

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

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)¹. 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

¹ 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 jurado². En cambio, en buena parte del resto del mundo —incluyendo a Europa continental, Asia y América Latina—

² 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)³.

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

³ 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 independiente⁴ 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

⁴ 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 Hays⁵.

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

⁵ 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 sentimientos⁶. 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.

⁶ 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.

Fantasma 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»⁷. 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*)⁸.

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

⁷ «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».

⁸ *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.