinematográficas, la calidad de los actores y otros aspectos usuales en la crítica de una película o serie de televisión. Aquí, más bien, el interés principal es el género adoptado por Padilha —una recreación dramática «basada en hechos reales», pero que no pretende representarlos con exactitud<sup>5</sup>— y las tres preguntas que sugiere:

- ¿Este enfoque moldea la mirada de la audiencia sobre los crímenes cometidos y su trato en el sistema de justicia penal? Y de ser así ¿cómo lo hace?
- ¿Cuál es el impacto sobre las personas representadas, en lo que se refiere a sus imágenes públicas y especialmente a los resultados de las acciones legales, en curso y futuras, contra ellos?
- ¿Cuáles son sus impactos políticos y, en el caso de *Túnel de corrupción*, en los debates actuales sobre el sistema de justicia penal y los posibles conflictos entre el derecho al debido proceso y una investigación eficaz?

---

<sup>4</sup> Tomado de <http://arte.folha.uol.com.br/poder/operacao-lava-jato/#capitulo1>. Este sitio es actualizado regularmente de modo que, entre las muchas fuentes disponibles, es la más vigente.

<sup>5</sup> Técnicamente, ni *Narcos* ni *Túnel de corrupción* pueden ser docudramas en razón de estar «basadas libremente» en hechos reales, pero el término ha sido usado para caracterizarlas. Más aun, no hay otro nombre para este género, menos fiel a la realidad que un documental o un docudrama clásico pero, no obstante, encaminado a contar la historia esencialmente como ocurrió.

## **BREVE RECUENTO DE TEMAS Y SITUACIONES EN LOS PAÍSES DE REFERENCIA**

Es preciso mencionar que *Narcos* y *Túnel de corrupción* no han completado su recorrido. *Túnel...* ha cubierto, hasta mediados de 2018, la mitad del camino seguido por *Lava Jato*. En consecuencia, todavía no ha abordado propiamente la exitosa investigación de la mayor empresa de construcción brasileña, que vinculó sus operaciones no solo a hechos ocurridos en Brasil sino también a corrupción en otros países en América Latina y potencialmente en otras partes. Si no hubiera sido por el impacto internacional de la investigación de Odebrecht, la serie hubiese tenido menos interés para el público fuera de Brasil.

Padilha ha declarado que planea continuar la serie hasta que el «problema» desaparezca, lo que significa que su propósito es de largo alcance; se acerca a los acontecimientos actuales e incluso puede ir más allá de ellos, sean cuales sean las repercusiones sobre la política de su país y de otros países. Dado que la serie es un «film original» de Netflix, salvo que Padilha pueda encontrar otras fuentes de financiación, la continuidad también depende de lo que Netflix decida hacer. Esta decisión empresarial puede depender no solo del interés de la audiencia sino también de las implicancias financieras, legales y políticas de seguir una investigación en curso altamente controvertida en términos políticos.

Al día de hoy, *Narcos* es mucho más histórica: su historia comienza en la década de 1980 y llega hasta el colapso del cartel de Cali en la década siguiente. Según se ha informado, la cuarta temporada desplazará su atención a México y sus propios carteles, que aparecieron brevemente en la tercera temporada. Es probable que el interés de la audiencia se mantenga encumbrado, pero la serie y sus participantes han recibido amenazas de violencia física por parte de sujetos de los carteles, que han hecho preguntarse si filmar en México es factible. Ya ocurrió que un empleado enviado a México para ubicar locaciones para la filmación fue asesinado, aunque no hay evidencias de que su muerte tuviera conexión con la serie. Ha habido amenazas de acciones

legales —y algunas, algo veladas, de repercusiones físicas— provenientes de la familia de Pablo Escobar<sup>6</sup>. Es improbable que estas amenazas sean tomadas en serio y así lo previsible es que sea financiada una cuarta temporada que podrá verse, aunque tal vez sea filmada en otro país.

El abordaje más «histórico», de hechos ocurridos hace veinte años, es algo que probablemente desata menos controversia que uno referido a hechos muy recientes o incluso en curso. Sin embargo, los temas tratados en *Narcos* ofrecían atraer una audiencia más amplia. El tráfico de drogas en Colombia —y pronto en México— tiene pocos defensores y hace sencillo representar a «los malos» de la peor manera posible, que probablemente esté justificada. Por cierto, hubo políticos y funcionarios públicos comprometidos, pero los ejemplos específicos que da *Narcos* son pocos y los trapos más sucios que se ventilan corresponden al gobierno de Estados Unidos y especialmente a su embajada. Narrados desde el punto de vista de dos agentes de la DEA —cuyos nombres reales aparecen en la serie y que trabajaron como consultores para ella—, los conflictos entre las agencias estadounidenses y algunos de los abusos que ellas respaldaron aparecen como un tema secundario, especialmente en la tercera temporada. No obstante, esto es agua pasada y hasta ahora no ha dado lugar a discusiones que entren en la agenda pública, aparte de las revelaciones sobre la financiación de los traficantes de drogas a las campañas políticas, y especialmente el Caso 8000, referido al expresidente Samper, quien, como otras figuras públicas, es mencionado en la serie con su nombre y caracterizado por un actor parecido a él, y aparece en persona en noticieros utilizados en la producción. *Narcos* tiene unos pocos críticos en Colombia

---

<sup>6</sup> Pablo Escobar era la pieza clave del tráfico de drogas, cuyo surgimiento y caída reconstruyen las dos primeras temporadas de *Narcos*. Se ha informado que su hermano solicita a Netflix mil millones de dólares por el derecho de usar su imagen y también ha advertido de la necesidad de contratar seguridad para proteger el futuro trabajo de filmación. Véase <http://www.nme.com/news/tv/pablo-escobars-actual-brother-sends-chilling-message-netflix-narcos-2142893>

y el extranjero<sup>7</sup>, pero cualquier controversia ha quedado apagada y, más bien de manera sorprendente, el debate no ha incluido críticas a la atención sobre el papel de Estados Unidos, que sitúa a los colombianos como socios secundarios, y a menudo no confiables, en la tarea de derrotar a los carteles de Medellín y Cali.

*Túnel...* toma un camino más riesgoso al describir sucesos más recientes —en la primera temporada de la serie, limitados a 2013 y 2014, pese a que algunos antecedentes van una década atrás— y al centrarse en la corrupción dentro del gobierno, las empresas estatales y las empresas de construcción más grandes del país. A diferencia de *Narcos*, esta serie evita usar nombres reales, pero cualquiera familiarizado con Lava Jato no debería tener dificultad en identificar a personajes, agencias gubernamentales, empresas y partidos políticos que solo han sido ligeramente camuflados. Y aquellos que encuentren dificultades pueden recurrir a varios sitios de internet que proveen amplia información<sup>8</sup>. Como en *Narcos*, hay unos cuantos personajes inventados o amalgamados y ahora una pequeña industria casera provee más antecedentes así como algunos debates en torno a la precisión o ecuanimidad de las caracterizaciones<sup>9</sup>.

A pesar de que los hallazgos del caso Lava Jato han recibido amplia publicidad en los medios brasileños e internacionales, es difícil que quienes están sujetos a investigación vean con buenos ojos su difusión en un formato popular que puede atraer una audiencia más grande, aunque sea por su valor de entretenimiento. Sin embargo, como la serie es propalada por Netflix Brasil, su alcance puede estar limitado

---

<sup>7</sup> Véase, por ejemplo <http://www.france24.com/en/20170908-netflix-series-narcos-controversy-colombia-drugs-escobar>. Una crítica que señala unas cuantas inexactitudes pero se centra en los motivos y las tácticas cuestionables de Estados Unidos es la de Cohen (2016).

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/quem-e-quem-em-o-mecanismo-da-netflix/>

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-43550506>

por el costo de suscripción<sup>10</sup>. En cualquier caso, la serie ha sido fuertemente criticada por quienes defienden al expresidente Luiz Inácio Lula da Silva, popularmente conocido como «Lula», uno de los tres presidentes amenazados por las investigaciones<sup>11</sup>, y por otros que creen que la serie está sesgada contra los partidos de izquierda brasileños, a los que injustamente se les atribuyen hechos *ejecutados* por otros gobiernos<sup>12</sup>.

La perspectiva de *Túnel...* es similar a la de *Narcos* en tanto cuenta la historia desde el punto de vista de los investigadores, a quienes además usa como narradores. A pesar de que en *Túnel...* los investigadores son brasileños, esa opción es inusual, dado el tratamiento de Lava Jato en la prensa. La cobertura de los medios habitualmente se ha centrado en el juez —Sergio Moro, llamado Paolo Rigo en la serie— que expidió las órdenes de arresto y de allanamiento, al tiempo que insistió en mantener la investigación donde se inició en vez de enviarla a instancias más altas, decisiones que fueron críticas en el éxito de Lava Jato. Moro/Brito es presentado en la serie, pero con un papel menos protagónico del que podía esperarse. Él impugna la aplicabilidad de resoluciones previas del Supremo Tribunal Federal (STF) en cuya virtud podría haberse transferido la investigación a una jurisdicción superior. Sin embargo, sus reflexiones y dudas ocasionales solo aparecen brevemente, aunque son importantes eventos en el avance de la investigación. La decisión de centrarse en los investigadores de la Policía Federal permite una mayor atención a los detalles de cómo se cometieron los delitos y cómo se llevaron a cabo las investigaciones, pese a que esto no siempre produce los mejores resultados, como se examinará más adelante.

---

<sup>10</sup> Dado que Netflix nunca da a conocer cifras de audiencia, no hay modo de saber cuántas personas ven la serie en Brasil o cualquier otro país.

<sup>11</sup> Los otros dos son: su sucesora en el cargo Dilma Rousseff y su vicepresidente Michel Temer, quien asumió la presidencia cuando ella fue destituida en juicio político en 2016.

<sup>12</sup> Para constatar las reacciones de los seguidores de Lula y de otros que impugnan el tratamiento de los hechos en la serie, véase <https://www.nytimes.com/2018/04/02/world/americas/brazil-netflix-lula-corruption.html>

Centrarse solo en el juez federal ciertamente hubiera producido una historia menos interesante que probablemente hubiese interesado a una audiencia bastante menor.

Los fiscales federales, tanto en el nivel regional como en el nacional<sup>13</sup>, salen menos airosos: excesivamente cautos y obstruccionistas, cuando no dispuestos —como en el caso del fiscal general— a firmar un acuerdo con las trece empresas bajo investigación, que en efecto hubiera puesto fin a Lava Jato.

Uno de los aspectos más curiosos de *Túnel...* es la introducción de un personaje imprecisamente basado, un miembro de la Policía Federal llamado Marco Ruffo —que se dice que está basado en Gerson Marchado, quien participó activamente en los primeros años de la investigación—, que tiene una diversidad de problemas familiares y mentales, de los cuales uno nada pequeño es llevar a la justicia a un simple *doleiro*, un cambista del mercado negro. Añádase a esto un puñado de otros temas personales entre los investigadores principales, que abarcan intrigas románticas y algunas escenas de sexo innecesarias

---

<sup>13</sup> Brasil tiene un sistema de justicia tan extremadamente complicado que es improbable que la mayoría de brasileños entiendan su funcionamiento. El sistema comprende las jurisdicciones estatales, la federal, la de trabajo y la electoral, además de la militar. El sistema de justicia federal está dividido en cinco jurisdicciones, cada una de las cuales tiene sus propias cortes de primera y segunda instancia, y sus propias fiscalías. Dado que los jueces son «independientes», sobre las cortes federales los únicos controles globales, que provienen del Tribunal Superior de Justicia, la Corte Constitucional y el Consejo Judicial Nacional, se limitan a asuntos legales y disciplinarios. En el caso de los fiscales, el Procurador Geral da República y un consejo distinto ejercen alguna supervisión, pero los fiscales brasileños tienen constitucionalmente la misma independencia que los jueces. Esto significa que sus decisiones acerca de qué y cómo investigar, no pueden ser revocadas, en teoría, ni siquiera por sus superiores inmediatos. Sin embargo, esto es solo la teoría; desde hace tiempo se hizo evidente que la falta de apoyo, o incluso la oposición, de un superior puede torpedear tanto un caso como una carrera. Las investigaciones de Lava Jato empezaron en la cuarta región federal, que abarca Curitiba, Paraná y el sur; muchas de las controversias legales que amenazaron su prosecución giraron en torno a si las investigaciones debían continuar allí o, como se dice varias veces en la serie, «llevadas a Brasilia» y puestas así bajo el control del fiscal general y el Supremo Tribunal Federal.

—incluida una del juez y su mujer—, y entonces la historia, hasta que la investigación real se encarrila, amaga perder su rumbo. Quizá estas adiciones buscaron compensar la falta de violencia estilo *Narcos*, pero plantean la cuestión de cuánta «licencia poética» —que incluso esarbe en detalles personales irrelevantes— es legítima. Al mismo tiempo, ese recurso lleva al peligro de perder audiencia en el primer episodio, como ocurrió con un colega que realmente no entendió la fijación de la historia en Ruffo, un participante menor en los hechos que siguieron<sup>14</sup>.

Aunque no constituye un aspecto principal de este comentario, sí merece mencionarse que los actores, tanto en *Narcos* como en *Túnel...*, son excelentes y fueron escogidos por su llamativa semejanza con los personajes reales a quienes representaban. Más aún, incluso «los malos» aparecen como caracteres multidimensionales, con peculiaridades interesantes y personalidades singulares. Donde *Túnel...* queda atrás respecto a *Narcos*, por razones inexplicables, es en la falta de utilización de vistas brasileñas que le hubiesen dado mayor provecho. La sección introductoria de *Narcos* ofrece tomas aéreas de las mayores ciudades colombianas, manadas de cebras y flamings que corren en el zoológico privado de Pablo Escobar, bailarines de cumbia y, por supuesto, montones de droga y de dinero. A lo largo de la serie se incluyen escenas en barriadas y *penthouses*, selvas y ciudades que, de no ser por la violencia, serían un incentivo al turismo. La introducción de *Túnel...* simplemente muestra documentos que fueron cortados en tiras y son restaurados, y los ambientes más utilizados en ella son una oficina anodina, un aeropuerto, una residencia privada, la carretera en la que los autos policiales persiguen a un sospechoso para detenerlo, o unas imágenes icónicas —siempre las mismas— para situar en cuál de cuatro

---

<sup>14</sup> Por cierto, aún no se sabe cuán menor fue realmente el papel de Ruffo/Machado y si, como muestra la serie, él continuó trabajando detrás de bambalinas incluso después de su retiro (o remoción) de la Policía Federal. Las entrevistas posteriores en YouTube y otros espacios jamás han tocado alguno de estos aspectos sino tan solo su papel inicial en las investigaciones iniciales del *doleiro*, que en un momento dado dieron lugar a Lava Jato.

o cinco ciudades transcurre la siguiente acción. Uno recuerda *Narcos* como un caleidoscopio multicolor; *Túnel...* es más monocromático. Acaso la diferencia se origine en el interés de Padilha en filmar *Túnel...* para brasileños —que no necesitan entornos exóticos—, de donde se seguiría que *Narcos* fue hecha para una audiencia internacional.

**¿TÚNEL... MEJORA LA COMPRENSIÓN DE LOS HECHOS POR LA AUDIENCIA? ¿INCLUSO SE PROPUSO HACERLO?**

Ambas series podrían ser consideradas como simples dramatizaciones de hechos reales que apuntan solo a su valor de entretenimiento. *Narcos* puede o no haber sido concebida así, pero la declaración de Padilha de que *Túnel...* continuaría «hasta que el problema [de la corrupción] desaparezca» sugiere que tiene un propósito mayor pese a, o quizá debido a, que el lavado de dinero y la colusión entre contratistas y políticos conforman un tema menos inteligible/entretenido que el tráfico de drogas y la violencia de los carteles. Adicionalmente, Colombia no es su país y no tiene caso enfurecer a sus ciudadanos respecto a «los malos» y sus actividades, siendo así que en buena medida han sido llevados ante la justicia, han muerto (o sido asesinados) o, cuando menos, echados de la función pública.

«... EL TÍTULO ORIGINAL —COMO SE INDICÓ, *O MECANISMO* ES EL TÍTULO EN PORTUGUÉS— REFIERE AL PROBLEMA MAYOR: UN SISTEMA DE CORRUPCIÓN CON PARTICIPANTES INTERCONECTADOS DE TODOS LOS NIVELES SOCIALES».

---

---

*Narcos* podría ser considerada solo como una historia estimulante en torno a hechos pasados sin el propósito evidente —pese a su abundancia en detalles— de mejorar la comprensión de la audiencia o incrementar el rechazo a los hechos relatados. El tema menor de los conflictos en el interior de la embajada y entre agencias estadounidenses que trabajan con propósitos discordantes no recibió atención ni siquiera de quienes fueron representados con su peor cara. Pero, de nuevo, en términos contemporáneos esta es relativamente una historia antigua y difícilmente interesa a aquellos que aparecen en el lado malo poner la luz sobre estos asuntos. De hecho, las quejas colombianas más resonantes sobre la serie se refirieron al falso acento *paisa*<sup>15</sup> del actor brasileño que representó a Escobar, a su «retrato excesivamente benevolente» y, por cierto, a los esfuerzos de la familia Escobar para lucrar del uso de su apellido. Dado que Colombia ya tenía cierta fama por la violencia durante el periodo retratado, cualquier daño a la imagen nacional fue considerado pequeño. Como la serie se traslada a México, ese asunto será preocupación de los mexicanos pero, nuevamente, la publicidad adicional sobre su propia violencia en curso difícilmente hará más daño. Lo que está por verse es si la cuarta temporada y las siguientes pondrán atención a la medida en la que el gobierno mexicano participa en actividades delictivas, sea por acción directa o mediante la colusión con los carteles de la droga.

Pero si la intención de Padilha fue no tanto entretener sino incrementar la comprensión y el rechazo públicos sobre estos asuntos en Brasil, ¿cuán bien lo hace? Como se plantea en las siguientes secciones de este artículo, la serie ha generado entre los brasileños un debate considerable, especialmente por su impacto en la política nacional y en acontecimientos como la condena del expresidente Lula

---

<sup>15</sup> Este es un acento característico del departamento de Antioquía y la región circundante. El brasileño Wagner Moura se parecía a Escobar, especialmente después de aumentar unos veinte kilos de peso, pero si bien el oído no viajado no percibe en él un acento brasileño, su acento *paisa* aparentemente no satisfizo a los colombianos.

y la polarización del discurso político sobre el papel de su partido —Partido de los Trabajadores (PT)— en los hechos que la serie detalla.

Sin embargo, poner nombre a «los malos» es una cosa; llamar la atención sobre el problema mayor es otra. Como se presenta en la serie, el título original —como se indicó, *O Mecanismo* es el título en portugués— refiere al problema mayor: un sistema de corrupción con participantes interconectados de todos los niveles sociales, incluyendo el ejemplo que se usa en la serie de una red que presta servicios simples —en el episodio, el arreglo de una filtración en el desagüe—, que requiere sobornar a varios intermediarios. No obstante, el lavado de dinero y la colusión de los carteles no se prestan para hacer un cine muy dramático; tampoco es el caso de las acciones de investigación realizadas para rastrear a los participantes. Un detalle interesante es que la base de las primeras investigaciones situada en la restauración de papeles recogidos de la basura, que se repite en la introducción de todos los episodios, ha sido desautorizada por quienes participaron en ellas. Su propio recuento es que ellos, desde el comienzo, usaron un *software* sofisticado y nunca buscaron en la basura de nadie. Verdaderas o no, las imágenes de unas pantallas de computadora hubieran sido aún menos dramáticas que las de pedazos de documentos que son reconstruidos.

Los únicos momentos tensos de *Túnel*... son las persecuciones, que parecen interminables, de la Policía Federal —¿llegarán antes de que las pruebas sean destruidas u ocultadas o antes de que escape la persona por ser arrestada?— y los resultados inciertos de la revisión de las decisiones de Moro/Brito hecha por el STF. Hay algunos asomos de violencia; un caso casi excepcional aparece en el último episodio, en el cual el todavía intocable jefe de Odebrecht —llamado Miller y Bretch en la serie— sugiere a sus matones la deseable eliminación de Ruffo y del principal *doleiro*, respecto al cual había comenzado la investigación y cuya aceptación de culpabilidad ante los fiscales federales amenazaba revelar aún más detalles.

Obviamente, hay más que incorporar en la serie para actualizar el ahora famoso caso Odebrecht, que ha destronado no solo a políticos y empresas brasileños sino también a figuras políticas en otros países, entre las cuales se hallan tres presidentes peruanos. Aquí es donde las cosas podrían ponerse realmente interesantes y donde uno espera que la participación de la audiencia sea bastante como para asegurar el financiamiento de la siguiente temporada, al tiempo que las amenazas de acciones legales resulten insuficientes para espantar a los financiadores<sup>16</sup>.

En comparación con *Narcos*, incluso las «explicaciones» de las ilegalidades en *Túnel...* no se manejan bien respecto al lavado de dinero. En su tercera temporada *Narcos* tiene una escena de cinco minutos en la que se explica en términos simples el proceso para trasladar el dinero de la droga a Colombia o al lugar de residencia de los traficantes. En *Túnel...* las operaciones de colusión no están bien explicadas, aparte de las reuniones entre los miembros del cartel, o el «club» como ellos prefieren llamarse, para acordar quién obtiene los contratos del gobierno; tampoco aparece explicado el reciclaje de parte de los sobrepagos en beneficio de los políticos y sus campañas electorales. Se deja entender que los *doleiros* se encargaban de la división del dinero entre los otros componentes del sistema —empresas gubernamentales, empresas constructoras y políticos— pero cómo funciona exactamente es algo que, uno sospecha, permanece como un misterio para la mayor parte de espectadores. ¿Es esto un problema? ¿Debería *Túnel...* dedicar un tiempo adicional para ser más didáctica y para ello usar, quizá, los varios esquemas de conexiones entre las partes —que en las escenas de la serie siempre aparecen a una distancia que no los hace legibles— como una forma de explicar qué es lo que está pasando exactamente? No sería difícil trabajar este aspecto en la serie y así, si este es uno de sus propósitos, asegurar que

---

<sup>16</sup> Si se iniciara cualquier acción legal contra *Túnel...*, tendría que hacerse de conocimiento público. Posiblemente, los cambios en los nombres de los personajes fueron hechos para eludir procesos judiciales pero, dado que son bastante transparentes, parece extraño que no se hayan hecho públicas acciones legales.

una porción más grande de la audiencia comprenda el «sistema» y no quede limitada a identificar a los beneficiarios inmediatos<sup>17</sup>.

Hay un asunto diferente, pero relacionado, que probablemente corresponde a otro de los propósitos de Padilha. Es evidente que muchos participantes en el «sistema» vivían extraordinariamente bien, pero sin duda no con los insensatos montos de dinero a disposición de los capos colombianos o, en todo caso, vivían en un nivel que ya aparece en muchas otras telenovelas brasileñas en las cuales los estilos de vida lujosos son *pan de todos los días* y presumiblemente no indignan a la masa de ciudadanos que rutinariamente sintonizan la *novela* de las ocho, hora en la que se presentan las series más populares.

El asunto real aquí no es tanto los montos de dinero mal usados sino las oportunidades perdidas: mientras el gobierno del PT estaba navegando sobre los precios de las *commodities* durante el mandato de Lula, los pobres se estaban beneficiando lo bastante como para que no se prestara atención a las inversiones hechas en Petrobras, empresa en la que el cartel de contratistas concentró la mayor parte de su trabajo sucio. El hecho de que Petrobras (Petrobrasil en la serie) gastara en la construcción de una refinería lo que hubiera financiado la construcción de dos, tal como menciona brevemente el principal *doleiro* en un diálogo, habría tenido más impacto en el espectador con una alusión a otras cosas que podrían haber sido financiadas con ese dinero; para comenzar, suministros a hospitales y escuelas. Incluso en *Narcos*, es menos el dinero que la violencia lo que más impacta a la audiencia, y esto conduce a una reacción retroactiva contra la complicidad de políticos y funcionarios de gobierno. En Brasil, aun con Lula en prisión como consecuencia de la primera de una serie de imputaciones, su público no lo ha abandonado. Uno asume que sus seguidores celebraron la caída de los directivos de las empresas constructoras y también de Petrobras.

---

<sup>17</sup> Véase una aclaración completa, con diagramas y explicación de los términos, en <http://arte.folha.uol.com.br/poder/operacao-lava-jato/#capitulo2>

Sin embargo, el «sistema» —tal como es descrito por el narrador posiblemente ficticio que usa Padilha (Ruffo/Machado)— puede sobrevivir fácilmente luego de la eliminación de sus participantes inmediatos. Si Padilha realmente quiere ver el fin del «sistema», hará falta más que celebrar el encarcelamiento de algunos cientos de políticos y gente de negocios de élite<sup>18</sup>.

### **IMPACTO EN LA VIDA E IMAGEN PÚBLICA DE QUIENES SON CARACTERIZADOS**

Una preocupación legítima que surge de estos docudramas, «inspirados por hechos reales» pero sin garantía de una representación ajustada a esos hechos, corresponde a los efectos sobre las personas reales que son caracterizadas. Como se indicó antes, la preocupación generada por *Narcos* es menor, al menos hasta ahora, dado que el público colombiano y los observadores internacionales tienen una opinión formada sobre las figuras reconocibles en esa serie. Para bien o para mal, *Narcos* se desvía poco de la visión mayoritaria y cuando lo hace se refiere a detalles menores todavía discutidos, como el posible papel de Escobar en alentar el ataque del M-19 a la Corte Suprema<sup>19</sup>. Al «juzgar» a individuos cuya complicidad todavía está bajo investigación o simplemente nunca será esclarecida, *Túnel...* presenta un asunto diferente.

*Túnel...* no escatima esfuerzos en satanizar tanto a Lula como a Dilma Rousseff, al senador Aécio Neves —candidato presidencial derrotado en la reelección de Dilma—, a varios otros miembros del Congreso,

---

<sup>18</sup> Se puede estar tentado de decir «hombres», como eran la mayoría, pero una significativa minoría de participantes femeninas fueron capturadas por Lava Jato y aparecen asimismo en la serie de Padilha.

<sup>19</sup> El ataque fue ejecutado por un grupo guerrillero marxista en 1985 y, luego de la intervención militar, concluyó con la muerte de casi la mitad de los miembros de la Corte Suprema y, cuando menos, otras 90 personas entre las que estuvieron la mayor parte de los guerrilleros. La responsabilidad de esas muertes todavía está sujeta a debate.

a Marcelo Odebrecht y a su asesor legal. Los directivos de otras empresas constructoras son tratados de algún modo benevolente; curiosamente, este también es el caso del director de Petrobras Paulo Roberto Costa (João Pedro Rangel en la serie). La serie deja en claro que todos ellos participaron en el «sistema» y se beneficiaron de él, pero tiende a retratar a estos últimos como desinformados sobre las posibles consecuencias legales de sus actos: obviamente, ellos sabían que lo que estaban haciendo era ilegal pero aparentemente vieron su participación como la única manera de operar en el Brasil contemporáneo. Costa/Rangel es presentado casi con una alegría infantil al aceptar un automóvil caro como un regalo del principal *doleiro*, acto que constituyó la primera prueba concreta en el caso judicial contra él. Se supone que brasileños atentos a las investigaciones probablemente se formaron una opinión sobre la culpabilidad o inocencia de todos estos individuos, de modo que ellos ven la serie como la representación de la realidad o como una extensión de la presunta persecución de la izquierda política. En suma, en este sentido, la serie no entraña un cambio radical en la orientación de la opinión pública.

En lo que respecta a los *doleiros* —y especialmente Alberto Youssef (en la serie Roberto Ibrahim), el blanco obsesivo de Ruffo/Machado—, ocupan un espacio entre el bien y el mal, participantes enterados y voluntarios en las ilegalidades pero también, al menos en el caso de Youssef/Ibrahim, críticos del «sistema». Como actores clave que movían los fondos de un participante a otro, ellos también estaban en la mejor posición para admitir responsabilidad en el proceso y mediante la delación premiada ver reducida su condena y escapar de todo el peso de la ley. Como un tonto de Shakespeare, ellos representan a gentes ordinarias —que lo eran— que usan su inteligencia para abrirse paso entre élites menos cautelosas. En consecuencia, tienen poco temor al daño a su imagen pública. Por ejemplo, la escena donde Youssef/Ibrahim invita a su enamorada —otra *doleira*— a una cena que desemboca en sexo, al tiempo de que ambos estaban presos, añade una dosis de comicidad

a la historia, algo enteramente ausente en la historia de *Narcos*, bastante más sombría.

La situación es diferente para algunos otros participantes presentados como cómplices de los «criminales», sin haber sido acusados de crimen alguno. El caso más obvio es el del exministro de Justicia (2003-2007) Marcio Thomaz Bastos, quien en la serie aparece como el asesor legal principal (*o mago*) de los miembros del cartel de la construcción y del gobierno del PT. Bastos murió en 2014 pero, cualquiera que fuese su papel como abogado de los miembros del cartel y de los expresidentes Lula y Dilma, como ministro de Justicia promovió cambios que fortalecieron la independencia de la Procuraduría General de la República (PGR) y de la Policía Federal, y que resultaron importantes en el avance del caso Lava Jato. Nada de esto es mencionado en la serie. El fiscal general Rodrigo Janot (de 2013 a 2017) es otro ejemplo. Si bien nunca se le da un nombre, real o ficticio, es fácilmente identificable. Su aparente disposición a negociar con el cartel hasta la muerte de Bastos también lo presenta de una forma negativa que muchos pueden considerar justificada. Dado que él dejó la PGR en 2017, es posible que las siguientes temporadas le den un perfil menos negativo.

Si bien no son enteramente reconocibles para los no enterados —que, sin embargo, pueden consultar en internet guías de «quién es quién»—, el mismo sesgo aparece en varios participantes menores, que incluyen al jefe de la Policía Federal en la Cuarta Región, algunos fiscales federales que trabajaron allí y los miembros de la Policía Federal de São Paulo, cuya desatención dio lugar al escape de jefe de los *doleiros* en el primer arresto que se intentó. Añádase a esto el frustrado romance entre una investigadora y un fiscal en Curitiba y se llega, cuando menos, a situaciones innecesariamente vergonzosas. Como algunas de estas partes pueden haber sido incluidas solamente para dar un interés humano a la historia, la pregunta que surge concierne a la exactitud y la equidad de estas historias secundarias, y si no sería más prudente prescindir de ellas.

«NO SOLO LOS **BRASILEÑOS**  
NECESITAN COMPRENDER LA  
**IMPORTANCIA** DE LA POLICÍA  
EN DESCUBRIR LOS **DELITOS** Y  
REUNIR **LABORIOSAMENTE**  
LAS **PRUEBAS** ACERCA DE LOS  
RESPONSABLES. HA **LLEGADO**  
EL MOMENTO DE OTORGAR MAYOR  
**RECONOCIMIENTO** A SU ROL  
POSITIVO EN CIERTAS **OCASIONES**».

---

---

Pero *Túnel*... no ha dañado todas las reputaciones. Ha prestado un servicio al reconocer la importancia de los investigadores policiales. La cobertura mediática se ha centrado ampliamente en el juez Moro, al punto de que muchos tienen la impresión de que él condujo la investigación<sup>20</sup>. Por supuesto, su papel fue importante: sin su oportuna autorización de allanamientos y arrestos, y su insistencia en mantener la investigación en la Cuarta Región a pesar de los llamados para que fuera transferida «a Brasilia», Lava Jato probablemente hubiera muerto tempranamente o se hubiese prolongado hasta que los delitos prescribieran. Sin embargo, el papel de Moro dependió, para sacar adelante el caso, de la determinación de los investigadores policiales y de los fiscales más cautos. Quizá por razones obvias, ellos no han sido presentados en los medios de comunicación pero los brasileños, y no solo ellos, necesitan comprender la importancia de la policía en descubrir los delitos y, luego, reunir laboriosamente las pruebas acerca de los responsables.

---

<sup>20</sup> Véase, por ejemplo, cómo Larmer (2018, p. 27) se refiere a Moro como el «acusador protagónico» en el caso.

Moro puede merecer con justicia la publicidad que se le ha dado pero, dada la usual mala prensa sobre la policía en Brasil y en cualquier otro país de la región, ha llegado el momento de otorgar mayor reconocimiento a su rol positivo en ciertas ocasiones.

### **IMPACTOS POLÍTICOS Y REPERCUSIONES EN EL DEBATE ACTUAL SOBRE REFORMAS DE LA JUSTICIA PENAL**

La filmación de *Túnel...* comenzó en Brasil en mayo de 2017 pero la serie salió al aire casi un año más tarde, en marzo de 2018. Esto significa que no pudo tener impacto en las elecciones de 2014 en las que Dilma Rousseff fue elegida para un segundo mandato ni en su juicio político y destitución ocurridos en 2016. Sin embargo, en el caso judicial contra el expresidente Lula la serie puede haber afectado algunas de las apelaciones y las decisiones del STF, incluidos su encarcelamiento basado en su primera condena, antes de que se decidieran otra serie de apelaciones al STF y concluyeran las batallas aún en curso sobre la legalidad de todo el proceso. El caso Lava Jato mismo afectó estos y anteriores acontecimientos, y especialmente la sorprendentemente ajustada victoria de Dilma sobre su oponente Aécio Neves —que aparece en la serie con el nombre de Lucio Lemes—, quien ahora está también bajo investigación por corrupción. Si *Túnel...* añadió impulso al resultado de los acontecimientos posteriores es algo que debe determinarse, pero el alboroto ocasionado por su emisión sugiere que el PT cree que influyó.

El asunto que se menciona más frecuentemente en relación con Lava Jato —y asimismo con *Túnel...*— es el énfasis sobre los políticos del PT, pese a que esto puede ser atribuido al derecho brasileño y no a alguna clase de discriminación o favoritismo. Las reglas de prescripción en casos de corrupción son tan acotadas en Brasil<sup>21</sup> que solo

---

<sup>21</sup> Las normas sobre prescripción varían según el tipo de corrupción pero actualmente establecen un plazo máximo de doce años. Se ha recomendado extender los plazos (OECD, 2017), especialmente porque la duración típica de los procesos por corrupción es de diez años.

los gobiernos del PT resultaron pillados en la red de Lava Jato. Hubo otros que también cayeron, pero el mayor daño político lo sufrió el PT y, específicamente, los personajes de los expresidentes Lula y Dilma —João Higinio y Janete Ruscov, respectivamente— son quienes más padecen en la serie. Ambos aparecen una y otra vez, a menudo juntos, y formulan las peores declaraciones sobre las maneras para acabar con Lava Jato. Sin embargo, no obstante que tanto la investigación como la serie han polarizado más la opinión pública, es dudoso que hayan logrado algo más que fortalecer el punto de vista de cada lado: la derecha y el centro políticos, que ya se oponían al programa del PT, se enfurecieron por su complicidad; y la izquierda, atendida firmemente a la creencia en que dado que «todos roban» es preferible tener un gobierno que devuelve algo a los pobres.

Un aspecto interesante es que la serie argumenta que si Neves/Lemes hubiera ganado la elección en 2014 Lava Jato hubiera muerto, puesto que sus aliados no estaban interesados en la prosecución de una investigación que descubriría sus roles en el asunto. *Túnel...* sostiene que debido a que Rousseff/Ruscov subestimó al equipo de investigación y se resistía a poner fin al caso abiertamente, su victoria aseguró la continuación de este, a menos que el STF decidiera trasladarlo por completo a Brasilia. No hay manera de corroborar esta especulación contrafáctica, pero es cierto que la conclusión retroactiva de Padilha sobre la victoria de Rousseff es congruente con los hechos.

Pese a todo, tanto el PT como Lula mantienen su popularidad. Aun después de que la primera condena —otras acusaciones están pendientes— fuera confirmada en enero de 2018, una encuesta indicó entonces que él todavía encabezaba la intención de voto (34%) si las elecciones tuvieran lugar. En palabras de un seguidor de Lula dichas al *New York Times*, «A pesar del hecho de que robó, durante su gobierno me fue mejor»<sup>22</sup>. La condena de Lula —que está pendiente de apelación

---

<sup>22</sup> Tal como se cita en <http://www.theweek.co.uk/92733/why-is-brazil-s-lula-still-so-popular>

mientras este texto se escribe— lo excluiría de actividades políticas durante ocho años, pero ha habido excepciones en la historia brasileña y él ha dicho que solo la muerte le impedirá continuar su rol político. De ahí que, como Lava Jato, *Túnel...* puede haber contribuido a la polarización política pero, dado que también ha cargado sobre las figuras de oposición más lógicas —Neves y el vicepresidente Temer—, su impacto es muy caótico como para dar una clara victoria de las fuerzas anti-PT.

Algunas interpretaciones de los acontecimientos subsiguientes y no cubiertos aún en *Túnel...*<sup>23</sup>, pese a denunciar un sesgo antiizquierda en Lava Jato, reconocen ahora su penetración «a través del espectro político», la existencia de un «conflicto abierto en la clase política» y la declinación de la confianza política en los políticos de cualquier partido. En la actual atmósfera la pregunta es quién los reemplazará. Para Padilha, con su cruzada en curso, el asunto es cómo continuar su serie sin alimentar más el caos presente o si continuar el seguimiento de Lava Jato conforme el caso se desplace hacia áreas nuevas y de mayor tensión política. El caos no es producto de *Túnel...* pero la serie tiene su potencial para exacerbarlo.

Los impactos políticos son los mencionados más frecuentemente pero no son los únicos que *Túnel...* podría producir. Muchas de las cuestiones jurídicas planteadas por Lava Jato aparecen en la serie, pese a que probablemente no son comprendidas por la audiencia extranjera e incluso por la mayor parte de la brasileña. Varias de esas cuestiones corresponden a los derechos que disfrutaban los acusados que tienen un estatus de élite, sea por los cargos que ellos tienen en el gobierno o por otras razones. Esos derechos, que formaban parte del paisaje latinoamericano desde los días de la Colonia, han sido eliminados de manera particularmente lenta en el caso brasileño; por ejemplo, otorgar a los procesados con un grado universitario el privilegio de permanecer detenidos en un recinto distinto al de la masa de condenados comunes.

---

<sup>23</sup> Una mirada desde la izquierda, con interesantes apreciaciones, es la de Hochuli (2017).

La mayor cuestión es el derecho de algo así como 55 000 funcionarios de gobierno a un fuero especial —*foro privilegiado*— que implica llevar sus casos a una instancia más alta que el tribunal de primera instancia<sup>24</sup>. Actualmente hay cuatro niveles de tratamiento privilegiado pero el que nos concierne es el más alto, que garantiza que presidentes, vicepresidentes, diputados, senadores y ministros, mientras estén en el cargo, solo puedan ser juzgados por el STF, incluso por delitos que no tengan relación con su trabajo oficial.

El fuero privilegiado se convirtió en un tema en Lava Jato —y en consecuencia es parte de las tensiones que configuran *Túnel...*— en cuanto afectó las investigaciones sobre el expresidente Lula y otras figuras políticas, una vez que dejaron el cargo. Acerca de estos casos, que en su mayor parte Moro decidió, tanto Lava Jato como *Túnel...* llamaron la atención de una importante porción del público brasileño, aunque es improbable que muchos espectadores entendieran las ramificaciones legales del asunto. Suponiendo que probablemente en el futuro se produzcan discusiones en torno al fuero de privilegio en el país, *Túnel...* bien podría tener cierta influencia en ellas<sup>25</sup>.

¿Por qué no enviar los casos al STF, la más alta corte brasileña? Aquí *Túnel...* adopta una posición decidida, aunque discutible, que apoya en dos razones. La primera sostiene que los miembros del STF mantienen lealtades políticas que moldearán sus decisiones. Pese a un riguroso sistema de carrera y a los criterios existentes para los nombramientos, así como una titularidad garantizada en el cargo hasta su jubilación con una pensión sustanciosa —nada de lo cual se menciona en la serie—,

---

<sup>24</sup> . El asunto en Lava Jato es que, pese a ser un juez federal, Moro opera como la primera instancia. Una decisión del STF eliminó en 1999 la extensión del fuero privilegiado a aquellos que habían dejado el cargo pero, como en algunas ocasiones el STF ha modificado sus decisiones previas, los abogados de Lula no han cejado en su empeño. Surgen complicaciones adicionales —algunas de ellas relevantes en Lava Jato— cuando un participante de una conspiración delictiva goza de fuero privilegiado y los otros, no.

<sup>25</sup> El STF tiene ya bajo reconsideración el beneficio del fuero privilegiado en el caso de 594 miembros del Congreso, pero ellos representan apenas el 1% de esta clase «especial».

en definitiva, todos los jueces del STF son nombrados por quien ejerce la presidencia. Con los quince años que el PT estuvo en el poder, esto significa que casi todos los miembros fueron designados por Lula o Dilma. El presidente escoge de una lista corta que otros preparan, pero aun así queda espacio para el favoritismo, si se tiene en cuenta que quienes preparan la lista tampoco son neutrales políticamente. La segunda razón se refiere a que, sea por la primera razón o por otras causas, el STF es notoriamente lento para avanzar en estos casos y, más aún, quienes serían encargados de hacer avanzar la investigación —esto es, el fiscal general y el jefe de la Policía Federal— también son nombrados políticamente, si bien con las mismas restricciones aplicables al caso de los jueces<sup>26</sup>. De hecho, el fiscal general ha sido llamado *engavetador geral*, «archivador general» de casos, en razón de los muchos que su despacho ignora<sup>27</sup>. Como observó alguien al comienzo de la investigación, si los casos hubieran sido llevados a Brasilia nunca habrían sido resueltos debido a la proximidad de todos los actores a los centros de poder. Si bien con menos detalle, esta es también la incisión que *Túnel...* hace en el asunto.

De modo que, como ocurre con frecuencia en tales casos, unos cuantos investigadores que trabajaban en alguna esquina del sistema hicieron aparecer asuntos de interés que dieron nacimiento a una investigación mayor. Esto no ocurre tan a menudo como debería y la infrecuencia puede ser atribuida a una diversidad de factores. No se necesita ir a Brasil sino solo ver los fracasos en la anticipación de ataques terroristas o de ataques masivos a mansalva en Estados Unidos para encontrar la explicación más inocente en la dejadez. Sin embargo, en Brasil, y en otros países donde se mantiene, el *foro privilegiado* es otra explicación y

---

<sup>26</sup> Más aún, gracias a uno de los que *Túnel...* presume «malos», el ex ministro de Justicia Marcio Thomaz Bastos, unos y otros deben provenir de la «carrera»; no obstante, de nuevo, la selección final se hace de una lista corta.

<sup>27</sup> <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/brindeiro-engavetador-geral-para-os-criticos-comanda-procuradoria-na-era-fh-21529163>

un factor que requiere ser reexaminado. En la medida —quizá no muy importante hasta ahora— en la que *Túnel...* haga posible que los ciudadanos adviertan este asunto, puede contribuir a apurar la eliminación de la práctica. Por cierto, hay argumentos a favor del *foro privilegiado*, sobre todo para evitar el uso del sistema legal para castigar a quienes piensan de manera independiente, pero, dados los frecuentes abusos, estos alegatos son una débil defensa de su preservación. Además, dado que en Brasil los jueces y fiscales de instancias superiores son usualmente escogidos en definitiva por políticos, argumentar que estos no usarán su poder para castigar a los opositores parece particularmente ingenuo.

El fuero de privilegio no es el único asunto legal planteado por Lava Jato e implícitamente ilustrado por *Túnel...* Otros temas se refieren al uso del acuerdo de culpabilidad, la reducción de sentencias a los procesados que denuncien a otros, la prisión preventiva y el derecho a evitar el encarcelamiento hasta que el caso sea decidido definitivamente en la última instancia<sup>28</sup>. Si bien no entra en los debates jurídicos, *Túnel...* se posiciona firmemente a favor de los tres primeros, sin los cuales Lava Jato probablemente hubiera muerto antes de tiempo. Y parece desmerecer el cuarto, que, a diferencia de los otros, solo está a disposición de los procesados que pueden pagar un abogado caro para que prosigan sus casos a través de una interminable serie de apelaciones. En Brasil muchos ven esos tres primeros puntos como avances del sistema jurídico (Lorenzon, 2017) pero otros (González, 2018), menos interesados en casos de corrupción, ven el acuerdo de culpabilidad, la reducción de sentencias a los delatores y la prisión preventiva —así como cualquier intento de autorizar el encarcelamiento antes de la sentencia definitiva— como un triunfo de lo que llaman «eficientismo» (*eficiencismo*), en perjuicio de los derechos del debido proceso (*garantismo*).

---

<sup>28</sup> Y en Brasil, donde los juristas afirman que hay 25 caminos para apelar una decisión de primera instancia —casi todas las cuales pueden ser usadas una tras otra—, las apelaciones sucesivas hasta que un caso muere no son raras.

Este argumento está circulando extensamente en América Latina como resultado de los nuevos códigos de procedimiento penal adoptados casi en todos los países, pero no en Brasil. En este país se han introducido cambios más gradualmente, pero tanto el acuerdo de culpabilidad como la reducción de sentencias a los «colaboradores» han sido adoptados. Curiosamente, los reformadores —que incluyen al Centro de Estudios de Justicia de las Américas (CEJA), coeditor del libro de González— están a favor del acuerdo de culpabilidad y de la reducción de sentencias para los «colaboradores» pero en contra de la prisión preventiva como disposición estándar para cualquier procesado. Probablemente, de manera no intencional, esto pone a González y a sus coautores del lado de los procesados en Lava Jato, cuyos abogados han argumentado en contra de las primeras tres medidas y, por supuesto, a favor de la cuarta. Si *Túnel...* es mínimamente educativo —y sin duda podría serlo más—, con Lava Jato puede ofrecer el mejor caso en contra de los argumentos garantistas en tanto se aplican a procesados de élite que están en condiciones de ser los más beneficiados. Aún ahora, el sistema de justicia penal en Brasil, como el de la mayoría de países, ofrece una suma de ventajas a quienes pueden pagar «un buen abogado» que use sus diversas marañas y evite a sus clientes tener que responder a la justicia.

La audiencia de *Túnel...* no tendrá que adoptar decisiones acerca de estos asuntos jurídicos pero, trabajada la serie, como es, desde el punto de vista de los investigadores policiales, podría tener un efecto marginal sobre ellos. Si los procesados no hubieran pertenecido a la élite empresarial y política, y en cambio se tratara de vendedores de droga de las *favelas* o de acusados de delitos todavía más corrientes, los ejemplos podrían haber sido menos convincentes. Sin embargo, intencionalmente o no, *Túnel...* se pone en el lado de los defensores de «la eficiencia» y por tanto puede tener un impacto sobre las futuras discusiones de estos asuntos en Brasil, y posiblemente en cualquier otro país. Esa postura no es igual a la de «mano dura» sino más bien

constituye una defensa de la legalización de ciertas prácticas que facilitan la tarea de los investigadores. Dicho desde el lugar del juez Moro, el argumento sería menos convincente pero cuando las prácticas se usan contra las élites aparentemente corruptas, quienes se oponen a ellas tendrán una ardua tarea por delante.

## CONCLUSIONES

Los docudramas en películas o series que se «basan en» hechos pero no se atienen a ellos son comunes fuera de América Latina y, probablemente por eso, han sido objeto de poca controversia, dado que los espectadores asumen que, igual que los documentales o los dramas ordinarios, tendrán una perspectiva sobre los hechos que no puede ser compartida por todos. En América Latina los docudramas son menos frecuentes, al menos cuando están referidos a hechos recientes.

Padilha ha hecho otras incursiones en el área del docudrama, que incluyen la reciente *Rescate en Entebbe*, *Bus 174*, el documental *Secrets of the Tribe* y dos películas —*Tropa de élite*— sobre la policía en Río de Janeiro. En ellas, excepto *Rescate en Entebbe*, están presentes los temas del delito y la corrupción, incluso en la policía brasileña. Sin embargo, antes de la serie *Túnel...* ningún docudrama suyo se centró tan directamente en la élite política y la del sector privado, al poner nombres —si bien ligeramente camuflados— en el producto final<sup>29</sup>. Sin duda, Lava Jato le tocó una fibra personal y dio lugar a un docudrama aparentemente dirigido no solo a retratar una situación deplorable sino a unirse a su fuente —la investigación en curso— en la tarea de identificar a los responsables.

---

<sup>29</sup> *Secrets of the Tribe*, basada en el libro de Patrick Tierney, da nombres pero se refiere a hechos ocurridos en las décadas de 1960 y 1970. Las conclusiones del autor sobre diversos casos de relaciones «inapropiadas» con miembros del pueblo Yanomani recibieron críticas que las consideraron carentes de base. Se cree que la serie de Padilha es más imparcial al dar a uno de los «acusados» la posibilidad de defenderse.

Como *Narcos, Túnel...* proporciona información sobre un tipo específico de delito y las dificultades para investigarlo. Ambas series encaran la corrupción gubernamental, pese a que este es un tema menor en *Narcos*, tanto en la correspondiente al interior del gobierno colombiano como a la de los embrollados motivos de los participantes estadounidenses. Con sus protagonistas de la DEA, *Narcos* tiene mucho menos que decir sobre la administración de justicia en Colombia de lo que hace *Túnel...* sobre Brasil. Pero esta última también da una visión de parte —la de los investigadores que combaten a políticos y empresarios de élite— que no aborda, como el grupo de González y otros podrían preferir, el trato abusivo que los procesados pobres reciben en el sistema.

Sin embargo, aquello que en América Latina a menudo no reconocen los argumentos garantistas es que los mayores beneficiarios de las disposiciones sobre el debido proceso son aquellos que menos las necesitan: políticos de la élite, funcionarios gubernamentales y empresarios. Todos los procesados de Lava Jato contaban con abogados capaces de retrasar y de intentar incluso descarrilar las investigaciones, así como, según *Túnel...*, disponían de dinero con el que pagar a sus carceleros para recibir un trato especial.

Como un estudio de la corrupción de élite, *Túnel...* ofrece un relato convincente. No obstante, en ella se omite la crítica al sistema de justicia brasileño: ningún juez, fiscal o investigador aparece en la comisión de acciones ilegales y, a lo sumo, son presentados como «excesivamente cautos» o potencialmente sesgados por la preocupación sobre su carrera o una posible lealtad con aquellos que los nombraron. Algunos críticos podrían decir que los investigadores de la serie aparecen preocupados, de una manera atípica, por seguir las reglas en allanamientos y detenciones, un respeto por la ley que puede poner en riesgo sus esfuerzos. Salvo por la escena en la que el director de Petrobras es puesto temporalmente en una prisión ordinaria para forzar su cooperación, nunca se muestran las condiciones inhumanas a las que hacen frente los «delincuentes» comunes. Como demostró en sus películas *Tropa de élite*, ciertamente

Padilha está al tanto de la corrupción sistémica en la policía y es capaz de mostrarla, pero en *Túnel...* esto está tan fuera de su interés que la Policía Federal, al lado del juez Moro, son los héroes de su historia.

En el mundo de las reformas judiciales latinoamericanas esa visión ofrece un argumento importante para contrarrestar el énfasis usual en la independencia de jueces y fiscales, los cambios de procedimiento y el fortalecimiento del derecho del debido proceso. Hay mucho del sistema de justicia brasileño que no amerita ser imitado<sup>30</sup> pero el foco puesto por *Túnel...* en el papel desempeñado por los investigadores policiales, con algo de suerte, podría estimular a otros países para prestar mayor atención a la mejora de los suyos. Como los críticos han señalado una y otra vez que solo las investigaciones «exitosas» en otros países son aquellas basadas en casos de flagrancia, es tiempo de que los países de la región se percaten de que un sistema de justicia penal solo puede ser tan bueno como su eslabón más débil y, en la mayor parte de ellos, Brasil incluido, ese eslabón es muy a menudo una fuerza policial no profesional, incompetente, abusiva y corrupta.

## REFERENCIAS

- Cohen, S. (2016). What *Narcos* Still Gets Wrong About the War on Drugs. *The New Republic*, 6. <https://newrepublic.com/article/136643/narcos-still-gets-wrong-war-drugs>.
- González, L. (ed.) (2018). *Desafiando a Inquisição: Ideias e propostas para a Reforma Processual no Brasil*. Volumen II. Santiago de Chile: CEJA.

---

<sup>30</sup> Sobre los altos costos —1,2% del producto bruto interno, un record latinoamericano igualado por algunos otros países—, los retardos y las reglas extremadamente complejas, véase Lorenzon (2017). En lo que respecta a la policía, en particular del ámbito estadual, las producciones previas de Padilha, al tiempo que muestran simpatía por su tarea, retratan ampliamente su corrupción, violencia y otros abusos.

- Hochuli, A. (2017). The Ends of Lava Jato. *Jacobin*, 12. <https://jacobinmag.com/2017/04/brazil-lava-jato-corruption-dilma-rousseff-lula-temer-mani-pulite-italy>
- Larmer, B. (2018). Corruption Scandals are Taking own Leaders around the World. *The New York Times Magazine*, 6, 24-27.
- Lorenzon, G. (2017). Corruption and the Rule of Law: How Brazil Strengthened its Legal System, *Policy Analysis*, 20(827).
- OECD (2017). *Brazil: Follow-up to the Phase 3 Report and Recommendations*. <https://www.oecd.org/corruption/anti-bribery/Brazil-Phase-3-Written-Follow-Up-Report-ENG.pdf>
- Pacheco, F. (2017). *Operation Car Wash: Understand the Investigation that unveiled Brazil's largest ever corruption Scheme*. s.l: s.e.

# JUSTICIA DE BAGATELA: SISTEMA PENAL Y DESIGUALDAD EN UN DOCUMENTAL COLOMBIANO

Manuel Iturralde

bagatela  
Cf. fr. *bagatelle* e it. *bagatella*.  
f. Cosa de poca importancia o valor.  
Real Academia Española.  
Diccionario de la lengua española

## INTRODUCCIÓN

- ¿Cuántos hijos tiene?
- Cinco.
- Cinco hijos. ¿Qué edades tienen ellos?
- 11, 9, 8 y 2 años que son las gemelas.
- Ventas ambulantes, ¿cierto? ¿Cuánto devenga por esa actividad?
- ¿Señor?
- Cuánto devenga...
- ¿Cuánto me gano? Diez o doce mil pesos [4 dólares estadounidenses] es lo máximo.
- Mensual, promedio mensual...
- Cien mil [33 dólares estadounidenses].

Este no es un diálogo entre un trabajador social y una mujer que debe sacar adelante cinco hijos pequeños y ganarse la vida con cien mil pesos colombianos (33 dólares estadounidenses) al mes. El funcionario no está tratando de ayudar a buscar empleo formal a una mujer en situación de marginalidad ni de prestarle ayuda a través de las políticas públicas del Estado. La anterior es una breve conversación entre una mujer que trata de ganarse la vida vendiendo películas y CD de música piratas en la calle y su defensor público. Fue detenida en la calle por la policía y le fueron incautados 31 CD. Su delito: defraudación a los derechos patrimoniales de autor, punible con prisión de dos a cinco años y multa de veinte (20) a mil (1000) salarios mínimos legales mensuales vigentes; esto es, a mediados de 2018, entre 15 millones y medio—5400 dólares estadounidenses— y 781 millones de pesos colombianos —270 000 dólares estadounidenses—.

La joven mujer, de no más de treinta años de edad, luce desorientada y asustada, no parece entender del todo por qué se encuentra sentada ante un abogado, quien habla un lenguaje tan ajeno al suyo. El defensor le explica en su jerga jurídica el delito por el que fue detenida y le anuncia que debe enfrentar un juicio y la posibilidad de que sea condenada a una pena de prisión. La mujer rompe a llorar. El defensor la calma de forma fría y burocrática y le explica sus opciones: que enfrente el juicio, que puede durar entre dos y tres meses, probablemente detenida en una cárcel; o que después de la audiencia ante el juez salga en libertad, pero esta opción está condicionada a que acepte los cargos.

—Esa es la «negociación» entre comillas que nos está proponiendo la Fiscalía, pero eso yo tengo que plantárselo a usted, porque en últimas es usted la que toma la decisión. Ahora, es una sentencia condenatoria.

—¿Cómo así condenatoria?

—Condenatoria quiere decir que a usted la declaran culpable por ese delito y por eso la condenan. Y ese delito tiene una pena de prisión, claro que, por ser la primera vez, la cantidad de CD,

no tener antecedentes, va a tener una serie de favorecimientos, pero le va a quedar ese delito allí. ¿Me comprende?

—Y si yo arreglo los cargos me dan la libertad, pero ¿después vuelven otra vez y me detienen?

—No necesariamente. Porque usted tiene unos beneficios. Pero eso lo tiene que garantizar un juez.

—No me puedo quedar acá porque mis hijos están solos y mi marido tiene que salir a trabajar también.

—Bueno, entonces según su decisión yo le hablo a la Fiscalía de eso. Entonces, eso sería. Entonces, ahorita más tarde nos vemos en la audiencia. Y no llore, cálmese, tranquila.

La justicia penal colombiana procesa diariamente cientos de casos como este, en los que los detenidos suelen ser personas jóvenes, la mayoría hombres, de escasos recursos económicos, bajo nivel educativo y en situación de desempleo y marginalidad. Son estos procesos los que congestionan el sistema penal colombiano, los que llenan de personas las hacinadas prisiones del país, los que cuestan importantes cantidades de dinero, horas de trabajo y de recursos humanos. La inmensa mayoría de ellos son casos insignificantes, bien sea por la entidad o cuantía del delito, por el daño causado a la víctima o por el perjuicio que generan a la sociedad. Y, sin embargo, son aquellos que persiguen con más dureza las autoridades, que figuran más en la prensa y que ocupan las políticas de seguridad ciudadana y de tolerancia cero. También son el foco de los discursos inflamados de los políticos que claman por más mano dura para calmar la ansiedad y el temor de la sociedad frente a su percepción de la delincuencia y la inseguridad ciudadana, siempre en aumento, con independencia de lo que indiquen las cifras, que pocos se interesan en medir y dar a conocer a una opinión pública temerosa y vengativa.

Lo que importa a los medios, a los políticos, al establecimiento, es mostrar resultados impactantes, cifras e imágenes que evidencien que la lucha frente al delito está dando resultados, medidos en números de capturas,

condenas, encarcelados, más allá de que estas acciones realmente estén contribuyendo a disminuir o prevenir el delito, o, aún más, a resolver problemas sociales complejos en una sociedad lastrada por la desigualdad y la exclusión social.

Así, las imágenes que solemos ver en los noticieros son las filas de personas aprehendidas, esposadas, que agachan avergonzadas la cabeza al ser fotografiadas y filmadas por la prensa. Los comandantes de policía, los altos cargos públicos, los políticos, los presentadores de noticieros anuncian que las autoridades dieron un gran golpe a la piratería y el contrabando al incautar cientos de películas y CD piratas y capturar a decenas de delincuentes (vendedores ambulantes) que atentan contra el crecimiento económico y el bienestar social. Y lo mismo proclaman frente al narcotráfico y el hurto. Pero pocas veces los noticieros muestran el contexto, lo que hay detrás de las imágenes de esos delincuentes quienes, como la madre de cinco niños detenida, venden mercancía en las calles (drogas, CD piratas o contrabando) para sobrevivir o malvivir, a cambio de cuatro dólares estadounidenses al día, mientras las redes criminales que controlan el negocio, estas sí involucradas en delitos violentos y que mueven un comercio ilegal de millones de pesos, pocas veces son realmente afectadas.

Los medios y los políticos no quieren —no les interesa— hablar del drama humano de estas personas y del desastre social que se esconde detrás de este, pues no aumentan *rating* ni votos: a la audiencia y a los votantes no les importa ver el rostro y las miserias de estos delincuentes. Lo que les preocupa es sentirse más seguros, o cuando menos calmar su sed de venganza, pues hay más malhechores que han sido detenidos, más delincuentes que duermen tras las rejas, separados de nosotros.

Pocos se detienen a observar y narrar, como lo hace el documental colombiano *Bagatela* (2008), de Jorge Caballero, no solo las desdichas de quienes son atrapados por el sistema penal, sino también las miserias de la justicia misma. De manera pausada y descarnada, *Bagatela* nos muestra la rutina, la fría crueldad y la deshumanización de la justicia

penal, construidas poco a poco, a partir de breves procesos, pequeñas decisiones, que van configurando un sistema cruelmente indiferente y burocrático; banal e inescrupuloso; una maquinaria que provee dolor y exclusión de forma selectiva y rutinaria, precisamente contra los más excluidos de la sociedad. Más que los delitos que procesa, es esta una justicia de bagatela, de poca monta, por la bajeza de sus ideales y la pobreza de sus resultados, a pesar de la inmensa cantidad de daño que inflige, no solo sobre aquellos a quienes selecciona, castiga y segrega, sino también sobre sus familiares y toda la sociedad.

*Bagatela* revela paso a paso, sutil y sobriamente, las rutinas cotidianas y aparentemente anodinas de los juzgados penales del complejo judicial de Paloqueño, en Bogotá, uno de los principales de Colombia, que procesa una gran cantidad de casos. Como anuncia el documental al comienzo, la mayoría de estos corresponden a delitos menores, es decir, aquellos que tienen poca relevancia y admiten el desistimiento por parte del denunciante, o delitos de bagatela (de ahí el nombre del documental). Como muestra *Bagatela* en sus 74 minutos de duración, aunque la problemática que subyace a estos casos que llegan a la justicia penal es de índole social, en Colombia —y en otros países latinoamericanos<sup>1</sup>— su solución se ha concentrado en el castigo de aquellos que sufren la marginalidad y la exclusión.

En las siguientes páginas analizaré el documental *Bagatela* con el fin de lograr varios objetivos: primero, proponer una reflexión sobre el poder de las películas (tanto de ficción como documentales) como instrumentos de interpretación y difusión cultural de las percepciones, expectativas e ideas que circulan en la sociedad sobre la justicia y, más específicamente, sobre la justicia penal y el fenómeno delincinencial. Desde esta óptica, las películas no son solamente formas de cultura popular, sino poderosas herramientas para interpretar y dar sentido

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, el documental del mismo título, *Bagatela* (2010), dirigido por Clara Ramos, trata sobre esta problemática en Brasil. Ver [https://www.youtube.com/watch?v=VrgY\\_ol9lC4](https://www.youtube.com/watch?v=VrgY_ol9lC4)

a complejas realidades y problemáticas sociales, de forma tal que pueden enriquecer las disciplinas que tradicionalmente las han estudiado. Películas como *Bagatela* pueden convertirse en poderosos vehículos para que académicos y estudiantes de derecho y de otras disciplinas, como la sociología, la antropología y la ciencia política, se aproximen de una manera más crítica y creativa, menos tradicional, formal e ingenua, a los saberes y perspectivas con base en los cuales se desempeñarán como actores sociales.

Segundo, mostrar cómo esta película documental revela de forma contundente y rica los principales rasgos y el funcionamiento de la justicia penal en Colombia, pero que bien puede ser aplicada a muchos otros países latinoamericanos.

Tercero, discutir cómo dichos rasgos y dinámicas desnudan las funciones y efectos sociales del sistema penal colombiano en medio de un contexto caracterizado por altos niveles de desigualdad y exclusión social, así como de violencia. Pero no solo de la violencia ejercida por aquellos señalados como antisociales y que es padecida por sus víctimas, sino de la violencia ejercida por un Estado y una sociedad vengativos y temerosos, que vuelcan su debilidad e inseguridad en diversas formas de agresión, humillación y segregación, en contra de grupos sociales excluidos y vulnerables. Esta forma de violencia sistemática cuestiona la legitimidad de la justicia penal y el poder de castigar del Estado en sociedades desiguales como la colombiana y las latinoamericanas.

## **MÁS QUE ENTRETENIMIENTO Y CULTURA POPULAR. EL CINE Y LA REPRESENTACIÓN DE LA INSTITUCIÓN SOCIAL DEL CASTIGO**

### **El castigo como forma cultural e institución social**

Como señalan el sociólogo del castigo David Garland (1991) y las criminólogas Nicole Rafter (2000) y Michelle Brown (Rafter & Brown, 2011), el protagonismo del crimen y el castigo en las sociedades contemporáneas es tal que estos han trascendido las esferas jurídicas y

políticas hasta convertirse en parte central de la cultura popular. Según estas perspectivas, crimen y castigo son mucho más que una serie de conductas desviadas a las que responde el Estado a través de sus instrumentos punitivos. Garland (1991, p. 17) pone de relieve que el castigo es un proceso complejo que implica procedimientos rituales, así como un repertorio retórico de discursos, símbolos e imágenes a través de los cuales el proceso penal es representado no solo ante sus partes, sino también ante diversas audiencias sociales<sup>2</sup>.

Los aspectos ritual y simbólico del castigo expresan su dimensión cultural como instrumento social que representa y reproduce categorías culturales más amplias (Garland, 1991, p. 19). La justicia penal se adapta al fenómeno criminal de forma mediada a través de las convenciones culturales, las dinámicas y capacidades institucionales, y los debates políticos. Todos estos aspectos configuran una «cultura penal», una percepción oficial y social del problema del crimen, que da lugar a posturas políticas y morales que a su vez determinan las maneras en que el fenómeno de la criminalidad es entendido y enfrentado por la sociedad y el Estado (1991, p. 20).

Las mentalidades y sensibilidades de una época determinada definen en gran medida la forma como es construido el orden social. Esta construcción cultural de la realidad social configura sistemas de significado que posibilitan determinadas formas de acción social. La cultura es una experiencia vital a través de la cual nos relacionamos con el mundo y le damos sentido. La cultura de una época ofrece una serie de concepciones y valores, categorías y distinciones, sistemas de ideas y de creencias que nos sirven para construir el mundo, para pensarlo y sentirlo de ciertas maneras, dándole sentido y significado (Garland, 1991, p. 195). En el campo penal, los patrones culturales

---

<sup>2</sup> Acá retomaré algunas ideas que desarrollé de forma más extensa en otro artículo sobre la dimensión cultural del crimen y el castigo, así como la propuesta de Garland de entender el castigo como una institución social. Ver Iturralde (2007).

predominantes condicionan la forma en que pensamos y sentimos respecto a los criminales y el castigo que merecen. Por eso son tan relevantes las emociones que definen las maneras en que se construye y se asimila el discurso penal; su retórica es fundamental, no solo la oficial, sino la que es producida en otras esferas sociales, como los medios de comunicación y formas de cultura popular como el cine. Estas nos pueden ayudar a comprender las relaciones sociales y los contextos en los que la gente piensa y siente de determinada forma sobre el crimen y el castigo (1991, p. 198).

Siguiendo a Garland, la idea que mejor expresa dicha complejidad de significado y relaciones es la del castigo como institución social, es decir, el conjunto de prácticas sociales altamente organizadas y formalizadas que ofrecen un sistema normativo y regulativo de la conducta humana en determinada área de la vida social (1991, p. 282). Como institución social, el castigo forma parte de una red social más amplia que lo condiciona y a la que a su vez afecta. El castigo no es solo un medio para controlar el crimen; también contribuye a definir los rasgos de una sociedad, los tipos de relaciones que la componen y los estilos de vida que es posible y deseable llevar en ella (1991, p. 287). El castigo no solamente refleja la cultura de dicha sociedad, también la define, pues es uno de los mecanismos sociales más expresivos, que más impacta la sensibilidad e imaginación de las personas. Garland enfatiza que el castigo es una forma de violencia organizada, una forma de infligir dolor sobre ciudadanos recalcitrantes y por ello su ejercicio no es algo bueno o deseable, algo que merezca ser deseado y celebrado. Garland sostiene al respecto: «La imposición del castigo por parte del Estado a sus ciudadanos tiene el carácter de una guerra civil en miniatura; deja en evidencia a una sociedad envuelta en una lucha consigo misma. Y aunque a veces esto sea necesario, no es más que un mal necesario»<sup>3</sup> (1991, p. 292).

---

<sup>3</sup> Traducción propia.

## El poder del cine para transmitir ideas y emociones sobre el crimen y el castigo

El cine constituye una forma de cultura popular que bien puede enriquecer las teorías disciplinarias y académicas sobre fenómenos como el crimen y el castigo. Después de todo, las teorizaciones sobre dichos fenómenos son formas discursivas organizadas y racionalizadas de comprenderlos, construirlos y representarlos. Y los académicos no son los únicos que lo hacen ni los mejor equipados para ello. Las ideas sobre el crimen y el castigo circulan en las conversaciones cotidianas, en los medios de comunicación, en la televisión, la música, el ciberespacio, y las películas (Rafter & Brown, 2011, p. 1).

«... LAS REPRESENTACIONES  
SOBRE EL DELITO Y LA JUSTICIA  
PENAL, TAN VÍVIDAS Y  
MULTIDIMENSIONALES,  
QUE OFRECE EL CINE DAN FORMA Y  
EXPRESIÓN A LAS MANERAS EN  
QUE PENSAMOS SOBRE EL CRIMEN,  
LOS CRIMINALES Y LA JUSTICIA».

---

---

Estos discursos, que se desarrollan de forma paralela a las teorías académicas sobre el crimen y el castigo —como la criminología, la sociología del castigo y el derecho penal— son igualmente importantes para comprender tales fenómenos, pues son particularmente sensibles frente al papel que juegan en la imaginación popular y las rutinas cotidianas. Así, las representaciones sociales y culturales populares del crimen y el castigo también afectan la acción social y las políticas públicas

(Rafter & Brown, 2011, p. 3). En efecto, las representaciones sobre el delito y la justicia penal, tan vívidas y multidimensionales, que ofrece el cine dan forma y expresión a las maneras en que pensamos sobre el crimen, los criminales y la justicia; nuestras creencias y actitudes frente a ellos se hallan íntimamente ligadas a las imágenes con que la cultura popular nos bombardea continuamente (Rafter & Brown, 2011, p. 5).

En las sociedades y culturas contemporáneas, donde la imagen visual ocupa una posición protagónica, las películas, bien sean de ficción o documentales, constituyen textos abiertos con la capacidad de involucrar diversas perspectivas y capas de sentido al mismo tiempo. Ello ofrece un amplio rango de interpretaciones posibles, lo que a su vez propicia el rol activo del espectador que, más que un receptor pasivo de contenidos, debe completar el sentido y la representación de aquello que la película muestra (Rafter & Brown, 2011, p. 8), a partir del bagaje cultural y teórico con que cuenta.

El cine como artefacto cultural y hermenéutico es un arma de doble filo, pues las imágenes que circulan de manera predominante en la cultura popular —particularmente a través de películas de acción sobre el crimen y quienes lo combaten— tienden a repetir fórmulas previsibles y maniqueas, en las que el bien (representado por los agentes del orden o justicieros en forma de superhéroes, vigilantes o detectives privados) suele derrotar al mal (encarnado por criminales unidimensionales, con rasgos perversos e inhumanos) y donde el orden es restablecido.

Lo anterior es problemático, particularmente en sociedades injustas y desiguales como las latinoamericanas, pues, de un lado, se tiende a naturalizar un statu quo excluyente; del otro, se representa a los infractores de la ley como seres calculadores y perversos, y no como seres humanos que deben enfrentarse a situaciones complejas y decisiones difíciles en las que puede estar en juego su supervivencia y las de sus seres queridos. Este tipo de series y películas, de fácil consumo, no aprovechan la *gran* potencialidad del cine para hacernos cuestionar

nuestra realidad y nuestros valores (nuestras ideas del bien y el mal, de la justicia), así como para descubrir y acercarnos al otro, al verlo con una mirada renovada y más abierta. Más bien, sirven para reproducir y perpetuar estereotipos sociales, formas de discriminación y exclusión, y para naturalizar el estado de cosas existente.

De esta forma, al contemplar con horror y fascinación las acciones perversas de delincuentes malvados, achacamos nuestros problemas y sufrimiento a nuestras malas decisiones (si actuamos como criminales), la mala suerte o las acciones perversas de otros, pero raras veces se responsabiliza a una estructura social injusta que, como en el caso de quienes rompen la ley, nos puede llevar a tomar decisiones que cuestionan ese orden social.

Sin embargo, también existen películas de ficción y documentales que arriesgan más, que rompen con el facilismo de las fórmulas repetitivas, y que explotan toda la potencialidad del medio audiovisual para conmovernos, incomodarnos, impresionarnos y transformarnos al tener una experiencia estética y ética que puede llevarnos a cuestionar aquello que dábamos por sentado. Este tipo de películas pueden convertirse así en un instrumento poderoso de cuestionamiento y de transformación de la realidad social; asimismo, nos hacen reflexionar sobre el papel, pasivo o activo, que podemos jugar, como actores sociales que somos, desde nuestras profesiones y oficios, y como ciudadanos responsables. Al ser un artefacto cultural, el cine no es solo un medio de entretenimiento, sino de formación ética y sentimental.

### **Acercarse al crimen y el castigo desde la experiencia del cine**

Durante los últimos cinco años he tenido la oportunidad de comprobar de primera mano el potencial formativo y transformador del cine. En la Universidad de los Andes dicto el curso Cine y crimen, el cual puede ser tomado por estudiantes de cualquier semestre y de cualquier carrera. Lo primero que he podido constatar es que el cine sigue gozando de gran popularidad entre las nuevas generaciones, pues el cupo de la clase

siempre se ha llenado con estudiantes de las más variadas carreras, que por cierto incluyen derecho, ciencia política, antropología y psicología, pero también medicina, ingeniería, biología y arte, entre otras. Quienes se inscriben en el curso vienen atraídos por su gusto por el cine y por la fascinación por el crimen, que, como suelen decir, es uno de sus géneros cinematográficos favoritos.

También he podido comprobar que la mayoría de ellos vienen con la experiencia, y expectativas, de ver ante todo películas «tipo Hollywood», cargadas de acción y emociones, y también de violencia, pero que reafirmen su creencia, o fe, en valores absolutos como el bien y el mal, donde el final satisfactorio es aquel en el que el primero triunfa sobre el segundo.

El curso trata de aprovechar la fascinación de los estudiantes por el cine, el crimen y el castigo, pero busca cambiar las expectativas y los lugares comunes que suelen tener sobre todos estos fenómenos sociales y culturales. De una parte, aunque vemos varias películas estadounidenses y contemporáneas, un objetivo clave del curso es poner a los estudiantes en contacto con películas que probablemente no verían por su propia cuenta, bien sea porque es difícil acceder a ellas, por sus países de origen —particularmente América Latina y Europa— o por su antigüedad: para un estudiante una película de más de diez años es «vieja» y si es en blanco y negro, ni se diga. Muchas de estas películas son verdaderas obras de arte pues, más que entretener, logran estremecernos, hacernos sentir intensamente y salir transformados de la experiencia. Con satisfacción, puedo decir que muchos de mis estudiantes han experimentado, y sufrido, este amor profundo por el cine.

De otra parte, el curso tiene la ambiciosa pretensión de introducir a los alumnos en el estudio del crimen y las reacciones frente a este dentro de un contexto social y cultural, mediante el análisis de películas que, desde diversos ángulos y estilos, abordan la construcción social y cultural del fenómeno criminal y su control. Este método de análisis puede ayudar a examinar el crimen y el castigo no solo a partir de

sus definiciones legales, sino como fenómenos social y culturalmente contruidos que tienen importantes implicaciones políticas, sociales, económicas y culturales.

A través de la discusión de películas, en el curso abordamos preguntas como: ¿por qué las personas cometen crímenes? ¿Qué circunstancias y factores las llevan a cometerlos? ¿Cuáles son las causas del crimen? ¿Cómo reaccionan la sociedad y las instituciones frente a este? ¿Cómo deberían reaccionar? ¿Qué tipo de relaciones de poder (incluyendo clase, raza, género) se encuentran detrás de la definición y tratamiento del fenómeno criminal?

En clases también trato de destacar cómo el análisis de estas cuestiones es eminentemente interdisciplinario y, por tanto, relevante para juristas, politólogos, sociólogos, historiadores, antropólogos, economistas, médicos y psicólogos, entre otros. Por ello los estudiantes de diversas carreras y semestres pueden enriquecerlo a partir de los conocimientos y habilidades adquiridos en sus respectivas disciplinas.

Respecto a los estudiantes de derecho, para aquellos que en su actividad profesional probablemente se desempeñarán en diferentes roles ante la justicia penal, el análisis y discusión de las películas relacionadas con el delito, el castigo y la justicia penal son de particular utilidad. En este aspecto, es relevante cuestionar uno de los rasgos más arraigados de la educación y la cultura jurídicas en Colombia y América Latina: el formalismo jurídico<sup>4</sup>. Las facultades de derecho colombianas y latinoamericanas tienen, en su mayoría, una visión tradicional del derecho y del sistema jurídico, que entienden como sistemas racionales, coherentes y completos, carentes de lagunas y contradicciones, y, al abordarlos desde el tecnicismo científico y racional, los desligan de las disputas políticas que definen los valores y estructuras sociales.

---

<sup>4</sup> Sobre el formalismo jurídico en América Latina, ver, entre otros, García y Rodríguez (2003); López (2004) e Iturralde (2015). Sobre el formalismo y la educación jurídica en América Latina, ver Bonilla (2015a y 2015b).

Se asume que mientras el debate político se produce en el legislativo, representante legítimo del pueblo, los operadores jurídicos, especialmente los jueces, solo deben aplicarlo de forma neutral.

Los estudiantes de derecho suelen ser formados en un saber enciclopédico, que exige conocer memorísticamente los principios jurídicos, así como el detalle de códigos, leyes, instituciones y procedimientos que los plasman (Bonilla, 2015a, 2015b). Los cursos que ponen a los estudiantes en contacto con la realidad social, política, económica y cultural en la que debe aplicarse el derecho en América Latina usualmente son escasos y de poca importancia dentro del p $\acute{e}$ nsum. Así, la gran mayoría de estudiantes de derecho solo entran en contacto con la realidad de su oficio cuando deben ejercerlo. Y este momento suele ser un gran choque pues en dicha realidad —en países con Estados clientelistas, burocráticos, débiles e ineficientes, con altos niveles de conflicto social y desigualdad—, el derecho que se aplica y el sistema jurídico distan enormemente de ese ideal de un derecho sistemático, coherente, previsible, racional, neutral y justo por inercia.

El contraste resulta aún más chocante para aquellos que se aproximan a la práctica del derecho penal. La dogmática penal latinoamericana se caracteriza por ser liberal y garantista; abraza los principios democráticos y de los derechos humanos, que deben proteger al reo de los posibles abusos del Estado, que adquiere el enorme poder y la responsabilidad de castigar a sus ciudadanos. Sin embargo, la legislación penal y la política criminal en América Latina distan de dichos ideales: tienden a ser punitivas, a restringir las garantías y derechos constitucionales de los procesados para facilitar a Estados débiles, deslegitimados y autoritarios la labor de castigar.

Cualquier abogado que visita una cárcel o los juzgados penales de un país como Colombia, Brasil o México se da cuenta de que los principios constitucionales del debido proceso, la presunción de inocencia, la favorabilidad al reo, el derecho penal mínimo y la prevalencia de la libertad se ven fuertemente limitados, tanto por la legislación penal como por las

prácticas de los operadores jurídicos<sup>5</sup>. Los fiscales tienen como labor obtener condenas, más que establecer la verdad de los hechos<sup>6</sup>; la evaluación de su desempeño y de su trabajo depende de ello. La prisión preventiva es usada como la principal medida de aseguramiento, en lugar de ser una excepcional; por eso en muchos países latinoamericanos el mayor número de personas privadas de la libertad, o un alto porcentaje de estas, no son condenadas sino sindicadas, además por prolongados periodos, lo que convierte la detención preventiva en una pena anticipada<sup>7</sup>.

Los jueces tienden a ser pasivos frente a las posturas más punitivas y menos garantistas de los fiscales, quienes solicitan condenas, medidas de aseguramiento y cárcel; finalmente, los defensores —en su mayoría públicos, abrumados de trabajo— se vuelven funcionales al sistema, más que garantes de los derechos de sus clientes y de los principios de un derecho penal liberal y garantista, pues muchas veces la forma más sencilla de evacuar los abundantes procesos a su cargo es colaborar

---

<sup>5</sup> Un documental brasileño, *Justiça* (2004), de la directora María Augusta Ramos; y dos mexicanos, *El túnel* (2006), de Roberto Hernández, y *Presunto culpable* (2009), de Roberto Hernández y Geoffrey Smith, de forma similar a *Bagatela*, desnudan las miserias de los sistemas penales de estos países.

<sup>6</sup> El documental mexicano *Presunto culpable* muestra esto de manera tragicómica y dolorosamente contundente, como solo puede hacerlo el cine. Toño es un joven que lleva varios años detenido en una cárcel, acusado sin pruebas de homicidio. En medio de una de las numerosas audiencias, Toño pregunta, impotente, a la fiscal del caso con base en qué lo está acusando, a lo que esta responde, risueña y con cruel candor, «pos porque es mi chamba» Ver el clip acá: <https://www.youtube.com/watch?v=3egFuOJQQeY>

<sup>7</sup> Entre 1978 y 1992, la población detenida preventivamente en países latinoamericanos oscilaba entre el 47% y el 81% del total de la población reclusa (Duce, Fuentes & Riego, 2009, p. 18). Aunque tal porcentaje se ha reducido en años recientes, sigue siendo considerablemente alto. En 2016 la proporción de personas en detención preventiva en América Latina fue del 36,3%, pero con notables variaciones entre países, algunos de los cuales presentan porcentajes preocupantemente elevados: Paraguay, 78%; Bolivia y Uruguay, 69%; Panamá, 62%; Honduras, 54%; Argentina, 51%; Ecuador, 49%. Los países latinoamericanos con los menores porcentajes de personas detenidas preventivamente en 2016 fueron Nicaragua (12%), Costa Rica (17%) y Colombia (32%) (World Prison Brief, 2016, pp. 2, 5-6).

con la fiscalía para obtener una condena rápida que, según ellos, puede beneficiar a sus clientes con penas reducidas y menos tiempo de cárcel. Pero la presunción de inocencia, la igualdad de armas, el debido proceso, pasan a un segundo plano.

Bajo el nuevo sistema acusatorio (puesto en ejecución en Colombia gradualmente a partir de 2000), la mayoría de condenas se producen por aceptación parcial o total de cargos (68,15% de todas las condenas) o por preacuerdos y negociaciones con la fiscalía (18,64%). Así, casi el 87% de los casos en los que el sistema establece sentencias condenatorias no tiene base en un juicio adversarial completo (CEJ, 2015, p. 42). Lo que debería ser una negociación en igualdad de condiciones entre fiscalía y defensa —la denominada igualdad de armas— no es tal. En la práctica, la fiscalía tiene más recursos humanos y económicos a su disposición para negociar con la defensa desde una posición ventajosa. Este desequilibrio es más notable cuando la defensa del procesado es asumida por el sistema de defensoría pública del Estado, lo cual ocurre, en un cálculo conservador, al menos en la mitad de los casos (Iturralde, en prensa).

Como se evidencia en *Bagatela*, los defensores públicos que defienden a la gran mayoría de personas de escasos recursos económicos —que a su vez constituyen la mayor parte de los procesados por la justicia penal— están sobrecargados de trabajo, ganan menos que los fiscales, tienen contratos precarios y poco estables, además de contar con muchos menos recursos técnicos y humanos para asumir la defensa de sus clientes (Iturralde, en prensa; Uribe, 2015). La fiscalía juega, pues, con las cartas marcadas y lleva las de ganar.

Esta desbalanceada relación de poder hace que tanto los fiscales como los defensores públicos tengan incentivos perversos para terminar de manera rápida y anticipada los procesos penales, especialmente aquellos «fáciles» —referidos a delitos de bagatela—, que suelen terminar en sentencias condenatorias y los cuales, de manera desproporcionada, afectan a las personas más marginadas de la sociedad; son estos grupos sociales los principales usuarios de la defensa pública.

Este es un factor relevante para explicar el vertiginoso aumento de las tasas de encarcelamiento durante las últimas décadas, tanto en los países latinoamericanos como en Estados Unidos, de donde se importó el modelo acusatorio, con sus sesgos y defectos (Iturralde, en prensa). No es casual que en Estados Unidos las minorías raciales y los grupos sociales excluidos sean afectados de forma desproporcionada por la inequidad del sistema y constituyan la mayoría de la población reclusa (Kukateladze & Lawson, 2017; Savitzky, 2012).

La distancia entre el derecho penal dogmático, liberal y garantista, que se enseña en las facultades de derecho latinoamericanas, y la práctica real de este no puede ser más grande. Y lo más increíble de esta paradoja es que a la mayoría de las facultades de derecho de nuestra región parece no importarles. Contenidos, metodologías, materiales de enseñanza y la ideología subyacente en ellos tienden a ocultar la realidad, los intereses, relaciones de poder y la economía política que están en la base de todo sistema y conocimiento jurídicos, y que definen sus rasgos y prácticas (Bonilla, 2015a; 2015b). La perspectiva dogmática formalista del derecho sostiene que develar esta realidad puede ser importante, pero no corresponde hacerlo a la ciencia jurídica ni a las materias centrales de la carrera de derecho, por ser ajena a estas. Tal realidad debe ser abordada por disciplinas auxiliares como la criminología, la ciencia política, la sociología o la antropología. Según esa visión, un buen jurista o un gran penalista, para serlo, no tiene que ser necesariamente formado en estos saberes; y, en los hechos, no suele serlo<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Las facultades de derecho deberían hacer un profundo examen de conciencia y preguntarse qué enseñan a sus estudiantes, cómo lo enseñan, por qué y para qué. Si no se hacen estas preguntas, el derecho y quienes lo practican, seguirán siendo meros reproductores acríticos del estado de cosas existente, de una tradición conservadora y reacia al cambio. Y en las inequitativas sociedades latinoamericanas, en las que los ideales de justicia, libertad e igualdad del derecho liberal son tan ajenos a la realidad, esto es preocupante, pues este suele ser utilizado como una herramienta de mantenimiento del statu quo y no como un poderoso instrumento de transformación y emancipación social (García & Rodríguez, 2003).

Mientras predomine esa visión formalista y descontextualizada del derecho, el derecho penal de manual que se enseña en las aulas, liberal y garantista, seguirá siendo una pieza de museo, y la realidad de la calle, los juzgados y las prisiones será la de una justicia penal autoritaria y excesiva, selectiva y excluyente.

«... EL CINE, DE FORMA SUTIL PERO  
CONTUNDENTE Y SUGESTIVA,  
PUEDE DESNUDAR UNA  
REALIDAD COMPLEJA COMO  
LA DE LA JUSTICIA PENAL EN  
COLOMBIA Y CUESTIONARLA  
DE FORMA INCISIVA».

---

---

En ese contexto, el cine y su uso como herramienta pedagógica y de formación ética, estética y ciudadana puede jugar un papel fundamental. Como se señaló en las páginas anteriores, como artefacto cultural, el lenguaje cinematográfico tiene el poder de transmitir no solo ideas, sino emociones y representaciones que configuran las prácticas de una sociedad que nos lleva a ver desde diversos niveles y perspectivas, así como a cuestionarlas. En la próxima sección analizaré algunos aspectos del documental *Bagatela* para mostrar cómo el cine, de forma sutil pero contundente y sugestiva, puede desnudar una realidad compleja como la de la justicia penal en Colombia y cuestionarla de forma incisiva. Este es el tipo de película que cualquier ciudadano y, más particularmente, todo estudiante de derecho, debería ver para salir transformado de la experiencia, con una nueva perspectiva sobre aquellos a quienes llamamos delincuentes y aquello que denominamos justicia.

## JUSTICIA DE BAGATELA

Las primeras imágenes de *Bagatela* nos muestran, a través de una toma panorámica, la inmensidad de Bogotá, una ciudad de más de ocho millones de habitantes y, como tantas capitales latinoamericanas, acosada por la pobreza, el desempleo, la exclusión, la violencia y la criminalidad. En la siguiente toma, el documental nos adentra en el que será su principal y claustrofóbico escenario: los juzgados penales de Paloquemao, en el centro de la ciudad. Vemos cómo las instalaciones, aún vacías, se preparan para comenzar un nuevo día de rutina. Las únicas personas que vemos, imagen recurrente en el documental, son las mujeres que, con sus guantes de caucho, sus baldes con agua y jabón, y sus grandes traperos, limpian las instalaciones. De forma repetitiva y concentrada hacen brillar los pisos, limpian las paredes y los mostradores, mientras los juzgados comienzan a llenarse de gente. La maquinaria de la justicia penal comienza a ponerse en movimiento. Con diligencia burocrática, un funcionario, también con guantes de goma, toma las huellas dactilares de un hombre; otro funcionario hace fotografías de una persona, de frente y de perfil.

Al unir las diversas imágenes nos damos cuenta de que estas personas que son identificadas, fotografiadas, entrevistadas, han sido detenidas por haber cometido un delito. La cámara se acerca a un ambiente más cerrado: nos encontramos en una oficina austera en la que un hombre de traje —pronto descubriremos que es un defensor público— entrevista a dos jóvenes que no llegan a los veinte años de edad. Son acusados de haber robado un celular. De forma sutil, sin ser vista, la cámara —inmóvil, distante, discreta— registra la conversación.

Descubrimos que estos jóvenes acabaron de prestar el servicio militar, no tenían dinero para tomar un bus y, de forma impulsiva, decidieron robar el celular de alguien y salir corriendo, sin éxito, pues fueron capturados por la policía. En cuestión de dos minutos, el defensor público que les ha sido asignado les explica lo que va a pasar y aconseja lo que deberían hacer. El proceso penal puede ser complejo,

pero hay una certeza porque fueron capturados en flagrancia y sus opciones son pocas: deben colaborar con la justicia. Para presionarlos, con seguridad la fiscalía pedirá que el juez decrete la prisión preventiva mientras son juzgados, a pesar de que no tengan antecedentes, de que no sean delincuentes habituales, sino impulsivos jóvenes sin dinero. Por eso, deben declararse culpables para salir lo antes posible de la cárcel. Con un poco de suerte, puede que tengan que pasar poco tiempo en ella, por la baja entidad del delito y por no ser reincidentes.

Un par de tomas después vemos a los jóvenes con su defensor a las puertas del juzgado. Su audiencia está por comenzar. En cuestión de segundos, presionados por su abogado, deben decidir si aceptan cargos; el juez espera. Los jóvenes, para quienes ser procesados es una experiencia nueva, dicen que quieren pensarlo; su defensor replica: «no hay tiempo de pensarlo, tienen que decidirse». Para convencerlos, les dice que aceptar cargos puede significar una rebaja de pena significativa: 18 meses de prisión, en lugar de 12 a 20 años. Pero a lo que los muchachos temen es a la cárcel.

—Nosotros lo que no queremos es ir a la Modelo.

—Bueno, entonces acepten cargos. Listo. Ya arranquemos porque qué más hermano...

Una vez en la audiencia, la voz letárgica del juez lee varias preguntas que dirige a cada uno los acusados: ¿su defensor les explicó las consecuencias e implicaciones jurídicas de aceptar cargos? ¿Lo hacen de forma libre, voluntaria y consciente? Es este un ritual de fórmulas jurídicas que se repite mecánicamente sin que al juez, o al sistema, les importe realmente si el procesado conoce sus derechos y sepa cómo ejercerlos. Es un ritualismo jurídico, pleno de formas y vacío de contenido sustancial. El documental lo recalca al mostrar cómo se repite el rito para cada uno de los acusados. La audiencia se cierra con otra fórmula, leída por el juez. Se cumplieron los requisitos de ley, se ha hecho justicia, se levanta la audiencia.

Podría pensarse que el documental se desarrolla de forma monótona, pues las mismas situaciones se repiten una y otra vez en distintas escenas, con sutiles variaciones: distintos acusados, diversos delitos, nuevos defensores, otros jueces. La cámara se ubica siempre de la misma forma —en la misma posición, a la misma distancia, con los mismos encuadres—, inmóvil, grabando de forma discreta, queriendo ser invisible para mostrarnos lo que pasa sin filtros ni adornos. Pero esta repetición de entrevistas entre defensores y detenidos, audiencias ante el juez, mujeres limpiando los juzgados, personas que transitan por sus pasillos, va develando un patrón, un mecanismo complejo y con propósito claro. La cámara nos revela lo que hay en juego detrás del funcionamiento rutinario, burocrático, anodino y aséptico de una justicia supuestamente imparcial y ciega.

Para quien quiere observar, y no solo mirar, los rostros de los procesados, las actitudes y momentos de ocio de los defensores (muchos de los cuales lucen cansados y distantes, mientras leen el periódico o hacen una siesta en sus simples y apenas amobladas oficinas) revelan mucho más. De las diez personas procesadas que aparecen en el documental, nueve son hombres, todas son jóvenes, con escaso nivel educativo, sin empleo formal y en situación de pobreza o marginalidad, aunque en distintos grados. Todas han sido detenidas en flagrancia por cometer delitos menores: hurtos —sobre todo—, venta de productos pirata o posesión de drogas ilegales —como marihuana— que superaba la dosis mínima.

Casi todos los casos (salvo dos de ellos, como se verá más adelante) son «fáciles», rutinarios, donde la «culpabilidad» de los procesados parece fuera de toda duda. La fiscalía amenaza con la prisión para que los detenidos acepten cargos y el proceso termine de forma anticipada y eficiente con una condena más para la fiscalía y otro «positivo» para la policía. En consecuencia, los defensores, habituados a su rol y como leyendo un guion, les aconsejan aceptar cargos para salir pronto de la cárcel, o acaso poder eludirla, aunque les quede la mancha del antecedente penal.

Según este panorama, la aceptación de cargos y la condena parecen razonables, pero aun así queda la incómoda sensación de que no se está haciendo justicia. ¿Es justicia procesar y amenazar con la cárcel a una vendedora ambulante capturada con 31 CD piratas que no superan un valor comercial de 62 000 pesos colombianos (22 dólares estadounidenses), con las terribles consecuencias que tal posibilidad puede tener para sus cinco hijos menores de edad? Más que recalitrantes delincuentes, los procesados de *Bagatela* son personas que han tomado decisiones difíciles, equivocadas o desesperadas para sobrevivir, para mantener a sus hijos, encontrar algún sentido a sus vidas o por estar a la deriva en las fronteras de la sociedad. Su responsabilidad penal puede parecer clara a la luz del manual y el código, pero la incómoda certidumbre de que la justicia penal no cumple un fin social válido crece paulatinamente en el espectador con cada caso.

Un hombre es detenido por robar en un supermercado una colonia de 19 000 pesos (7 dólares estadounidenses). Según la política adoptada por los grandes almacenes de cadena para disuadir a los ladrones, el administrador presenta cargos a pesar de que el hombre se ofrece a pagar la colonia. Este, como la vendedora ambulante y los jóvenes, luce desorientado y asustado. Más que de su situación legal, trata de hablar de su situación vital con su abogado, como si de un psicólogo se tratara.

—Yo le dije, «si quiere yo le pago la loción», pero usted sabe, la necesidad tiene cara de perro. Entonces necesitaba para la pieza, porque si tenemos pa' comida, no tenemos pa' la pieza y si tenemos pa' la pieza no tenemos pa' comida.

El defensor escucha impasible el relato de su cliente y lo trae de vuelta al guion preestablecido y a su realidad jurídica. Le explica su situación y le dice que por ese delito puede enfrentar dos años de prisión. El hombre, al borde de las lágrimas, alega:

—¡Eso no es justo!

El defensor le manifiesta, previsiblemente, que si acepta cargos puede tener una reducción de la mitad de la condena, y si indemniza a «la víctima», una rebaja adicional de hasta seis meses, con lo cual le quedarían 6 meses de cárcel; si no tiene antecedentes penales —el hombre afirma que no— le pueden suspender la pena, aunque queda la marca del antecedente penal. Para darle ánimo el defensor solo acierta a decir:

—Y de aquí en adelante a tratar de vender más galletas o buscar otra actividad económica.

La lógica del defensor es la del sistema penal, tal vez bienintencionada pero perversa en su simplismo: se presume que el delincuente es un actor egoísta y racional, quien decide libremente delinquir y con quien el Estado puede negociar, como partes de un contrato social. Pero en realidad no hay tal relación contractual; el Estado ya ha incumplido su parte del contrato al no hacer nada e incluso al propiciar la marginación social y la falta de oportunidades que excluye a tantas personas del pacto social. En el mejor de los casos, el sistema penal ignora y, en el peor, oculta la existencia de un sistema socioeconómico inequitativo, que limita la libertad de elección de los excluidos, quienes no gozan de plenos derechos de ciudadanía. En el caso que registra la cámara, ante los consejos paternalistas de su defensor, contesta el hombre con una dosis de realidad:

—Qué va a hacer uno sin trabajo, sin poder vender en los buses, sin tener nadie que lo apoye a uno. Y a uno lo pueden matar por una pieza. Por estar debiendo 10 000 pesos [4 dólares estadounidenses] lo pueden matar a uno.

Solo en dos de los casos presentados en *Bagatela* los detenidos insisten en su inocencia y señalan el abuso de la policía o de la supuesta víctima. En el primero de ellos, un afrocolombiano con antecedentes penales por tráfico de drogas es detenido por tentativa de hurto con violencia. Él sostiene que su supuesta víctima, una mujer blanca,

miente, ya que él lo único que hizo fue golpear el teléfono celular que ella tenía en la mano como reacción a un insulto que había recibido de ella. El detenido también alega que la policía actuó con sesgo racista, pues al ser negro y la víctima blanca, la autoridad cree todo lo que dice la mujer y que él es un ladrón. El defensor del afrocolombiano y otro defensor público que lo asesora parecen escépticos frente a su versión de los hechos. Le hacen repetir varias veces el relato, le preguntan si la amenazó con un cuchillo y por qué salió corriendo, como alega la supuesta víctima. No ayuda que este hombre tenga antecedentes penales ni que ignore la dirección donde vive. Al no poder demostrar un domicilio fijo, la prisión preventiva es más probable. El hombre, desesperado, comienza a ver que no tiene las cartas a su favor.

—¿Dirección? Eso sí estoy jodido en eso. Como estoy recién llegado no me la sé.

—¿Y no tiene teléfono fijo?

—No. (...) Uno es negro y se pone a pelear con un blanco y le daña una pertenencia y todos los demás creen que está robando (...) ¿Cómo le voy a ‘tumar’ [robar] un teléfono delante de un ‘tombo’ [policía] para irme de casa?

El defensor del hombre insiste:

—Si usted no dice que tiene una dirección, estamos jodidos. A usted se lo llevan para la Modelo. (...) El robo de un celular, poniéndole un cuchillo a la gente son ocho años. (...) Es que la víctima puso la denuncia y a la víctima le van a creer más que a usted.

Dadas las circunstancias, la cárcel, y probablemente una condena penal, parecen el destino más probable de este afrocolombiano quien dice haber llegado a Bogotá desplazado por la violencia. Pero, por lo visto, esta se empecina en perseguirlo.

En el otro caso, dos individuos que viven debajo de un puente fueron detenidos por la policía, supuestamente por robar los cables

de cobre de las líneas telefónicas. Ambos alegan vehementemente que no lo hicieron y que fueron capturados por su condición de marginalidad y por estar cerca del lugar de los hechos.

—A mí me despertó el policía y me dijo, «ñanga usted fue el que se robó el cable.» Le dijo al otro, «espóselo».

Uno de los habitantes de la calle afirma que fue maltratado por la policía, mientras que el otro muestra al defensor la cicatriz de una reciente operación de sus testículos, lo que demuestra que no estaba en condiciones de subirse a un poste a cortar los cables para robárselos, como afirma la policía. Narra al abogado su discusión con los agentes del orden.

—No puedo caminar. ¿Cómo me voy a subir a un poste herido? Es ilógico. No puedo subirme a un andén. No me golpee, estoy herido, es ilógico. «Es que el cable lo encontré a 300 metros y usted es la persona más cercana». Yo duermo acá. Hace cuatro años que vivo en la calle. Yo qué voy a saber.

El defensor sigue el protocolo y les pregunta si van a aceptar cargos. Ambos insisten en que no son culpables, por lo que el abogado replica: «por qué van a aceptar cargos si no lo hicieron». Irán a juicio a enfrentar la versión de policías y fiscales. Pero la presunción de inocencia y la duda en favor del reo parecen debilitarse en las cortes si los procesados son marginados sociales. La lógica perversamente simple y recelosa del juez, que encarna al sistema, evidencia esto:

—La policía dice que uno llevaba el cable que le había pasado el otro, supuestamente sorprendido encima del poste.

Los dos procesados se miran con incredulidad mientras uno niega con la cabeza. El juez continúa su raciocinio:

—Si la policía nuestra es capaz de hacer ese montaje, entonces sirven más como directores de cine que como policías. Sería el colmo.

(...) Yo entiendo que ustedes son seres humanos, pero tienen que defenderse. Entonces a quién le creo qué es lo que sucedió. (...) Ya conocieron los cargos; ya conocen sus derechos. Entonces les voy a dar tres minuticos con su defensor y él les ayuda a tomar una decisión. Cuando regresen les pregunto si aceptan los cargos o no.

Uno de los hombres, resignado, habla con su defensor:

—Créame que el cable no era nuestro, pero si tenemos que aceptar cargos...

—Si ustedes no son responsables, nada, vamos hasta el final.

El defensor, al comunicar al juez que sus clientes no aceptan cargos, afirma:

—Veo muy grave que la sociedad los vaya a castigar porque son indigentes. Otros los han llamado desechables (...) Les vamos a restringir el derecho a la libertad simple y llanamente porque son indigentes.

A lo que responde el juez:

—Si nos concretamos al caso, qué tal si yo los dejo ir al puente. Pero qué tal si ustedes se cambian de puente. ¿A dónde los vamos a ubicar? Y eso no es lo grave, mi buen amigo, sino ¿qué tal que yo los suelte hoy y mañana ya no se pierde el cable del teléfono sino se llevan el transformador del mismo poste?

Lo que la dogmática penal liberal y garantista considera impensable es la realidad de a puño de la justicia penal. La razón del sistema priva de sus derechos, de su dignidad, a las personas que viven en los márgenes de la sociedad. Como reza el conocido proverbio colombiano —otra forma de cultura popular—, la ley es para los de ruana. La forma banal y rutinaria con que el juez toma decisiones tan delicadas como la privación de la libertad de alguien que se debería presumir inocente, denota la deshumanización del sistema. Así, al dictar la prisión

preventiva como medida de aseguramiento, el juez cínicamente pregunta, en tono paternalista:

—¿A qué cárceles quieren ir? Hay una que es más suave que la otra, que es la Distrital. ¿A dónde quiere ir Mayorga? Váyanse pa' la misma, con eso se defienden. ¿A cuál quieren ir? ¿A la Distrital? Como que allí hay buena comida.

El juez levanta la audiencia con estas palabras:

—En esta audiencia se han protegido en lo posible los derechos de la sociedad, de los imputados y de las partes intervinientes. Gracias por la cultura desarrollada y pueden desalojar la sala.

En el caso de los habitantes de la calle y de las demás personas excluidas y seleccionadas por el sistema penal, la medida de «lo posible» que les ofrece la justicia parece ser bastante limitada.

Después de esta audiencia, *Bagatela* se acerca al final. Los juzgados cierran; las salas de audiencias, los corredores y zonas comunes una vez más están desiertos. Solo quedan las mujeres de guantes de caucho y enormes traperos con su monótona e interminable rutina de limpieza. Como reza un grafiti en uno de los impecables muros de la ciudad colonial de Popayán, llamada la ciudad blanca de Colombia: «paredes blancas, conciencias negras». La obsesión por la pulcritud como símbolo de la pretendida asepsia de la justicia penal esconde el sórdido abandono de las celdas mugrientas, de las oficinas vacías, de los archivos rebosantes de expedientes. Estos se acumulan, unos encima de otros, a la espera de ser procesados, como metáfora de la congestión, el abandono y la inutilidad de una justicia penal que muestra las costuras. Un sistema que lucha por mantenerse a flote y evacuar casos bajo una apariencia rutinaria de normalidad pero que va a la deriva, movido por su inercia, alejándose, paso a paso, proceso a proceso, de todo ideal de justicia; o al menos de uno que valga la pena. Es una justicia de bagatela.

## REFERENCIAS

- Bonilla, D. (2015a). La economía política del conocimiento jurídico. *Revista de Estudos Empíricos em Direito*, 2(2), 26-59.
- Bonilla, D. (2015b). La geopolítica del conocimiento jurídico: teoría y práctica. En D. Bonilla (ed.), *Geopolítica del conocimiento jurídico* (pp. 13-42). Bogotá: Siglo del Hombre-Universidad de los Andes.
- Corporación Excelencia en la Justicia (CEJ) (2015). *Balance diez años de funcionamiento del sistema penal acusatorio en Colombia*. Bogotá: CEJ.
- Duce, M.; C. Fuentes & C. Riego (2009). La reforma procesal penal en América Latina y su impacto en el uso de la prisión preventiva. En C. Riego y M. Duce (eds.), *Prisión preventiva y reforma procesal penal en América Latina. Evaluación y perspectivas* (pp. 13-72). Santiago de Chile: CEJA.
- Garland, D. (1991). *Punishment and Modern Society. A Study in Social Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Garland, D. (1999). *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social*. México D.F.: Siglo XXI.
- García, M. & C. Rodríguez (2003). Law and Society in Latin America: Toward the Consolidation of Critical Sociolegal Studies. *Beyond Law*, 9(26), 11-57.
- Iturralde, M. (2007). La sociología del castigo de David Garland. El control del crimen en las sociedades modernas tardías. En D. Garland (ed.), *Crimen y castigo en la modernidad tardía* (pp. 19-122). Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar.
- Iturralde, M. (2015). Acceso a la justicia constitucional en Colombia: oportunidades y retos para la transformación social y política. En D. Bonilla (ed.), *Constitucionalismo del Sur Global* (pp. 443-493). Bogotá: Siglo del Hombre.
- Iturralde, M. (en prensa). The legal fiction of the right to defence in the Colombian criminal justice system. *Indiana Journal of Transnational Law*.

- Kutateladze, B.L. & V.Z. Lawson (2017). Is a Plea Really a Bargain? An Analysis of Plea and Trial Dispositions in New York City. *Crime & Delinquency*, 8(1), 1-31.
- López, D. (2004). *Teoría impura del derecho: la transformación de la cultura jurídica latinoamericana*. Bogotá: Legis-Universidad de los Andes.
- Rafter, N. (2000). *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Rafter, N. & M. Brown (2011). *Criminology Goes to the Movies. Crime Theory and Popular Culture*. Nueva York: New York University Press.
- Savitzky D. (2012). Is Plea Bargaining a Rational Choice? Plea Bargaining as an Engine of Racial Stratification and Overcrowding in the United States Prison System. *Rationality and Society*, 24(2), 131-167.
- Uribe, C. (2015). Colombia. En A. Binder, E. Cape y Z. Namoradze (eds.), *Defensa penal efectiva en América Latina* (pp. 235-287). Bogotá: Dejusticia.
- World Prison Brief (2016). *World Pre-trial/Remand Imprisonment List*. [http://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/wpri-1\\_3rd\\_edition.pdf](http://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/wpri-1_3rd_edition.pdf)

### Ficha técnica

Título: *Bagatela*

Género: documental

Idioma: español

Duración: 74 minutos

Año: 2008

Formato de rodaje: HDV

Productor: Jorge Caballero Ramos

Productor ejecutivo: Gustavo León

Investigación: Mariángela Villamil y Jorge Caballero Ramos

Director: Jorge Caballero Ramos

Asistente de dirección: Miguel León Durán

Director de fotografía: Christian Bitar

Camarógrafo: Christian Bitar

Diseñador de producción: Gustavo León

Sonidistas y microfonistas: Jorge Caballero Ramos y Miguel León Durán

Editores: Carlos Muñoz y Jorge Caballero

Mezcla de audio: Luciano Specos

Diseño gráfico: Maiol Baraut, Beatriz Farfán y Fernando Calvi

Un proyecto de: Gusano Productions en colaboración con Cinefilms Productions

Página web: <http://www.gusano.org/bagatela/>

## LA POLICÍA EN LA PANTALLA LATINOAMERICANA: PRECARIEDAD, VIOLENCIA Y CORRUPCIÓN

Lucía Dammert

«Tenemos arte para que la verdad no nos destruya».  
Nietzsche

### INTRODUCCIÓN

Policías que administran la prostitución y el tráfico de drogas en Buenos Aires son las principales imágenes que dejó la película *El bonaerense* en el año 2002. Previamente, en *Plata quemada*, película argentina del año 2000, se mostró a una institución policial menos preocupada por investigar y perseguir un robo o recuperar el dinero para las víctimas, que por adueñarse del botín y repartírselo entre los funcionarios. En *Ciudad de Dios*, película brasileña que en 2002 mostró la violencia cotidiana que se vive en las favelas de Río de Janeiro, uno de los principales criminales dice, luego de asesinar una persona: «Vi que desde la ventana de un edificio un sujeto me estaba observando. Se escondió cuando miré. Debe haber estado conectado a la policía, así que salí caminando tranquilamente» (traducción propia). De igual manera, en Brasil, la película *Tropa de elite* reconoció en 2007 el uso indiscriminado de la violencia por parte de funcionarios policiales, que dudan, pero finalmente ejecutan a ciudadanos que viven en las principales favelas de Río de Janeiro. Con esas películas, el género policial dio un giro para poner énfasis en la policía como actor principal de la ilegalidad.

Hablar del género policial requiere incluir las películas y series de TV, las crónicas periodísticas, los noticieros y otras formas en que lo policial está presente. El tema incluye al Estado y su relación con el crimen, los niveles de inseguridad e impunidad, la política y su vínculo con la moral, la ley y sus formas de coacción (Link, 2003). En el género policial, como en la realidad cotidiana, no existe policía sin actores políticos que definan su misión y funciones; en consecuencia, la corrupción sistemática en la institución policial y su uso indiscriminado de la violencia se presentan en constante vinculación con actores políticos que los avalan o, cuando menos, los toleran. En México, en las películas *La ley de Herodes* (1999) o *El infierno* (2010) se muestran escenas de estrecha vinculación entre la violencia policial y la corrupción política. La primera de estas producciones incluso sufrió censura durante un tiempo, debido a que presenta con nombres reales la corrupción política —incluido en ella el uso de la policía— en los partidos tradicionales.

En América Latina, el contexto del crimen y la violencia se ha convertido en un escenario propicio para el desarrollo de múltiples historias en las que el rol policial es relevante. Las películas analizadas para este trabajo, que corresponden al periodo 2014-2017, se alejan del policía como actor principal pero mantienen una narrativa común sobre los problemas y desafíos que involucra su labor cotidiana. La policía es presentada como un brazo de la justicia —cuando no la justicia en su única forma— para enfrentar los problemas de violencia y criminalidad cotidiana; esto, a pesar de que los hechos de corrupción policial parecen proteger en vez de debilitar a las organizaciones criminales. De esta forma, la policía parece funcionar en contra del ciudadano más que en contra de las bandas organizadas, que se han convertido en actores principales en la producción de cine y televisión.

La farandulización de los grupos criminales vinculados con el narcotráfico ha sido una tendencia en los últimos años. La vida de Pablo Escobar ha sido presentada en múltiples películas y series, así como

diversos documentales que trajeron a la preocupación y al interés ciudadanos la estética del crimen y el rol de policía y justicia en este proceso. En particular, la situación del crimen en México, Brasil y Argentina ha sido presentada en múltiples producciones que se concentran en los objetivos de la organización criminal —como el narcotráfico o el lavado de activos— e incluyen roles específicos para policías, fiscales y jueces.

La fotografía resultante no es positiva. El sistema de justicia no funciona, la impunidad es una marca registrada y la policía se mueve entre la corrupción y el uso indebido de la fuerza. No parece existir capacidad institucional para enfrentar a organizaciones criminales que siempre están mejor equipadas, usan más astucia e incluso son más profesionales que las instituciones gubernamentales. Mientras al ciudadano se le describe en sensación de orfandad, a la policía se le retrata en el ejercicio de la justicia por medio del uso de la violencia, incluso con la utilización de ejecuciones ilegales.

La ficción no parece alejada de la realidad. Los estudios sobre policía y justicia de las últimas dos décadas han venido a poner mucho más énfasis en los problemas y desafíos que enfrentan las instituciones para transformarse y limitar la corrupción y la violencia (Frühling, 2012; Cruz, 2015; Dammert, en prensa). No obstante, las películas y los documentales analizados, con una metodología sistemática y cualitativa, no tienen como objetivo denunciar una situación ni enfatizar el drama de la justicia criminal; por el contrario, en ellos la crisis institucional es normalizada y naturalizada.

## **POLICÍA, CRIMEN Y JUSTICIA EN EL CINE**

El rol de la policía y la justicia en las películas es parte fundamental de la literatura de la criminología cultural (Ferrell, Hayward & Brown, 2017). Películas que, como productos culturales, entregan información sobre los sentidos socialmente compartidos en torno al crimen,

la justicia y el castigo (Ferrel, 1999). Más aún, Rafter enfatiza que «las películas arman la forma como se piensa sobre los hechos» (2006, p. 3), en alusión al impacto que tienen sobre la audiencia, tanto en la definición misma de lo que se considera criminal como en lo que son respuestas apropiadas a estos hechos. En un metaanálisis realizado sobre audiencias en los Estados Unidos se confirma que los contenidos tienen un efecto acerca de cómo se entiende el crimen y la justicia (Appel, 2008).

Respecto al consumo de la televisión, la teoría de la cultivación argumenta que altos niveles de exposición a los contenidos televisivos tienden a generar interpretaciones erróneas de las condiciones reales, así como una tendencia a mirar esas condiciones reales como amenazantes o peligrosas (Gerbner & Gross, 1976; Gilliam & Iyengar, 2000). Si bien esta teoría ha recibido diversas críticas —principalmente por la caracterización del sujeto como pasivo y totalmente influenciado—, son múltiples los hallazgos que reconocen la influencia que el contenido de los medios tiene sobre el crimen y la justicia, así como la normalización de ciertos roles y actitudes de los encargados de las tareas relacionadas con esta temática (Hirsh, 1980).

«... UNA REPRESENTACIÓN  
DEL CRIMEN COMO HECHO SIN  
CASTIGO, TRAS LO CUAL APARECE  
UN VIGILANTE QUE REALIZA LA  
LABOR QUE CORRESPONDE A  
LA JUSTICIA, PUEDE INSTALAR UNA  
IMAGEN DE VALIDACIÓN DE LA  
JUSTICIA POR MANO PROPIA».

---

La mayoría de los hallazgos refuerzan la idea de que la forma en la que los medios presentan el crimen y la justicia influye en cómo la audiencia evalúa las políticas vinculadas con la justicia criminal (Kleck & Kates, 2001). Esta conexión tiene un fuerte impacto, dado que la venganza y el castigo por hechos delictuales son temas comunes en la televisión y el cine (Welsh, Fleming & Dowler, 2011). De ahí que una representación del crimen como hecho sin castigo —donde la víctima termina siendo abandonada por el sistema—, tras lo cual aparece un vigilante que realiza la labor que corresponde a la justicia, puede instalar una imagen de validación de la justicia por mano propia.

La literatura reconoce que la construcción del crimen en los medios es generalmente poco realista y enfatiza la presencia e importancia del crimen predatorio (Surette, 2007). De igual forma, diversos estudios han confirmado que la audiencia prefiere estructuras narrativas que vinculan castigo con justicia (Raney, 2005). Se establece así un continuo narrativo con un flujo de acción que se inicia con el hecho criminal violento, al que sigue algún tipo de castigo —legal e incluso ilegal—, identificado como principal mecanismo de justicia.

Si bien —como mencionan Pautz y Warnerment (2013)— entre las artes las películas tienen el mayor impacto en las percepciones, los estudios sistemáticos sobre ellas son aún limitados. La atención ha estado puesta en la generación de contenidos de los medios de comunicación masiva, especialmente la televisión. La literatura norteamericana que pone énfasis en el análisis de las películas concluye en que la mayoría reproducen las nociones populares de la justicia retributiva donde «un protagonista idealizado se enfrenta a psicóticos y violentos superhombres criminales» (Welsh, Fleming & Dowler 2011, p. 471). De hecho, en esta perspectiva la construcción del policía se concentra en una imagen buena, inteligente y competente (Cavender & Deutsch, 2007).

La forma como se describe a los funcionarios públicos en las películas varía según circunstancias. Un estudio desarrollado en Estados Unidos concluyó en que en un tercio de las películas analizadas los policías eran

presentados de forma positiva, mientras que el porcentaje subía a más de la mitad cuando se presentaba a militares (Pautz & Warnerment, 2013). En un análisis temporal se puede afirmar que inicialmente el principal mensaje era «el crimen no paga», con personajes de policías efectivos y poco violentos. Posteriormente, siguió el mensaje de «la justicia vigilante», centrada en policías violentos que hacen justicia a cualquier costo; finalmente, la «guerra contra el crimen» pone énfasis en visiones —desde caricaturescas hasta directamente cómicas— del policía que resuelve todos los problemas (Pautz & Warnerment, 2013). Por otro lado, en un estudio sobre las películas realizadas en la India se pudo constatar el uso cotidiano de los llamados «encuentros» de la policía con ciudadanos que son ejecutados de forma ilegal, acciones que son asumidas en la trama como actos de justicia (Basu, 2010).

La criminología cultural estudia la presencia y los roles de diversos actores en las películas de mayor audiencia, sobre la base de las múltiples fuentes de información que permiten un acercamiento sistemático a esta producción. En América Latina, la investigación de la temática es principalmente de corte nacional y está vinculada a cierta producción específica como, por ejemplo, la imagen de los juicios en la filmografía argentina en Zylberman (2015) o el análisis de la violencia en Colombia en Kantaris (2008).

El análisis de los procesos de transición a la democracia en Chile y Argentina a través del cine ha sido realizado por Franco (2015) e incluye solo como actores secundarios a las policías, que generalmente ocupan roles importantes en la represión y constante violación de derechos humanos ocurridas en ambos países. Sin embargo, la filmografía puso énfasis en el papel de los militares en dichos procesos y dejó a las fuerzas policiales como acompañantes, muchas veces sin capacidad real de liderazgo.

Más recientemente, la presentación de la narcocultura ha sido analizada en películas, series y documentales en México y Estados Unidos, dada su constante presencia en las últimas décadas (Arbeláez, 2001;

Mercille, 2014). En esta filmografía la policía como institución, así como los agentes individuales, cumplen roles claros en la organización y el desarrollo de actividades ilegales, principalmente de carácter organizado. En algunos casos, la figura policial parece mimetizarse con la de los criminales pertenecientes a las bandas del narcotráfico en Colombia, como ocurre en las series *El patrón del mal* (2012) y *Narcos* (2015). De igual forma, en *El Chapo* (2017) se relata el desarrollo de la guerra contra las drogas en México, en la cual policías y militares tienen roles definidos en las organizaciones criminales.

### **LA POLICÍA LATINOAMERICANA: UN PERSONAJE DE PELÍCULA**

En la región, la policía enfrenta de forma cotidiana situaciones dignas del realismo mágico más que de guiones de series o películas que podrían ser vistas como exageradas. Por ejemplo, en enero de 2014 se supo en Colombia que dos oficiales de la Policía Nacional estaban a cargo de una red de prostitución con cadetes, para el servicio de políticos de alta relevancia nacional. En ese marco se produjo el asesinato de una alférez, que había sido rotulado como suicidio pero posteriormente se supo que fue asesinada por tener información de «la comunidad del anillo». El director nacional de la Policía estaba directamente involucrado y terminó renunciando<sup>1</sup>.

La institución policial reconocida en América Latina por sus altos niveles de profesionalización es Carabineros de Chile (Frühling, 2012). No obstante, entre 2017 y 2018 se conoció la trama de fraude, asociación ilícita y alteración de evidencias —que acumuló más de cuatro millones de dólares—, montada por una organización dirigida por diversos miembros del alto mando institucional que desviaron fondos para

---

<sup>1</sup> Para mayor detalle ver: <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/un-texto-comprender-comunidad-del-anillo-articulo-617228> y <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20160217/echan-a-jefe-policial-involucrado-en-red-de-prostitucion-masculina-4904796>

su beneficio personal<sup>2</sup>. En 2018 se conoció la «Operación Huracán» —calificada inicialmente como un gran éxito policial— que presentó a los principales dirigentes de diversas organizaciones del pueblo mapuche como vinculados con actos violentos e incluso como terroristas con enlaces internacionales. Al cabo de unas semanas se supo que la evidencia era falsa, que la información de inteligencia había sido inventada y que el caso no era más que parte de la imaginación de un especialista que terminó reconociendo que su sistema de intervención no funcionaba «siempre»<sup>3</sup>. Si esto pasa en los países considerados más serios respecto a sus instituciones policiales, se puede esperar todo tipo de problemas en las otras.

Las instituciones policiales latinoamericanas son diversas en lo que respecta a origen, tipo de estructura, organización, dependencia, ámbito de acción y objetivos principales, por nombrar solo algunos elementos. Tomando en cuenta la definición de Bayley (1990), los policías pueden ser caracterizados, en rasgos generales, como aquellas personas autorizadas por un grupo social dado para regular las relaciones interpersonales del grupo a través de la aplicación de la fuerza física. En tanto fuerza pública, la institución policial responde a las necesidades de la sociedad en su totalidad, lo cual la obliga a responder de forma equiparable ante las diversas demandas de la ciudadanía. Sin embargo, esta característica se ha erosionado —o nunca fue desarrollada— en prácticamente todos los países de América Latina mediante dos procesos paralelos. En primer lugar, tanto el aumento del financiamiento privado como la carencia de regulación para este flujo tienen un impacto negativo evidente en la distribución de la infraestructura y atención policial, lo que a su vez deteriora el sentido público de la institución. En segundo término, el explosivo crecimiento de la seguridad privada pone en jaque

---

<sup>2</sup> <http://www.theclinic.cl/2018/06/19/orden-plata-contraloria-denuncia-perdida-23-mil-millones-desde-la-direccion-bienestar-carabineros/>

<sup>3</sup> <https://ciperchile.cl/2018/03/13/operacion-huracan-testimonios-y-confesiones-confirman-que-todo-fue-un-montaje/>

al accionar policial: ocupa sus espacios, limita y, en algunos casos, debilita su capacidad de respuesta.

En el ámbito del uso de la fuerza, la policía debería ser la institución que detente el monopolio del uso de la fuerza legítima del Estado, desde el entendido de que en un Estado de derecho se puede utilizar la fuerza para restablecer el orden social. Diversos procesos cuestionan en los hechos este principio, no solo por el incremento de la seguridad privada como alternativa para las tareas de disuasión e incluso control de la inseguridad, sino también por el aumento del uso de armas por la población en algunos países. Además, el ejercicio del uso de la fuerza requiere un grado importante de legitimidad social, que actualmente está en duda debido a casos de «gatillo fácil» —que se han traducido en un significativo número de ciudadanos muertos por policías— y a la presunta participación en esquemas delictivos del crimen organizado.

La profesionalización del ejercicio policial, es decir el cumplimiento de las misiones encomendadas de forma eficaz, eficiente y en el marco del Estado de derecho, es un elemento fundamental del desarrollo institucional. Esta preparación profesional es fundamental también porque da a la policía la base para actuar con cierta autonomía frente al mando político, en la toma de decisiones de intervención y la aplicación de conocimientos técnicos en su quehacer; sin embargo, de ninguna forma le otorga independencia completa. En este sentido, la responsabilidad de la seguridad debe ser asumida por el poder político, al que además corresponde evaluar el impacto de las estrategias utilizadas.

Monopolio del uso de la fuerza, profesionalización y probidad son elementos centrales de la definición del trabajo policial que están seriamente puestos en duda en el accionar cotidiano en América Latina. Esta constatación establece desafíos en cuanto a la legitimidad social y el reconocimiento ciudadano. Pero las policías latinoamericanas no solo enfrentan estos problemas; pese a su diversidad institucional comparten tres características principales: desconfianza ciudadana, altos niveles de corrupción y bajos niveles de efectividad. Estos son elementos

constituyentes de la sensación de inseguridad existente en la región, pero también de impunidad: la percepción generalizada es que los castigos no llegan a aquellos que efectivamente cometen delitos y se concentran, más bien, en la parte más débil de la cadena criminal.

En las últimas décadas las policías han pasado a tener un rol central en el debate público y la preocupación ciudadana. Sus integrantes dejaron de ser funcionarios alejados de los problemas de la población, vinculados a una esfera de la vida cotidiana que no afecta a la mayoría. Al lado de los evidentes desafíos institucionales, la problemática policial dejó de ser algo distante o desconocido para constituir un asunto cotidiano en la agenda ciudadana. En la actualidad los policías son la principal representación del Estado, responsable de asegurar mayores niveles de tranquilidad. De ahí que, a pesar de las dificultades en la relación de los latinoamericanos con sus instituciones policiales, la mayoría de los estudios de opinión pública reconocen que la ciudadanía reclama mayor presencia policial (Dammert, en prensa).

## **METODOLOGÍA Y HALLAZGOS<sup>4</sup>**

El estudio usado en el presente trabajo analiza cómo se construye el policía en relación con la justicia en las películas latinoamericanas sobre esta temática que han sido reconocidas como las más importantes en el periodo 2014-2017<sup>5</sup>. En especial, se analiza el rol que tienen los policías respecto a la justicia y al control del crimen, la caracterización personal del policía y su uso de la violencia. Adicionalmente, se analiza la respuesta que los ciudadanos tienen frente a hechos de corrupción o uso excesivo de la fuerza. Se tomaron treinta películas y documentales;

---

<sup>4</sup> El desarrollo de la metodología se realizó con la colaboración de Lucas Paredes.

<sup>5</sup> Se tomaron las críticas desarrolladas por el diario español *El País* para cada año incluido en la muestra, debido, principalmente, a su revisión de todos los países latinoamericanos. Se incluyeron películas y documentales que han sido éxitos de audiencia o han sido reconocidas por su calidad ([www.elpais.com](http://www.elpais.com)).

entre ellos, se definió un subgrupo con aquellas producciones que abordaron asuntos que incluyen la presencia de cuando menos un personaje vinculado con la policía y la justicia. Así pues, la muestra quedó constituida por nueve películas y documentales de diversos países de la región (tabla 1). Adicionalmente, se analizaron tres películas emblemáticas sobre la problemática policial en América Latina, que sirvieron como un marco de referencia histórico: *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002), *El bonaerense* (Argentina, 2002) y *Plata quemada* (Argentina, 2000).

**Tabla 1. Películas analizadas**

Título	País	Año
<i>Relatos salvajes</i>	Argentina	2014
<i>Magallanes</i>	Perú	2015
<i>El Clan</i>	Argentina	2015
<i>600 millas</i>	México	2015
<i>Un gallo para Esculapio</i>	Argentina	2017
<i>Llámame Bruna</i>	Brasil	2017
<i>Cocaine Prison</i>	Bolivia	2017
<i>Rosa Chumbe</i>	Perú	2017
<i>La libertad del diablo</i>	México	2017

Para cada película se desarrolló una descripción detallada de la trama, los personajes policiales y la estructura narrativa. Se construyó una base de información relevada sobre cada una que incluye tres temas principales: (i) la caracterización del rol policial, (ii) la legalidad del trabajo policial y (iii) la percepción sobre la justicia y el castigo. Tomando como referencia la propuesta metodológica de Welsh, Fleming y Dowler (2011), se desarrolla un análisis de contenido etnográfico de las películas, que permite documentar y entender el sentido de los roles y de las vinculaciones entre personajes, así como identificar las diversas características asignadas al rol de la policía y la justicia (Altheide, 1987, citado en Welsh, Fleming & Dowler, 2011).

«EN GENERAL, EL POLICÍA ES  
REPRESENTADO COMO UN  
FUNCIONARIO OPACO, POCO  
PROFESIONAL, PRECARIZADO Y  
VINCULADO CON ACTIVIDADES  
ILEGALES. LA CORRUPCIÓN  
ES UN RASGO YA CONSTITUTIVO  
DEL TRABAJO COTIDIANO  
DE LA POLICÍA».

---

---

El análisis de estas producciones latinoamericanas de los últimos años permite identificar ejes narrativos transversales. En general, el policía es representado como un funcionario opaco, poco profesional, precarizado y vinculado con actividades ilegales. La corrupción es un rasgo ya constitutivo del trabajo cotidiano de la policía, que en cada contexto se presenta con diferentes elementos y que, en conjunto, representa la realidad policial latinoamericana.

### **El policía, actor permanente del escenario latinoamericano**

Desde *Plata quemada* (2000) o *El bonaerense* (2002) en Argentina, pasando por *Ciudad de Dios* (2002) o *Tropa de élite* (2007) en Brasil, la policía se ha tornado en un actor principal de la filmografía latinoamericana. Todas las películas analizadas incluyen cuando menos una escena en la que el rol policial o de justicia aparece con claridad. La policía está siempre presente con cualidades teñidas de entredichos y prácticas que son preocupantes y alejadas de la legalidad. En las películas analizadas, en cuatro casos el policía es representado como vigilante; en tres, como criminal; y en dos, como autoridad. Si se toma en consideración

que el rol de vigilante incluye en muchos casos el desarrollo de acciones ilegales, se puede afirmar que en la mayoría de las películas analizadas ser policía está más vinculado con el crimen que con su control.

El ser policía no tiene un perfil claro de acción, misión y función. Por el contrario, el análisis halla pocos ejemplos vinculados con el trabajo concreto de control y prevención del delito y, en cambio, muchas situaciones extrapoliciales en las que se hace un uso abusivo del poder. En ocho de las nueve películas analizadas el policía es presentado como un aprovechador del sistema, dado que utiliza su poder frente a la ciudadanía e incluso frente a la criminalidad para lograr ventajas generalmente económicas.

La única película que muestra una mujer policía es *Rosa Chumbe* (2017), producción peruana que retrata los problemas de la protagonista con el alcohol y el juego, su distancia frente al trabajo y su desvinculación con lo que se ha dado llamar la vocación policial. Rosa es una mujer policía a quien el uniforme le pesa y no la ayuda para salir de la precariedad social, familiar y personal. Ella es parte de una institución fantasma, que no la protege de los problemas que enfrenta ni le permite consolidar un colchón de protección. Frente a sus problemas cotidianos, prácticamente en ningún caso recurre a la institución policial para buscar apoyo económico o cobertura de salud, situación que funciona como un espejo perfecto de las enormes precariedades que enfrentan los funcionarios policiales en América Latina (Azaola, 2006).

### **Los factores estructurales de la condición policial**

El funcionario policial es pobre y vive en la precariedad. Comparte espacio con aquellos que infringen la ley de forma cotidiana y su escenario de vida está marcado por problemas que incluyen violencia en las familias, entre los funcionarios y contra la ciudadanía (Azaola, 2006; Dammert, en prensa). De hecho, la violencia marca los vínculos con la ciudadanía y se instala en la forma como se establecen las relaciones sociales, principalmente en los sectores más vulnerables.

Contrariamente a la imagen que presentan los análisis del perfil policial en las películas norteamericanas, donde se ubica a los policías en una clase media estable o emergente con limitados problemas de estabilidad, en América Latina la imagen es otra (Pautz & Warnerment, 2013). En todas las películas analizadas el policía enfrenta la precariedad de forma constante, convive con una cultura de la ilegalidad que lo circunda e incluye compra de objetos robados, contrabando e incluso aprovechamiento de comercios, lo que se evidencia en escenas en las que solicita comida u otro tipo de servicios de forma gratuita. Como se mencionó previamente, en ocho de las películas analizadas el policía es reconocido como un personaje que se «aprovecha» del sistema. En *Relatos salvajes* (2014), un oficial de policía llega a un acuerdo, fuera de la ley, con la familia de un joven que mató a una mujer embarazada, lo que crea un montaje para evitar su encarcelamiento, situación que se presenta como una respuesta del policía a una situación de precariedad.

De esta manera, precariedad y violencia se instalan en el vértice de las condiciones estructurales del trabajo policial. Cabe destacar que en todas las películas analizadas la violencia policial se ejerce contra ciudadanos empobrecidos, que parecen pertenecer a una condición socioeconómica más precaria aún que la del policía. La constante del trabajo policial pareciera incluir la violencia hacia los sectores en los que el funcionario puede establecer este tipo de relación. De hecho, en *Magallanes* (2015) los personajes de sectores socioeconómicos más altos maltratan al funcionario policial, lo que deja entrever un trato diferencial que se traduce en una frustración más en la cotidianidad policial. En *Llámame Bruna* (2017), la serie brasileña sobre una mujer de clase alta que ejerce la prostitución, el rol policial siempre se vincula con el aprovechamiento frente a la infracción e incluso la venta de protección.

Finalmente, en las películas analizadas los funcionarios policiales se presentan en solitario, carentes de contexto familiar. Este factor, junto a las condiciones de precariedad y las situaciones de violencia, conducen

en *Rosa Chumbe* (2017) al cansancio, el aburrimiento y la escasa motivación para desempeñar su labor cotidiana.

### **Los «demonios» policiales: corrupción y uso de la fuerza**

Las policías latinoamericanas, según las producciones analizadas, no solo son ineficientes y lentas, sino que se caracterizan principalmente por la cotidianeidad de la corrupción y el uso de la fuerza. Ambos procesos, analizados por diversos especialistas de la región, se trasladan a la pantalla como una caracterización que se enfoca en la complejidad de la cotidianeidad del trabajo policial, así como en el carácter sistemático de una actuación fuera de los marcos legales (Arias & Goldstein, 2010; Cruz, 2015; Brinks, 2016; Dammert, en prensa).

Así, por ejemplo, en *La libertad del diablo* (2017) —un documental mexicano en el que se entrevista a víctimas y victimarios con máscaras que no permiten identificarlos—, se presentan las voces de policías y criminales de forma indistinta. Todas las voces muestran necesidad de venganza como mecanismo principal de justicia. Venganza por la violencia y la inseguridad de la que han sido víctimas a lo largo de sus vidas. De esta forma, se plantea un escenario más flexible para identificar a víctimas y victimarios, dada la complejidad del fenómeno de la violencia y sus múltiples aristas.

La serie *Un gallo para Esculapio* (2017) describe la actividad delictiva como un trabajo tradicional. Las bandas dedicadas al contrabando tienen códigos laborales que los vinculan con los funcionarios de gobierno. Múltiples universos paralelos se van vinculando a través de hechos puntuales y alternados de informalidad e ilegalidad. En la serie brasileña *Llámame Bruna*, la policía juega un rol que patrocina el desarrollo de la prostitución, juega en el filo de la ilegalidad y utiliza la violencia y la corrupción de forma cotidiana.

En *Cocaine Prison* (2017) la policía es parte de un escenario marcado por la violencia, donde la justicia está en venta y la maneja el crimen organizado. La cárcel sin control de la policía y un sistema

de autoadministración por parte de los internos es una evidencia de lo normalizado de la debilidad institucional. El ciudadano aparece atrapado entre la debilidad institucional, la inexistencia de la justicia y la «oportunidad» que al parecer generan las organizaciones criminales. En *Magallanes*, la impunidad de la época de la violencia política vivida en el Perú es un tema central de la película; los personajes policiales evidencian principalmente su falta de profesionalismo y cierta ingenuidad respecto a su trabajo. La violencia y la venganza como formas de justicia se expresan asimismo con mucha claridad.

La mayoría de películas analizadas muestran que la policía responde al crimen con violencia y esta respuesta es presentada como el único espacio de justicia que se puede esperar. De igual forma, en todas ellas se ven hechos de corrupción policial cotidiana e incluso organizada. Ninguna de estas situaciones genera algún tipo de respuesta ciudadana. La naturalización de la corrupción policial es un fenómeno transversal que se encuentra en películas de diversos países de América Latina donde la coima pequeña, el cobro por favores e incluso el pago a la policía por acciones específicas parece ser algo habitual.

### **Normalización de la violencia como mecanismo de provisión de justicia**

«¿Denunciaste? No vayas donde los abogados, ellos te afanan la guita y luego te volverán a robar», dice un criminal a su amigo en *Un gallo para Esculapio* (2017), la serie argentina que presenta la vida de bandas criminales dedicadas al contrabando, que ejercen la violencia sin preocupación por la presencia policial o la efectividad de la justicia. De hecho, cada vez que se habla de la justicia, se torna inmediata la vinculación con la corrupción de todo el sistema.

De esta forma, la justicia es vista como el trabajo policial; como si después de la intervención de la policía no siguiera nada. El proceso judicial también es representado como lento, ineficiente y corrupto en aquellos casos en los que aparece. Pero, en seis de las nueve películas analizadas, la justicia empieza y termina en la instancia policial,

la que en el relato cotidiano ejerce el uso de la violencia en los procesos de conflictividad. Solo en las películas *Relatos salvajes* (2014), *Rosa Chumbe* (2017) y *El clan* (2015) se muestra que el funcionario policial atenúa la conflictividad al actuar de forma reactiva.

En las tres películas en las que se muestra que uno o más funcionarios policiales ejecutan ajusticiamientos extralegales no se evidencia una respuesta ciudadana crítica sino más bien de omisión. La carencia de justicia parece permitir que, con la callada aceptación ciudadana, «se tome acción» frente a la delincuencia o al desorden, lo que conduce a una especie de conclusión: frente al crimen la única solución es la violencia. En dos películas la justicia es entendida como castigo; si bien no se llega a situaciones extremas, queda evidencia del uso cotidiano del «castigo» como forma de respuesta reconocida como justicia.

Los contenidos de una justicia restaurativa, de rehabilitación o reintegración están ausentes de la narrativa analizada en cine y televisión. Nada parece sugerir que existe un camino legal para limitar la criminalidad. Y lo criminal se presenta como un continuo donde el accionar policial es parte del proceso y —prácticamente en ningún caso— es un elemento dedicado a enfrentar el problema.

## **A MODO DE CONCLUSIÓN**

Las series, documentales y películas latinoamericanas de los últimos años presentan funcionarios policiales y de justicia alejados de lo que se esperaría de su misión. La presencia constante de policías corruptos y abusivos, a los que la ciudadanía prácticamente no interpela por su accionar, revela un proceso de naturalización y normalización de su comportamiento. Incluso en aquellos casos en los que las acciones ilegales son criticadas por la ciudadanía —que sin duda son los menos—, la preocupación tiene corta duración y, en definitiva, se tiende a consolidar una visión de callejón sin salida en la cual la violencia termina siendo equiparada con la justicia.

En ese paisaje, un policía honesto, un fiscal que persigue un proceso de investigación basado en evidencias o un juez que resuelve los casos sin presiones parecen ser elementos de películas de ciencia ficción. En aquellos pocos casos en los que se presenta un policía ajeno a la cultura de la ilegalidad, o más bien no involucrado profundamente en su desarrollo como *Rosa Chumbe* (2017), este termina siendo caracterizado como un ingenuo, más que como una persona con valores vinculados a la consolidación del Estado de derecho. Pero el problema es sistémico. La ciudadanía no reclama por la forma como «se resuelven» los problemas y es presentada también en el camino de una línea delgada entre lo legal y lo ilegal, en varios casos con un rol activo en el desarrollo de los hechos de corrupción.

Los funcionarios policiales enfrentan profundas precariedades socioeconómicas en su vida cotidiana y las películas así lo reflejan. Si bien en algunos casos esta precariedad puede ser percibida como una justificación de la corrupción, la mayoría de las veces sirve como telón de fondo de una problemática múltiple, que incluye adicciones, problemas de salud mental y otros factores posiblemente vinculados con la violencia estructural de nuestras sociedades.

## REFERENCIAS

- Altheide, D.L. (1987). Ethnographic Content Analysis. *Qualitative Sociology*, 10, 65-77.
- Appel, M. (2008). Fictional narratives cultivate just-world beliefs. *Journal of Communication*, 58, 62-83.
- Arbeláez, M. (2001). Low-Budget Films for Fronterizos and Mexican Migrants in the United States. *Journal of the Southwest*, 43(4), 637-657.
- Arias, E. & D. Goldstein (eds.) (2010). *Violent Democracies in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Azaola, E. (2006). *Imagen y autoimagen de la policía de la ciudad de México*. Mexico D.F.: Edición Coyoacán.

- Basu, A. (2010). Encounters in the City: Cops, Criminals, and Human Rights in Hindi Film. *Journal of Human Rights*, 9, 175-190.
- Bayley, D. (1990). *Patterns of Policing: A Comparative International Analysis*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Brinks, D. (2016). *The Judicial Response to Police Killings in Latin America. Inequality and the Rule of Law*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Cavender, G. & S. Deutsch (2007). CSI and moral authority: The police and science. *Crime Media Culture*, 31, 67-81.
- Cruz, J.M. (2015). Police Misconduct and Political Legitimacy in Central America. *Journal of Latin American Studies*, 47(2), 251-283.
- Dammert, L. (en prensa). Challenges of police reform in Latin America. En R. Sieder, R.K. Ansolabehere y T.A. Alfonso Sierra (eds.), *Handbook on Law and Society in Latin America*. Nueva York: Routledge.
- Ferrell, J. (1999). Cultural criminology. *Annual Review of Sociology*, 25, 395-418.
- Ferrell, J.; K. Hayward & M. Brown (2017). *Cultural Criminology*. Oxford: Research Encyclopedia, Oxford.
- Foster, W. (2005). Plata Quemada, Social Violence and Gay Idyll. *Chasqui*, 34(2), 145-150.
- Franco, B.V. (2015). Cinematographic and Political Transitions in «La redada» and «La frontera». *Hispania*, 98(3), 406-420.
- Frühling, H. (2012). A realistic look at Latin American community policing programmes. *Policing and Society*, 22(1), 76-88.
- Gerbner, G. & L. Gross (1976). Living with television: The violence profile. *Journal of Communication*, 2, 173-199.
- Gilliam, F. & S. Iyengar (2000). Prime Suspects: The Influence of Local Television News on the Viewing Public. *American Journal of Political Science*, 44, 560-573.
- Hirsch, P.M. (1980). The «scary world» of the nonviewer and other anomalies: A reanalysis of Gerbner et al.'s findings on cultivation analysis, Pt I. *Communication Research*, 7, 403-456.

- Kantaris, G. (2008). El cine urbano y la tercera violencia colombiana. *Revista Iberoamericana*, LXXIV(23), 455-470.
- Kleck, G. & D. Kates (2001). *Armed: New perspectives on gun control*. Nueva York: Prometheus.
- Link, D. (2003). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- Mercille, J. (2014). The Media-Entertainment Industry and the «War on Drugs» en Mexico. *Latin American Perspectives*, 41(2), 110-129.
- Pautz, M. & M. Warnement (2013). Government on the Silver Screen: Contemporary American Cinema's Depiction of Bureaucrats, Police Officers, and Soldiers. *PS: Political Science & Politics*, 46(3), 569-579.
- Rafter, N. (2006). *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. Segunda edición Nueva York: Oxford University Press.
- Raney, A. (2005). Punishing Media Criminal and Moral Judgment: The Impact on Enjoyment. *Media Psychology*, 7, 145-163.
- Surette, R. (2007). *Media, Crime, and Criminal Justice. Images and Realities*. Tercera edición. California: Thomson-Wadsworth.
- Welsh, A.; T. Fleming & K. Dowler (2011). Constructing Crime and Justice on Film: Meaning and Message in Cinema. *Contemporary Justice Review*, 14(4), 457-476.
- Zylberman, L. (2015). Imágenes de justicia. *Telar*, 13-14, 378-398.

## *THE WIRE*: MÁS ALLÁ DE POLICÍAS Y BANDAS

Carles Feixa, Maria-Jose Masanet  
y José Sánchez-García

*The Wire* es una obra de arte, una máquina de representación, una red cuyas contradicciones y expansiones están perfectamente controladas.

La realidad (efímera) bajo control.

Jorge Carrión, *The Wire: la red policéntrica*

### INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

En un episodio de la primera temporada de *The Wire*, el joven «encargado de ventas» de droga en la esquina de un suburbio del oeste de Baltimore —ciudad en la que se desarrolla toda la serie— alecciona a sus pupilos adolescentes sobre el juego del ajedrez: «El rey siempre es el rey. Todos siguen siendo lo que son, menos los peones. Los peones de la partida la ‘palman’ rápido: salen pronto del juego». Uno de los chicos objeta: «A menos que los tíos sean unos peones muy listos y se conviertan en reinas». En otro episodio, el jefe de policía ordena una redada masiva para detener a narcotraficantes, con la intención de demostrar la eficiencia del cuerpo frente a los políticos que exigen resultados; poco importa que, en realidad, solo detengan a un puñado de jóvenes pandilleros. Los policías más competentes se quejan de que la redada

---

<sup>1</sup> El texto de esta introducción fue publicado como artículo de opinión de Carles Feixa en *El País*, el 16 de abril de 2014.

ha echado a perder la paciente investigación que habían estado llevando a cabo basándose en escuchas telefónicas y observación sobre el terreno, y que hubiera podido acorralar a los «peces gordos». Pero nadie les hace caso: las detenciones sirven para maquillar las estadísticas de criminalidad, que tanto complacen a los políticos locales.

Esta escena en esta serie de culto se reprodujo en la operación contra los Latin Kings, que tuvo lugar en Barcelona y otros municipios de Cataluña el 11 de marzo de 2014 —décimo aniversario del mayor atentado terrorista de la historia de España—, en la que fueron detenidos veinte miembros de este grupo, incluido su supuesto «jefe» para toda España. Esta fue una operación semejante a las realizadas por la policía catalana en el transcurso del último año contra los Bloods, Trinitarios, Black Panthers y la mayoría de «bandas latinas», siguiendo la estrategia que guía desde hace tiempo la actuación de otras fuerzas y cuerpos de seguridad españoles, y que consiste en no dar tregua a estos grupos. Estas actuaciones acaban sistemáticamente «desarticulando» a la banda en cuestión, a pesar de lo cual no tardan en reaparecer grupos semejantes. El modelo proviene de Estados Unidos —como la hiperrealista *The Wire* muestra—, donde se lleva más de un siglo combatiendo y encarcelando a las bandas, con el resultado paradójico de reforzar a las ramas más violentas. Su máxima expresión fue la «operación Corona» en 1998, una magna redada contra los Latin Kings de Nueva York, impulsada por el entonces alcalde Rudolph Giuliani, artífice de las políticas de «tolerancia cero» que luego se exportaron a Centroamérica y al resto del mundo.

La redada de 11 de marzo de 2014 se podía seguir por las emisoras de radio catalanas, transmitida en tiempo real. Al principio, se dieron pocos datos porque la operación estaba en curso y se impuso el secreto de sumario. Se insinuó que los delitos que la motivaban eran variados pero inconcretos. Se mencionaron la «extorsión», los «robos» y la «pertenencia a grupo criminal», pero se puso énfasis en este último delito. Más tarde se dijo que también se buscaban drogas y armas.

En los noticiarios del mediodía en las distintas televisiones se reprodujo la versión policial casi calcada. Los periodistas fueron convocados a una especie de rueda de prensa en la calle, en la que se presentaron registros y detenciones como si se tratara de una *performance*. Sorprendentemente, el secreto de sumario pareció entonces haber quedado en suspenso. El reportaje de la cadena de televisión pública de Cataluña (TV3) fue particularmente extenso y detallado: con una escenografía muy cinematográfica, en una calle del barrio del Born de Barcelona, se ve a un grupo de policías bajar del vehículo policial junto con el «cabecilla» detenido, para realizar un registro en un local donde supuestamente se guardaban armas y drogas, que por lo visto aquí no aparecieron. Sí apareció, en cambio, un ciudadano sin techo, que afirmó no tener nada que ver con las bandas y justificó dormir en ese local por haber sido objeto de un desahucio. Más tarde, el canal de noticias 24 horas de la televisión pública catalana interrumpió la transmisión del debate sobre la pobreza en el Parlament de Catalunya —en el preciso momento en el que la oposición estaba criticando los recortes presupuestales del gobierno— para conectar en directo y transmitir el exitoso final de la redada, incluyendo la aparición del sin techo en la supuesta guarida de los Latin Kings.

Todo recuerda a la serie *The Wire*: la escenografía de gueto urbano, que traspone los barrios afroamericanos de Baltimore al centro de Barcelona; la manufactura policial de la noticia y la casi total ausencia de visiones contrastadas; la presión por demostrar la eficacia en la lucha contra el crimen, al privilegiar la cantidad (el número de detenidos) por encima de la calidad (la prevención del delito); el combate perdido contra las drogas (dirigido contra pequeños distribuidores, no contra grandes narcotraficantes); la demonización de los jóvenes pandilleros, tratados como salvajes despersonalizados; por no hablar del posible uso de escuchas policiales, que en el caso de las bandas latinas es una técnica utilizada profusamente y sin los remilgos que llegaron a acabar con la carrera del juez Baltasar Garzón.

Como en Estados Unidos, del fantasma de las bandas emerge el espectro de un «Estado penal» —teorizado por autores como Loïc Wacquant (2001)—, que tolera una zona gris donde algunos principios del Estado de derecho —la presunción de inocencia, la culpabilidad individual y no colectiva, el derecho a la tutela efectiva, la proporcionalidad entre delitos y penas— parecen quedar en suspenso y donde la cárcel es el destino natural de este nuevo *preariado* juvenil que Guy Standing (2013) ha bautizado como *lumpenproletariado* del siglo XXI. Sobre la base de la experiencia, el destino más probable para los detenidos será la prisión, sin derecho a libertad provisional, y el delito de asociación ilícita puede aplicarse a todo el colectivo. Esto tiene poco que ver con los encausados por corrupción en el caso Palau de la Música<sup>2</sup> —localizado cerca de donde tuvieron lugar los registros de los Latin Kings—, aunque las cantidades defraudadas en ese caso hayan sido escandalosamente superiores a los supuestos botines obtenidos por los Latin Kings, por no citar el caso Gürtel<sup>3</sup> y la corrupción en algunos partidos. Es inevitable evocar a *The Wire*, que expone de manera brillante las interconexiones entre bajos fondos y poderes fácticos de Baltimore, así como la desproporción entre la tolerancia cero hacia el pandillero y la relativa impunidad hacia constructores y políticos corruptos.

Como investigadores<sup>4</sup>, no podemos evitar lanzar algunas preguntas incómodas: ¿quiénes son los reyes y quiénes los peones en esta historia? ¿Son realmente estos grupos el enemigo público número uno? ¿No es la guerra contra las pandillas una profecía que se autocumple? ¿Por qué aquí se imitan las políticas de mano dura, cuando incluso en

---

<sup>2</sup> Auditorio de música situado en el centro de Barcelona, famoso por su estilo modernista y por un reciente caso de corrupción en el que se vieron involucrados algunos directivos, pertenecientes a la alta burguesía catalana.

<sup>3</sup> Caso de corrupción en el que ha sido juzgado el Partido Popular y que provocó la caída del gobierno de Mariano Rajoy en mayo de 2018.

<sup>4</sup> Este proyecto ha recibido financiación del European Research Council (ERC) en el marco del programa de Investigación e Innovación de la Unión Europea HORIZON 2020, *grant agreement* 742705.

Centroamérica ya se consideran ineficaces? ¿Es una casualidad que las policías catalana y española parezcan competir en el número de redadas y detenidos? ¿Se habrá resuelto el problema cuando estén todos en la cárcel? ¿Cuánto tardarán en reconstituirse los grupos que se asegura haber descabezado? ¿Tiene sentido procesar sistemáticamente a todas las bandas latinas por el delito de asociación ilícita? ¿Por qué no se actúa con la misma intransigencia frente a otros grupos juveniles, xenófobos o de extrema derecha, o frente a la corrupción política o económica? Y *last but not least*: ¿imita *The Wire* a la realidad o es la realidad la que imita la ficción de *The Wire*?

\*\*\*

En una entrevista realizada por Hornby a David Simon —creador, guionista y productor de la serie—, este afirma que entiende *The Wire* como un ejercicio de documentación en el que compone una serie con protagonistas que corresponden a algún personaje de Baltimore. De esta manera, «todo echa sus raíces en lo real, lo que en mi opinión produce unos relatos únicos e idiosincráticos» (Hornby, 2010, p. 61). Y con ello, lo que se consigue es retratar el «otro Baltimore», el sector marginado que difícilmente encuentra una representación digna de su realidad en los medios de comunicación. A pesar de intentar reflejar una realidad concreta, que es la de Baltimore, *The Wire* consigue construir unas historias universales que traspasan los límites de la ciudad, del estado, del país, como una buena etnografía. Porque, como afirma Simon, «tal vez Baltimore no contenga más mierda que esos otros sitios. Si fuera el caso, entonces estas historias solo tendrían significado para la gente de aquí» (Simon, 2010, p. 44). Por su parte, Corkin (2017) sostiene que el Baltimore de Simon es preciso en cuanto a lo histórico, pero también es muy similar a otras ciudades en términos de tamaño, estructuras de empleo y demografía. De hecho, las historias de *The Wire* se han visto reflejadas en nuestro entorno más inmediato, en la Mina o en el Born de Barcelona, como se ha explicado en la introducción de este capítulo.

Pero, ¿cómo representa *The Wire* a las bandas juveniles? ¿Forma parte *The Wire* de un clima cultural en el cual lo que predomina son las visiones negativas de jóvenes que se mueven en la calle buscando una manera de satisfacer sus necesidades de consumo? En este texto exploraremos estas representaciones mediante una lectura en profundidad de la primera temporada de la serie, en diálogo con otras representaciones producidas desde el trabajo etnográfico.

### ***THE WIRE* Y LAS TEORÍAS SOBRE LAS BANDAS JUVENILES**

La banda es un grupo intersticial, formado espontáneamente e integrado luego a través del conflicto. Está caracterizado por los siguientes tipos de comportamiento: encuentro cara a cara, batallas, movimiento a través del espacio como si fuese una unidad, conflictos... El resultado de este comportamiento colectivo es el desarrollo de una tradición, de solidaridad moral, conciencia de grupo y vínculo a un territorio local (Thrasher, 1929, p. 57).

*The Wire* remite a la tradición criminológica norteamericana de estudio de los *gangs* juveniles, iniciada con la escuela de Chicago. En 1915, Robert E. Park abandonó su antigua profesión de periodista para integrarse al Departamento de Sociología de la Universidad de Chicago, en cuyo seno promovió una importante renovación de los estudios urbanos. Temas que hasta entonces no se habían considerado merecedores de atención científica —como la marginación social, la delincuencia, la prostitución y la vida bohemia— se convirtieron en la preocupación central de la emergente escuela de «ecología humana», que se había propuesto analizar las formas de conducta específicas que surgían en el nuevo ecosistema urbano. Para ello recogieron sobre el terreno la mayor cantidad posible de datos sobre la composición social de la ciudad, la interacción entre los diversos grupos, sus formas de vida y su territorio, con métodos de observación participante y de entrevistas cualitativas que con tanto éxito habían servido a la antropología en otros contextos.

La base teórica del planteamiento de Park se fundamentaba en los conceptos de «contagio social» y «región moral»: el ambiente de libertad y soledad de las grandes urbes permitía que los comportamientos «desviados», que en las comunidades rurales de origen eran sistemáticamente reprimidos, encontraran un terreno favorable para difundirse, mediante un mecanismo de «contagio social» que generaba «regiones morales» donde prevalecían normas y criterios «desviados», con la consecuente aparición de grupos de jóvenes en las calles.

El fenómeno de las bandas pronto atrajo el interés de muchos de los autores de la escuela de Chicago cuyo supuesto fundamental era que la degeneración de estos grupos callejeros era causada por la «anomia» reinante en ciertas «regiones morales» de la gran ciudad, marcadas por la desorganización social y la desaparición de los sistemas tradicionales de control informal. La desviación juvenil no sería por tanto un fenómeno patológico, sino el resultado previsible de un determinado contexto social que era preciso analizar (Shaw & McKay, 1927). En 1929, Frederic Thrasher publicó la investigación más ambiciosa en esta dirección: *The Gang*. Tras siete años de investigación en los *slums* (suburbios) de Chicago, el autor localizó un total de 1313 *gangs*, una cifra que se haría famosa. Para Thrasher las bandas no surgían indiscriminadamente, sino que estaban vinculadas a un determinado hábitat: las llamadas «áreas intersticiales», aquellas zonas de filtro entre dos secciones de la ciudad; por ejemplo, entre el centro comercial y los barrios obreros. A él se debe también la primera definición analítica de banda juvenil (*street-gang*) —citada al principio de este párrafo—, cuyo valor reside en superar las connotaciones desviacionistas y patológicas —predominantes en la sociología de la época— y subrayar los elementos de solidaridad interna, vinculación a un territorio y constitución de una «tradición» cultural distintiva, como ejes de la agrupación en bandas. Sin embargo, en Thrasher predomina todavía un ansia de cuantificación que pretende dar «legitimidad» científica al uso de técnicas «periodísticas» como la observación y la entrevista. Por ello su estudio se centró en las causas

de la desviación juvenil y abordó de manera pasajera el entramado cultural que generaban las bandas —argot, ritos, universos simbólicos— y que interesa a las aproximaciones etnográficas.

La publicación de *Street Corner Society*, 1943, de William Foote Whyte, supuso un importante cambio de perspectiva. En vez de analizar, como sus predecesores, las diversas bandas de un área, se concentró en dos bandas presentes en el barrio italiano de Boston que llama Cornerville. El contexto histórico había cambiado: la gran depresión que siguió al *crack* de 1927 provocó un desempleo masivo entre la población juvenil: las bandas ya no estaban formadas solamente por adolescentes, sino también por jóvenes de más de 18 años, lo cual les daba una continuidad y una estabilidad mayores. El estudio parte de una intensa observación participante, basada en la convivencia continuada con una familia de inmigrantes italianos de la cual había llegado a ser un miembro apreciado. Los profundos vínculos de amistad establecidos con Doc, el líder de los Norton, la banda de los «muchachos de la esquina», le permitió integrarse en la vida cotidiana de la banda y conocer desde dentro, al puro estilo etnográfico, su modo de vida y su visión del mundo. Whyte descubrió cómo entre sus miembros se había creado un estrecho vínculo a partir de un fuerte sentimiento de lealtad de grupo, fundamentado en la ayuda mutua. Desde su infancia, los miembros habían desarrollado profundos vínculos afectivos y de identidad de grupo, el cual era a menudo considerado como su familia. Las calles donde habían crecido eran su casa, se identificaban con sobrenombres y su identidad dependía de su posición dentro del grupo. A pesar de que algunos miembros de los Norton podían transitar individualmente en circuitos ilegales, Whyte mantenía que la naturaleza del grupo no era prioritariamente delincuencial.

De manera general, los autores de la escuela de Chicago se sitúan en la tradición reformista de los liberales americanos, preocupados en poner remedio a la anomia reinante en los suburbios mediante medidas resocializadoras moralizantes e instrumentos más eficaces de control social. A pesar de ello, su aportación al conocimiento de los estilos de

vida urbanos, y de los significados que tienen para los actores, es incuestionable, y su influencia en paradigmas posteriores —como la nueva criminología, la teoría del etiquetaje social o el interaccionismo simbólico— fue decisiva (confróntese Cohen, 1955; Becker, 1970; Matza, 1961). El modelo de la ecología urbana ha continuado generando estudios valiosos sobre la juventud negra, hispana, italoamericana, etcétera, y sus interacciones con la juventud blanca y las instituciones dominantes. Cabe referir, por ejemplo, la ya clásica investigación del antropólogo chicano James Vigil (1990), sobre las bandas juveniles en los barrios mexicano-americanos del sur de California. La persistencia de esos agrupamientos juveniles —a veces durante décadas—, en el marco circunscrito del barrio, impide considerarlas un hecho coyuntural y mueve al autor a una aproximación holística a las complejas condiciones que explican su aparición y continuidad. Cumpliendo funciones sustitutivas de la familia, la escuela y la ley, las bandas de jóvenes chicanos constituyen uno de los principales instrumentos con los que cuenta la segunda generación de emigrantes mexicanos a Estados Unidos para construir su precaria identidad social.

«... LA IDENTIDAD DE LOS GRUPOS,  
SUS ACTIVIDADES —LEGALES E  
ILEGALES— O SUS COSMOVISIONES  
SE SITÚAN PREFERENCIALMENTE PARA  
EXPLORAR SU NATURALEZA Y  
LAS DINÁMICAS DE LOS JÓVENES  
MIEMBROS, SUS HISTORIAS Y  
NARRATIVAS, CON EL FIN DE  
MOSTRAR POR QUÉ LOS JÓVENES  
DECIDEN FORMAR PARTE DE ELLAS».

---

---

En los últimos años, la investigación sobre grupos juveniles callejeros cambió su dirección para entender —siguiendo las premisas metodológicas de la etnografía— el mundo cultural que construían sus miembros. El pandillero fue emplazado en el centro de la investigación. Se trata de una representación de las bandas desde su interior para intentar ir más allá de los estereotipos moralizantes propios de la escuela de Chicago y sus sucesores. De esa manera, cuestiones como la identidad de los grupos, sus actividades —legales e ilegales— o sus cosmovisiones se sitúan preferencialmente para explorar su naturaleza y las dinámicas de los jóvenes miembros, sus historias y narrativas, con el fin de mostrar por qué los jóvenes deciden formar parte de ellas. En esta línea podemos incluir autores como Hagedorn (2008), Hallsworth y Brotherton (2011), Feixa y Romaní (2014), White (2016) o Queirolo (2017) que consiguen liberar a la investigación sobre el mundo de las bandas callejeras de su marcada tendencia criminológica que, por lo demás, ayudó a crear la estigmatización criminal de los chicos de la calle. Estas perspectivas permiten entender que la banda es una institución social que ofrece oportunidades para la construcción identitaria, al mismo tiempo que beneficios económicos y sociales —aunque a veces obligue a pagar altos precios personales— para sus miembros que, en su mayoría, provienen de los espacios de exclusión y marginalidad propios del mundo global (Wacquant, 2006). Se trata entonces de mostrar cómo la idea de las bandas como «problema social» se genera estructuralmente mediante dinámicas sociales que implican a otras «instituciones sociales» de disciplinamiento y control, como la escuela, la familia o la religión que, cuando fallan, son sustituidas por medios represivos policiales. En este sentido, la novedad que aportan estos autores consiste en situar estas agrupaciones sociales en relación dialéctica con otras instituciones sociales de control biopolítico y represivo hasta conformar un campo social.

## METODOLOGÍA

El objetivo principal de este capítulo es analizar la representación de las bandas juveniles en la primera temporada de la serie *The Wire*, centrada en el tráfico de drogas en el distrito Oeste de la ciudad de Baltimore, en una dialéctica con otras representaciones que provienen de estudios etnográficos propios y ajenos. Nuestra pregunta de investigación es: ¿cómo se representa a las bandas juveniles en la serie *The Wire*? ¿En qué espacios son presentadas las bandas juveniles? ¿Con qué otros individuos o instituciones se relacionan y cómo son estas relaciones? ¿Qué acciones realizan? ¿Se relacionan sus acciones con conflictos? ¿Sobre qué base emergen los conflictos y cómo se resuelven?

Para ello, utilizamos la lectura en profundidad o *close reading*. Para Castelló la lectura en profundidad es «una aproximación interpretativa y crítica sobre las representaciones, el realismo de la historia y el producto mediático como producción artística» (2008, p. 209). En la misma línea, para Brummett «*close reading is the mindful, disciplined reading of an object with a view to deeper understanding of its meanings*» (2010, p. 3). Este autor afirma que las técnicas de *close reading* ayudan al investigador o lector a sacar más provecho del mensaje y a compartir lo que aprende con otros de manera crítica. Para ello, en nuestro estudio seguimos el diseño de Buonanno (1999), que se inspira en los códigos televisivos de Fiske y Hartley (1978), y que ha sido aplicado por diferentes investigadores (por ejemplo, Gómez, 2010). Buonanno divide el análisis en cinco áreas —aparte de los elementos de identificación de la obra—: contexto, confección, narración, contenidos y significados.

Brummett (2010) destaca también la importancia del contexto a la hora de leer la obra y diferencia entre el contexto histórico y el textual. Según el autor, cuando una persona lee una obra está influenciada por el contexto histórico del momento. Igualmente, el contexto textual

influencia la lectura del texto. Es decir, un texto que está siendo irónico predispone al lector a leerlo siguiendo este tono, incluso cuando el texto no pretende serlo. Estas observaciones plantean la necesidad de que el investigador tenga en cuenta los contextos a la hora de analizar una obra.

El *close reading* se enmarca en el posestructuralismo, ya que es un método intertextual —el relato se relaciona con el entorno cultural y social— en el que se realiza una interpretación crítica y completa del texto, que es tratado como una «obra artística», por lo que hay un interés en los valores estéticos (Castelló, 2008). Este tipo de estudios «ofrecen una gran libertad al analista, quien también adquiere una dimensión autoral en el análisis crítico» (2008, p. 210). Según el autor, esto conlleva que el investigador sea protagonista del proceso de análisis porque se combina la investigación más academicista con el texto ensayístico creativo. Se trata de un método que se adapta muy bien a nuestro proyecto de investigación, a cargo de un equipo principalmente compuesto por antropólogos. La lectura en profundidad deviene una herramienta óptima para el equipo, ya que lo que se pretende es comparar la construcción de la serie con la construcción que efectúa el antropólogo acerca de la realidad. Para ello, los investigadores hacen una lectura en profundidad de la obra —*The Wire*, en este caso— y la contrastan con su trabajo etnográfico sobre bandas juveniles o con estudios de otros etnógrafos. Además, la lectura en profundidad puede ser enriquecida mediante la combinación con otras metodologías cualitativas que ofrecen información más allá del texto. Este sería el caso de nuestro análisis, que acopla la lectura en profundidad con el trabajo de campo etnográfico y la lectura de textos de otros antropólogos sobre bandas juveniles. De esta manera llevaremos a cabo nuestro objetivo principal: entender el universo de un texto —en este caso una serie de ficción— en relación con la realidad de un contexto.

## DIALOGO ETNOGRÁFICO CON *THE WIRE*

Los que saben discernir la fuerza, hoy como antaño, en el  
centro de toda historia humana,  
encontrarán en *The Wire* si no el más bello, al menos sí el  
más auténtico, el más descarnado  
y el más puro de todos los espejos rotos que reflejan la  
condición urbana del bípedo implume  
en el seno de las sociedades capitalistas posindustriales.  
De los Ríos (2010, p. 199)

*The Wire* es una serie de televisión estadounidense del género drama que se emitió en la cadena por cable Home Box Office (HBO) entre 2002 y 2008. Consta de cinco temporadas que suman sesenta episodios de una hora de duración, aproximadamente. El creador de la serie es David Simon, quien no solo la ideó, sino que también la escribió y produjo, junto con Ed Burns, George Pelecanos, Robert F. Colesberry y Nina Kostroff Noble, entre otros.

La serie se centra en las investigaciones que, con base en escuchas telefónicas, realizan un grupo de policías de Baltimore, en relación con distintos casos que tienen como factor común el narcotráfico. En cada temporada se pone el punto de mira en un aspecto específico de la ciudad que es presentado de manera compleja. La ciudad y algunos personajes permanecen pero cambia el foco sobre el que se pone el interés, el escenario principal. La primera temporada se centra en el tráfico de drogas en el distrito Oeste de Baltimore. En ella podemos observar tanto el trabajo policial realizado para desactivar las bandas del narcotráfico como las estructuras y dinámicas de las bandas, y las distintas historias personales de sus integrantes. La segunda temporada se centra en el puerto de mercancías de la ciudad y en su sindicato, así como el contrabando de diferentes mercancías, entre las que destacan el tráfico de drogas y la trata de mujeres. Es «un tratado sobre la muerte del trabajo y la tradición de la clase obrera» (Simon, 2010, p. 22).

En la tercera temporada se reflexiona alrededor de la cultura política y las luchas de poder; asimismo, se plantea el debate sobre la legalización de las drogas. La cuarta temporada centra el foco en el sistema educativo y se pone en duda el sueño americano de la igualdad de oportunidades. Por último, la quinta temporada se concentra en los medios de comunicación de Baltimore; es una crítica a las representaciones mediáticas y a la falta de explicaciones sobre la naturaleza de los problemas de la ciudad.

En la primera temporada, objeto de nuestro análisis, un policía de la sección de homicidios —Jimmy McNulty— conversa con un juez sobre un traficante de la ciudad de Baltimore llamado Avon Barksdale, que controla gran parte del narcotráfico en ciertas zonas de la ciudad y está detrás de diferentes asesinatos. El juez presiona al subdirector de la policía para que se investigue al respecto y, por ello, este se ve obligado a crear un equipo de detectives. Tanto el subdirector como los comandantes ven a McNulty como un traidor que acude al juez y no a sus superiores inmediatos, en su intento de evitar que el caso se cierre luego de un trámite limitado a algunas intervenciones menores, sin llegar al fondo del asunto.

A pesar de tener un hilo conductor policial, no se trata de una serie policíaca. Lo afirma el propio Simon: «lo juro: no ha sido nunca una serie con policías. Y aunque había polis y gánsteres en abundancia, nunca ha sido del todo apropiado clasificarla como ficción criminal, aunque la espina dorsal de cada temporada haya sido sin duda una investigación policial en Baltimore, Maryland» (2010, p. 9). Para Fresán, «el verdadero tema de *The Wire* —por encima y por debajo de su atmósfera policial y más *noir* que nunca— es EL TRABAJO» (2010, p. 81). El trabajo policial, el de los camellos, el de los obreros portuarios y el de los periodistas: todos ellos con situaciones alienantes, aunque por causas diversas.

La obra fue emitida en una cadena de televisión (HBO) que apuesta por una programación diferente. El creador David Simon no es un guionista más de Los Ángeles sino un periodista de Baltimore que trabajó durante años en sus calles con policías y políticos, pero también

con jóvenes de bandas, como lo hizo el antropólogo Whyte. Simon colaboró durante años con Ed Burns, detective en Baltimore; el fruto del trabajo conjunto fue un libro de vocación de investigación sociológica, publicado antes de *The Wire*. En la serie, una parte importante de las historias se basa en las vivencias de Ed Burns y la estructura policial que se describe en la primera temporada es la que vivió Burns —inspiración del personaje de McNulty—, una institución más preocupada por las estadísticas que por el bienestar de los ciudadanos. Lo mismo pasa con el sistema escolar de la tercera temporada, inspirada en las vivencias de Ed Burns una vez reorientada su carrera profesional de investigador policial a profesor.

### De esquinas, policías y bandas

En relación con el escenario histórico-social en el que se desarrolla la historia, como se ha mencionado, esta se sitúa en la ciudad posindustrial de Baltimore, el núcleo urbano con más habitantes en el estado de Maryland. Se trata de una ciudad portuaria de clase obrera donde conviven distintos grupos étnicos, encerrados en sus propios guetos<sup>5</sup>. En la primera temporada, en particular, las tramas tienen lugar en el distrito Oeste de la ciudad, un centro de la cultura afroamericana, que se caracteriza por ser una de las zonas más pobres de la ciudad y tener altas tasas de criminalidad: un buen ejemplo de «marginalidad avanzada» (Wacquant, 2009). La serie está ambientada en la década del 2000, con referencias que sitúan al espectador; por ejemplo, el atentado a las Torres Gemelas, un acontecimiento que dio lugar a la retirada de buena parte de los recursos para luchar contra el narcotráfico y que provoca la sustitución del joven negro del gueto por el yihadista, como enemigo público número uno, algo que se ha reproducido en el contexto europeo en los últimos años.

---

<sup>5</sup> Para un amplio contexto histórico-social de la ciudad de Baltimore, consultar el texto de Corkin (2017, especialmente pp. 8-14).

Para poder trabajar los espacios, ambientes, localizaciones y escenarios de la serie, es imprescindible dedicar varios párrafos de este texto a la ciudad. Y es que *The Wire* nos habla de Baltimore. No nos habla de Nueva York o Los Ángeles, ciudades sobrerrepresentadas en las series norteamericanas, donde los espectadores ya pueden reconocer sus calles y edificios principales, e incluso pueden asociar sus historias a ciertas representaciones y temáticas. Seguramente muchos asocian Nueva York a la ciudad de los sueños, de las luces, de los rascacielos, del amor, de las oportunidades... Pero Baltimore es otra cosa. Según Simon (2010), es una ciudad de segunda fila de la ya antigua zona industrial de Norteamérica, que ha quedado olvidada. Y no es común encontrar series norteamericanas que representen estas ciudades y muestren sus facetas más duras.

En *The Wire* queda claro que Baltimore no es una ciudad para soñar, o hacer soñar al espectador, el sueño americano. Este era precisamente el objetivo de Simon, que buscaba ambientar *The Wire* en una ciudad real, una ciudad con historias y problemas reales. Pero, ¿qué espacios y localizaciones de Baltimore se representan en la primera temporada de la serie? ¿Y quién los ocupa?

Hay dos espacios claves muy representados durante la primera temporada: los suburbios de la parte Oeste de Baltimore, donde se reúnen las bandas juveniles en torno al tráfico de drogas, y la «desastrosa» oficina que es asignada a los policías para la investigación del caso. A estos dos espacios los acompañan, de manera esporádica, otras localizaciones que nos ayudan a entender el contexto de los diferentes personajes, como los hogares de algunos jóvenes de las bandas y los de ciertos detectives. Tanto los suburbios de Baltimore como las comisarías de policía aparecen divididos por rangos de estatus. Es decir, en los espacios suburbanos también encontramos centros y periferias: espacios jerarquizados según su proximidad al centro de poder, situado en este caso en un club de *striptease*. Así, en el punto más alejado del centro de poder encontramos las esquinas y se pasa por puntos intermedios como las casas baratas

con sus patios hasta llegar a la antesala del centro de poder, las Torres. Además, como ocurre en la misma institución policial, los jóvenes de las bandas son destinados a estos espacios como resultado de su fidelidad al jefe pero, también, según su éxito económico. Estos espacios son tratados en la serie como cronotopos, donde el espacio y el tiempo se unen para convertirse en una única poderosa dimensión que permite analizar la experiencia social de los personajes de la novela audiovisual.

Por eso, el lugar que ocupan los personajes respecto a estos espacios está directamente vinculado con su posición en las relaciones de poder establecidas en el seno de ambas instituciones sociales: la banda y el cuerpo policial. Los suburbios están ocupados, principalmente, por las bandas juveniles que se dedican al tráfico de drogas. Los soldados —los peones— ocupan las esquinas; los jóvenes de un rango superior, las casas baratas; y, por último, las personas de confianza de Avon Barksdale, las Torres. Exactamente lo mismo pasa con los espacios de detectives e investigadores. La DEA dispone de la mejor infraestructura y espacios, la policía cuenta con oficinas en la zona de rascacielos de la ciudad y, por último, al equipo encargado del caso se le asigna un sótano que no dispone ni siquiera del mobiliario necesario para trabajar. Las estructuras de poder se pueden ver reflejadas, de esta manera, también en los espacios representados.

Para nuestro objetivo, focalizaremos el análisis en los espacios ocupados por las bandas de jóvenes, los barrios donde se mueven y viven, que suelen estar muy deprimidos, en la zona Oeste de la ciudad. Muchas de las casas están tapiadas o medio derruidas, la pintura está descuidada o deteriorada, hay grafitis en paredes y puertas... En las casas baratas hay un patio interior —uno de los espacios más representados de la serie— donde las bandas de jóvenes pasan la mayor parte de su tiempo mientras trafican con drogas. Este espacio ha sido acondicionado para pasar largas horas de —como diría Simon— trabajo ya que eso es el tráfico de drogas, una empresa económica con distintas posiciones jerárquicas, con premios y castigos para los empleados según sus capacidades.

Y en el centro del patio, un sofá en el que pasan muchas horas hablando, comiendo, durmiendo... en definitiva, un espacio de relación social entre «trabajadores». Un espacio apropiado que es central —como muestra la escena del ajedrez descrita en la introducción de este capítulo—, esencial para entender la manera en la cual, entre los miembros de la banda, se «educa» en la cultura propia. Es un espacio que pertenece a los jóvenes y que los policías observan desde la distancia: desde tejados de edificios y desde coches.

Pocas veces se ve intervenir en el barrio a algún agente externo a este. Las pocas intervenciones son de la policía y suelen corresponder a detenciones o extorsiones. En uno de los capítulos de la primera temporada, tres detectives entran en el barrio a las dos de la madrugada con el objetivo de amedrentar a los jóvenes traficantes; uno de ellos golpea a un adolescente con la culata de la pistola. Desde las casas, el barrio se une de manera anónima en defensa de los jóvenes y la extorsión policial que viven. El coche de la policía acaba destrozado. En la representación de los espacios de la banda, esta escena ilustra etnográficamente aquello que es un lugar común en las monografías académicas: su territorialización, su homogeneidad étnica, el sentimiento de pertenencia a la comunidad y la violencia como medio de protección frente al «otro» que invade el territorio propio, aunque sea la policía.

En algunos episodios se accede a los espacios familiares de los jóvenes miembros de las bandas y el espectador se adentra en sus espacios íntimos. Es el caso de Wallace, que convive con un grupo de niños pobres en una casa de programas sociales; cuida de ellos y se ocupa de que vayan a la escuela. La casa está totalmente destruida; Wallace y los niños duermen sobre colchones en el suelo, lo que revela la ausencia total de servicios sociales en el gueto. Similar es el caso de Bodie, a quien en otro episodio de la primera temporada la policía busca en casa de su abuela para detenerlo. Se presentan entonces las condiciones y oportunidades que ha tenido: Bodie es de familia pobre y se crio con su abuela, después de que su madre, adicta a las drogas, lo abandonara.

Se trata de situaciones repetidas que permiten entender la desigualdad estructural de la urbe norteamericana.

No obstante, son pocas las ocasiones en las que aparecen memorias del pasado de estos jóvenes, su infancia, para entender qué los ha llevado a estas situaciones. Parecería que no tienen pasado ni futuro, que únicamente podemos observarlos en espacios del presente, que muestran a jóvenes desarraigados, prácticamente solos, a excepción de la banda, su comunidad. Se trata, como en algunas etnografías clásicas, de un presente continuo en el que se mueven los protagonistas. Pero, ¿cómo podrían ellos tener perspectivas de futuro en un ambiente dominado por la violencia estructural, tanto de las bandas como de la propia policía, donde los únicos servicios sociales que conocen son la prisión o los centros de internamiento de menores? Precisamente esta ausencia de perspectivas revela una de las principales dimensiones de la marginalidad avanzada: la imposibilidad de proyectar un plan de vida.

### *The Wire*, una obra compleja

«Que se joda el lector medio», dice David Simon, *The Wire* es una novela visual que «trata de imitar la forma de la novela moderna, es decir, enfocar las cosas desde distintos puntos de vista» (Hornby, 2010, p. 50), sin que importen las normas lineales y simples de las teleseries. Esto lo consigue a través de la representación de diferentes grupos e instituciones y de sus múltiples puntos de vista y perspectivas, lo que también es algo propio de las etnografías contemporáneas sobre bandas, en las que se intenta recoger las voces de todos los agentes implicados en un determinado mundo cultural. Esta opción facilita al espectador mantenerse libre para pensar y hacer hipótesis sobre la historia. Eco (1996) se refiere a los «mundos posibles» creados por los lectores (o los espectadores). Según él, cualquier texto genera mundos posibles que serían construcciones mentales, hipótesis sobre el devenir de los hechos presentados en la narración. *The Wire* es una serie repleta de pistas y referencias que exigen un esfuerzo interpretativo por parte

del lector y que conllevan, necesariamente, la construcción de múltiples mundos posibles. Cuando en el primer capítulo de la temporada McNulty habla del único destino de trabajo que no desearía, resulta difícil prever que en el último capítulo de la temporada esta reflexión será recuperada y el detective acabará, precisamente, en este puesto de trabajo.

Para cualquier lector/espectador sería necesario un segundo visionado de la serie para detectar todas las pistas y estrategias narrativas que emplea el texto, poder atar los cabos sueltos y acabar estableciendo o desechando los numerosos mundos posibles construidos durante el visionado. Por esa razón, podríamos afirmar que *The Wire* demanda un «lector de segundo nivel» (Eco, 1996); esto es, un lector/espectador que busque las estrategias narrativas utilizadas en el texto, que realice más de una lectura con el objetivo de entender el funcionamiento de la maquinaria textual. Esto ha hecho que *The Wire* haya sido calificada, en ocasiones, como una serie complicada para el espectador, que no es cómoda porque requiere esfuerzo. Las tramas son complejas y muy extensas, como veremos en el siguiente punto, y la serie está repleta de detalles, pistas e intertextualidad, etcétera. Incluso es complicado entender el argot de los jóvenes vendedores de droga. Todo esto hace que el espectador tenga que estar atento a los devenires de la narración y que incluso, en algunas ocasiones, deba volver atrás sobre una conversación.

A eso se unen sus tempos. *The Wire* es una serie que no busca la espectacularidad sino la representación de la realidad. Tenemos una primera temporada de 13 capítulos —lo que significa 13 horas de visionado— sobre un único caso que se basa, principalmente, en escuchas. El espectador compartirá muchas horas de escucha junto a los personajes y esto exige, necesariamente, un esfuerzo. Fresán (2010) se ocupa del tiempo real de la serie y Carrión (2010) enfatiza que es precisamente esta dedicación de tiempo a la exploración de los espacios y personajes lo que nos ayuda a profundizar en ellos, a explorarlos, a entender sus metamorfosis.

En cuanto a la estética, al igual que con los tempos, la serie no busca la espectacularidad, sino la documentación: no hay grandes persecuciones o imágenes construidas para su apreciación estética; los tonos son principalmente fríos, lo que da una sensación de declive y tensión; no hay prácticamente banda sonora durante el devenir de los hechos, sino que cada vez que aparece una pieza musical es porque hay una radio que la está emitiendo; el montaje es pausado, siguiendo los tempos de la serie; los planos son mayoritariamente amplios —generales, americanos o medios— para mostrar las situaciones en conjunto y evitar la empatía con los sentimientos concretos de un personaje. No se idealizan o embellecen los espacios o situaciones a través de recursos estéticos; al contrario, en algunos casos da la sensación de que los tonos fríos y planos amplios indican que lo que vemos es la realidad documentada a través de una ficción. Su ritmo, su estructura, su estética... todo ello hace de *The Wire* una serie diferente.

«... ES ESTA COMPOSICIÓN DE ELEMENTOS FORMALES, VISUALES Y SONOROS LO QUE HACE QUE SU REPRESENTACIÓN DE LAS BANDAS JUVENILES SEA MÁS REALISTA O DOCUMENTAL. PORQUE SE TOMA SU TIEMPO PARA MOSTRARLAS EN DIFERENTES SITUACIONES, PARA EXPLICAR CÓMO VIVEN, CÓMO SON SUS FAMILIAS, SU ENTORNO, SUS OPORTUNIDADES, ETCÉTERA».

---

---

Se trata de una serie complicada que demanda un esfuerzo al espectador. El propio Simon (2010) reconoce que este carácter hizo que perdieran espectadores, aquellos que no se esforzaban lo suficiente o que incluso haciéndolo al máximo seguían complicándose. Pero, como afirma Simon: «La pauta que sigo para intentar ser verosímil es muy sencilla —la sigo desde que empecé a escribir ficción—: el lector medio... que se joda» (Hornby, 2010, p. 66). Y es esta composición de elementos formales, visuales y sonoros lo que hace que su representación de las bandas juveniles sea más realista o documental. Porque se toma su tiempo para mostrarlas en diferentes situaciones, para explicar cómo viven, cómo son sus familias, su entorno, sus oportunidades, etcétera.

### Representación de las interacciones sociales

La trama principal de la historia gira en torno a una investigación policial pero en la serie se presentan diferentes hilos narrativos. Las tramas son amplias, complejas y se entremezclan en numerosas ocasiones, y hay en ellas muchos personajes, lo que hace muy difícil recordar el nombre de todos ellos. Seguramente muchos pensarán que, siendo la investigación policial promovida por McNulty la materia principal de la historia, la serie gira alrededor de este personaje principal o héroe, pero ¿tiene *The Wire* un claro protagonista/héroe que deviene hilo conductor e incluso punto de vista de la narración? Según Carrión (2010), no es que *The Wire* no se centre en un personaje protagonista; es que tampoco se centra en una familia o comunidad, porque lo que hace es construir una red urbana. Y esto conlleva, necesariamente, representar a diferentes comunidades —a lo largo de toda la serie—, que en *The Wire* son seis: «*The Law* (policías, jueces, fiscales), *The Street* (vagabundos, traficantes de droga), *The Paper* (periodistas), *The Hall* (políticos), *The Port* (trabajadores portuarios, criminales griegos) y *The School* (alumnos y profesores)»<sup>6</sup> (2010, p. 98).

---

<sup>6</sup> Estas comunidades, identificadas así por Carrión (2010), nosotros las entendemos como instituciones, según veremos más adelante.

Es de esta manera como la serie dinamita uno de los «mandamientos» más estables de las series de televisión: tener un héroe o protagonista con quien el espectador se identifique, a quien envidie u odie (Fresán, 2010).

En la primera temporada de la serie tenemos como protagonistas a policías, jóvenes traficantes, adictos a las drogas, vagabundos, parejas de estos personajes, etcétera. Y «no son tipos buenos persiguiendo a tipos malos. Es más complejo. Como en las perspectivas críticas sobre bandas, la serie cuestiona la validez de estas etiquetas y se pregunta si realmente sirven para algo» (Hornby, 2010, p. 55). En la serie hay tantos o más personajes protagonistas negros que blancos y destaca el empleo sistemático de actores no profesionales (Talbot, 2010). Esto conlleva diferentes puntos de vista y realidades. No vemos el narcotráfico únicamente a través de los ojos del detective McNulty, sino a través de los encargados de ventas de las esquinas de los suburbios, de las madres y las parejas de los jóvenes traficantes. Observamos su realidad, su día a día, su vida y es de esta manera como entendemos sus actos en medio de la necesidad de supervivencia en los suburbios abandonados de Baltimore. Esto se alcanza mediante una descripción cotidiana del mundo de la banda, apoyada en la observación participante que tanto Simons como Burns practicaron antes de rodar la serie.

Como afirma Foucault (1987), existen mecanismos de exclusión discursiva: a ciertas personas o colectivos no se les escucha, su palabra no tiene valor. Esto es lo que evita *The Wire* a través de la representación de diferentes colectivos, con la construcción de una obra coral, alejada de la mirada omnisciente de un personaje protagonista/héroe, como si de un etnógrafo clásico se tratara. Además, como en las etnografías multisituadas, la presencia de las voces de los subalternos sitúa la obra en las perspectivas contemporáneas etnográficas y evita «hablar por ellos», como denunciaba Spivak (1993) hace mucho.

Llegados a este punto, sería pertinente preguntarnos si aparecen historias principales en la primera temporada de *The Wire*. La respuesta es sí. Se entremezcla la historia de la investigación policial con

la de los jóvenes y capos de las bandas que participan del narcotráfico. El objetivo principal de los policías es desarticular la banda de Avon Barksdale, llegando hasta él. En cambio, el objetivo de los jóvenes de las bandas es la supervivencia, obtener los recursos necesarios para la vida como cualquier trabajador, en el ambiente social en el que se mueven. La estructura construida por Avon Barksdale, de la que participan los jóvenes de las bandas, se encarga de procurar la protección de estos jóvenes a través de diferentes reglas de actuación —por ejemplo, no hablar por móvil ni en los coches—, de la extorsión de testigos, de la provisión de abogados, etcétera.

Debido a cierta imposición social, la única posibilidad de obtener recursos para estos jóvenes es el narcotráfico como fuente de empleo en el barrio, dada la ausencia de proyectos oficiales para facilitar su acceso al mercado laboral «oficial». Pero, ¿se consiguen los objetivos? Ni los detectives ni los jóvenes acaban consiguiéndolos o solo los consiguen parcialmente. De una parte, las investigaciones policiales se cierran con unas pequeñas condenas y detenciones que sirven a la estadística para justificar las actuaciones policiales, pero nunca llegan al fondo del asunto, pese a que algunos detectives quisieran seguir con la investigación. De otra parte, difícilmente cambiará la vida de estos jóvenes si no cambian las estructuras sociales que los han posicionado en esta situación de desigualdad. Nada cambiará su realidad si no se construyen nuevas oportunidades para ellos. Esto lo podemos ver representado en el caso de Wallace, que intenta alejarse del narcotráfico y acaba siendo asesinado por sus dos mejores amigos. Por lo tanto, aquellos que consigan sobrevivir en el entorno que les ha tocado vivir seguirán vinculados al narcotráfico; es la única vía que se les ofrece.

### **Violencia y criminalidad, explicadas**

Si bien es cierto que la primera temporada de la serie nos plantea una investigación policial relacionada con el narcotráfico que se sitúa, principalmente, en la zona Oeste de Baltimore y tiene como personajes

principales a una serie de detectives y jóvenes narcotraficantes, la temática va más allá. Drogas, «raza», pobreza, falta de oportunidades y corrupción de las instituciones oficiales son descritas a través de los asuntos cotidianos, como causantes de la violencia y criminalidad. Lo que se presenta en relación dialéctica son dos instituciones sociales: el cuerpo policial, que aparece cuando fallan los mecanismos biopolíticos para conseguir el consentimiento social de la violencia estructural; y la banda, una institución social de resiliencia que cubre las carencias de los jóvenes que se integran en ella. La banda ofrece protección, redistribución económica y sentido de pertenencia, entre otras consideraciones<sup>7</sup>. Sin embargo, paradójicamente, en la realidad del barrio presentada, la banda de jóvenes narcotraficantes adquiere la forma de una institución de disciplinamiento, dada la ausencia de las formas de disciplinamiento social tradicionales: familia y escuela. Sus miembros pertenecen a familias pobres y desestructuradas que no pueden hacerse cargo de los hijos; son jóvenes desescolarizados que apenas saben sumar —hay altas tasas de abandono escolar entre los personajes de las bandas— y los medios de comunicación no representan su realidad social ante la opinión pública.

*The Wire* no presenta buenos y malos, sino retrata micropolíticas del poder, en las que cada institución representada —en este caso el cuerpo judicial y la banda— posee sus propias microfísicas, sus propios posicionamientos y utiliza la violencia cuando la aceptación de la situación a través de los mecanismos de disciplinamiento fracasa.

---

<sup>7</sup> En este sentido, entendemos como institución social una entidad que facilita la reproducción social, establece determinadas maneras de relación acordes con las posiciones que ocupan sus miembros en el campo social y que tienen continuidad en el tiempo. Si atendemos a la totalidad de la serie, *The Wire* permite observar el funcionamiento de diversas instituciones sociales de disciplinamiento biopolítico, como son los sindicatos, la escuela o los medios de comunicación (Foucault, [1976]2010). Pero también atiende a otras instituciones sociales de castigo, como el cuerpo judicial y policial, que entran en acción cuando las formas de disciplinamiento biopolítico fracasan o se ausentan en determinados ambientes sociales como la zona Oeste de Baltimore.

Por lo tanto, la serie se ubica lejos de la idealización del bandolero y del policía, y permite así que el lector/espectador llegue a sus propias conclusiones.

Si buscáramos los valores profundos de la primera temporada de *The Wire*, podríamos decir que versa sobre el poder y la ley, pero también sobre la corrupción, la pobreza y la supervivencia, las estructuras en los barrios marginales de las ciudades; en suma, sobre el sistema social en sí. Es una monografía sobre las condiciones de existencia de un grupo de jóvenes cuya única forma de vida es el narcotráfico, pero también es una descripción etnográfica de la manera en que las luchas de poder en las dependencias policiales inciden sobre la delincuencia. Citando a Michel Foucault ([1976]2010, p. 34), De los Ríos (2010) apunta que *The Wire* presenta a los ciudadanos de estos barrios marginados: individuos moldeados, gobernados y producidos en el interior de estructuras de circulación y distribución de poder; sujetos cuya identidad viene determinada, construida y domesticada desde el exterior por una tensión relacional de intereses políticos y económicos; ciudadanos al amparo de un proceso inconsciente de regulación de las conductas individuales y clasificación de los sectores sociales que determina —con precisión délfica— nuestra conducta, nuestra gestualidad y nuestro comportamiento, aquello que somos y aquello contra lo que somos: «En realidad, uno de los efectos primeros del poder es precisamente hacer que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos, se identifiquen y constituyan como individuos. Vale decir que el individuo no es quien está enfrente del poder; es, creo, uno de sus efectos primeros» (2010, p. 197).

Las principales líneas de conflicto de la serie se sitúan en espacios intersticiales, no dominados ni por la institución policial ni por la institución banda. En definitiva, las tramas muestran una estructura social desigual donde, desde luego, no todos tienen las mismas oportunidades y las diferentes «instituciones» o «bandas» —entendiendo a la policía y al aparato judicial también como una banda—deberían tener

una serie de valores legítimos, que a lo largo de la serie son transgredidos continuamente. No hay nada establecido; los valores dependen de los personajes. De esta manera nos encontramos con policías corruptos y con jóvenes sin posibilidades que buscan sus propias vías de supervivencia a través de la transgresión de la ley, por lo que desafían las estructuras de poder que los han situado en la condición en la que se encuentran. Es así como se legitima la actuación de la banda entre los jóvenes, su lealtad y su protección. Del mismo modo que los policías se protegen entre sí, cooperan y corrompen la ley para ayudarse unos a otros, los jóvenes de la banda protegen su estructura, aunque esto signifique no acatar la ley impuesta por los poderes del sistema. En *The Wire* los valores son transgredidos y puestos en duda continuamente. La serie presenta una moralidad situacional que depende de la posición del individuo en la trama de relaciones de las instituciones descritas.

## REFLEXIONES FINALES

Como en la mejor tradición etnográfica y antropológica, *The Wire* da voz a aquella parte de la ciudad que había quedado fuera de la representación mediática, que en cierto modo había sido invisibilizada, estigmatizada o ridiculizada, o que, en el mejor de los casos, había sido presentada a partir de la mirada del otro y no de la propia. Jones nos habla de esta realidad en *Chavs: la demonización de la clase obrera* (2013), donde reflexiona sobre la representación mediática de la clase trabajadora en Inglaterra y cómo esta ha acabado asociándose al término *chavs*, que actualmente englobaría «cualquier rasgo negativo asociado a la gente de clase trabajadora —violencia, vagancia, embarazos en adolescentes, racismo, alcoholismo y demás—» (2013, p. 17). Según el autor, esta situación ha sido promovida a partir de la expulsión de la clase trabajadora de los medios de comunicación y del mundo de la política. De hecho, es difícil encontrar hoy en día una representación digna de la clase trabajadora y de sus espacios urbanos en los medios

de comunicación; esto es, una representación que no haya sido realizada desde el punto de vista de la clase media, sino del propio. *The Wire* pone el foco, precisamente, en estas zonas suburbanas de la ciudad. Como bien afirma Fresán, la serie se centra en el trabajo y, por tanto, en la clase trabajadora y en la urbe que habita. Y es en esta representación en la que el espectador encuentra una ciudad real, una ciudad que le resulta conocida:

La ciudad se ha convertido en la entidad espacial más reconocible después de nuestro propio cuerpo. El gran número de personajes que coexisten en *The Wire*, el gran número de cuerpos —con sus fricciones raciales, sexuales e ideológicas— que interactúan en el universo ficcional, sus historias horizontal y verticalmente cruzadas, convierten la representación de la ciudad de Baltimore en una red con tantos nudos y nodos, con tal grado de verosimilitud y con tal densidad literaria, que el espectador cree conocer la ciudad. Su esencia. Su realidad (Carrión, 2010, p. 97).

Los guionistas no hablan de gentes subalternas, sino que son ellos mismos los que presentan sus realidades a través del trabajo de investigación que Simons y Burns realizaron antes de ponerse manos a la cámara. Por eso, muchos actores son *amateurs* que han vivido esas situaciones, para permitir que sea el subalterno el que lleva la voz principal del retrato etnográfico que se realiza de las bandas de la zona Oeste de Baltimore. Se trata de un realismo sin concesiones que puede ser leído como una escritura visual etnográfica para conocer las complejidades de la vida callejera y del campo social «banda» con todos sus protagonistas.

Como vemos en la serie, no siempre ser miembro de una banda implica el uso de una violencia sin sentido. Es más, en muchos casos, algunos personajes se muestran críticos con el uso de medios violentos. Sin embargo, en algún momento este tipo de relaciones sociales construidas a través de experiencias comunes se perfilan como peligrosas,

pero ¿frente a qué? ¿Quién decide que sus soluciones de sociabilidad, como estrategias para escapar de la marginación, son potencialmente peligrosas? ¿Cómo podemos aceptar perspectivas alternativas para resolver problemas sociales provenientes de grupos de pandillas, sin subestimar su experiencia?

Otra de las lecciones de *The Wire* es que el tipo de comportamiento que asociamos con las bandas —gregarismo, *esprit de corps*, jerarquía, solidaridad moral, uso de un argot particular, rivalidades internas, rivalidad con otros grupos, oposiciones segmentarias...— se da también en el seno de los grupos sociales encargados de perseguirlas, juzgarlas y castigarlas —la policía, el sistema judicial, el sistema penal—. La serie no se centra solo en las bandas juveniles, sino que también aparecen «bandas» policiales, políticas, económicas, cuya estructura interna parece a veces un fiel reflejo de la estructura de las bandas, aunque en una posición superior en la jerarquía de poder. También en nuestras investigaciones sobre las bandas juveniles hemos constado que a veces las fuerzas del «orden» actúan como «bandas»; es decir, revisten su actuación de una serie de elementos subculturales que las justifican y refuerzan la cohesión de grupo frente a otras bandas —aquellas que representan el «desorden»—.

Leer *The Wire* como una etnografía multisituada, crítica y dialógica, donde los posicionamientos son complejos, donde la trama de relaciones implica la necesidad de describir con rigurosidad policías, miembros de las bandas, acciones, cosmovisiones... En realidad, el acontecimiento, lo concreto no es lo importante, como en la etnografía, sino aquello que permite aprender sobre lugares comunes de la vida social y abre la posibilidad de entender esas situaciones como cronotópicas, que pueden ser descubiertas en cualquier lugar donde existan situaciones desiguales y conflictos entre instituciones de disciplinamiento, sean estas hegemónicas o de resiliencia, como la banda de Avon Barksdale.

## REFERENCIAS

- Álvarez, R. & D. Simon (2013). *The Wire. Toda la verdad*. Barcelona: Principal de los Libros.
- Becker, H. (1970). *Los extraños. Sociología de la marginación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Brummett, B. (2010). *Techniques of Close Reading*. Los Ángeles: SAGE.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Carrión, J. (2010). The Wire: la red policéntrica. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 91-102). Madrid: Errata naturae editores.
- Castelló, E. (2008). *Identidades mediáticas. Introducción a las teorías, métodos y casos*. Barcelona: Editorial UOC.
- Cohen, A.L. (1955). *Delinquent boys. The culture of the gang*. Chicago: Chicago Free Press.
- Corkin, S. (2017). *Connecting The Wire. Race, Space, and Postindustrial Baltimore*. Austin: University of Texas Press.
- De los Ríos, I. (2010). *The Wire: poema de la fuerza, urbana condición*. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 193-214). Madrid: Errata naturae editores.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Feixa, C. & O. Romaní (2014). From Local Gangs to Global Tribes: the Latin Kings and Queens Nation in Barcelona. En D. Buckingham, S. Brah y M.J. Kehily (eds.), *Youth cultures in the age of global media* (pp. 88-103). Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Fiske, J. & J. Hartley (1978). *Reading television*. Londres: Methuen.
- Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. ([1976]2010). Clase del 17 de marzo de 1976. En M. Foucault, *Hay que defender la sociedad* (pp. 205-226). Madrid: Akal.
- Fresán, R. (2010). Baltimore Time. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión*. Madrid: Errata naturae editores.

- Fuggle, S. (2010). Cortocircuitando el juego del poder. *The Wire* como crítica a las instituciones. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 143-162). Madrid: Errata naturae editores.
- Gómez, L. (2010). *La proposta discursiva del serial català sobre temes d'interès social. Estudi de cas: el cor de la ciutat (Televisió de Catalunya, 2000-2009)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. <http://www.tdx.cat/handle/10803/7275>
- Hagedorn, J. (2008). *A world of Gangs: Armed Young Men and Gangsta Culture*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Hallsworth, S. & D. Brotherton (2011). *Urban Disorder and Gangs: A Critique and a Warning*. Londres: Runnymede.
- Hornby, N. (2010). David Simon entrevistado por Nick Hornby. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 47-72). Madrid: Errata naturae editores.
- Jones, O. (2013). *Chavs: la demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.
- Matza, D. (1961). Subterranean Traditions of Youth. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 338, 102-118.
- Monod, J. (1970). Un air marginal. *L'Homme et la Société*, 16, 303-322.
- Monod, J. (1976). *Los barjots. Ensayo de etnología de bandas de jóvenes*. Barcelona: Seix Barral.
- Queirolo Palmas, L. (2017). *¿Cómo se construye un enemigo público? Las «bandas latinas»*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Shaw, C.R. & H. McKay ([1927]1969). *Juvenile Delinquency and Urban Areas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Simon, D. (2010). Introducción. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 7-46). Madrid: Errata naturae editores.
- Simon, D. & E. Burns (2011). *La esquina*. Barcelona: Principal de los Libros.
- Spivak, C. (1993). Can the Subaltern Speak? En L. Chrisman y P. Williams (eds.), *Colonial Discourse and post-Colonial Theory: a Reader* (pp. 66-111). Nueva York: Harvester Wheatsheaf.
- Standing, G. (2013). *El precariado*. Barcelona: Pasado y Presente.

- Talbot, M. (2010). A la escucha de la ciudad. David Simon: un activista tras *The Wire*. En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión* (pp. 103-142). Madrid: Errata naturae editores.
- Thrasher, F.M. (1929). *The Gang*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vigil, D.J. (1990). *Barrio Gangs. Street Life and Identity in Southern California*. Austin: University of Texas Press.
- Wacquant, L. (2001). The Penalisation of Poverty and the Rise of Neo Liberalism. *European Journal on Criminal Policy and Research*, 9(4), 401-412.
- Wacquant, L. (2006). *Urban Outcasts. Ghetto-Suburbs-State*. París: LeDecouverte.
- Wacquant, L. (2009). *Punishing the Poor: The Neoliberal Government of Social Insecurity*. Duke: Duke University Press.
- White, R. (2016). *Youth Gangs, Violence and Social Respect*. Nueva York: Palgrave
- Whyte, W.F. (1972). *La sociedad de las esquinas*. México D.F.: Diáfora.

**LAS MODERNIDADES, LA PSICOPOLÍTICA  
Y EL SISTEMA PENAL.  
UNA MIRADA DESDE *BLACK MIRROR***

Ramiro Ávila Santamaría

El mundo de las tecnologías digitales ha copado nuestras rutinas y aún no somos conscientes de sus efectos. Podemos percibir algunos destellos por los escándalos del tipo Facebook, los datos personales y su influencia en los procesos electorales<sup>1</sup>, o los *hackeos* a escala global, algunos de ellos publicados por *WikiLeaks*, que demuestran el nivel de opacidad de nuestras democracias que torturan, trafican con armas, organizan guerras y aún más, a nombre de nuestras libertades, con nuestros votos e impuestos. En el ámbito individual, para nadie es ajeno cómo en las calles, lugares de comida, mesas familiares, aulas de clases, transportes públicos, las personas están completamente conectadas y dependientes de un aparatito que conocemos como *smartphone*. Estamos conectados con millones de personas por las redes sociales y, al mismo tiempo, paradójicamente, desconectados de las personas que están cerca.

---

<sup>1</sup> Facebook sabía desde 2015 que la empresa británica Cambridge Analytica, que hacía «minería de datos» y participó en la campaña electoral de Donald Trump, obtuvo datos personales de 50 millones de usuarios de la red social y vendió información a agentes rusos para influir en la elección presidencial (Wong & Siddiqui, 2018).

En un intento de comprender este fenómeno complejo de la tecnología digital en nuestra vida cotidiana y en la política, elijo centrarme en el sistema penal, que he escogido porque me parece que a través de él se administra la violencia del Estado y se provocan las peores violaciones cotidianas de derechos. Sin duda, es un gran termómetro de la vida colectiva y de la calidad de nuestras democracias.

Comenzaré describiendo el contexto en el que estamos. Para ello recurriré a tres autores contemporáneos que nos pueden ayudar a su comprensión: Zygmunt Bauman, con su teoría de la modernidad líquida; Byung-Chul Han, con su concepción de la psicopolítica; y Enrique Dussel, con la teoría de la transmodernidad. Con este marco teórico apreciaremos los potenciales usos de la tecnología en el sistema penal en cuatro de sus componentes: el delito, el proceso, la pena y el control social. Y nada mejor para avivar nuestra imaginación y nuestra conciencia que la antología televisiva de ciencia ficción *Black Mirror*. Esta serie fue creada por Charlie Brooker en 2011 y, como todo ejercicio de ficción, nos advierte, nos anticipa, nos devela situaciones y circunstancias específicas que hacen posibles y reales las fantasías (Jameson, 2007, p. 11). Para evitar los efectos indeseados que nos sugiere la serie, y apoyados en Dussel (2015), sugeriremos la necesidad de mirar la tecnología como una herramienta para liberar —en lugar de empobrecer— las condiciones de vida.

## DE LO SÓLIDO A LO LÍQUIDO

Filósofos y científicos sociales perciben algunos cambios importantes en nuestro mundo contemporáneo. ¿Posmodernidad, transmodernidad, modernidad tardía, modernidad líquida...? El nombre realmente no importa tanto como entender lo que estamos viviendo. Bauman llamó a este momento «modernidad líquida», que caracterizó como

la desintegración de la trama social y el desmoronamiento de las agencias de acción colectiva, la nueva levedad y fluidez de un poder cada vez más móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo,

como resultado de la nueva técnica del poder, que emplea como principales instrumentos el descompromiso y el arte de la huida. Para que el poder fluya, el mundo debe estar libre de trabas, barreras, fronteras fortificadas y controles. Y el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanas permiten a esos poderes actuar (2015, p. 19).

En la metáfora de Bauman, salimos de una etapa sólida y estamos entrando a una líquida. El simbolismo del cambio de modernidad se puede representar con dos figuras: Nelson Rockefeller (1839-1937) y Steve Jobs (1955-2011). Dos exitosos empresarios, notoriamente millonarios. La riqueza del primero se reflejó en grandes edificios y en gigantescas máquinas. El Rockefeller Center, la locomotora, el hierro, son símbolos de su poderío. La riqueza de Jobs, en cambio, se reflejó en un pequeño aparato, que cada año lo tiraba, simplificaba en su forma y lo reemplazaba. El *iPhone*, el *iPad*, el *iPod*, delicados, movibles, tan pequeños que caben en un bolsillo, casi invisibles. Rockefeller representa la modernidad sólida y Jobs la modernidad líquida.

«Solidez» y «liquidez» son metáforas. La solidez refleja la tradición, el estancamiento, la lentitud, la pesadez, la permanencia. En el trabajo, la fábrica es paradigmática: un lugar en el que todo está organizado y donde las personas esperan trabajar toda su vida porque tienen un contrato indefinido. Los trabajadores conocen a su jefe y saben ante quién quejarse y hasta hacer la huelga. El tiempo coincide con el espacio. Hay que conquistar los espacios y hay que permanecer en el tiempo. La hora del comienzo y la del fin del trabajo están determinadas. En el derecho, las normas jurídicas tienen que estar escritas, ser claras, ser generales y abstractas, regulan todas las situaciones imaginables. A eso se le llama seguridad jurídica. Estas reglas están destinadas a durar en el tiempo y modificarlas es difícil e inconveniente. En la época de la solidez, en el ámbito privado, el matrimonio es para toda la vida (a esto Bauman lo llamó «el amor sólido»). Las identidades también son rígidas: hombre o mujer. Este tiempo ha pasado o está pasando.

La modernidad líquida, en cambio, es como el agua: fluye, cambia, se filtra, está en movimiento constante, se adapta a cualquier molde y mantiene una forma solo si hay presión. En el trabajo, no hay patrón ni lugar donde timbrar. Cualquier lugar es oficina si hay computadora y cada persona es su propio patrón. Hay flexibilidad laboral y los contratos son temporales. El tiempo se separa del espacio. No hace falta ya conquistar el espacio; ahora hay que ganar tiempo. En derecho, se requieren normas abiertas y de textura flexible, como los principios, capaces de adaptarse a situaciones inimaginables para quienes las aprobaron. Las normas, entonces, se adaptan a las personas y a situaciones concretas; incluso a veces son de aplicación única e irrepetible. La seguridad jurídica pasa de la norma a la situación de personas en contextos concretos. Las relaciones sociales afectivas son casuales, fugaces, sin compromiso («amor líquido»). El matrimonio parece tener menos sentido y los divorcios se multiplican. Las identidades, como todo, fluye: los hombres pueden ser mujeres, bisexuales, transexuales, homosexuales, heterosexuales y algunas decenas más de posibilidades, o simplemente como propone la teoría *queer*, las preferencias sexuales no son encasillables.

Pongo otro ejemplo. Mientras escribo, en América Latina y Europa hay una tensión en los servicios de taxis que nos ayuda a comprender este salto de lo sólido a lo líquido. Los taxistas de la modernidad sólida dependen de un lugar base, se les distingue por los colores de sus autos, tienen estrictas regulaciones escritas para operar y ser miembros de empresas o cooperativas, y usan números convencionales de teléfono. Los de la modernidad líquida utilizan aplicaciones de internet, no están asociados ni conocen a otros proveedores de servicio, no son identificables (por eso los de la modernidad sólida no saben contra quién protestar), se mueven por toda la ciudad, no tienen horarios, sus reglas de funcionamiento son muy simples: cada taxista es su propio jefe, necesita solo un teléfono con sus aplicaciones y un auto cualquiera.

La modernidad líquida puede ser detectada en cualquier ámbito de la vida y lo propio sucede en el sistema penal.

## DEL PANÓPTICO A LA PSICOPOLÍTICA

En el sistema penal un gran símbolo es el panóptico, que fue tan detallada y profundamente descrito por Foucault en su *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (de 1975). En este libro se analiza una de las teorías sociales más comentadas y aplicadas en nuestra modernidad, que se asoció al panóptico.

Jeremy Bentham, célebre filósofo utilitarista inglés, imaginó y diseñó el panóptico. La idea era crear una estructura de control en la que poca gente pueda vigilar a la mayor cantidad posible de personas. La ingeniosa idea consistía en que una persona, con pocos movimientos, pueda mirar mucho. La estructura arquitectónica estaba pensada de tal forma que desde un punto central se desplegaban varias alas. El vigilante podía apreciar más con solo dirigir la mirada hacia un ala o mover su cuerpo hacia otro. Pero lo más importante de este sistema de control era que las personas vigiladas no podían observar a su vigilante. El efecto era que una persona se sabía vista y por tanto se inhibía de romper las reglas por temor al castigo. Este sistema fue profundamente analizado por el célebre filósofo francés Michel Foucault, quien pasó gran parte de su vida estudiando los diseños, las normas y los comportamientos de instituciones donde se aplicaba la lógica del panóptico. Estas instituciones cerradas y sujetas a control total eran las fábricas, los orfanatos, los hospitales, los centros psiquiátricos y, el lugar por excelencia al que dedicó un estudio completo, la cárcel. Efectivamente varias cárceles en el siglo XIX adoptaron la estructura física diseñada por Bentham: Filadelfia, Isla de la Juventud en Cuba, Portugal, Edimburgo, Madrid, Buenos Aires, México, Manila, Sudáfrica, Melbourne, Bogotá, Quito, Lima.

En el panóptico se desarrolla la biopolítica, que es el control del cuerpo y su disciplinamiento. Alguien te observa y determina tu conducta. A ese alguien, gracias a la novela *1984*, de George Orwell, se le conoce ahora como el gran hermano (*big brother*). El gran hermano encierra tu cuerpo, lo conoce a través de la tortura y la intervención

quirúrgica contra su voluntad, le pone horarios, rutinas, le restringe la movilidad. El mecanismo es la represión, el uso de la fuerza visible, el policía, la porra, las esposas, las paredes de una cárcel. Lo que sucede en una cárcel también sucede fuera de ella. El gran hermano tiene cámaras de vigilancia y ahora drones, clasifica, hay barrios de pobres y residenciales amuralladas de ricos, nos censan, nos dan identidad con las cédulas o pasaportes, nos obligan a pagar impuestos y nuestro cuerpo se disciplina en las calles y en los espacios cerrados. El gran hermano, que es el Estado, el patrón, el jefe de policía, el ministro del Interior, el carcelero, tiene rostro, dicta normas, corrige, domestica y segrega. La violación del derecho a la libertad se limita a la restricción del movimiento.

En la modernidad líquida pasamos de la biopolítica a la psicopolítica. El panóptico es internet y las redes sociales. El control ya no es del cuerpo sino de la mente, del alma, de la psiquis. El controlador ya no es una persona sino es un programa, el *big data*. A diferencia del gran hermano, que encierra y tortura para sacar información, el *big data* saca la información abundante y espontáneamente. Nos desnudamos ante las redes de forma voluntaria. En lugar de represión, ahora se usa la seducción. No podemos ver el ejercicio del poder, que es inmaterial, permanente y estético. Aparece en cada aplicación con la que interactuamos y no lo percibimos. El *big data* está en cada serie de televisión que miramos, en cada aplicación que nos bajamos, en cada canción que escuchamos, en cada programa que ponemos cuando Facebook nos pregunta «¿Qué estás pensando?» o Twitter nos pregunta «¿Qué está pasando?», en algún algoritmo que sabe exactamente qué nos gusta, qué vamos a comprar, por quién vamos a votar y adónde nos vamos de vacaciones. No vemos el *big data*. La libertad se multiplica en millones de posibilidades, en *likes* o «me gusta», de opciones que nos dejan solos, vacíos, sin contexto ni historia. Byung-Chul Han llamó a esta forma de control «la psicopolítica neoliberal», que es «la técnica de dominación que estabiliza y reproduce el sistema dominante por medio de una programación y control psicológico» (2014, p. 117).

«SI LA CÁRCEL, EL CÓDIGO PENAL,  
EL CÓDIGO DE PROCEDIMIENTO  
PENAL Y LA POLICÍA SON  
MANIFESTACIONES DE LA MODERNIDAD  
SÓLIDA, ¿QUÉ FORMAS Y  
MANIFESTACIONES TENDRÍAN EN  
LA MODERNIDAD LÍQUIDA Y EN EL  
MUNDO DE LA PSICOPOLÍTICA?».

---

---

Con estos elementos, uno podría predecir que el sistema penal, que es el mecanismo a través del cual opera el poder punitivo del Estado para ejercer control y reprimir, va a cambiar sustancialmente. Si la cárcel, el código penal que establece delitos y penas, el código de procedimiento penal que es el camino reglado para aplicar las sanciones, y la policía que hace control social, son manifestaciones de la modernidad sólida, ¿qué formas y manifestaciones tendrían en la modernidad líquida y en el mundo de la psicopolítica? A responder ayuda *Black Mirror*, que tiene seis temporadas y en todas trata el uso de la tecnología en la vida contemporánea. He escogido algunos episodios de la serie para comentar cada uno de los momentos del sistema penal e imaginar cómo sería un sistema penal en estos momentos de liquidez psicopolítica.

### EL DELITO

«Shut Up and Dance» (tercer episodio de la tercera temporada) comienza en un parqueadero. Una mujer, visiblemente nerviosa, se baja y esconde las llaves en un neumático de un auto. Lo comunica a alguien por teléfono. Pero el protagonista es Keny, trabajador adolescente en un restaurante de comida rápida. Después del trabajo llega a casa. Lo primero que busca

es su computadora. No funciona bien; seguramente tiene un virus; baja un programa para limpiarlo. La cámara lo observa. Esa noche, él mira pornografía infantil y se masturba. Al regresar del baño, recibe un mensaje que dice que lo vieron y le muestran una grabación en la que aparece masturbándose. Le piden el número de teléfono, bajo amenaza de enviar el video a todos sus contactos. Les da su número y ahora le chatean. Está preocupado. Llega al trabajo. Recibe un mensaje. Le dicen que está activado, que tiene que ir a un lugar y que, si no llega, colgarán el video. Se dirige al lugar, un parqueadero abandonado. Comunica que llegó y le dicen que espere. Una moto se aproxima. Le entregan un paquete, le toman una foto y le dicen que debe hacer lo que ellos digan y que así lo dejarán en paz. Ahora le dicen que deje un pastel en el cuarto de un hotel. Keny llega al hotel y al entrar un adulto le quita el teléfono. Pregunta quién le envía los mensajes y por qué lo hace. «¿Son ellos?» «Ellos» —que nunca sabremos quiénes son— dan órdenes y son cumplidas. Ese adulto ha sido acusado de haberse acostado con una prostituta y le han dicho que tienen todos los mensajes y todos los videos. Si su esposa se entera, le quitarán todo, hasta sus hijos. Keny confiesa que se masturbaba con el video de una niña. A ambos les ordenan ir a un banco. Dentro del pastel hay un arma, unas gafas y una gorra. Les piden decidir quién conducirá y el adulto decide hacerlo. Al adolescente le toca robar el banco. Ambos imaginan que fotos y videos jamás desaparecen y que lo que quieren es dinero. Nervioso, Keny entra al banco y amenaza con disparar. Se orina pero pide el dinero. Le ponen el dinero en la mochila. Sale. Les piden llevar el dinero a un lugar. Cuando llegan les dicen que la última instrucción al adulto es llevarse el auto y destruirlo, y a Keny le piden llevar el dinero a otro lugar. Antes de separarse, el adulto pide disculpas al adolescente y le dice ser una persona normal. Se despiden. Keny camina hasta el lugar, en medio de un bosque. Le espera una persona que tiene una caja. Les ordenan pelearse hasta la muerte porque ambos miraron pornografía infantil. Entre tanto, el hombre adulto llega a su departamento, donde su hija duerme. A pesar de haber cumplido todas las órdenes, la información

se hace pública: la mujer que dejó una llave en un neumático de un auto parqueado aparece en primera plana de los periódicos por un escándalo sexual; el hombre adulto que llegó a su departamento es recibido por su esposa en lágrimas y sabe que se citó con una prostituta; Keny recibe una llamada de su madre y esta le reclama por mirar pornografía infantil...

En este capítulo encontramos fenómenos propios de la psicopolítica: el control social y el delito por medio de las redes. El control lo hacen personas que no tienen rostro y están en cualquier parte. En la serie nunca sabemos qué perfil físico tienen quienes extorsionan a las personas. Simplemente «textean» y ordenan. Se encuentra a quienes son considerados desviados en asuntos de sexualidad mediante el *big data*. Los aparatos electrónicos son tanto emisores como receptores. Cuando nos conectamos a la red no estamos solos. «El *smarthphone* —como dice Han— sustituye a la cámara de tortura. Comunicación y control coinciden totalmente. Cada uno es el panóptico de sí mismo» (2014, p. 61). La serie muestra cómo cada personaje padece ante el aparato electrónico.

El daño —que en la modernidad sólida está estrechamente relacionado con la afectación física, medible, cuantificable, como la lesión, el robo, la muerte— pasa a ser emocional y moral. Nadie sufre afectación física (no entramos en el debate del tráfico de niños). Estamos ante escándalos sexuales, que es el acontecimiento que, en el siglo XXI, faculta a obviar garantías penales y cohesiona moral y mediáticamente a la gente. También es útil para evitar que podamos pensar e identificar los profundos problemas de inequidad y violencia que producen empresas transnacionales aliadas con el poder político, y para fortalecer el poder punitivo represor de los Estados. Los escándalos privados, como los relacionados con la sexualidad, ocupan el centro del debate político, «lo que aparentemente se consigue con ese traslado a la escena pública es expulsar de la agenda pública todos los problemas ‘no privados’. Ahora lo que se percibe como ‘temas públicos’ son los problemas privados» (Bauman, 2015, p. 76). No es casual que se haga público, al difundir por las redes fotos y videos de los protagonistas,

la vida sexual privada de cada persona. Algo así sucede con los debates sobre la amante del expresidente de Francia François Hollande o la irrelevante relación de Donald Trump con una prostituta mientras estaba casado con su actual esposa, o el sexo oral que tuvo Bill Clinton con una pasante de la Casa Blanca. Así llegamos al escándalo que ha movilizado a tanta gente alrededor del caso «La Manada» en España.

El delito se comete mediante el aparato tecnológico. El aparato que da tantas satisfacciones leves e inmediatas, también provoca las mayores angustias y frustraciones. El delincuente está atrás de una computadora o un teléfono, y la víctima también. No hay por qué temer salir a la calle y enfrentar el asalto a mano armada o el abuso sexual. Basta encender la computadora. Ahí están el robo, el acoso, la inseguridad, el atentado a la privacidad. Más peligroso que estar en la calle de una metrópoli puede ser pulsar un botón y exponerse ante una pantalla. El delito se comete por medios digitales, se enfoca en la esfera privada y su persecución está dirigida a provocar angustia y soledad.

## EL PROCESO

«White Christmas» (episodio cuarto de la segunda temporada) transcurre en un invierno navideño del norte global. Un hombre, en un cuarto estrecho, se despierta. Se mira al espejo y mira la foto de una chica. Sale de su cuarto y encuentra a un hombre, Matthew, que cocina papas. El lugar parece un refugio de montaña. Matthew se queja de que hay silencio y dice que necesita hablar. Tiene una botella de licor en la mesa. Quiere hablar y averiguar por qué está ahí, saber qué salió mal. El otro hombre no responde. El lugar no es una cárcel pero es un trabajo que, según dice Matthew, a veces son lo mismo. Matthew decide contar lo que hacía. Daba instrucciones a personas a través de un programa, por el que podía ver aquello que la persona vivía y se comunicaba por un micrófono invisible. Lo importante, dice, es escuchar, dar total atención; y le cuenta la historia de un sujeto llamado Harry y su último trabajo.

Harry se viste para ir a un lugar especial mientras escucha instrucciones —de Matthew— sobre el vestido y sobre lo que tiene que decir. Matthew mira a través de los ojos de Harry mediante un artefacto conectado a internet y le dice cuándo parar, qué pedir, qué decir. Harry llega a una fiesta y Matthew le pide dirigirse donde una mujer que es atractiva para Harry. Matthew capta los rostros, averigua en internet quiénes son e interviene luego en el diálogo de Harry con datos precisos de sus vidas. Mientras da instrucciones, en red están conectadas ocho otras personas que ven lo mismo y han pagado para participar. A Harry le gusta una mujer y le ordenan seguirla. Se acerca a ella; la encuentra sola. Conversan. Matthew corrige a Harry cuando este incurre en una espontaneidad. Le ordena que vayan a un lugar a solas. El instructor, con la curiosidad y la asistencia de ocho personas en red que ordenan y se divierten seduciendo. Involuntariamente, Harry derrama una copa de vino sobre ella, que va entonces al baño. Harry dice —comunicándose con Matthew— no sentirse cómodo y reconoce que hace trampa a la mujer. Ella sale del baño y lo invita a su casa. Las personas en red aplauden. En el departamento, van directo a la cama; al oído, le dicen a Harry que no pueden esperar, que siga, que tengan sexo. La mujer le hace tomar un líquido. Ella menciona que está cansada. Él está drogado y le comenta que está como en un club y que se ayudan. Habla, sangra y dice que «ya no más». La mujer quiere obligarlo a tomar y afirma que solo así serán libres. Harry toma y muere. El instructor y la red de voyeristas se desconectaron y borraron todos los archivos.

La cámara vuelve al refugio. Los hombres cenan. «Feliz Navidad», dice Matthew después de acabar su historia. Brindan por la Navidad. Sigue incentivando a hablar al hombre del refugio. Le dice que hablar lo hace sentir cómodo. Matthew cuenta otro trabajo de los que tuvo.

Una mujer, en un cuarto completamente blanco, revisa su teléfono. Le dan de comer antes de la operación. Duerme. Ya no sabe dónde está, porque no puede ver, y se desespera. Se mira desde afuera y ve que la pusieron en una especie de huevo. Aparece Matthew. Se saludan.

Él se presenta como una persona de Smart Intelligence. Dialogan. Le explica que la figura que ve es una copia de ella, pero sin cuerpo. «Eres un código, un cerebro de código instalado en un dispositivo». Él revela que hicieron eso por un servicio contratado. Ella pide regresar a su cuerpo y le ofrecen darle un cuerpo simulado. Aparece, pero pequeña. Mira alrededor. Hay una sala de control desde el que puede controlar la temperatura, la comida y más para la «verdadera tú», que está pagando por ese servicio y ahora duerme. Quiere salir, no quiere estar. Grita. Lloro. La silencian con un botón (*mute*) y le ordenan obedecer. Se rebela. La programan tres semanas que pasan en segundos. Ella pide que se repita. «El truco consistía en quebrantarlos sin enloquecerlos», recuerda Matthew. Ella se ha vuelto dócil: «Haré lo que sea. Dame algo que hacer». Llega su cuerpo y le dicen que está configurado y trabajado. La copia hace todo el trabajo para hacerle vivible al cuerpo. Le pone música, le hace el café, le pone las tostadas en su punto, le hace la agenda. Todo lo programa.

«Eso es esclavitud», protesta el hombre. Pero Matthew le replica que no era real y que por eso no era barbarie. Le pide que le cuente su historia, que tal vez él tiene cosas que ha hecho de las que no está orgulloso. Insiste en que hable, que solo están los dos. Al cabo, el interpelado cuenta su historia.

El hombre del refugio cuenta que se casó con Bethany y «Éramos muy buenos juntos», pero «jamás le gustó a su padre...». Nada es perfecto, pero eran felices. Tienen una pareja de amigos —él de apariencia asiática— con quienes salen y cenan. Después de la cena, ella dice que está cansada y sin humor. Él limpia la casa y descubre que su pareja, Bethany, está embarazada. Él se pone feliz. Bethany dice no poder tenerlo porque no es tiempo para el embarazo. Discuten. Él se altera y ella lo bloquea. La ve como una sombra, una silueta. El hombre le pide que lo desbloquee, pero ella no lo hace y se va. Luego el hombre, a lo lejos, ve a Bethany cada Navidad entrar en la casa de campo de su padre. Supo que tuvo una hija, a quien también veía como una silueta.

Si él rompía el bloqueo, sería arrestado. Pidió conocer a la hija. No le fue permitido. Un día se enteró de que murió quien fue su pareja y se desactivó el bloqueo. La siguiente Navidad fue a casa del papá de Bethany. Ahí estaba su hija. Cuando va a saludarla, ve que el rostro de la niña es asiático, como el de su mejor amigo. Discute entonces con el padre de Bethany y en una confusa escena lo mata. La niña queda sola, ve el cadáver de su abuelo, sale para pedir ayuda y aparece muerta en el camino. Así concluye su relato del crimen cometido.

Matthew sale del refugio y aparece en un juzgado. Tanto él como su acompañante en el refugio han confesado sus delitos. Matthew pide una recompensa por la confesión que logró de su interlocutor. Le dan la libertad pero no lo sacan del registro de perversos sexuales, por ofrecer servicios ilícitos y ocultar información de un asesinato. La sanción fue el bloqueo de todo el mundo: Matthew solo puede mirar las siluetas de la gente. Sale a la calle en la noche de Navidad. Todos son sombras. Mientras tanto, en el refugio, el otro personaje es sancionado a padecer mil años por minuto.

En esta compleja historia los matices pueden ser varios. Quiero destacar aspectos procesales penales: las medidas cautelares, la investigación, la carga de la prueba y el valor de la delación.

La medida cautelar es el bloqueo. En la modernidad sólida, las medidas cautelares afectan al cuerpo y la propiedad; van desde restricciones al movimiento, el encierro, hasta la limitación de la propiedad. En la modernidad líquida, la medida está en la psiquis. Un dispositivo electrónico impide que una persona pueda identificar con sus sentidos a quien está sujeto a medidas de protección. El cuerpo tiene libertad de movimiento pero la mente no puede identificar a la persona presuntamente agredida. En la serie, el bloqueo tiene dos momentos. Uno es inmediato y opera por la pura voluntad de quien se protege; en un segundo momento interviene el Estado y da fuerza legal al bloqueo. Romper el bloqueo en el segundo momento significa agravar la medida cautelar, que puede que, como ocurre al final, se extienda hacia otras personas.

Otra medida cautelar y disuasiva, terriblemente cruel, tiene que ver con el uso del tiempo. Si el comportamiento del sujeto no es el esperado, su mente es programada para que pase decenas, centenas o miles de años en el tiempo medido por el reloj. En ese tiempo no se hace nada, lo que es enloquecedor.

La investigación tiene que ver estrictamente con conseguir la prueba mediante la confesión. Los dispositivos son electrónicos. En la serie que comentamos, se trata de una empresa privada, Smart Intelligence, que tiene un programa mediante el cual se puede clonar el cerebro y separar la mente del cuerpo. La mente consta en un *chip* y este puede ser almacenado en un cuerpo o un espacio más pequeño. En la película, el refugio y el cuerpo de la mujer son recreados en una computadora. El cambio de escenario es un mecanismo utilizado para generar confianza y lograr la confesión. La confesión se obtiene voluntariamente —no mediante tortura como en la modernidad sólida—. Inmediatamente lograda la confesión, el juicio termina. En el procedimiento penal contemporáneo, mediante los juicios abreviados, sumarios, directos o *plea bargaining*, la confesión es cada vez más la principal y única prueba. Ahora se obtiene la confesión bajo la amenaza de una pena carcelaria mayor; pronto se la obtendrá sobre la base de lo que uno manifieste en una red social o mediante estos dispositivos técnicos. En otras palabras, la carga de la prueba, como en los mejores días del sistema inquisitivo, volverá a estar en el procesado. La diferencia será que en el sistema inquisitivo de la modernidad sólida el mecanismo es la tortura del cuerpo, mientras que en la era psicopolítica se logrará a través de la presión en la mente, de modo que la confesión probatoria se produzca de forma voluntaria.

Otros mecanismos procesales, cada vez más legitimados en nuestros sistemas penales, son la delación y el agente encubierto, ambas técnicas propias del sistema inquisitivo, que se basaba en procedimientos secretos y fuera de cualquier control jurídico. Una de las características del proceso acusatorio y adversarial está en la publicidad de las pruebas.

Además, las reglas para introducir una prueba tienen que ser respetadas para garantizar el debido proceso, en particular la contradicción, el respeto de los derechos y la posibilidad de impugnar los actos contrarios a los derechos. Cualquier actividad fuera de los derechos y del control judicial es conocida como «derecho penal subterráneo». Muchas legislaciones, frente a la emergencia del terrorismo y otras amenazas semejantes, han permitido el uso de estas técnicas autoritarias. En la serie, Matthew tiene un doble rol. Primero es encubridor de un asesinato, debido a no haber denunciado. Segundo, a partir de su condición de responsable de un delito pasa a ser un agente encubierto que busca una confesión para obtener una disminución de su pena. Para conseguir la confesión, utiliza dispositivos tecnológicos dirigidos a la mente y a generar confianza. Lo logra.

En el sistema procesal penal actual estamos utilizando, para la investigación del delito, técnicas propias del siglo XVII y del positivismo científico, básicamente referidas al testimonio y la pericia. Sin duda, estos mecanismos están desfasados y suponen que la verdad se puede obtener a través de métodos empíricos. El proceso se convierte en una especie de laboratorio, en el que hay que construir la «verdad» sobre la base de procedimientos reglados. A principios del siglo XX la teoría de la relatividad y la física cuántica cuestionaron seriamente nuestra percepción y el positivismo entró en crisis de forma profunda. El principio de indeterminación y el de provisionalidad cuestionaron nuestra forma de ver el mundo y nos sembraron la duda. El sujeto que observa se involucra en el objeto observado. En lo judicial, el juez o fiscal, al producir la prueba en el proceso, la alteran. Lo que se trae a un proceso penal no es lo que sucedió históricamente sino aquello que los actores creen que pasó. No existen ya verdades inmodificables, sino representaciones. Si esto se traslada al proceso penal, entonces las pruebas deberían abrirse a otras formas de percepción del mundo, como aquellas que han sido desechadas por el positivismo, como el sueño en el mundo indígena o el mito.

En nuestro mundo psicopolítico, como se ha visto en la serie, el derecho en general debe evitar toda prueba en contra de los derechos y también debe favorecer todo mecanismo encaminado a excluir la intervención del sistema penal y a garantizar la inocencia. Pero la técnica, como casi en todo, rebasa al derecho, lo supera y lo burla.

## LA PENA

En «White Bear» (segunda serie de la segunda temporada) una mujer se despierta. Le duele la cabeza. Tiene vendas en sus muñecas. En la pantalla de un televisor encendido ve una figura que no entiende (el signo). Se levanta y no se reconoce. Apaga el televisor, que tiene un sonido perturbador. Sale de la habitación y baja las gradas. No se acuerda de nada. En la chimenea ve una foto de una niña. Primer recuerdo: la niña le sonríe. Decide salir. En las ventanas de las casas hay muchas personas que la graban con sus teléfonos. Pide ayuda: «¿Saben quién soy? ¡No recuerdo quién soy!». Todos se esconden salvo una persona atrevida que se cruza y le toma una foto. Una persona —con una máscara idéntica a la figura de la pantalla que miró apenas se despertó— sale de un auto y la persigue con un arma. En ese momento las personas salen de las casas y la siguen con sus teléfonos. La protagonista se esconde en un supermercado. Está desesperada: «¿Por qué están viendo y no hacen nada?», pregunta a dos personas que están ahí. Esas dos personas y la protagonista tienen que salir porque la turba rompe los vidrios y entra al local. Logran forzar la puerta y salen. Escapan. Corren. De un auto salen dos personas disfrazadas. Una con un serrucho y otra con un arma. «Los mirones están en las ventanas vigilando. Ellas te ven y vienen los asustadores», dice una de las personas que acompañan a la protagonista. Los recuerdos vienen: una foto, aparece una niña y ella piensa que la niña es su hija. Hay que ir a «Oso blanco», afirma una de las personas que huyen. Ella se desespera y tira piedras a quienes la filman. Los disfrazados la persiguen. Un auto se detiene y les piden subir. Escapan. La mujer protagonista

dice conocer al chofer, pero no está segura y está confundida. Piden ir al sur. El chofer dice que no es posible y que los llevará a un lugar seguro: el bosque. En el bosque mira la foto de la que cree que es su hija. El chofer saca un arma y un pasamontañas con el signo. Les ordena caminar y les apunta. Llegan a un lugar donde hay varias personas crucificadas. La protagonista está desesperada. Otra vez aparecen personas con cámaras. Ella llora. Una llamada telefónica la distrae. La chica con la que escapaba huye. Una persona que aparece en el bosque amarra las manos a la protagonista y saca un taladro. Todo apunta a que la van a crucificar. La gente mira. Cuando está a punto de taladrarle la espalda, aparece la muchacha que había escapado y dispara al hombre. La mujer protagonista agradece y llora desesperada. La siguen filmando. Huyen. Aparecen los disfrazados con el cuchillo y el bate. «Oso blanco está cerca. Tenemos que desconectarla». Es de noche. Tienen que entrar al complejo transmisor. Vuelven las personas y toman fotos. Vuelven fragmentos de recuerdos. La mujer cree que en Oso blanco hay algo malo y que no hay que volver. Tiene recuerdos que no puede concatenar. Rompen la seguridad de la puerta de entrada. La niña vuelve una y otra vez como recuerdo. Entran al edificio. La chica tira gasolina y cuando va a prender fuego, aparecen los disfrazados. La mujer toma un arma y dispara. Sale confeti. Se abren unas puertas y se encuentra en un gran teatro. La gente aplaude. La sientan y amarran a una silla. Todas las personas, como en una obra de teatro, hacen la venia y son aplaudidas efusivamente. «Es hora de decirte quién eres». Le muestran fotos. De ella y de su prometido. «Por si no sabes, ustedes no son populares. Eres famosa». El veredicto fue culpable. Secuestró a una niña de seis años y después de varios meses apareció un oso blanco. En el bosque donde se encontró el oso, hallaron el cadáver de la niña. Ella grabó los últimos momentos de la muerte. El prometido tenía un tatuaje con el signo. Presenció la muerte de la niña y no hizo nada. Él se suicidó y ella cumple condena. Lloro. La gente le grita «Asesina» y le toman fotos. Ordenan sacarla. Lloro y suplica. Los administradores del centro agradecen la presencia

de la gente y «que siga el espectáculo». «Púdrete». «Fuera». La exhiben públicamente mientras la gente grita y la abuchea. Está en un auto con vidrios. Le tiran tomates. Lloro. La sacan y llevan a la casa de donde salió. Pide por favor que la maten. La conectan a un aparato y le dicen que en 30 minutos tendrá el efecto. Mientras le borran la memoria, mira lo que grabó, que son las imágenes que aparecerán al día siguiente. La mujer siente un dolor intenso con los cables en su cabeza. Pide ayuda. Mientras tanto, todo se ubica en su lugar. El hombre marca el calendario. Suman 18 las veces que han hecho lo mismo.

El parque recreativo de justicia se llama «Oso blanco». La genta paga entrada y recibe instrucciones. Se dice que el papel de todos es importante, pero la regla uno es que el público no debe hablar, que la condenada cree que las personas están hipnotizadas. La regla dos, explican, es mantener distancia. La mujer es peligrosa. Puede atacar y se puede perder el día y la entrada, si hay incidentes. La regla más importante es «disfrutar». «Salgan, disfruten y que comience el espectáculo». La gente ríe. La mujer despierta. Se mira en el espejo. Sale. Todos cumplen sus roles. El carro, el supermercado, las rutas, las persecuciones, las crucifixiones, el teatro, la exhibición. Todos actúan. Todos se divierten. Una mujer cumple su condena.

«... HAY MUCHAS **RAZONES** PARA  
 PENSAR QUE LA **CÁRCEL** CON  
 EL **TIEMPO** DESAPARECERÁ O  
**DEJARÁ** DE SER TAN UTILIZADA.  
 ¿SI ALGÚN DÍA **DESAPARECE**,  
 LA PENA **TENDRÁ** UNA FORMA  
 SEMEJANTE A LA QUE NOS **PINTAN**  
 EN ***BLACK MIRROR?***».

---

En la modernidad sólida la pena por excelencia es la cárcel y, como quedó dicho, el control del cuerpo. La cárcel tiene aún una aceptación considerable. Dos explicaciones prevalecen acerca de la cárcel. Una viene de David Garland, que considera que esta tiene una utilidad meramente segregacionista y que da réditos políticos. La cárcel ha fracasado en cuanto a cumplir los fines constitucionales pero este fracaso ha sido útil al poder político (2007, p. 192). Por tanto, cuando la sensibilidad cultural deje de dar votos con el punitivismo, entonces seguramente la cárcel desaparecerá. La otra explicación viene de Loïc Wacquant (2010), que considera que la cárcel es un instrumento útil para el capitalismo neoliberal porque ayuda a controlar a los pobres y porque es un gran negocio privado. Lo que quiere decir que cuando deje ser un negocio y se encuentren otras formas de controlar la pobreza, entonces la cárcel perderá protagonismo.

Además, hay muchas razones para pensar que la cárcel con el tiempo desaparecerá o dejará de ser tan utilizada. La principal es que es extremadamente cara, requiere un espacio que acaba «contaminando» social y ecológicamente lo que rodea, necesita de guardias, multiplica una violencia que en una democracia podría ser intolerable y criminológicamente se ha demostrado que no disminuye los índices delincuenciales. Hay países que han logrado un mejor control de la violencia al reducir las cárceles, como sucede en Holanda y en los países escandinavos. ¿Si algún día desaparece la cárcel, la pena tendrá una forma semejante a la que nos pintan en *Black Mirror*?

En la serie, se pueden apreciar algunas características propias de nuestra modernidad tardía. La pena es útil pero no para corregir o enmendar el daño cometido por la persona que delinque. La pena es útil porque es rentable. La pena genera utilidad y espectáculo. Por un lado, un parque de diversiones convoca a la gente; por otro, además de divertir, se castiga ejemplarmente a la persona desviada. La sociedad participa en la ejecución de la pena. La venganza se efectiviza cada vez y por cada persona que visita el parque. En cada función, además,

se recuerda el hecho que no debe ser repetido. En este sentido, la idea de Durkheim, de que el delito genera frente a él solidaridad y fortalece la cohesión social, se cumple a cabalidad. Existe pues, una prevención general que es negativa. En cuanto al espectáculo, en la serie las personas toman fotos y multiplican el odio y la venganza; el teatro simboliza ese juicio público que seguramente reitera aquello que los medios deben haber publicitado en su momento. Esto es lo que Zaffaroni llama la «criminología mediática» (2011, p. 235).

En la criminología mediática, el delito, el proceso y la pena son un show. Los medios de comunicación, que incluyen tanto la televisión como las redes sociales e internet, son también víctimas, jueces y ejecutores de la pena. Se requiere siempre un chivo expiatorio. En la serie, como en la vida, seguramente la persona no es la única —ni tampoco la peor— delincuente. Simplemente es útil para satisfacer la frustración colectiva y también —no hay que olvidarlo— para desviar la atención de una sociedad y un sistema inequitativo hacia una persona individual. La violencia se banaliza. El poder punitivo no tiene límites, excluye, anula a los victimarios; y es irracional porque el poder decide con base en incoherencias: la lógica del espectáculo y el pensamiento mágico (Zaffaroni, 2011, p. 238). Si bien se recuerda la violencia del delito, se oculta la violencia de la pena. El poder punitivo, y la pena en particular, dinamizan el mercado. Seguramente la pena terminará cuando el público deje de visitar su lugar, tal como pasa con un parque temático o con un show de Broadway. En este sentido ¿se puede justificar la pena que se multiplica en cada show con el dolor y sufrimiento de la persona sancionada? ¿Tiene sentido hablar de proporcionalidad de la pena? ¿Tienen las personas condenadas derechos y estos pueden limitar el poder sancionar? Las respuestas, desde la dignidad de cada persona y todavía desde la lógica de los derechos humanos, es positiva y tiene sentido. Puede que algún día el sueño abolicionista se haga realidad, pero esto no necesariamente significa que será para mejorar la vida, optimizar la libertad y enriquecer la democracia.

## EL CONTROL SOCIAL

En «Nosedive» (primer episodio de la tercera temporada) una mujer, Lacie Pound, corre en la calle con su teléfono, como lo hacen otras personas. Se detiene y califica a unos transeúntes, pone estrellas, de una a cinco. Cinco cuando el comportamiento es extraordinario y uno cuando es detestable. En la calle todos están en sus teléfonos. Al vendedor de un helado, que tiene 3.7 estrellas, Lacie le pone 5. A ella, como reciprocidad, le pone también cinco estrellas. Envía fotos, sube su puntaje. En el ascensor, en las oficinas, en las tiendas todos sonrían. Tiene 4.2. Los individuos compiten. Las empresas miran la trayectoria de la gente. Quienes quieren subir puntos son adulones. Un mesero que tiene 3.1 le ofrece un batido. No vale la pena considerarlo siquiera. Ella quiere alquilar un departamento exclusivo, pero requiere al menos 4.5 estrellas. Su amiga de infancia Naomi tiene 4.8 y al parecer tiene una vida perfecta y feliz. Lacie contrata un consejero de empresa para subir estrellas —tal como ahora los académicos contratan personas para publicar en revistas indexadas—. Con 2.4 estrellas no se puede entrar a ningún lado. No hay que forzar las cosas. La clave son gestos auténticos. O sea, hay que actuar bien, recomienda el consejero.

Un buen día Naomi llama a Lacie para anunciar su boda. La invita y le propone ser su dama de honor. «¿Estás segura? Tienes un montón de gente influyente», reacciona Lacie. Todos los invitados son 4.7 o más. «Quiero que estés a mi lado», contesta Naomi. «No te voy a fallar», promete la invitada. Su consejero asegura que con este evento bastará para subir a 4.5 y obtener el préstamo para alquilar el departamento. Tiene que hacer un buen papel. Recordar la infancia, dar un buen discurso, llorar, conmover.

La travesía de su casa hasta el lugar de la boda es también un camino de estrellas. Ese día, Lacie se cruza con una persona, la choca y le baja puntos. Tiene que tomar un avión para llegar. Al llegar al aeropuerto, el taxista le puso 3 estrellas. Está en 4.1. En el aeropuerto, le anuncian

que el vuelo está lleno. Solo podría acceder a un asiento si fuera cliente preferencial, que requiere 4.2. Pide hablar con el supervisor. Se pone neurótica, insulta. Las personas en la fila le bajan los puntos. Le quitan un punto como sanción. Tiene ahora 3.1. Sale del aeropuerto y para llegar a la boda se dirige a alquilar un auto. Por el puntaje, no puede acceder a un auto nuevo. Le dan un auto viejo, pasado de moda. La batería del auto está descargada. En una estación de cargador de energía, el auto está tan viejo que no existe adaptador para el modelo. Las calificaciones siguen bajando porque tiene «encuentros irrelevantes». A nadie le importa que tenga que llegar a una boda o que tenga un auto alquilado. Camina. Pide «jalones». Tiene ya 2.8 y nadie quiere recogerla. Sin hacer mucho, le siguen bajando puntos.

Un camión se detiene. Susan, de 1.4 estrellas, se ofrece a llevarla. «Sube. Yo no muerdo», le dice. Conversan. La camionera cuenta que ella era 4.6, vivía para eso y se esforzaba. Su esposo tuvo cáncer. Repartía estrellas para cada doctor, cada enfermera. El cáncer siguió creciendo. Su marido no pudo acceder a un tratamiento médico porque era un 4.3 y le dieron su cama a un 4.4. Antes de morir dijo: «Basta. Irritar a esos pelotudos fue como quitarse un zapato apretado». Faltando una hora para llegar a la boda, la novia le pide a Lacie que no llegue, porque no puede estar con una 2.6. Ese puntaje es inaceptable, perjudicial para todas las personas. Lacie, a pesar de todo, quiere llegar a la boda y dar su discurso. «No te atrevas», la amenaza la novia. En la carretera, Lacie insulta a todos y sigue bajando puntos.

Lacie llega finalmente a la boda y entra a hurtadillas porque al lugar no se puede entrar con menos de 3.8. Los invitados están impecables. Lacie está hecha un desastre: sucia, despeinada, de mala noche. Entra y llama la atención. Al momento tiene 1.1 y es la vergüenza. Toma el micrófono: «He admirado a Naomi toda mi vida... Estamos tan metidos en nuestra propia mierda que no hay que olvidar la felicidad del puto Paul y Naomi... Es un honor para mí estar aquí para ver esta mierda...». Los guardias de seguridad la sacan de la fiesta y termina

en la estación de policía. Es fichada y sus ojos, registrados. Lloro. Al frente tiene a un preso afrodescendiente. Simula calificarlo y él dice: «Me importa un carajo tu mundo». Se insultan. Se gritan: «¡Fuck you!».

En esta serie se ve de cuerpo entero el nuevo control social. Del control de un policía o de los monitores de alguna oficina del Estado, se ha pasado al autocontrol y al control social. Quedó atrás el control que estaba encargado a las instituciones visibles, con jerarquías pesadas, como la Iglesia, la escuela, la familia, y se pasó al control de las redes sociales. En sociedad, «los residentes del panóptico digital se comunican intensamente y se desnudan por su propia voluntad. Participan de forma activa en la construcción del panóptico digital. La sociedad del control digital hace un uso intensivo de la libertad» (Han, 2014, p. 21). Efectivamente, en la serie se aprecia el rol absolutamente secundario de la policía y la familia, y desaparece el de la escuela o la Iglesia. El rol protagónico lo tiene el individuo, solo y aislado. Las personas se autocontrolan y se autorrestringen. Se exigen a sí mismas todo el tiempo y fingen felicidad.

Byung-Chul Han tiene una metáfora interesante para reflejar estas circunstancias del control social. Para él, las personas tenemos casi una relación religiosa con la tecnología, en la que el Facebook es como una iglesia, nuestra página es como un confesionario y el «me gusta» o *like* es como un amén. Todo sirve «para examinarse y controlarse a sí mismo. La dominación aumenta su eficacia al delegar a cada uno la vigilancia. Cuanto mayor poder, más silenciosamente actúa. El botón de *me gusta* es su signo. Uno se somete al entramado de poder consumiendo y comunicándose» (2014, p. 27). Como en un ejercicio religioso, pensar, reflexionar, contextualizar, no tiene mucha importancia. Hay que actuar y la fe basta. Estamos en una organización de la vida basada en la emoción.

Han utiliza, además, dos metáforas para explicar mejor el fenómeno. En la modernidad sólida el símbolo es el topo; en la líquida, la serpiente. El topo se mueve en un sistema cerrado y rígido, que no soporta la apertura. La serpiente, en cambio, «delimita el espacio a partir de su movimiento. El régimen neoliberal se comporta como 'alma'.

Instituye entre los individuos una rivalidad interminable. La motivación, el proyecto, la competencia y la iniciativa son inherentes a la técnica de dominación psicopolítica del régimen neoliberal» (2014, p. 32). Efectivamente, los personajes en la serie nunca están encerrados, se mueven libremente en las redes sociales, como la serpiente. El control social, por otro lado, se realiza en todos los espacios: la calle, el encuentro cotidiano, los trámites, el trabajo, el gimnasio, la boda, por donde vaya el cuerpo, como el de la serpiente.

Otro aspecto importante del control social en la modernidad líquida es lo emotivo. No se piensa, no se razona, no se reflexiona. La vida se acelera con las emociones que provoca el «me gusta» y el incrementar las estrellas. La emoción incrementa la productividad y el rendimiento. La emoción es subjetiva, situacional y volátil, cambia con las circunstancias; de una sonrisa fingida, como se ve en la serie, se pasa a la ira cuando le bajan las calificaciones. La sonrisa instantánea dura el tiempo necesario para tomar un *selfie* y enviar la foto a las redes sociales. A este fenómeno Han lo llama «la dictadura de la emoción. Hoy no consumimos cosas, sino emociones. Las cosas no se pueden consumir infinitamente, las emociones, en cambio, sí» (2014, p. 72). Tener más de cuatro estrellas en la serie produce felicidad. Bajar a 3 o 2 estrellas produce frustración. ¿No nos pasa lo mismo cuando ponemos algo en nuestras redes sociales y no tiene retuits o colgamos algo en el Facebook y no recibe «me gusta»? No es casual que en las redes haya cada vez más símbolos de complacencia que de rechazo. Tenemos que estar optimistas y rindiendo. Lacie hace gimnasia, repasa sus caras en el espejo, se viste y arregla, pide comida con su mejor sonrisa... para vivir emocionalmente satisfecha. En la serie parece una exageración esa vida dedicada a conseguir estrellas, pero ¿no hacen algo parecido los youtuberos, los blogueros, los tuiteros y más personas adictas a las redes sociales? Cuando una persona logra, a fuerza de mucha autodisciplina, tener millones de seguidores, ¿no tiene acaso publicidad, auspiciadores, empresas que financian? El *big data*, al igual que en la serie, ya clasifica a las personas por el número de seguidores y

eso les permite acceso preferencial a algunos servicios; de igual modo clasifica a las personas *trash*, que son las que no valen nada porque no tienen capacidad de consumo e invertir publicidad en ellas no tiene sentido.

En suma, todas y cada una de las personas somos controladores sociales y al mismo tiempo controlados. Y somos despiadados en la tarea. No estamos, pues, tan lejos de lo que *Black Mirror* nos pinta como una aparente exageración.

### LA TRANSMODERNIDAD BARROCA

En uno de sus últimos libros, *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad* (2015) nuestro gran filósofo latinoamericano Enrique Dussel dedica dos capítulos a plantear posibilidades de liberación dentro de nuestra modernidad hegemónica. Una idea es la de la transmodernidad. En la transmodernidad se admite que hay varias modernidades simultáneas, en las que hay un «más allá de» y también un «antes de» la modernidad europeo-norteamericana. Esas modernidades diferentes pueden dialogar de periferia a periferia «sin necesidad de atravesar el ‘centro’ de hegemonía... del movimiento feminista a las luchas antirracistas y anticolonialistas» (Dussel, 2015, p. 284). Para lograrlo se comienza por la afirmación. Afirmarse implica el orgullo de *ser*, la conciencia de ser «el otro» oprimido o que sufre, el que está en el *sur*. No es una pura afirmación ingenua y apologista, a condición de no caer en el fundamentalismo, en el liberalismo europeo o en la izquierda marxista. En segundo lugar, hay que realizar una crítica desde los supuestos de la propia cultura, lo que implica aprender de otras culturas, rescatar de la propia cultura lo que libere y desechar lo que oprima: «si todo lo que en ellos dicen lo encontramos razonable, lo aceptamos, y si algo hubiere irrazonable, nos sirva de precaución y advertencia» (2015, p. 289). Hay que resistir, en tercer lugar, y para ello hay que retornar a los textos, símbolos y mitos constitutivos de cada cultura. En cuarto lugar, hay que hacer un permanente diálogo

intercultural Sur-Sur, «fecundarse mutuamente de la periferia y de los espacios de frontera; al poder organizar redes de discusión de sus problemas específicos, el proceso de autoafirmación se transforma en un arma de liberación» (2015, p. 193). Finalmente, caminar en esos universos pluriversos hacia una utopía liberadora.

La otra idea es de Bolívar Echeverría, el *ethos barroco*, que Dussel rescata del filósofo ecuatoriano. La idea del barroco es que, en la modernidad hegemónica, como en el arte barroco, los espacios que no están sujetos al control hegemónico son llenados de elementos utópicos y de resistencia, «que pudieran ser parte de la alternativa de una modernidad no capitalista» (2015, p. 299). En palabras de Echeverría, esos elementos implican «alcanzar esta conversión de lo inaceptable en aceptable y asegurar así la ‘armonía’ indispensable para la existencia cotidiana moderna, esta es la tarea que le corresponde al *ethos* histórico de la modernidad» (2011, p. 168).

Lo central en las dos aproximaciones —la de la transmodernidad y del barroco— es que hay alternativas tanto en las modernidades no capitalistas como en la modernidad misma hegemónica. El punto está en saber apreciarlas y en multiplicarlas. Las modernidades simultáneas existen cuando hay nacionalidades y culturas diversas en un mismo espacio geográfico, como sucede en varios países de América Latina que tienen poblaciones indígenas. La modernidad barroca existe cuando en las culturas hegemónicas los espacios no mediados por lo hegemónico existen, como cuando en lo urbano existen manifestaciones de solidaridad o prácticas de vida diversas (movimientos animalista, ecofeminista, vegano y más).

Volviendo a la tecnología digital y las redes sociales, la idea sería que el uso hegemónico se dirige a realizar control psicopolítico y explotar al individuo para que sea una persona dócil, productora y consumidora sin límite. Para Dussel ese uso sería una de las posibilidades de una de las modernidades. Efectivamente, los usos pueden ser diversos y de hecho históricamente así se ha demostrado. Las convocatorias

a grandes manifestaciones, del tipo «primavera árabe», «indignados», «*Occupy Wall Street*», todas se han hecho vía redes sociales y dispositivos «líquidos». De igual modo, uno puede encontrar programas del tipo Wikipedia y WikiLeaks que son ejemplos de redes contrahegemónicas que pretenden hacer uso de forma no comercial de las redes. En cuanto a lo barroco, la idea es encontrar elementos liberadores en medio de las mismas redes sociales usadas para un consumo masivo e ilimitado. Difundir por redes sociales noticias que generen conciencia o movilización sobre temas liberadores es un ejemplo.

En *Black Mirror* uno puede encontrar momentos de resistencia o posibilidades de afirmación. En «Shut Up and Dance» los personajes parecen estar atrapados en una red que los condiciona a obedecer bajo el chantaje de la publicidad de su vida privada sexual. En varios momentos los personajes actúan de forma no prevista y dudan. Keny, por ejemplo, tapa la cámara, piensa en no mandar su contacto de WhatsApp. En algún momento, los dos personajes piensan en desobedecer las órdenes. Todos los personajes, por último, quieren cumplir para poner fin al ser controlados.

En «White Christmas» el personaje que confiesa su delito está en un constante acto de resistencia. Sabe o intuye que exponerse puede ser peligroso. Calla. Está resistiendo. El sistema hegemónico de control utiliza todas las formas para conseguir su propósito. Pero la persona calla. Contemplar, callar, desconectarse es una forma de resistir.

En «White Bear» la resistencia más importante es que la mujer sancionada a repetir su delito en un parque de diversiones, a pesar de que le «resetean» su cerebro, comienza a recordar. La memoria será su fuente de resistencia. Cada vez ella recuerda más. Se acuerda de la cara de la persona que maneja el auto, le dice que la conoce o que la ha visto antes; cuando mira las fotos y cree que es su hija, sabe que es una cara conocida. Si en algún momento recuerda lo que pasó, sin duda dejará de seguir el libreto de las personas del parque. La memoria, la afirmación de Dussel, será la forma de liberarse.

En «Nosedive», Lacie, cuando pierde puntos y está cerca de 2, totalmente despreciable para la mayoría, es acogida por una persona, la camionera, que tiene 1 punto. No muerde. No agrede. Es solidaria. En el momento que se sube al camión está en ese espacio que Dussel llama el «margen». Encuentra seres humanos que se cansaron de estar fingiendo y que viven una vida ajena a las calificaciones, más humana, más relajada, más solidaria.

Si uno mira alrededor, seguramente destacan los miles de personas conectadas a toda hora en las redes y también miles de personas que caminan por las calles mirando una pantalla. Esa es la modernidad hegemónica. Pero, al mismo tiempo, si uno mira con atención, también podrá apreciar miles de personas desconectadas, que no tienen red social, que apagan su teléfono, que no atienden cada mensaje que entra, que priorizan a los seres humanos antes que a los aparatos. Estos están, a su manera, en una modernidad barroca y, si dialogan entre varias culturas o grupos que resisten, en una transmodernidad.

Con todos estos elementos, podemos afirmar que la tecnología digital podría tener un impacto positivo para el sistema penal. *Black Mirror* nos anticipa los peligros de una sociedad atrapada y de un control permanente, complejo y completo. Pero en el mismo sistema, desde una lógica barroca hay otras posibilidades. El sueño abolicionista es posible con las redes y la tecnología, pero puede ser tan cruel como liberador. Para distinguir lo uno de lo otro, hay que estar permanentemente atentos para evitar las seducciones y las aparentes ventajas que vende el sistema hegemónico. Los riesgos pueden disminuir pero también pueden multiplicarse. Por los resultados se conocen los usos de la tecnología. Si aumenta el control y disminuye la libertad, el uso es inadecuado. Si disminuye la violencia y se incrementa la libertad, entonces el uso es deseable. Para lograr estas distinciones, no queda más que dialogar con las comunidades que no están conectadas, que se desconectaron o que, conectados, tienen usos alternativos. La transmodernidad y la modernidad barroca ofrecen posibilidades.

El problema no es la tecnología. El problema son sus usos. Menos control, más y mejor libertad son posibles.

## REFERENCIAS

- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Dussel, E. (2015). *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*. México D.F.: Akal.
- Echeverría, B. (2011). *Modernidad de lo barroco*. México D.F.: Ediciones Era.
- Garland, D. (2007). Perspectivas sociológicas sobre el castigo. En *Crimen y castigo en la modernidad tardía*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Han, B.C. (2014). *Psicopolítica*. Buenos Aires: Herder.
- Jameson, F. (2007). *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso.
- Wacquant, L. (2010). *Castigar a los pobres: el gobierno neoliberal de la inseguridad social*. Barcelona: Gedisa.
- Wong, J.C. & S. Siddiqui (2018). Mark Zuckerberg agrees to testify before Congress over data scandal. *The Guardian*, 27 de marzo. <https://www.theguardian.com/technology/2018/mar/27/mark-zuckerberg-testify-congress-cambridge-analytica-data-scandal>
- Zaffaroni, E.R. (2011). *La cuestión criminal*. Ilustraciones de M. Rep. Buenos Aires: Planeta.



## SOBRE LOS AUTORES

*Manuel Alcántara Sáez* es catedrático de Ciencia Política e investigador del Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca. Trabaja sobre política comparada latinoamericana, la democracia representativa y las élites políticas. Es autor de *El oficio de político* (2012) y ha coeditado con Santiago Mariani *La política va al cine* (2014) y *La política es de cine* (2018).

*Michael Asimow* es profesor emérito de la Escuela de Derecho de la Universidad de California en Los Ángeles y *visiting professor of Law* en la Universidad de Stanford. Además del derecho administrativo, se ha especializado en el derecho y la cultura popular. Es coautor de numerosos artículos y varios libros acerca de los abogados en el cine y la televisión estadounidenses.

*Ramiro Ávila Santamaría* es abogado y licenciado en Ciencias Jurídicas por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), máster en Derecho por la Universidad de Columbia y doctor en Sociología Jurídica por la Universidad del País Vasco. Es docente del Área de Derecho de la Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador y autor de *La (in)justicia penal en la democracia constitucional de derechos* (2013) y *El neoconstitucionalismo andino* (2016).

*Javier de Belaunde López de Romaña* es abogado en ejercicio y profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Realizó estudios de posgrado en la Universidad de Wisconsin. Ha publicado libros y artículos sobre la reforma de la administración de justicia y ha integrado diversas comisiones nacionales que abordaron este asunto, la Comisión Especial para la Reforma Integral de la Administración de Justicia (CERIAJUS) entre ellas.

*Lucía Dammert* es socióloga y doctora en Ciencia Política por la Universidad de Leiden. Es profesora de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile. Ha publicado artículos y libros sobre seguridad ciudadana, crimen organizado y reforma policial. Integra el consejo asesor en temas de desarme, del secretario general de Naciones Unidas, para el periodo 2017-2020.

*Eduardo Dargent Bocanegra* es abogado, máster en Filosofía Política por la Universidad de York y doctor en Ciencia Política por la Universidad de Texas. Es profesor del Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP. Ha publicado *Demócratas precarios* (2009), *El Estado en el Perú: una agenda de investigación* (2012) y *Technocracy and Democracy: The Experts Running Government* (2015).

*Carles Feixa* es doctor por la Universidad de Barcelona. Ha sido profesor en la Universitat de Lleida y es catedrático de Antropología Social en la Universidad Pompeu Fabra. Se ha especializado en el estudio de las culturas juveniles, tema sobre el que tiene numerosas publicaciones. En 2017 obtuvo dos de los máximos reconocimientos a su labor investigadora: el ICREA Academia de la Generalitat de Catalunya y el Advanced Grant del European Research Council.

*Linn Hamnergren* es doctora en Ciencias Políticas y su larga experiencia relativa a proyectos de reforma judicial se inició en USAID y prosiguió en el Banco Mundial; actualmente es consultora independiente. Ha escrito numerosos artículos y tres libros sobre la materia.

En *Justice Reform and Development* (2014) compara las reformas en los países desarrollados y en desarrollo.

*Manuel Iturralde Sánchez* es abogado y se graduó como máster y como doctor en Derecho por la London School of Economics. Es profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes y codirige la clínica jurídica de la misma universidad. Sus intereses investigativos y académicos se centran en la criminología, la sociología del castigo y el derecho penal.

*Baldo Kresalja* es abogado. Realizó estudios de posgrado en la Universidad de Wisconsin y obtuvo un máster en la Escuela de Administración de Negocios (ESAN). Además de su dedicación al ejercicio profesional, es profesor principal en la PUCP. Ha sido ministro de Justicia en 2004.

*Sebastián Linares* es doctor en Ciencia Política por la Universidad de Salamanca, investigador del CONICET en Argentina y profesor adjunto de Derecho Constitucional en la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca). En 2017 publicó *Democracia Participativa Epistémica*. Sus temas de investigación actuales son la democracia digital y el gobierno abierto.

*Santiago Mariani* es licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad del Salvador y MSc en Políticas Públicas por el St. Antony's College de la Universidad de Oxford. Es experto asociado del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y estudia en el programa de doctorado en Estado de Derecho y Gobernanza Global de la Universidad de Salamanca.

*Maria-Jose Masanet* es licenciada en Comunicación Audiovisual y doctora en Comunicación Social por la Universidad Pompeu Fabra, donde labora como investigadora posdoctoral. Ha publicado diversos artículos y con Joan Ferrés ha editado el libro *La educación mediática en la universidad española* (2015).

*Luis Pásara* es doctor en Derecho por la PUCP. Como sociólogo del derecho, su trabajo de investigación ha abordado los sistemas de justicia latinoamericanos, asunto sobre el cual ha publicado extensamente. Ha sido investigador del Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca, del cual es miembro honorífico. Es *senior fellow* de Due Process of Law Foundation.

*José Sánchez-García* es doctor en Antropología Social y Cultural. Se desempeña como investigador en el Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra. Durante los últimos años combina estudios sobre culturas juveniles y marginalización. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros sobre movimientos sociales y culturas juveniles en España y el norte de África.

*Enrique San Miguel* es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Cantabria y doctor en Derecho por la Universidad Rey Juan Carlos. En esa institución es catedrático de Historia del Derecho y de las Instituciones. Su último libro es *El sol ofuscado. Derecho e Historia en el Cine y la Literatura. La Edad Moderna* (2018).

*Martín Tanaka* es doctor en Ciencia Política por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede México. Es investigador principal en el Instituto de Estudios Peruanos, institución de la que fue director general entre 2005 y 2007. Asimismo, es profesor en la PUCP, donde dirige el Doctorado en Ciencia Política y Gobierno.

*Catalina Wainerman* es Ph.D. en Sociología por la Universidad de Cornell. Es profesora emérita en la Universidad de San Andrés (Buenos Aires). Asimismo, es autora de numerosos artículos y libros, producto de sus investigaciones sobre la participación económica femenina, los cambios en la estructura de la familia y del mercado de trabajo desde la perspectiva de género y, más recientemente se ha enfocado en la formación de investigadores en Ciencias Sociales y Humanas y en Exactas y Naturales.



Se terminó de imprimir en  
los talleres gráficos de  
Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Psje. María Auxiliadora 156, Breña  
Correo e.: [tareagrafica@tareagrafica.com](mailto:tareagrafica@tareagrafica.com)  
Teléfono: 332-3229 Fax: 424-1582  
Se utilizaron caracteres  
Adobe Garamond Pro en 11 puntos  
para el cuerpo del texto  
abril 2019 Lima - Perú