

LA JUSTICIA EN LA PANTALLA

UN REFLEJO DE JUECES Y TRIBUNALES EN CINE Y TV

Luis Pásara

Editor

Capítulo 6



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

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

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.