



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**La deriva antiliberal en los EE.UU.  
vista por el cine jurídico contemporáneo  
(1930-2020)**

Iván Gómez García



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Facultat de Dret

**Departamento de Ciencia Política, Derecho Constitucional  
y Filosofía del Derecho**

**Programa de doctorado: Derecho y Ciencia Política**

**Línea de investigación: Filosofía del Derecho**

**TESIS DOCTORAL**

**LA DERIVA ANTILIBERAL EN LOS EE. UU. VISTA POR EL  
CINE JURÍDICO CONTEMPORÁNEO (1930-2020)**

AUTOR: Iván Gómez García

DIRECTOR: Dr. Ricardo García Manrique

2021





*A mi padre, que es un gran abogado.  
A Melanie, que llegará a ser una gran jurista.*



*Hay una cosa en este país ante la cual todos los hombres son creados iguales; hay una institución humana que hace a un pobre el igual de un Rockefeller, a un estúpido el igual de un Einstein, y al hombre ignorante, el igual de un director de colegio. Esta institución, caballeros, es un tribunal. Puede ser el Tribunal Supremo de los Estados Unidos, o el juzgado de instrucción más humilde del país, o este honorable tribunal que ustedes componen. Nuestros tribunales tienen sus defectos, como los tienen todas las instituciones humanas, pero en este país nuestros tribunales son los grandes niveladores, y para nuestros tribunales todos los hombres han nacido iguales.*  
Atticus Finch, *Matar a un ruiseñor*



## **Resumen**

El cine jurídico ha sido una presencia constante en la historia del cine estadounidense desde sus orígenes. Este género filmico elabora respuestas desde el terreno cultural a los riesgos y amenazas a los que se ha enfrentado la democracia estadounidense, y apela a ciertos principios fundacionales de la república como antídoto frente a los ataques llevados a cabo por diferentes operadores públicos y privados al sistema de derechos y libertades del país. El desarrollo, evolución y cambios de ese cine jurídico se han visto muy marcados por el contexto sociopolítico y han obedecido a diferentes factores de orden histórico, ideológico e industrial. El presente texto supone un intento por construir una historia cultural de ese cine jurídico a través del análisis detallado de una serie de películas esenciales del género y de los debates jurídicos y políticos allí planteados, que suponen la elaboración de un diagnóstico sobre la deriva antiliberal sufrida por la democracia estadounidense tras las grandes luchas por los derechos civiles de los años sesenta.

**Palabras clave:** cine jurídico, liberalismo, democracia, Estados Unidos, cultura popular.

## **Resum**

El cinema jurídic ha estat una presència constant a la història del cinema nord-americà des dels seus orígens. Aquest gènere filmic construeix respostes des del terreny cultural als riscos i amenaces als que ha fet front la democràcia dels Estats Units, i apel·la a certs principis fundacionals de la república com antídote enfront dels atacs duts a terme per diferents operadors públics i privats al sistema de drets i llibertats del país. El desenvolupament, evolució i canvis d'aquest cinema jurídic s'han vist molt marcats pel context sociopolític i han obeït a diferents factors d'ordre històric, ideològic i industrial. Aquest text suposa un intent de construir una història cultural d'aquest cinema jurídic a través de l'anàlisi detallada d'una sèrie de pel·lícules essencials del gènere i dels debats jurídics i polítics allà plantejats, que suposen l'elaboració d'un diagnòstic sobre la deriva antiliberal patida per la democràcia als Estats Units després de les grans lluites pels drets civils dels anys seixanta.

**Paraules clau:** cinema jurídic, liberalisme, democràcia, Estats Units, cultura popular.

## **Abstract**

Trial films have been a constant presence in the history of American cinema since its origins. This film genre elaborates cultural responses to the risks and threats that American democracy has faced, and appeals to certain founding principles of the republic as an antidote to the attacks carried out by different public and private operators on the country's system of rights and freedoms. The development, evolution and changes of this genre have been very marked by the sociopolitical context and have been due to different factors of a historical, ideological and industrial nature. This text is an attempt to build a cultural history of trial films through the detailed analysis of essential films of the genre and the legal and political debates raised there, which involve the elaboration of a diagnosis on the illiberal drift suffered for American democracy after the great civil rights struggles of the 1960s.

**Keywords:** trial films, liberalism, democracy, United States, popular culture.





## **Agradecimientos**

Con el tiempo, uno acumula muchas deudas intelectuales. Este trabajo nunca habría llegado a buen puerto sin la ayuda, los conocimientos, la disponibilidad, la profesionalidad y el cariño de mi director, el Dr. Ricardo García Manrique. Mi deuda con él se inició en aquellos lejanos días ya en los que impartía clases en la carrera. Desde entonces, no ha parado de crecer. Él fue uno de los primeros profesores que encontré interesados en hablar del derecho a través del cine. Tiempo después, acudí a él con algunas vagas ideas que, con gran paciencia, fue capaz de reconducir hasta su cristalización definitiva en este texto. En contra de lo que suele decirse sobre estos procesos de investigación y escritura, aquí muchos aciertos le corresponden a él, mientras que los errores son imputables por completo a mi impericia. Mi gratitud por su generosidad es absoluta, y no tiene matices.

En el terreno familiar, debo agradecer a mi padre el gran ejemplo que, como abogado, siempre ha sido para mí. Yo estudié derecho por él, porque quería ser como él. Luego, la vida me ha llevado también a otras disciplinas y a otros lugares pero, además de profesor, siempre me he sentido abogado, aunque no ejerza como tal con regularidad. A día de hoy, sigo aprendiendo de mi padre cuestiones sobre derecho que es difícil encontrar en los libros. Sus más de cuarenta años de ejercicio profesional han dejado muchas enseñanzas que sigue dispensando en divertidas conversaciones, que oscilan entre lo puramente técnico y lo anecdótico. Siempre me ha parecido una buena manera de aprender.

Por último, mi infinito agradecimiento y amor incondicional a Melanie. Su paciencia no tiene límite conocido. Ha soportado estoicamente mis comentarios y divagaciones sobre este texto, así como el visionado de varias de las películas que aquí se comentan. Sus observaciones han sido muy valiosas porque siempre te devuelven a lo terrenal. Su incisivo pragmatismo me ha ayudado mucho en mi trabajo, aunque ella no lo sepa o no lo perciba así. Melanie, serás una gran jurista. Estoy convencido de ello.



## SUMARIO

### INTRODUCCIÓN

1. Una democracia invertida	15
2. El cine jurídico como objeto de estudio: una hipótesis	22
3. Criterios de selección de las películas analizadas	23
4. Sobre la estructura del estudio	25
5. Sobre las herramientas teóricas utilizadas y el enfoque propuesto	28

### CAPÍTULO I

#### LA DEMOCRACIA LIBERAL EN CRISIS: EL CINE DEL *NEW DEAL*

1.1 El <i>crack</i> de 1929: un inesperado alto en el camino	34
1.2 El <i>New Deal</i> : los ideales políticos y el proyecto de Roosevelt	37
1.3 Redefinir la libertad en tiempos del <i>New Deal</i> : breves apuntes sobre la producción normativa	43
1.4 El cine en la época del <i>New Deal</i> : el ciclo fundacional del cine de gánsteres	45
1.5 Un cine sobre la crisis: más allá del servicio a la administración Roosevelt	48
1.6 <i>Furia</i> (Fritz Lang, 1936)	54
1.6.1 La Ley de Lynch y el fin de la justicia privada	54
1.6.2 Una reflexión sobre la debilidad de la democracia liberal	56
1.6.3 Ciudadanía limitada: la mirada del extranjero sobre EE. UU.	61
1.7. <i>Caballero sin espada</i> (Frank Capra, 1939)	64
1.7.1 Un proyecto controvertido	64
1.7.2 El desafío plutocrático	65
1.7.3 Prensa y opinión pública en <i>Caballero sin espada</i>	69
1.7.4 Entre el espíritu crítico y la complacencia	71
1.8. <i>El joven Lincoln</i> (John Ford, 1939)	73
1.8.1 Nostalgia, pasado y valores comunitarios	73
1.8.2 La reinterpretación del personaje de Lincoln	76
1.8.3 El imaginario fordiano en tiempos de <i>New Deal</i>	79
1.9 Un cine para un proyecto político	84

### CAPÍTULO II

#### LA LUCHA POR LOS DERECHOS CIVILES

2.1 Un paréntesis inesperado: el consenso político durante la Segunda Guerra Mundial	88
2.2 Antes de la explosión: la Guerra Fría y la Caza de Brujas	94
2.3 Un nuevo realismo: tendencias de la producción cinematográfica (1947-59)	101
2.4 La Generación de la Televisión: la conciencia liberal de América	106
2.5 <i>Doce hombres sin piedad</i> (Sidney Lumet, 1957)	108

2.5.1 Jurados y conformismo social	109
2.5.2 El proceso deliberativo como desafío	112
2.6 <i>La herencia del viento</i> (Stanley Kramer, 1960)	116
2.6.1 Una película con mensaje	116
2.6.2 El <i>Monkey Trial</i> : un caso real	118
2.6.3 Una pedagogía sobre los derechos civiles	120
2.7 <i>Matar a un ruiseñor</i> (Robert Mulligan, 1961)	124
2.7.1 Prejuicios raciales en el viejo Sur	124
2.7.2 La moral de Atticus	126
2.7.3 A las puertas de un cambio: contra la segregación racial	129
2.8 Un final abrupto para la Gran Sociedad: el camino hacia las luchas del 68	132

### CAPÍTULO III

#### CRISIS Y TRANSICIÓN DEL MODELO LIBERAL: EL CINE DEL *NEW HOLLYWOOD*

3.1 El camino hacia 1973: los últimos momentos de ilusión	138
3.2 Las imágenes de una sociedad en decadencia	144
3.3 Nuevas formas de criminalidad	148
3.4 Cuando las películas sí importaban: el <i>New Hollywood</i>	151
3.5 <i>Serpico</i> (Sidney Lumet, 1973)	155
3.5.1 Los antecedentes de <i>Serpico</i> y la corrupción como un problema sistémico	155
3.5.2 Frank <i>Serpico</i> : el compromiso imposible con la corrupción	161
3.5.3 La ciudad no es para mí: decadencia urbana y exclusión social	165
3.6 <i>Todos los hombres del presidente</i> (Alan K. Pakula, 1976)	169
3.6.1 Los hechos que sacudieron a los EE. UU.	169
3.6.2 Una película sobre los excesos del poder	172
3.7 <i>Justicia para todos</i> (Norman Jewison, 1979)	174
3.7.1 La justicia de Norman Jewison y los ideales traicionados	174
3.7.2 La sátira y el fin de las instituciones democráticas	178
3.8 <i>El príncipe de la ciudad</i> (Sidney Lumet, 1980)	179
3.8.1 Ponme una escucha: un caso real	179
3.8.2 Nada volverá a ser como antes: el fin de los grandes relatos	182
3.9 Variaciones sobre el liberalismo americano y la cultura popular	185
3.10 Un cine para las masas y la nueva era de la comunicación	189

### CAPÍTULO IV

#### REPÚBLICA CONTEMPORÁNEA I: EL DESMORONAMIENTO

4.1 Ronald Reagan y el giro conservador	192
4.2 Los años de la desregulación financiera	198
4.3 De la desregulación a la desigualdad: el coste de ser neoliberal	201
4.4 Contra una cultura de la desigualdad	206

4.5 La gran transformación: el cine en la era de las industrias de comunicación	208
4.6 <i>Veredicto final</i> (Sidney Lumet, 1982)	215
4.6.1 Los intereses creados	215
4.6.2 Un caso de negligencia médica	217
4.7 <i>Philadelphia</i> (Jonathan Demme, 1993)	225
4.7.1 Reactivar la polémica y el renacimiento del cine jurídico	225
4.7.2 Un caso de discriminación laboral: los derechos de las minorías	227
4.8 <i>Acción civil</i> (Steven Zaillian, 1998)	231
4.8.1 Un caso real	231
4.8.2 Abogados, grandes corporaciones y la sombra del desencanto	234
4.9 ¿Una sociedad a la deriva?	240

## CAPÍTULO V

### LA REPÚBLICA CONTEMPORÁNEA II UNA DEMOCRACIA ASEDIADA

5.1 Aspiraciones, esperanzas y desengaños de un mundo acelerado	242
5.2 Críticas al papel de la clase liberal	247
5.3 Sobre el fin de la historia y el estado del mundo antes del 11-S	249
5.4 Teorías geográficas sobre la defensa de EE. UU. y el <i>Nuevo Siglo Americano</i>	255
5.5 <i>The Report</i> (2019)	265
5.5.1 ¿Existe el derecho a guardar silencio?	265
5.5.2 Una investigación inconveniente	267
5.6 <i>Cuestión de justicia</i> (2019)	272
5.6.1 Un caso real sobre la pena de muerte	272
5.6.2 Una justicia condicionada	274
5.7 <i>Aguas oscuras</i> (Todd Haynes, 2019)	278
5.7.1 “Otro” caso real sobre contaminación industrial	278
5.7.2 Justicia para todos: un desafío para los derechos sociales	279
5.8 <i>El juicio de los 7 de Chicago</i> (Aaron Sorkin, 2020)	284
5.8.1 El Estado contra la revuelta	284
5.8.2 Sobre conspiraciones y procesos políticos	287
5.9 Revisitar el pasado: los mejores casos son los históricos	296
5.10 El desencanto de Will McAvoy	300
Conclusiones	307
Bibliografía	319
Filmografía	335



## INTRODUCCIÓN

*“Hay muchas cosas feas en este mundo, hijo.  
Ojalá pudiera mantenerlas lejos de ti. Pero no siempre es posible”.*  
Atticus Finch, *Matar a un ruiseñor*

*“La ley es tutela de los débiles, porque los fuertes no  
necesitan de ella”.*  
Claudio Magris, *Literatura y derecho ante la ley*

### 1. Una democracia invertida

Vivimos sepultados por toneladas de información. Millones de datos se acumulan diariamente en servidores mundiales que actúan como veloces escribas o notarios obsesivos. Tenemos tantos datos disponibles que su procesamiento y análisis se han convertido en un problema. La propiedad de estos datos se ha ido concentrando cada vez más en manos de unos pocos grandes operadores tecnológicos, empresas capaces de almacenar, procesar y rentabilizar los datos privados de millones de usuarios<sup>1</sup>. La matemática Cathy O’Neill lleva tiempo advirtiendo sobre el mal uso que hacemos de los modelos de procesamiento de datos, hasta el punto de que los ha llegado a calificar de “amenaza para la democracia”<sup>2</sup>. O’Neill argumenta que no debemos perder de vista que quienes en último término programan los algoritmos que rigen nuestras vidas son humanos, con sus intereses y agenda. En este reparto de papeles, industrias, corporaciones y administraciones públicas siguen protegiendo su estatus, aunque con ello sacrifiquen el bien común y ayuden a perpetuar la desigualdad a través del uso lesivo de bucles de retroalimentación negativa. Para la autora no hay duda de que un código informático algorítmico tiene la capacidad de amenazar la democracia<sup>3</sup>.

En los últimos años, diferentes autores se han preguntado por la salud y el destino que aguarda a algunas democracias occidentales tras el éxito de partidos y figuras políticas que han exhibido abiertamente posturas antiliberales. Steven Levitsky y Daniel Ziblatt afirmaban estar preocupados porque algunos políticos estadounidenses

---

<sup>1</sup> Sobre esta cuestión cabe consultar la extensa investigación de Shoshana Zuboff, *La era del capitalismo de la vigilancia*, Barcelona, Paidós, 2020 [2018].

<sup>2</sup> O’Neill califica los modelos matemáticos usados por las empresas de forma recurrente antes de la crisis financiera del 2008 y, por extensión, los algoritmos que cada vez rigen más nuestras vidas, como “armas de destrucción matemática”. Véase Cathy O’Neill, *Armas de destrucción matemática. Cómo el Big Data aumenta la desigualdad y amenaza la democracia*, Madrid, Capitán Swing, 2017.

<sup>3</sup> En sus palabras: “El lema nacional de Estados Unidos, *E pluribus unum*, significa *de muchos, uno*, pero las Armas de Destrucción Matemática han invertido la ecuación. Operando en las sombras, dividen un todo en muchos, al tiempo que nos ocultan el daño que están infligiendo a nuestros vecinos más o menos cercanos. Esos daños son incalculables”. *Ibid.*, p. 248. Los algoritmos se utilizan, cada vez más, en el diseño de políticas penales y penitenciarias en EE. UU.



actuales “intentan debilitar las defensas institucionales de la democracia, incluidos los tribunales, los servicios de inteligencia y las oficinas de ética”<sup>4</sup>. El sociólogo Larry Diamond comentaba, por su parte, que “el debate sobre si ha existido un declive de la democracia se convierte en cierto modo en una consideración sobre cómo la valoramos”<sup>5</sup>. Esta cuestión es muy relevante y más en un mundo actual marcado por las estadísticas y los grandes números, a menudo utilizados para desviar la atención sobre algunas realidades inconvenientes. Diamond no se mostraba demasiado entusiasmado con el progreso democrático global de los últimos años porque, según él, “el mundo ha experimentado una moderada pero prolongada regresión democrática desde alrededor de 2006”<sup>6</sup>. Su preocupación era tanto cualitativa como cuantitativa. El autor hablaba de un estancamiento en el número de países que tienen regímenes democráticos electorales (que oscila entre 114 y 119 desde el 2006 hasta el 2014) y de la existencia de ciertos problemas en países como EE. UU., que “parecen funcionar crecientemente de modo deficiente y carecer de la voluntad y autoconfianza necesarias para promover la democracia de forma efectiva en otros países”<sup>7</sup>. Cuando Diamond escribía estas palabras, poca gente apostaba por la victoria electoral de Donald Trump. Para una gran parte de la opinión pública internacional, Trump era simplemente un empresario y presentador de un conocido programa de telerrealidad.

Esa línea de pensamiento sobre el ocaso democrático se ha reforzado y ampliado en los últimos tiempos. Los debates entre quienes celebran los logros de la democracia liberal (especialmente en el terreno económico) y los que advierten sobre su progresiva degradación siguen de actualidad y generan abundante bibliografía. Anne Applebaum ha titulado su ensayo más reciente *El ocaso de la democracia*. La autora disecciona acontecimientos políticos de los últimos años en un intento por comprender el éxito de la derecha populista, proclive al desarrollo de políticas antiliberales en el terreno social y cultural y partidaria de una selectiva desregulación económica. Applebaum analiza con detalle el éxito de la ultraderecha en Europa, pero también habla de EE. UU. y el triunfo electoral de Trump. La conclusión de Applebaum no suena muy esperanzadora. Expresa su confianza en una reacción contraria de los sectores políticos más progresistas, pero también opina que la democracia occidental sufre un estancamiento

---

<sup>4</sup> Steven Levitsky; Daniel Ziblatt, *Cómo mueren las democracias*, Barcelona, Ariel, 2018, p. 8.

<sup>5</sup> Larry Diamond, “Hacer frente a la regresión democrática”, en “¿Está en peligro la democracia liberal?”, *La Vanguardia. Dossier*, enero-marzo 2016, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibid.*

por la inoperancia de políticos miopes que no han sabido dar respuestas a las demandas de los más necesitados. Algunos países han sucumbido al populismo liberal: “Esta forma de dictadura blanda no requiere una violencia masiva para mantener el poder. Lejos de ello, opera apoyándose en un cuadro de élites que dirigen la burocracia, los medios de comunicación públicos, los tribunales y, en algunos lugares, las empresas de titularidad pública”<sup>8</sup>. En estos estados iliberales sólo cuenta retener el poder. Los partidos únicos que dominan los resortes estatales pueden moverse entre diferentes ideologías, incluso contradictorias entre sí. Esa especie de comistrajo ideológico ha demostrado ser resistente y ha generado adhesiones importantes en varios países. También en EE. UU.

En cierta manera, el análisis de Applebaum es similar al realizado en su momento por el politólogo Sheldon S. Wolin: la democracia no es un sistema de gobierno eterno ni inmutable y, sometida a las debidas tensiones, se puede llegar a destruir. Algunos partidos políticos (o sujetos ambiciosos que han construido un partido a su alrededor) han demostrado una habilidad inusitada para destruir la democracia en nombre de la libertad. Esta línea de pensamiento que trata de averiguar las causas de un ocaso democrático que da por supuesto no es nueva. En EE. UU. encontramos ejemplos de este tipo de análisis a lo largo de su historia, si bien acontecimientos como la guerra de Vietnam, las intervenciones no declaradas en Latinoamérica o la reacción a los atentados del 11-S suelen intensificar las críticas. En este sentido, Sheldon S. Wolin publicó en 2008 un duro e incisivo análisis sobre la deriva autoritaria que, a su juicio, había adoptado la política estadounidense; su título era *Democracia S.A. La democracia dirigida y el fantasma del totalitarismo invertido*. Sus críticas son severas y su preocupación se extiende a todo el conjunto de prácticas políticas, administrativas, económicas y sociales que limitan la noción de democracia y empobrecen un escenario liberal, deseable si el objetivo es lograr que la justicia social sea algo más que un principio declarativo. En sus palabras:

“Afirmar que la antidemocracia es un régimen implica ampliar el significado de democracia de modo tal que no queda confinado a los asuntos políticos, sino que se aplica también a las relaciones sociales, culturales y económicas. Si se objetara que estamos extendiendo el significado de democracia más allá de lo que puede contener razonablemente, mi respuesta es que no hacerlo implica que la

---

<sup>8</sup> Anne Applebaum, *El ocaso de la democracia. La seducción del autoritarismo*, Barcelona, Debate, 2021 [2020], p. 32.

democracia puede funcionar a pesar de las desigualdades de poder y de condiciones de vida contenidas en todas esas relaciones”<sup>9</sup>.

El autor opina que la democracia no sería únicamente una forma de gobierno, con sus reglas y procedimientos, sino un esquema mental, una forma de juicio político que se extiende por los territorios de lo económico y lo cultural. Construir una democracia no consiste en aplicar únicamente unas reglas políticas y jurídicas, sino en articular las normas que propicien que la complejidad del sistema social no se vuelva contra sus participantes ni pueda ser administrado por unos pocos en perjuicio de muchos<sup>10</sup>. Sobre ello volveremos; baste ahora decir que el problema reside precisamente en la complejidad estructural del sistema, que acumula tantas variables y posibilidades que en ocasiones es difícil no sólo intervenir a la búsqueda de un determinado efecto, sino identificar cuál es realmente el problema a tratar.

Según Wolin, EE.UU. sufre un proceso político que califica de “totalitarismo invertido”, fruto de un paulatino pero inexorable socavamiento de los principios liberales fundacionales del país. Su teoría resuena casi como una advertencia y adquiere mayor sentido a la luz de los últimos acontecimientos electorales. La presidencia de Bush hijo, en la que centra una parte importante de sus críticas, pudo ser simplemente el adelanto de lo que llegaría más tarde, con Donald Trump. No son pocos quienes defienden que no sólo se han socavado los principios liberales de la fundación de los EE.UU., sino que lo ganado durante años de luchas sociales puede verse borrado por unos pocos años de mal gobierno. Para politólogos como Wolin sólo hay una manera correcta de entender el presente: remontarse en el tiempo y examinar con detalle los cambios históricos acontecidos, aprender de ellos y realizar complejos ejercicios comparatistas. A propósito de los EE. UU. de Bush hijo dice Wolin:

“Nuestra tesis [...] es ésta: es posible que una forma de totalitarismo diferente de la clásica surja a partir de una supuesta *democracia fuerte* en lugar de una *fracasada*. Una democracia débil que fracase, como la de Weimar, podría resultar en un totalitarismo clásico, mientras que una democracia fuerte fracasada podría conducir a un totalitarismo invertido. Esta última posibilidad se incrementa si la democracia fuerte es más superficial de lo que se publicita; es mayor aun si, históricamente, las

---

<sup>9</sup> Sheldon S. Wolin, *Democracia S.A. La democracia dirigida y el fantasma del totalitarismo invertido*, Buenos Aires, Katz, 2008, p. 299.

<sup>10</sup> Cuestión que nos permite incorporar la noción de calidad democrática. En este punto sociólogos y politólogos como Richard Sennett, Robert D. Putnam, Thomas Frank o Arlie R. Hochschild han guiado una parte importante de nuestro análisis.

élites han aceptado esa democracia pero no la han adoptado en la misma medida”<sup>11</sup>.

Wolin hace hincapié en el papel de unas élites políticas y sociales que han aceptado formalmente ciertos principios democráticos para luego socavarlos de diferentes maneras. Esas élites habrían abandonado, especialmente a partir de los años ochenta, los pilares básicos del consenso de posguerra al abrazar los principios filosóficos del neoliberalismo económico, cuestión que va en detrimento de su respaldo a una noción general de justicia social<sup>12</sup>. El autor traza, además, una genealogía de ese totalitarismo de nuevo cuño que afecta a la democracia estadounidense, y establece una serie de paralelismos entre el momento actual y la época de los totalitarismos clásicos (años veinte y treinta del siglo XX). En concreto, establece una comparación entre algunas actitudes políticas actuales y otras desarrolladas en la Alemania de Hitler. Este tipo de análisis comparatistas pueden encontrarse también en otros autores importantes, como es el caso de Anne Applebaum, Morris Berman o Timothy Snyder<sup>13</sup>.

Las herramientas utilizadas por estos autores para explorar similitudes entre el origen y desarrollo del fascismo clásico y el momento actual deben mucho al trabajo realizado por diferentes teóricos de la Escuela de Frankfurt. Unos y otros se han preocupado no sólo por la coerción directa ejercida desde la autoridad política sino por los mecanismos de fabricación del consentimiento capaces de generar la adhesión, o cuando menos la indiferencia, de amplias capas de la población<sup>14</sup>. Max Horkheimer y Theodor Adorno conocieron las industrias de la comunicación y las maquinarias propagandísticas de la Alemania de Hitler y los EE. UU. de Franklin D. Roosevelt. Estudiaron la cuestión en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Allí comentaban:

“La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma. Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social, hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza en la injusticia misma a la que servía. Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo

---

<sup>11</sup> Sheldon S. Wolin, *Democracia S.A.*, *op.cit.*, p. 94.

<sup>12</sup> Varios autores han escrito sobre las consecuencias de la ruptura de ese consenso de posguerra. Cabe destacar: Ralph Dahrendorf, *Conflicto social moderno*, Madrid, Mondadori, 1990 [1988]; Owen Jones, *Chavs. La demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing, 2012 [2011]; Tony Judt, *Algo va mal*, Madrid, Taurus, 2011 [2010]. En el terreno audiovisual es muy recomendable el visionado del documental *El espíritu del 45* (Ken Loach, 2013), si bien éste se centra en la historia de Inglaterra y no en la de EE. UU.

<sup>13</sup> Suele tratarse de autores que conocen bien la historia de la formación de los fascismos en la Europa de entreguerras. Véase Morris Berman, *Edad oscura americana*, Madrid, Sexto Piso, 2007 [2005]; Timothy Snyder, *El camino hacia la no libertad*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.

<sup>14</sup> Véase: Noam Chomsky, *Sobre el poder y la ideología*, Madrid, Visor, 1989.

a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual. La necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual<sup>15</sup>.

Horkheimer y Adorno no dedicaron demasiado espacio a reflexionar sobre el cine, pero sí a estudiar las industrias de la comunicación en su conjunto. Su influencia ha sido muy alta en pensadores posteriores, más allá incluso de los límites de la propia Escuela de Frankfurt o de la Teoría Crítica que ayudaron a fundar. Su estudio sobre los mecanismos del poder y sobre la relación entre tecnología y conformidad social sigue siendo muy influyente, como prueban las palabras de Cathy O’Neill con las que abríamos el apartado o las obras recientes de Snyder y Applebaum<sup>16</sup>.

La nómina de autores que han escrito sobre la decadencia de la democracia estadounidense es muy amplia. Entre los textos podemos encontrar visiones muy sombrías (como las de Wolin o Applebaum) o menos apocalípticas (como la reciente de Ross Douthat, por ejemplo), pero unos y otros suelen coincidir en la necesidad de trazar una genealogía histórica que se remonte a la compleja situación política de los años treinta del siglo XX<sup>17</sup>. Sus esquemas interpretativos suelen destacar las alianzas que llevaron a la derrota del totalitarismo durante la Segunda Guerra Mundial, el consenso posbélico y la creación de democracias del bienestar y la mejora progresiva en el terreno de los derechos individuales; pero también destacan los riesgos y desafíos a los que se enfrenta actualmente la democracia liberal. Citan, entre otros, la plutocracia, la falta de regulación de la economía financiera, la actividad sin control de grandes corporaciones, el populismo, el auge de movimientos políticos contrarios a la igualdad de derechos entre ciudadanos, así como idearios neocoloniales, la espectacularización de la política o el poder creciente de medios de comunicación cada vez más concentrados empresarialmente. La mayoría también están de acuerdo en situar el inicio de la regresión (decadencia, ocaso, desmoronamiento; los adjetivos sobre la época varían según los autores) en el periodo que va desde la crisis del petróleo de 1973 y el

---

<sup>15</sup> Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2003 [1944], p. 166.

<sup>16</sup> Adorno y Horkheimer no tenían una buena opinión del cine de Hollywood ni de las industrias culturales de masas, a las que calificaban como alienantes. Una biografía cultural de la Escuela de Frankfurt puede leerse en: Stuart Jeffries, *Gran Hotel Abismo. Biografía coral de la Escuela de Frankfurt*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.

<sup>17</sup> Ross Douthat, *La sociedad decadente: cómo nos hemos convertido en víctimas de nuestro propio éxito*, Barcelona, Ariel, 2021.

final de la Guerra de Vietnam (1975) hasta la subida de Ronald Reagan al poder, que marca el arranque de la reacción neoconservadora en los EE. UU.

Este esquema interpretativo ha sido criticado por determinista. Otros autores no detectan amenazas serias a la democracia liberal ni están incómodos con el papel jugado por las administraciones republicanas de Ronald Reagan, George H.W. Bush, George W. Bush o la más reciente de Donald Trump. La discusión entre estas dos posturas está lejos de cerrarse. En los últimos años hemos visto un aumento de los diagnósticos negativos sobre la salud de la democracia estadounidense precipitados tanto por la reacción política y militar ante los atentados del 11 de septiembre del 2001 como por la crisis financiera iniciada en 2008. Ambos hechos históricos sacudieron la seguridad de los EE. UU. y su dominio geopolítico. Algunos debates políticos tradicionales se reactivaron con fuerza. ¿Cuál debía ser el papel de EE. UU. en Oriente Medio? ¿Cabía la posibilidad de intervenir en la economía a través de planes de estímulo masivos? ¿Se viviría otro *New Deal* durante la presidencia Obama? ¿Hasta dónde se podía ampliar el Estado al hablar de protección social? Estas preguntas, que de una manera u otra han sido especialmente importantes en los últimos cuarenta años como poco, adquirieron un renovado interés a partir de finales del 2001.

Las respuestas y las soluciones a esa decadencia de la democracia estadounidense son muy variadas, casi tanto como autores han escrito sobre el tema. Los análisis también emplean metodologías diversas, que mezclan la teoría política, la historia, la sociología, la antropología, y también la teoría o la filosofía del derecho. Más allá de esta tendencia al análisis interdisciplinar, en varias obras se pueden rastrear llamadas a recuperar el sentido originario de un liberalismo que se asocia a la fundación de la república estadounidense. Autores como Morris Berman, Chris Hedges, Corey Robin, Noam Chomsky, Peter Kuznick o el propio Sheldon Wolin, entre otros, califican las derivas autoritarias recientes como contrarias al espíritu fundacional de la república. En ocasiones, sus análisis intentan comprender cómo una serie de actores públicos y privados han socavado con su acción los principios sobre los que se construyó el país. En una línea parecida, otros autores, como Helena Rosenblatt, han publicado investigaciones sobre el origen y evolución del liberalismo en un intento por comprender su potencial pendiente todavía de desarrollo<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Véase Helena Rosenblatt, *La historia olvidada del liberalismo. Desde la antigua Roma hasta el siglo XXI*, Barcelona, Crítica, 2020 [2019].

Un buen número de estos estudios, investigaciones y ensayos elaboran críticas sistémicas que le deben mucho a las aportaciones hechas en su día por los autores de la Escuela de Frankfurt y a las herramientas de la Teoría Crítica. Algunos autores que trabajan de manera programática dentro de estas coordenadas teóricas plantean una versión algo diferente de esa deriva antiliberal en la que han caído algunos países como EE. UU. A su juicio ese desvío o actitud antiliberal (o iliberal) es el hijo bastardo del pensamiento liberal desarrollado, cuando menos, entre finales del siglo XIX y finales de los años sesenta del siglo XX. Por lo que la situación actual no sería más que la conclusión lógica de un proceso de dominación que, en los últimos años se ha visto acelerado por el impacto de la tecnología.

## **2. El cine jurídico como objeto de estudio: una hipótesis**

El objetivo de este texto es estudiar la historia y evolución del cine jurídico estadounidense y preguntarnos en qué medida dicho cine ha funcionado a lo largo del tiempo como una respuesta desde el terreno cultural a los riesgos a los que se ha enfrentado el sistema democrático estadounidense. Ese análisis de los diferentes problemas que han ido surgiendo en el cuerpo político se expone en las películas a través de una narración construida alrededor de una problemática jurídica determinada. Por tanto, las ideas políticas de estas películas sólo pueden analizarse a partir de sus contenidos narrativos, sin olvidar la importancia del contexto de producción y distribución de las mismas. También se analizará cómo el contexto ideológico y político del momento moldea los contenidos narrativos del cine jurídico.

La hipótesis de partida será que estas películas apelan a ciertos principios fundacionales de la república en su intento por confrontar esos riesgos que asedian al sistema democrático. Esos principios liberales serían una eventual solución a los problemas detectados y descritos por las ficciones de cine jurídico. Será importante, pues, estudiar cómo se realiza esa apelación, qué características específicas presenta en cada película y de qué manera se integra en los debates jurídico-políticos planteados por las ficciones escogidas y analizadas.

Una vez planteada la hipótesis, hay que mencionar dos cuestiones importantes. La primera es qué entendemos aquí por cine jurídico y cómo podemos delimitarlo. La segunda es el criterio de selección de las obras cuya propuesta y contenido narrativo serán analizados con detalle.

Respecto al tema de la definición del cine jurídico, cabe comentar que no es nuestra intención intervenir en el debate sobre el estatuto como género del cine jurídico ni tampoco proceder a una definición de sus características o descripción de sus límites. Hemos optado por entenderlo desde un punto de vista pragmático, por lo que, a efectos de nuestro análisis, el cine jurídico es: a) El que plantea una controversia jurídico-política a través de un proceso de dramatización que sitúa dicha problemática como el tema central de la ficción; b) El que toma como personajes principales a operadores del sistema jurídico, principalmente abogados y jueces; c) El que reproduce dentro de la narración un procedimiento jurídico o bien pone en juego una narrativa que deriva directamente de dicho proceso<sup>19</sup>. Este intento pragmático de definición nos permitirá excluir aquellas películas en las que el derecho aparece como un telón de fondo o simple contexto de situación en el que desarrollar una historia en donde la controversia jurídica no plantea ningún valor específico.

### **3. Criterios de selección de las películas analizadas**

A partir de esta definición se ha procedido a elegir las películas que deben ser analizadas en profundidad. Para ello se han seguido los siguientes criterios: a) El primer criterio de selección pasa por la calidad de la obra escogida. Todas deben ser películas relevantes, estética y narrativamente sólidas, además de populares. El conocimiento del ciudadano medio sobre el mundo jurídico en EE. UU. se ha moldeado a partir de la cultura popular, y muy especialmente del cine, por lo que se ha evitado utilizar películas minoritarias o casi por completo desconocidas<sup>20</sup>; b) En segundo lugar, el debate jurídico-político planteado por la película debe estar vinculado al momento de producción y estreno de la cinta, y debe tener proyección pública. Si el debate se ubica en el pasado y la película recupera un episodio histórico, la polémica reproducida debe plantear alguna conexión con el momento de su estreno. Estos debates deben estar bien integrados en el desarrollo narrativo de la película y relacionados con la evolución del pensamiento liberal en los EE. UU. c) En tercer lugar, los operadores jurídicos que

---

<sup>19</sup> Para una mejor comprensión de los problemas que pueden surgir para definir el cine jurídico como género cinematográfico véase Juan Antonio Gómez, “El derecho y los géneros cinematográficos”, en Juan Antonio Gómez (ed.), *El derecho a través de los géneros cinematográficos*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2008. Allí el autor repasa las diferentes opciones de definición y apunta a una posible solución, muy cercana a nuestra opción pragmática: considerar el cine jurídico como un subgénero que siempre aparece entremezclado con uno de los géneros cinematográficos tradicionales y bien delimitados.

<sup>20</sup> Existen numerosos estudios sobre el impacto de la cultura popular en el concepto que los espectadores tienen sobre diversos aspectos del mundo jurídico. Sobre esta cuestión véase Michael Asimow; Shannon Mader, *Law and Popular Culture. A Course Book*, New York, Peter Lang, 2013, pp. 66-67.



forman parte del universo narrativo del film deben cumplir funciones principales en su desarrollo y estar estrechamente relacionados con las problemáticas planteadas por el relato. d) En cuarto lugar, se trata de películas que han tenido una repercusión importante, tanto por haber concitado mucha atención crítica como por haberse mostrado influyentes para la propia evolución del cine jurídico (revisiones, *remakes* o citas en otras películas prueban esta influencia).

Se analizará con detalle un total de dieciséis películas repartidas entre los cinco periodos históricos delimitados. En el capítulo primero (el cine del *New Deal*) se han incluido tres cintas. *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936) es una película importante que habla de la presión social y el papel de la masa enfurecida en la persecución de un inocente. También del papel que juega la prensa en dicha persecución. La influyente película de Fritz Lang construye una visión sombría sobre la promesa de libertad e igualdad de la democracia estadounidense e intuye la amenaza que suponen para la libertad personal la histeria colectiva, las espirales de silencio y una prensa sensacionalista poco preocupada por explicar la verdad. Estos temas reaparecen en *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939) y *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939). Por su parte, el film de Frank Capra supone una pequeña excepción a una de las reglas generales de selección que hemos citado más arriba. No contiene escenas judiciales, si bien el derecho está muy presente en la historia. Se ha incluido en el análisis porque es la película más importante e influyente de entre las primeras que define la plutocracia como una gran amenaza a la que se enfrenta la democracia estadounidense. La connivencia entre grandes empresarios y políticos corruptos posibilita la redacción de leyes injustas que corrompen un sistema que debería proteger al ciudadano medio. Y en *El joven Lincoln* la gran amenaza para la democracia del país surge del deseo desmedido de una comunidad herida por condenar a un inocente. Abraham Lincoln será la voz de la razón, encarnará los valores de una democracia liberal que debe regirse por un sentido de la justicia respetuoso con la presunción de inocencia. La venganza no cabe aquí y una comunidad agraviada no puede recuperar su equilibrio perdido a cualquier precio; este argumento lo encontraremos de nuevo en *Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Men*, Sidney Lumet, 1957), *La herencia del viento* (*Inherit the Wind*, Stanley Kramer, 1960), *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, 1962), *The Report* (Scott Z. Burns, 2019), *Cuestión de justicia* (*Just Mercy*, Destin Cretton, 2019) y *El juicio de los 7 de Chicago* (*The Trial of the Chicago 7*, Aaron Sorkin, 2020).

Las películas escogidas defienden un modelo de democracia liberal en el que no caben ciertas actitudes tanto de los poderes públicos como de operadores privados. Resultan incompatibles con dicho modelo: la venganza personal y la violación de la presunción de inocencia (*Furia*, *El joven Lincoln*, *Doce hombres sin piedad*, *Justicia para todos*), la venganza institucional (la pena de muerte en *Cuestión de justicia*), la desigualdad y la segregación por razones diversas (*Matar a un ruiseñor*, *Philadelphia*), las intromisiones injustificadas en la libertad ideológica (*La herencia del viento*), el poder corporativo sin freno ni control (*Caballero sin espada*, *Veredicto final*, *Acción civil*, *Aguas oscuras*) o la corrupción institucional sistémica (*Serpico*, *Todos los hombres del presidente*, *Justicia para todos*, *El príncipe de la ciudad*, *Veredicto Final*, *Aguas oscuras*, *El juicio de los 7 de Chicago*). Las películas adquieren en casi todos los casos la estructura de una denuncia o advertencia sobre los costes de respetar alguno de los principios básicos de una democracia liberal. La cuestión que debemos analizar es cómo se articulan esas advertencias, qué valor tienen y qué lecturas podemos hacer de las relaciones existentes entre las diferentes películas. A través de la selección operada en los capítulos cuatro y cinco pretendemos recrear un mapa lo más completo posible del impacto que ha tenido el contragolpe conservador y el triunfo y extensión de ciertas ideas neoliberales en el cuerpo social. El poder corporativo desmedido y ejercido sin responsabilidad aparece *Veredicto final* (*The Verdict*, Sidney Lumet, 1982), *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *Acción civil* (*A Civil Action*, Steven Zaillian, 1998) y *Aguas oscuras* (*Dark Waters*, Todd Haynes, 2019). La acción estatal y sus terribles consecuencias es analizada en *The Report*, *Cuestión de justicia* y *El juicio de los 7 de Chicago*.

El cine jurídico aquí examinado desconfía por igual de las grandes intromisiones e interferencias provenientes del Estado o de grandes corporaciones en la libertad individual, pero lo hace en un sentido contrario al defendido por los liberales antiestatalistas de posguerra. Las ideas de *Caballero sin espada* se integran bien en las historias de *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976), *Veredicto final*, *Philadelphia*, *Acción Civil*, *The Report*, *Aguas oscuras* y *El juicio de los 7 de Chicago*. La receta de los filmes parece apuntar más hacia un liberalismo de corte social e integrador. Analizar este posicionamiento es otro de los objetivos del estudio. Una parte importante de las películas escogidas denuncia que desembridar el poder de grandes actores públicos y privados ha sido el mecanismo preferido por ciertas élites político-económicas para acabar con las promesas del viejo

liberalismo originario que alumbró la república (promesas, en palabras de Helena Rosenblatt, en gran medida todavía incumplida). A fin de cuentas, el antiestatalismo nunca ha sido la filosofía de los plutócratas.

Además de estas apelaciones genéricas a la igualdad, la no discriminación, el respeto a la libertad ideológica o a vigilancia y control de la actividad empresarial, también es posible encontrar en estas películas una defensa cerrada de la dignidad personal como garantía última de lo que vendría a ser una sociedad más justa. Una de las cuestiones que deberá estudiarse es cómo ha ido cambiando esta defensa a lo largo del tiempo y qué rasgos presentan las denuncias contenidas en las cintas según el momento histórico en el que son realizadas. Nos interesa estudiar si el aspecto, contenido y orientación de los presupuestos básicos del cine jurídico estadounidense van cambiando con el tiempo y por qué se producen dichas modificaciones<sup>21</sup>.

#### **4. Sobre la estructura del estudio**

La estructura del estudio sigue un orden cronológico y la división por periodos históricos planteada es la siguiente: a) El *New Deal* y sus consecuencias (desde 1929 hasta 1939); b) La lucha por los derechos civiles en los EE. UU. de posguerra (1945-1968); c) La crisis política e institucional posterior a 1968 (1969-1979); d) La reacción conservadora y el fin de la Guerra Fría (1980-2000); e) El mundo de hoy y los grandes debates tras el 11 de septiembre de 2001 (2001-2020). Esta división puede encontrarse en diferentes manuales y ensayos sobre la historia de EE. UU. También en obras que elaboran historias o análisis diacrónicos sobre el liberalismo estadounidense. La división visibiliza bien las diferentes fases por las que ha ido pasando el pensamiento liberal en los EE. UU. al enfrentarse a momentos históricos de cambio y transformación, como el *New Deal*, la lucha por los derechos civiles o la caída del Muro de Berlín. El pensamiento liberal se ha mostrado a lo largo del tiempo poliédrico,

---

<sup>21</sup> Es indudable que algunas grandes películas del cine jurídico estadounidense que han quedado fuera de la selección podrían haber entrado igualmente en ella. No obstante, sí hay motivo para algunas omisiones importantes. *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, Otto Preminger, 1959) no aparece porque su reflexión sobre la presunción de inocencia nos parecía redundante con la planteada por *Doce hombres sin piedad* y *Matar a un ruiseñor*, dos cintas que captaban mejor el espíritu de su época. También ha quedado fuera *¿Vencedores o vencidos?* (*Judgement at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961). En este caso, nos parecía que incluirla desviaba la atención al introducir un tema tan complejo como el de la representación cinematográfica de la justicia transnacional, que bien podría haber ocupado toda una monografía.

complejo, lleno de matices y vaivenes<sup>22</sup>. No hay un pensamiento liberal único ni unificado sino escuelas, tendencias y diferentes opciones dentro de un gran marco cognitivo llamado liberalismo. A lo largo de esos periodos históricos acotados más arriba ha habido opciones dominantes y otras minoritarias que, en ocasiones, han llegado a invertir sus posiciones con el paso del tiempo. Nuestro estudio se centra en comprender cómo el cine jurídico ha filtrado esos debates y cómo los ha transformado en historias de ficción que hablan sobre los riesgos a los que se enfrenta la democracia estadounidense.

Esa división cronológica propuesta coincide, en gran medida, con la que han efectuado algunos estudios sobre cine jurídico, como ocurre con *Trial Films on Trial. Law, Justice and Popular Culture*<sup>23</sup>. El capítulo escrito por el experto en géneros cinematográficos Barry Langford se centra en la llamada “era heroica” de los *trial films*, que coincide con el periodo 1945-1968 y el punto álgido de las luchas por los derechos civiles. En esta obra se da mucha importancia a la diferencia que media entre las grandes películas jurídicas de finales de los cincuenta y mediados de los sesenta y las estrenadas a partir de los setenta. Según las apreciaciones de Barry Langford y de Carol J. Clover, cintas como *Doce hombres sin piedad* o *Matar a un ruiseñor* expresarían una confianza casi total en las bondades del sistema jurídico-político en su conjunto, más allá de la resolución favorable o no del caso planteado. En opinión de estos autores, el respaldo de esas películas al sistema judicial, e incluso al Estado de derecho, es indudable<sup>24</sup>. Nos interesará, pues, analizar la formulación de ese respaldo o visión positiva, entender sus condicionantes y comprobar si existen o no matices a ese argumento general. También estudiaremos el tránsito de la “era heroica” hacia un cine posterior nacido de una profunda crisis económica y social.

A partir de los años setenta, la visión de los cineastas sobre la democracia estadounidense se volvió más oscura y desencantada. Ese movimiento hacia posiciones

---

<sup>22</sup> Sobre la historia del liberalismo hemos consultado, entre otros: Gerald F. Gaus, *Contemporary Theories of Liberalism*, London, Sage, 2003; Edmund Fawcett, *Liberalism. The Life of an Idea*, New Jersey, Princeton University Press, 2014; Edmund Fawcett, *Sueños y pesadillas liberales en el siglo XXI*, Barcelona, Página Indómita, 2019.

<sup>23</sup> La obra contiene aportaciones de varios autores y no está planteada como una historia diacrónica ni completista de los *trial films*. No obstante se puede adivinar una división por etapas que coincide, en esencia, con la planteada en nuestro estudio. Véase Austin Sarat, Jessica Silbey, Martha Merrill Umphrey (eds.), *Trial Films on Trial. Law, Justice and Popular Culture*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2019,

<sup>24</sup> Véase Carol J. Clover, “Law and the order of the popular culture”, en Austin Sarat, Jessica Silbey, Martha Merrill Umphrey (eds.), *Trial Films on Trial, op.cit.*, pp. 17-38; También Barry Langford, “Reasonable Doubts, unspoken fears: Reassessing the trial film’s *Heroic Age*”, en *op.cit.*, pp. 81-110.

más críticas y pesimistas no sólo afectó al cine jurídico, sino que se podría decir que *también* afectó al cine jurídico. Según Sam Wasson, el epítome de ese giro bien puede ser el film *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), tan cínico y desencantado, plagado de corrupción a todos los niveles, institucionales y humanos; la película no ofrece enganches ni salvaciones artificiales al espectador y plantea la reescritura de los orígenes históricos de la ciudad de Los Ángeles en clave de cine negro tocado por la nostalgia<sup>25</sup>. De esa época hemos rescatado en el capítulo tres *Serpico* (Sidney Lumet, 1973), *Todos los hombres del presidente*, *Justicia para todos (...And Justice for All*, Norman Jewison, 1979) y *El príncipe de la ciudad (Prince of the City*, Sidney Lumet, 1981). Estas historias están teñidas de un fuerte desencanto, tienen finales poco esperanzadores y, en definitiva, hacen buenas las apreciaciones de Wasson sobre un periodo falto de asideros morales<sup>26</sup>. A partir de ahí nos adentraremos en los años del contragolpe conservador, un mundo marcado por la caída del muro de Berlín, los atentados del 11-S y la crisis financiera desatada en 2008.

El cine jurídico se ha mostrado especialmente permeable a las circunstancias sociohistóricas sincrónicas y ha reaccionado rápidamente ante las problemáticas político-jurídicas de cada momento histórico. Lo ha hecho a través de películas que han llegado a ser importantes. Algunas de ellas aparecen recurrentemente en listados de películas imprescindibles de críticos, historiadores y espectadores. Y muchos buenos directores de cine se han acercado al cine jurídico, algunos en varias ocasiones, como sería el caso de Sidney Lumet o Stanley Kramer.

## **5. Sobre las herramientas teóricas utilizadas y el enfoque propuesto**

Ricardo García Manrique nos recuerda que “la imagen del derecho que nos transmite el cine es popular, es decir, es indicativa de las opiniones dominantes entre la gente”<sup>27</sup>. Al preguntarse cómo aparece representado el derecho, comenta: “en el cine, el derecho siempre aparece en su contexto, que es el social: el cine jurídico no es ni más ni

---

<sup>25</sup> Véase Sam Wasson, *El gran adiós. Chinatown y el ocaso del viejo Hollywood*, Madrid, Es Pop, 2021 [2020].

<sup>26</sup> Para la redacción de ese capítulo tercero fue difícil encontrar textos que explorasen con cierto detalle el cine jurídico de los años setenta. La mayoría de autores sólo consideran cine jurídico *Justicia para todos*, mientras que las otras películas suelen entrar en etiquetas como policíaco o cine político (en el caso de la cinta de Alan J. Pakula). Una clasificación de géneros muy completa que da cuenta de este problema puede encontrarse en Drew Casper, *Hollywood Film. 1963-1976. Years of Revolution and Reaction*, Oxford, Blackwell, 2011.

<sup>27</sup> Ricardo García Manrique, “La mirada de Atticus Finch: sobre el cine como objeto de saber jurídico”, *Revista de Educación y Derecho*, número 9, septiembre 2013-marzo 2014, p. 3.

menos que una sociología del derecho”<sup>28</sup>. Un poco después, el autor concluye que el derecho es “una práctica social que está compuesta por normas [...] pero también por valores y acciones humanas muy diversas”<sup>29</sup>. Esta visión integradora sobre el derecho es coherente con las propuestas habituales del cine jurídico, en donde las problemáticas jurídicas siempre son reproducidas como parte inseparable de un contexto social determinado.

También cabría preguntarse si las propias representaciones del derecho pueden ser una parte esencial de ese universo de prácticas sociales que define al derecho. Como dice Antoine Masson “la justicia necesita representaciones”<sup>30</sup>. Y no las necesita únicamente porque las ficciones populares puedan fomentar aceptación de la existencia de un sistema legal dado sino porque las representaciones favorecen, propician y amplían la comprensión de un fenómeno social determinado. La representación es una forma de pensar sobre el objeto representado y también una manera de conocer que puede ayudar a configurar y moldear dicho objeto. Como dice Jean-Marie Schaeffer, “la verdadera finalidad de todo dispositivo ficcional [...] es activar o reactivar un proceso de modelización mimética ficcional; y lo hace llevándonos a adoptar (hasta cierto punto) la actitud (la disposición mental, representacional, perceptiva o actancial) que adoptaríamos si nos encontrásemos realmente en la situación cuya apariencia elaboran los mimemas”<sup>31</sup>. Al hilo de esta cuestión, Javier de Lucas comenta que “el derecho, como la literatura y el cine, son disciplinas narrativas y por eso el carácter retórico y argumentativo del derecho, su lenguaje, sus razones, se pueden explicar gracias a la literatura, el teatro, el cine”<sup>32</sup>.

En los capítulos que siguen estudiaremos la dimensión política del cine jurídico. Las películas son también vehículos ideológicos. El crítico ruso Mijaíl Bajtín creía que “el hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un ideólogo, y sus palabras siempre son ideogemas. Un lenguaje especial en la novela siempre es un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Antoine Masson, “Introduction to the interactions between law and representations of justice”, en Antoine Masson, Kevin O’Connor (eds.), *Representations of justice*, Bruselas, Peter Lang, 2007, p. 19.

<sup>31</sup> Jean-Marie Schaeffer, *¿Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de trapo, 2002 [1999], p. 183. Schaeffer utiliza en esta cita reproducida conceptos (actantes, mimemas) que provienen del análisis semiótico de los textos literarios. Una de las fuentes principales es la teoría semióticas de A.J. Greimas y de Juri Lotman. Sobre esta cuestión véase David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 471-482.

<sup>32</sup> Javier de Lucas, “Sobre cine, literatura y derecho: una aproximación”, *Revista de educación y derecho. Education and Law Review*, nº 9, 2014, p. 2.

social”<sup>33</sup>. Los ideogramas, por su parte, “resultan útiles analíticamente al consistir en temas y valores clave que evidencian la forma en que se mira el mundo desde una posición ideológica determinada”<sup>34</sup>. Nuestro objetivo es realizar una lectura política del cine jurídico a través de los análisis de las posiciones discursivas de los personajes, el estudio de los temas y problemáticas jurídicas planteadas y las soluciones planteadas. La distancia que media, en ocasiones, entre algunas obras de ficción y el conjunto del pensamiento social dominante es otra de las cuestiones que aquí nos interesan; en qué medida esos posicionamientos son atribuibles a sus creadores, también<sup>35</sup>.

El teórico marxista Fredric Jameson consideraba que toda posible lectura política de un texto debía tener en cuenta los siguientes elementos, que constituyen el problema de la representación a partir del debate Althusser-Lukács: a) la cuestión de la representación de la historia como problema esencialmente narrativo; b) el problema de los personajes del relato histórico y su relación con el concepto de clase social; c) la relación de la praxis (la representación fílmica, en este caso) con la estructura y la alteración o modificación del primero de estos conceptos por la acción individual (de los personajes), lo que, a la postre, desmentiría la existencia de una estructura social inmutable y fija; d) el problema del estatuto de lo sincrónico y su pertinencia y adecuación como marco de referencia para el análisis fílmico<sup>36</sup>. Por tanto, una historia cultural del cine jurídico que pretenda articular una lectura política de las obras deberá tener en cuenta estos elementos, que destacan el carácter narrativo de todo relato histórico, así como el carácter histórico de todo relato de ficción.

La historia, nos dice Hayden White, no deja de ser un relato construido con los mismos mimbres (retóricos, narrativos, estilísticos incluso) con los que habitualmente trazamos las ficciones, lo que en ningún caso equivale a decir que historia y ficción son una y la misma cosa<sup>37</sup>. White explicó que el historiador tiene una primera necesidad:

---

<sup>33</sup> Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Tecnos, 1991 [1975], p. 150.

<sup>34</sup> Antonio Pineda, Jorge D. Fernández Gómez, Andrés Huici (coord.), *Ideologías políticas en la cultura de masas*, Tecnos, Madrid, 2018, p. 16.

<sup>35</sup> En su ensayo *Espejo de fantasmas*, el historiador Román Gubern comenta que el cine, más que el espejo de una realidad social, es el reflejo de un imaginario colectivo. Dentro de ese imaginario podemos encontrar deseos, frustraciones, creencias, aversiones y obsesiones de los sujetos que forman la población. Gubern define las películas como “sueños públicos compartidos”. En Román Gubern, *Espejos de fantasmas*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 10. Esta idea es perfectamente coherente con lo comentado por Ricardo García Manrique a propósito del cine jurídico en su artículo “La mirada de Atticus Finch”.

<sup>36</sup> Fredric Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989, p. 41.

<sup>37</sup> El profesor Kalle Pihlainen ha dedicado varios textos a desmentir este malentendido. Véase Kalle Pihlainen, *La obra de historia. Constructivismo y política del pasado*, Santiago de Chile, Palinodia, 2019 [2017].

hacer el relato de los hechos comprensible. Por ello necesita estructurar una trama; la conexión y el relato de hechos acaba requiriendo motivaciones, habitualmente asignadas a los protagonistas de esos hechos. A los historiadores no les suele gustar que los lectores piensen que su relato de hechos es una construcción retórica<sup>38</sup>. Pero el efecto de las teorías de White es “liberar a los historiadores de la creencia en el realismo y, así, permitir el reconocimiento de los componentes ideológicos y políticos del narrativizar”<sup>39</sup>.

Estas consideraciones han sido relevantes para el desarrollo de los estudios de Cine y Derecho o *Law and Film Studies*. Esta disciplina se desarrolló mucho en el mundo universitario anglosajón a partir de 1990 y se encuentra muy consolidada hoy en día. Algunos autores, como Richard K. Sherwin, definen los *Popular Legal Studies* como un gran paraguas que incluiría los *Law and Film Studies*<sup>40</sup>. Cuenta François Cusset que desde los departamentos de inglés de las mejores universidades de EE. UU. los profesores de inglés se vengaron de la irrelevancia a la que se veían abocados, “censurando a la filosofía su logocentrismo, al canon literario sus resabios coloniales, a las ciencias sociales su imperialismo cultural e incluso a las intocables ciencias exactas su autismo (por su legitimación puramente interna)”<sup>41</sup>. De esta lucha surgieron nuevos subcampos de análisis, como los *Film Studies*, los *Legal Studies* o los *Theological Studies*<sup>42</sup>. A partir de ese momento, los teóricos de la literatura se adentraron en los dominios del derecho, o más bien, como afirma Cusset, “en el de los comentarios a propósito del derecho, obviamente sin efectos sobre este último”<sup>43</sup>. Autores como Peter Brooks, Stanley Fish, Gayatri Spivak, Jacques Derrida, Richard Delgado y Roberto Unger escribieron sobre cuestiones relacionadas con el derecho; estos dos últimos desde Harvard y vinculados a la etiqueta *Critical Legal Studies*<sup>44</sup>.

---

<sup>38</sup> Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact”, en Robert H. Canary, Henry Kozicki (eds.), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison: University of Wisconsin Press, 1978, pp. 41-62 [p. 53].

<sup>39</sup> Kalle Pihlainen, *La obra de historia, op.cit.*, p. 31.

<sup>40</sup> Richard K. Sherwin, “Law in Popular Culture”, en Austin Sarat (ed.), *The Blackwell Companion to Law and Society*, Malden, Blackwell, 2004, pp. 95-112.

<sup>41</sup> François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona, Melusina, 2005 [2003], p. 94.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Cusset no es muy optimista sobre la capacidad de influir de estos autores y discursos. *Ibid.*, p. 95.

<sup>44</sup> *Ibid.* Para una visión global de los *Critical Legal Studies* véase: Juan A. Pérez-Lledó, *El movimiento “Critical Legal Studies”*, Universidad de Alicante, 1996, [Tesis doctoral]. Javier de Lucas comenta que es precisamente en el seno de los *Critical Legal Studies* donde se defiende en primer lugar la conveniencia de relacionar el derecho con otras disciplinas, también las artísticas. Javier de Lucas, “Comprender y enseñar el derecho desde el cine”, en *Teoría & Derecho. Revista de pensamiento jurídico*, nº 15, Tirant lo Blanch, 2020, pp. 109-122 [p. 116].



Más allá de las etiquetas, esta disciplina, hoy plenamente consolidada tanto en el mundo anglosajón como en España, analiza las representaciones cinematográficas como prácticas significantes portadoras de ideología que, en último término, revelan las estructuras de poder subyacentes en las formaciones sociales. Esta aproximación sería coincidente con la de los Estudios Culturales, que como campo de estudio interdisciplinario presta a los *Law and Film Studies* numerosas herramientas de análisis.

Los estudios sobre Cine y Derecho han demostrado ser abiertamente interdisciplinares y aquí hemos intentado mantener esa característica. Para analizar las películas y su relación con el contexto sociopolítico hemos recurrido a obras de Sheldon S. Wolin, Howard Zinn, Chris Hedges, Owen Jones, Pankaj Mishra, Matt Kenard, Corey Robin, Morris Berman, Robert D. Puttnam, Arlie Rothschild, Paul Mason, Peter Kuznick, Oliver Stone, Tim Weiner, George Packer, Dexter Filkins, Jeremy Scahill, Jonathan Kirschner, Sam Wasson o Lawrence Wright. También se ha recurrido a conceptos e ideas de Bruce Ackerman, Michael Sandel, Ronald Dworkin o Cass Sunstein, entre otros. Aquí se entremezclan diferentes disciplinas, que van de la sociología, la economía o la historia a la filosofía del derecho. Más allá de los diferentes enfoques, e incluso del uso parcial de algunas de las obras y teorías de estos autores, sí podemos decir que todos ellos comparten una visión crítica sobre la realidad sociopolítica de los últimos años que se demuestra especialmente adecuada para arrojar luz sobre las películas escogidas<sup>45</sup>.

Un buen número de las teorías y metodologías citadas en el presente apartado se incardinan en el gran marco de los Estudios Culturales. El estudio de la cultura popular ha ocupado un espacio importante en la vida académica estadounidense a partir de los años sesenta. Las aproximaciones a esa cultura han ido evolucionando desde posturas que leían los productos culturales como elementos de control ideológico y social hasta otras que han destacado sus contradicciones internas como expresión de una alta y

---

<sup>45</sup> En algún momento previo al inicio de la redacción del texto incluso nos planteamos la posibilidad de ubicar las películas escogidas dentro de algún debate jurídico importante y conocido, como el que confronta las teorías de Rawls con las de Nozick, por ejemplo. Un resumen de estos debates puede encontrarse en Will Kymlicka, *Filosofía política contemporánea. Una introducción*, Madrid, Ariel, 1995 [1990]. Pero la opción quedó descartada porque ese enfoque ubicaba las películas como recursos para ilustrar los debates filosóficos o teóricos. Nuestra intención era tomar como objeto de estudio las ficciones, no usarlas como un simple recurso pedagógico (método que, por otro lado, ha sido útil en otros estudios académicos).

productiva complejidad ideológica. Nos interesa especialmente esta última aproximación<sup>46</sup>. Como dice el teórico Celestino Deleyto:

“Más que defensores a ultranza del *statu quo* social o decididamente transgresores, los textos del cine popular se caracterizan por un alto grado de complejidad ideológica y por contradicciones constantes y productivas, contradicciones que a su vez reflejan la coexistencia de una serie de discursos ideológicos en su entorno cultural”<sup>47</sup>.

Deleyto insiste en la importancia de esa retroalimentación entre discurso social y ficcional, si bien este último no debe entenderse como un reflejo directo y fiel de la realidad social del espectador. Atenerse a un criterio de fidelidad implica olvidar que los géneros cinematográficos tienen sus propias normas de representación. Deleyto cita las teorías de Ryan y Kellner para justificar que los filmes no reflejan sin más una realidad externa al medio cinematográfico, sino que “ejecutan una transferencia de un campo discursivo a otro”, fenómeno que los autores denominan “transcodificación discursiva”<sup>48</sup>. Hemos intentado analizar esos procesos de transcodificación con el objetivo de poder construir una correcta y productiva, en la medida de lo posible, lectura política de las películas escogidas.

Como bien dice Javier de Lucas, “el lenguaje del cine es un instrumento de primer orden para transmitir cuanto está en el núcleo del derecho, de sus tensiones, de sus paradojas, de su grandeza y también de su miseria”<sup>49</sup>. El autor comenta, además, que esa transmisión de conocimiento se produce más allá del grado de comercialidad de la cinta. El cine, concluye, “como herramienta de libertad y conocimiento es uno de los mejores antídotos contra el miedo”<sup>50</sup>. El cine jurídico es un fenómeno cultural de gran relevancia. La mejor manera de enfrentarse a su complejidad es a través de una aproximación interdisciplinar que tenga en cuenta su impacto cultural y su evolución histórica.

---

<sup>46</sup> Para una mejor comprensión de las intersecciones entre el derecho y la cultura, es imprescindible la lectura de: Jesús García Cívico, “Derecho y cultura: una dimensión cultural del derecho”, *Anuario de la Facultad de Derecho*, Universidad de Alcalá, 2018, pp. 3-43.

<sup>47</sup> Celestino Deleyto, *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 23.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 32. Véase Michael Ryan; Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

<sup>49</sup> Javier de Lucas, “Comprender y enseñar”, *op.cit.*, p. 117.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 119.

## CAPÍTULO I

### LA DEMOCRACIA LIBERAL EN CRISIS: EL CINE DEL *NEW DEAL*

*Estados Unidos: la tierra donde una clase de hombre nació de la idea de que Dios estaba presente en todos, no sólo como compasión sino también como poder y, de este modo, el país pertenecía al pueblo.*

Norman Mailer, *Los ejércitos de la noche*

*[...] y en la mirada de la gente está la debilidad; y en la mirada de los hambrientos hay una ira creciente. En las almas del pueblo las uvas de la ira crecen y maduran, cogiendo peso para la vendimia.*

John Steinbeck, *Las uvas de la ira*

#### 1.1 El *crack* de 1929: un inesperado alto en el camino

En la víspera de las elecciones que en 1932 enfrentaron al candidato republicano y presidente en ese momento, Herbert Hoover, y al demócrata Franklin D. Roosevelt, el paro alcanzó en EE. UU. al 22% de la fuerza laboral<sup>51</sup>. La cifra era inasumible. El paro inglés estaba en el 15% y el alemán en un 17%<sup>52</sup>. Los porcentajes se traducían en imágenes que no se habían visto en años, como largas colas de desempleados buscando una comida caliente.

Esta situación era difícil de prever cuando se produjo el *crack* de octubre de 1929. Pero la caída bursátil no fue más que el detonante de una reacción en cadena que afectó al tejido bancario, industrial y agrario del país. Los precios se desplomaron y el crédito ofrecido por los bancos se volatilizó. El desempleo creció con rapidez y la subsistencia de millones de personas se vio comprometida. No había un solo índice que invitara al optimismo. En un tiempo en el que la medición de determinadas variables resultaba problemática, prensa y administraciones se fijaban en índices como la producción de acero. La revista *Time* lo llamaba “el mejor índice de la prosperidad estadounidense”; para finales de 1929 la industria del acero estaba trabajando por debajo del 64% de su capacidad<sup>53</sup>.

Lo que empezó como una crisis local y aparentemente localizada en la burbuja bursátil acabó contaminando la economía internacional. El comercio entre países se resintió notablemente. EE. UU. había actuado durante los años veinte como un banquero internacional, concediendo créditos a países europeos tras el armisticio de

---

<sup>51</sup> Michael E. Parrish, “1929-1941”, en Stephen J. Whitfield, *A Companion to 20th Century America*, Malden, Blackwell, 2004, p. 36.

<sup>52</sup> Edmund Fawcett, *Liberalism: The Life of an Idea*, Princeton University Press, 2014, p. 246.

<sup>53</sup> Maury Klein, *Rainbow's End. The Crash of 1929*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 257.

1918. El Tratado de Versalles estableció un complejo y oneroso sistema de indemnizaciones que Alemania no podía asumir. La situación económica en ese país fue muy difícil tras el final de la guerra, hasta el punto de llegar a sufrir una hiperinflación que extendió la miseria y la pobreza incluso entre la clase media alemana. Francia e Inglaterra se comportaron de manera intransigente con los alemanes en tiempos de paz. Cuando Alemania no pudo hacer frente a las indemnizaciones de guerra ocuparon militarmente la cuenca minera del Ruhr, uno de los pulmones económicos del país, lo que ayudó a cronificar sus problemas económicos. Sin contravalores ni garantías que ofrecer, Alemania atravesó momentos muy difíciles que destruyeron no sólo el valor de su moneda sino la confianza de la gente<sup>54</sup>. Las dificultades económicas ayudaron a extender la inestabilidad política. Pero tras los momentos vividos en 1923, con el *putsch* de la cervecería de Múnich como ejemplo perfecto de la volatilidad del país, la situación se estabilizó, en parte. EE. UU. actuó en diferentes momentos con una actitud más contemporizadora y ayudó a fijar nuevas condiciones económicas. El crédito fluyó de nuevo y Alemania inició una sensible recuperación. Esta esperanzadora prosperidad desapareció tras el *crash* de 1929. Una crisis desatada en EE. UU. contaminó a otros países y acabó hundiendo el comercio internacional.

Pero en EE. UU. las cosas habían sido diferentes en la década anterior. Los felices años veinte constituyeron un tiempo de expansión económica y confianza en el futuro. El lema del *laissez-faire* fue defendido por quienes creían que la intervención estatal en el terreno de los negocios era contraproducente. La bonanza económica alcanzó también a capas medias de la sociedad que especulaban en bolsa con valores. Los pequeños inversores tomaban prestado dinero de los bancos para comprar acciones, que experimentan subidas de precio con facilidad, lo que les permitía liquidar los intereses de los préstamos y recoger sus ganancias una vez revendidas las acciones a nuevos inversores esperanzados.

EE.UU. había vivido una época sin igual. Durante la presidencia de John Calvin Coolidge (1872-1933), político, abogado y trigésimo presidente del país, EE.UU. había vivido un momento dorado. Su presidencia se extendió desde 1923 (la heredó tras

---

<sup>54</sup> Para una mejor comprensión del periodo véase Adam Tooze, *El diluvio. La Gran Guerra y la reconstrucción del orden mundial (1916-1931)*, Barcelona, Crítica, 2016 [2014]; Adam Ferguson, *Cuando muere el dinero*, Madrid, Alianza, 2012 [1984]. También hay excelentes ficciones sobre el periodo. Baste citar *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, publicada en 1929, las obras de Christopher Isherwood ambientadas en el Berlín de entreguerras y la algo posterior *Una princesa en Berlín*, de Arthur R.G. Solmssen, publicada en 1980. Debo esta última referencia a las recomendaciones de Ricardo García Manrique.

fallecer el presidente Harding) al 4 de marzo de 1929. Fue el tiempo de la Prohibición y del crecimiento de la criminalidad organizada, pero también una época plagada de esperanza y confianza en el futuro. En su discurso sobre el estado de la Unión al Congreso estadounidense el 4 de diciembre de 1928 el presidente Calvin Coolidge decía que nunca antes el país se había encontrado:

“[...] con una perspectiva más placentera que la que existe en este momento [...] La gran riqueza que han creado nuestras empresas y nuestras industrias, y que ha ahorrado nuestra economía, ha sido distribuida ampliamente entre nuestra población y ha salido del país en una corriente constante para servir a la actividad benéfica y económica en todo el mundo. Las exigencias no se cifran ya en satisfacer la necesidad sino en conseguir el lujo. El aumento de la producción ha permitido atender una demanda creciente en el interior y un comercio más activo en el exterior. El país puede contemplar el presente con satisfacción y mirar hacia el futuro con optimismo”<sup>55</sup>.

Coolidge se equivocó. El ciclo se acabaría rompiendo bruscamente con la desaparición de los compradores otrora ávidos de acciones artificialmente revalorizadas. Los valores bursátiles se desplomaron y los pequeños inversores se vieron atrapados al no poder deshacerse de sus últimas adquisiciones, lo que les impidió, a su vez, liquidar los préstamos pendientes. El hundimiento bursátil afectó gravemente a una gran cantidad de bancos, que quebraron, arrastrando con ellos lo que quedaba del sistema crediticio norteamericano. El sueño dorado de esa década feliz se vino abajo con gran rapidez. No se vivía, por supuesto, en un mundo tan interconectado como el actual, pero los países se prestaban dinero de la misma manera en que lo siguen haciendo ahora (directa o indirectamente a través de la banca) y la cancelación de créditos y las peticiones de devolución ante las dificultades que cada uno sufría en su propia casa afectaron al sistema de pagos internacional. La economía se hundió. Ante esa situación, los gobiernos y las administraciones quedaron superados, atónitos por la rápida destrucción del empleo.

Herbert Clark Hoover (1874-1964), político republicano, ingeniero de minas y licenciado en Stanford, fue nombrado presidente en marzo de 1929. Por esas fechas el mecanismo del desplome de Wall Street ya estaba en marcha, pero la administración Hoover no se fijó en las señales. Con tasas de interés anormalmente bajas, el crédito seguía creciendo. A la postre, el “crédito barato financiado por el Gobierno era la piedra

---

<sup>55</sup> Citado en Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1998 [1994], p. 91.

basal de su política” y eso era parte del problema<sup>56</sup>. Hoover se encontró en una situación complicada, puesto que sus ideas sobre política económica no encajaban con el escenario del momento. La gente necesitaba un gobierno que actuara.

Las reacciones frente a la crisis por parte de Hoover fueron insuficientes. Emprendió obras públicas (como la famosa presa que llevaría su apellido), aumentó los impuestos de la renta a las personas físicas y a las empresas, al tiempo que promovió y respaldó la aprobación de la *Traffict Act* de 1930 (la Ley Hawley-Smooth, de 17 de junio) que fijaba altos aranceles para intentar proteger a los agricultores y productores estadounidenses de las importaciones. Estas medidas se mostraron ineficaces y desincentivaron todavía más el comercio internacional. Los precios agrícolas se hundieron también y la gente tuvo que emigrar del campo a la ciudad. El impacto de los impagos de hipotecas tenía un rostro humano. Muchas personas perdían sus casas y tierras y, con ello, su medio de vida. Esta trágica situación la cuenta John Steinbeck en su novela *Las uvas de la ira* (1939), posteriormente adaptada por John Ford al cine. Steinbeck narraba el drama humano de habitantes de estados como Oklahoma, que vivían míseramente de sus tierras y que, por efecto de la crisis bancaria, la paralización de los mercados y el desempleo masivo, veían cómo sus ingresos desaparecían por completo. El movimiento migratorio que generó el crack del 29 fue masivo. En las ciudades se formaron los llamados “hoovervilles”, los poblados de Hoover, conjuntos de chabolas que crecían sin control en los márgenes de las grandes urbes o cerca de los vertederos, en donde habitaban hacinados miles de emigrantes. A veces esos poblados también se situaban dentro de los núcleos urbanos, encajonados entre barrios históricos. La situación en 1932 era alarmante y no se preveía un final para esa crisis cuyos mecanismos y causas seguían siendo incomprensibles para muchos economistas y políticos de la época. El presidente Hoover optó por la palabra *depresión* en 1929 porque le pareció menos amenazadora que *pánico* o *crisis*, términos muy asociados a las fuertes caídas económicas y los tiempos de recesión<sup>57</sup>.

## **1.2 El *New Deal*: los ideales políticos y el proyecto de Roosevelt**

Ante esta situación no puede sorprendernos que, en las elecciones de 1932, Hoover perdiese frente al demócrata Franklin Delano Roosevelt, que pasaría a la historia como el impulsor de un plan económico integral, el *New Deal*, que supondría

---

<sup>56</sup> Paul Johnson, *Estados Unidos. La historia*, Buenos Aires: Ediciones B., 2001 [1997], p. 653.

<sup>57</sup> Carolyn Bird, *The invisible scar*, New York, Longman, 1978 [1966], p. 59.

un antes y un después en la manera de entender la intervención política en los asuntos económicos del país. El historiador Eric Hobsbawm comenta que sin la crisis económica Hitler no habría alcanzado el poder en Alemania, como tampoco lo habría hecho Roosevelt en EE. UU.<sup>58</sup>.

La crisis puso a prueba la capacidad de respuesta política. Durante los años de bonanza económica el intervencionismo económico era prácticamente un anatema en EE. UU., pero la gravedad de la crisis requería nuevas ideas y una revisión de los presupuestos liberales. De todos los economistas que intervinieron para intentar paliar la situación, el más recordado y respetado actualmente es John Maynard Keynes. Durante una parte importante de su carrera fue un profesional ignorado por el establishment. En 1920 había publicado un texto importante que todavía hoy se lee como un preclaro aviso de lo que habría de suceder en Alemania con el paso del tiempo. En *Las consecuencias económicas de la paz* (1920), Keynes criticaba las excesivas reparaciones a las que se quería someter a un país derrotado como Alemania, con un tejido industrial destruido e incapaz de asumir los costes impuestos por los vencedores<sup>59</sup>.

Para Keynes la crisis de los treinta debía analizarse como una crisis de demanda efectiva o de poder adquisitivo. El desempleo había afectado al consumo y a la capacidad inversora de las personas y empresas, por lo que la forma de tratar el problema era una intervención estatal a corto plazo para recuperar el ciclo de demanda. En otras palabras, el Estado debía gastar durante un tiempo lo que los particulares no podían<sup>60</sup>. Pero había otras opiniones. Por su parte, Irving Fischer (1867-1947) creía que la causa de la crisis era básicamente monetaria, y que el colapso provenía de las malas decisiones de los bancos centrales que habían abocado al tejido empresarial a una ralentización general. Al desplomarse los precios, los prestatarios vieron cómo se paralizaba la rueda que les había posibilitado endeudarse y generar un retorno que cubriese el crédito más los intereses a corto plazo, por lo que la solución podría estar en una subida de precios, una inflación artificial<sup>61</sup>. Friedrich Hayek (1899-1992) estaba de

---

<sup>58</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX, op.cit.*, p. 92.

<sup>59</sup> Ni Francia ni Gran Bretaña estaban dispuestos a aflojar su presión sobre los alemanes, el odio alimentado durante tantos años de guerra no podía revertirse de la noche a la mañana.

<sup>60</sup> Edmund Fawcett, *Liberalism, op.cit.*, p. 246.

<sup>61</sup> *Ibid.* Es conocido que el mecanismo inflacionario alivia la presión sobre las deudas, particularmente las que están relacionadas con intereses a plazo fijo. Pero la inflación también puede ser peligrosa como demostraba el ejemplo Alemán de entreguerras. es curioso comprobar cómo algunas de las soluciones propuestas por estos autores se han vuelto a discutir a propósito de la última crisis importante, la del 2008.

acuerdo con Fischer en que el problema era básicamente monetario pero, a diferencia de éste, opinaba que la ayuda del gobierno sería innecesaria y no efectiva. Una *reflación* artificial sólo empeoraría las cosas, por lo que la mejor respuesta sería no hacer nada y esperar que los mercados se reajustaran solos, con una bajada de precios y salarios<sup>62</sup>. De hecho, como bien apunta Fawcett, la idea de controlar, manejar, dirigir o simplemente rescatar economías era completamente nueva en la década de los treinta. Los tres autores tratan de hacer una misma cosa: aliviar y corregir los problemas que genera el capitalismo, sus inestabilidades, sin lesionar gravemente los principios liberales<sup>63</sup>.

En términos de ajustes a realizar, Fischer y Keynes no estaban muy alejados. Planteaban soluciones que implicaban un reparto de los costes de la crisis económica. Fischer, por ejemplo, era partidario de rescatar a los deudores a través de la inflación artificialmente provocada. Los acreedores verían entonces reducidos sus créditos en términos reales, ciertamente, pero Fischer razonaba que podrían perder mucho más si los deudores se veían incapacitados para enfrentarse a sus deudas<sup>64</sup>. Para Hayek, por el contrario, la solución estaba en que el mundo del trabajo y los trabajadores soportasen el coste del ajuste, obviando las posibles intervenciones sobre el mecanismo del crédito o sobre la inflación.

El pensamiento de Keynes, por su parte, es complejo y poliédrico. Todavía hoy se discute la posible repercusión que sus puntos de vista pudieron tener en la adopción del *New Deal*, pero lo que sí podemos afirmar, más allá de los detalles técnicos concretos, es que el plan de Roosevelt y las ideas de Keynes iban, en lo esencial, en la misma dirección: era necesario intervenir en la economía en un momento de extrema necesidad y el estado debía jugar un papel activo en dicha intervención convirtiéndose así en agente económico de primer orden.

Keynes era un economista de sólida formación filosófico-política. En una conferencia de 1925 titulada “Am I a Liberal?”, criticó a los conservadores porque eran incapaces de distinguir una medida innovadora para salvar el capitalismo del más puro

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>63</sup> Edmund Fawcett, *Liberalism, op.cit.*, pp. 247-248. Resulta curioso comprobar que ninguno de estos tres economistas fueron voces especialmente atendidas durante su época y que el triunfo de sus ideas se produce tiempo después. Las ideas de Keynes triunfan en varios países después de 1945, y se vinculan a la extensión de la socialdemocracia. Las de Hayek, sin embargo, resurgirán con mucha fuerza en los ochenta, cuando una nueva economía financiera se adueña de los mercados, y algunas de las ideas de Fischer tendrán especial sentido tras los derrumbes del 2000 y del 2008. Lo que sí podemos entender es que estas tres maneras de enfrentarse a una crisis económica cubren un gran espectro de posibilidades y han servido como base filosófico-económica a sucesivos gobiernos en los EE. UU.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 249. Este debate se ha vuelto a abrir a raíz de la crisis del 2008 y también de la más reciente provocada por el Covid-19.



bolchevismo, quizás por ello siempre simpatizó con los partidos que abogaban por la justicia social<sup>65</sup>. Su escala de valores estaba clara. En un mundo empobrecido y amenazado por las crisis es mejor proteger el empleo que al rentista, lo escribió en *A Tract on Monetary Reform* (1923)<sup>66</sup>. Y por mucho que EE.UU. viniese de una larga tradición liberal, Keynes sabía que en determinadas circunstancias no hacer nada y dejar a los mercados actuar sin más no era la mejor de las opciones. La respuesta clásica del ajuste de precios entre la oferta y la demanda laboral no era éticamente aceptable en momentos de necesidad y crisis<sup>67</sup>.

En 1936 publicó *General Theory of Employment, Interest and Money* (1936) en donde discutía nuevamente la solución del recorte salarial. Seguía estudiando las crisis financieras y se centraba en las bajadas que sufría la inversión en momentos de incertidumbre. Keynes ya se enfrentó a algunas críticas importantes en su época. Su actitud comprensiva frente a los sindicatos o su menosprecio al riesgo de inflación fueron algunas de las cuestiones a las que tuvo que responder. Pero durante la Gran Depresión el desempleo era de tal magnitud que la inflación no suponía, a su juicio, una amenaza, a diferencia de lo que ocurriría en otras crisis posteriores. El otro aspecto al que ha quedado asociado para siempre el keynesianismo es la inversión y el gasto públicos. Como el *New Deal* incorporó medidas urgentes de gasto público, Keynes y el plan de Roosevelt han quedado unidos en el imaginario popular. Como dice Eric Foner “al igual que en su momento hiciera la guerra de Secesión, el *New Deal* reestructuró la idea de la libertad vinculándola al poder en expansión del Estado nacional”<sup>68</sup>. Este era el miedo de muchos liberales, que la expansión del poder estatal vaciara de contenido, o limitara gravemente, el alcance de las libertades constitucionales.

Hasta esa fecha el debate sobre las libertades individuales se había sustanciado desde la perspectiva de la libertad contractual. Las regulaciones estatales y federales en el terreno económico y empresarial eran vistas y analizadas de manera recurrente como intromisiones ilegítimas en la libertad de contratación de la que gozaban todos los ciudadanos estadounidenses. Pero la crisis económica obligó a revisar esta idea y actuó como detonante de una actividad federal no vista hasta la fecha. Los debates sobre la

---

<sup>65</sup> Citado en *Ibid.*, p. 251. Véase John Maynard Keynes, “Am I a liberal? (1925)”, en E. Johnson & D. Moggridge (eds.), *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, Royal Economic Society, 1978, pp. 295-306, doi:10.1017/UPO9781139524162.028.

<sup>66</sup> Edmund Fawcett, *Liberalism, op.cit.*, p. 253.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Eric Foner, *La historia de la libertad en EE. UU.*, *op.cit.*, p. 320.

libertad quedaron dominados por la cuestión de la seguridad económica<sup>69</sup>. El sacerdote católico y teólogo John A. Ryan (1869-1945) llegaría a decir que “nuestra democracia se encuentra [...] en una nueva era en la que la reclamación más insistente no es la de la libertad política, sino la de la libertad social e industrial”<sup>70</sup>. Como dice Ackerman, los estadounidenses acabaron reconociendo que el “emergente *New Deal* cuestionaba su compromiso constitucional con el mercado libre y el gobierno nacional limitado”<sup>71</sup>.

Por vez primera un gobierno estadounidense aprobaba legislaciones sobre salario mínimo, jubilación o subsidios agrarios. La batalla judicial que se desató a raíz de esta actividad legislativa fue dura y no estuvo exenta de reveses iniciales para la administración Roosevelt. Para los defensores de estas regulaciones la intromisión estaba plenamente justificada por la situación de necesidad. Dejar que el mercado dictase su norma y se reajustase solo acabaría teniendo, desde la perspectiva de los defensores del *New Deal*, consecuencias peores para la libertad individual que la propia intervención de la economía. Poco a poco, la opinión pública fue virando hacia una postura favorable a ciertas intervenciones económicas. Como dice Foner:

“La legislación pionera de esa década emanó de la coyuntura histórica propiciada por una crisis económica sin precedentes, la llegada al poder de hombres y mujeres que llevaban tiempo comprometidos con la idea de una reforma patrocinada por el Estado, y una movilización popular en demanda de un cambio económico y social de largo alcance”<sup>72</sup>.

Roosevelt había prometido un plan durante su campaña presidencial de 1932 y las primeras medidas urgentes se adoptaron nada más tomar posesión de su cargo en 1933. Los cien primeros días de Roosevelt estuvieron marcados por una gran actividad. Pero los resultados no se materializaban y las batallas judiciales obstaculizaron este ilusionante arranque. Para Ackerman fue la nueva victoria electoral de 1936 por parte de Roosevelt lo que reactivó el *New Deal* y permitiría el desarrollo del plan<sup>73</sup>.

La cantidad de leyes, organismos gubernamentales y programas de ayuda que componen el complejo tejido del *New Deal* es todavía hoy objeto de enormes controversias, acrecentadas por los resultados económicos del plan, que siempre han

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Citado en *Ibid.*

<sup>71</sup> Bruce Ackerman, *We The People II. Transformaciones II*, Madrid, Traficantes de sueños, 2016 [1998], p. 369.

<sup>72</sup> Eric Foner, *La historia de la libertad en EE.UU.*, *op.cit.*, p. 320.

<sup>73</sup> En palabras de Ackerman: “El *no* del Tribunal en *Schechter* obligó al *New Deal* a decidirse sobre el corporativismo y a decir *sí* a una reforma estructural sistemática; el *no* del Tribunal a unas reformas liberales particulares dotó de un significado concreto al asalto del *New Deal* a los principios tradicionales”, En Bruce Ackerman, *We the People II, op.cit.*, p. 370.

sido discutidos. Sus detractores relacionan la mejora económica del país con la entrada en una economía de guerra y el rearme industrial ocasionado por el miedo a una contienda con Japón. Uno de los asesores de Roosevelt por aquella época, el economista Rexford Tugwell (1891-1979), diría en una entrevista concedida en los años setenta que prácticamente todo el *New Deal* fue una extrapolación de programas que el propio Hoover había iniciado años atrás. Y si bien esto no deja de ser una exageración, algo de cierto hay<sup>74</sup>.

Hoover y Roosevelt no estaban tan lejos como se pretende creer en ocasiones. Lo podría parecer si atendemos a sus declaraciones y su manera de hablar y entender la política, pero no tanto si analizamos estrictamente algunas de sus decisiones económicas. Ambos eran liberales que creían en el progreso económico y social, en la propiedad privada y los derechos individuales, no eran obstruccionistas ni abominaban de la iniciativa privada pero sí diferían en la manera de entender la extensión de la actividad estatal. Hoover era mucho más restrictivo mientras que Roosevelt apostaba por un gobierno federal más intervencionista<sup>75</sup>. En 1922 Hoover publicó *American individualism*, que recoge una parte de su pensamiento económico; en conferencias posteriores, Hoover habló a favor de la justicia social y de la necesidad de lograr un mercado con mayores oportunidades y menos desigualdad económica. Apoyó a las administraciones próximas a los ciudadanos y únicamente era reticente ante la idea de que el gobierno se convirtiese en un agente económico productor de bienes y servicios.

Estas ideas pueden parecer propias de Wilson, al que sin duda Hoover estudió, y no estaban tan alejadas de las del propio Roosevelt<sup>76</sup>. En definitiva, como dice Fawcett, “Roosevelt no sabía mejor que Hoover qué hacer. Sabía qué decir. Tenía que convencer a un país golpeado de que algo debía hacerse”<sup>77</sup>. Y lo convenció, hasta el punto de que una parte importante de Hollywood se rindió a las buenas intenciones del presidente, que hábilmente favoreció y respaldó al mundo artístico mediante instituciones y presupuesto.

El efecto que el *New Deal* tuvo sobre el mundo de la representación cinematográfica es todavía hoy objeto de discusión. El reflejo no puede considerarse como algo inmediato y directo sino que tardó un tiempo en cuajar. Pero veremos cómo la izquierda de Hollywood acabó manifestándose a favor de las implicaciones sociales

---

<sup>74</sup> Edmund Fawcett, *Liberalism, op.cit.*, p. 268.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 269.

del plan y, en definitiva, ayudó a cimentar un clima de opinión necesario para que, finalmente, las medidas y políticas de Roosevelt resistieran los ataques de sus detractores. La influencia de un plan que además de económico también fue ideológico se deja ver en algunas cintas esenciales del periodo.

### **1.3 Redefinir la libertad en tiempos del New Deal: breves apuntes sobre la producción normativa**

John Dewey sostuvo en *Liberalism and social action* (1935) que la libertad se podía ver fácilmente amenazada por la inseguridad material<sup>78</sup>. El propio Roosevelt había comentado que “los hombres necesitados no son hombres libres”<sup>79</sup>. La carestía revitalizó el debate sobre qué significaba realmente la libertad. El Tribunal Supremo estadounidense anuló varias disposiciones y normativas del primer *New Deal*. Su doctrina (la doctrina Lochner, por la sentencia de 1905) se basaba en conceptos férreos heredados de la generación anterior como el de libertad contractual, pero dicha posición no duraría mucho. En este caso, tal y como comenta Ackerman, fue el gobierno en un primer momento quien tuvo que liderar el cambio, por encima de las reticencias del alto tribunal<sup>80</sup>.

Los sindicatos también jugaron un papel al recuperar el lenguaje de la “libertad económica” y la “democracia industrial” para tratar de definir un nuevo ámbito de libertad y, de paso, reescribir el sentido del concepto “ciudadanía estadounidense”<sup>81</sup>. La Ley de Recuperación Industrial Nacional de 1933 y la Ley Wagner de 1935 supusieron el reconocimiento de los trabajadores a la negociación colectiva, por lo que los sindicatos obtuvieron una legitimación que, hasta ese momento, les había sido muy difícil exhibir<sup>82</sup>. En 1935 se fundó el CIO (*Congress of Industrial Organizations*) con el objetivo de organizar a los trabajadores asalariados de las industrias de producción en masa ignorados por el AFL (*American Federation of Labor*)<sup>83</sup>. El CIO se mostró muy

---

<sup>78</sup> John Dewey, *Liberalismo y acción social y otros ensayos*, Valencia, Ediciones Alfons El Magnànim, 1996 [1935]. Dewey articula esta idea en diversos ensayos contenidos no únicamente en esta compilación, si bien sus textos recogidos y editados en 1935 son especialmente significativos.

<sup>79</sup> Citado en Cass R. Sunstein, *Las cuentas pendientes del sueño americano. Por qué los derechos económicos y sociales son más necesarios que nunca*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2018 [2004], p. 104.

<sup>80</sup> Véase Bruce Ackerman, *We The People III. La revolución de los derechos sociales*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2019 [2014].

<sup>81</sup> Eric Foner, *La historia de la libertad en EE. UU.*, op.cit., pp. 323-324.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Ibid.*

activo en sus propuestas y lanzó ideas sobre programas económicos que incluían asistencia sanitaria, vivienda pública o pensiones de jubilación, entre otros preceptos.

Fue en 1935 cuando la administración Roosevelt, con una parte mayor de la opinión pública a favor, relanzó el *New Deal* (también conocido como segundo *New Deal*), con la ya mencionada Ley Wagner como elemento central, además de un complejísimo sistema de pensiones, seguros por desempleo e incapacidad y asistencia sanitaria. En paralelo se incrementó la obra pública e incluso en 1938 se aprobó la Ley de Estándares Laborales Justos, que fijaba un salario mínimo nacional y límites a la jornada laboral<sup>84</sup>. Este segundo paquete de medidas ya no fue desmantelado por la acción del Tribunal Supremo. Algo importante había cambiado en la opinión pública, además de en las instancias judiciales, y no es descabellado pensar que una y otra cosa estuviesen relacionadas.

El impacto económico de este segundo paquete de medidas es el elemento discutido por algunos historiadores de la economía de Estados Unidos. Ese debate excede nuestro propósito en estos momentos, pero lo que sí podemos preguntarnos es en qué medida habría sido posible consolidar estas medidas, defenderlas, aplicarlas y evitar su anulación judicial sin un clima de opinión favorable. ¿Qué papel jugó el cine en la construcción de ese clima de opinión? La otra pregunta versa sobre el nivel de la representación cinematográfica. En los discursos de Roosevelt, y también en los de algunos de sus políticos de referencia, como los de su secretaria de Trabajo, Frances Perkins, se ligaba necesidad y precariedad económica a la falta de libertad personal. Por tanto, la necesidad, no buscada, azarosa y más habitual de lo deseable, derivaba en una profunda injusticia para quienes habían perdido su trabajo, su casa o sus tierras, o todo ello a la vez. El sufrimiento humano ya no podía ser un subproducto inevitable de la vida, por lo que las viejas posiciones sobre el mérito personal y la recompensa justa otorgada por el mercado a las capacidades de cada uno se habían aparcado<sup>85</sup>. Por tanto, el contexto social, el entorno inmediato de cada persona, se convirtió en un elemento explicativo de su condición presente, lo que posibilitaba interpretaciones de tipo sistémico novedosas y, hasta ese momento, relegadas a los libros de filosofía política o a las posiciones políticas más izquierdistas<sup>86</sup>. A partir de esta idea podemos analizar las

---

<sup>84</sup> Eric Foner, *La historia de la libertad en EE. UU.*, *op.cit.*, p. 326.

<sup>85</sup> Cass Sunstein, *Las cuentas pendientes*, *op.cit.*, p. 105.

<sup>86</sup> El propio Keynes suministraba explicaciones de esta naturaleza, alejándose de las ideas que explicaban la condición económica de una persona como el resultado exclusivo de sus aptitudes y capacidades individuales.

películas más importantes pertenecientes a este periodo del *New Deal* que ofrecían representaciones sobre el mundo del derecho e intentar extraer alguna conclusión al respecto.

Bruce Ackerman opina que el *New Deal* y la revolución de los derechos civiles posterior, sobre la que entraremos en el siguiente capítulo, son “el mayor logro en el campo de la producción normativa de carácter superior del pueblo estadounidense durante el siglo XX”<sup>87</sup>. Pero la pregunta que debemos hacernos al analizar el *New Deal* es qué sucedía con la población negra del país. Si el *New Deal* estaba asociado a la necesaria ganancia de libertad que traería una mayor estabilidad económica nacional y personal, ¿por qué mantener una segregación racial que, de facto, condenaba a la población negra a la subalteridad económica? Por no hablar de la presencia de otras minorías de inmigrantes, como los mejicanos.

La respuesta va más allá del sentir de los tiempos. Roosevelt no era un igualitarista convencido ni un partidario acérrimo de los derechos civiles. Fue un político hábil y no exento de cierta sensibilidad por los más desfavorecidos, que logró, en parte, amoldar a sus propósitos el significado del término liberalismo. Se describió a sí mismo como un “liberal” y no como un “progresista”, al tiempo que convirtió la palabra “libertad” en emblema de su proyecto político y económico<sup>88</sup>. Los conservadores habían dominado la política estadounidense durante largo tiempo, con la excepción de la presidencia Wilson, pero durante los años treinta perdieron su hegemonía. Como bien dice Eric Foner, a mediados de esa década la izquierda gozaba por primera vez de una influencia determinante en la política y en la cultura de los EE. UU.<sup>89</sup> Pero esa izquierda tardaría todavía bastantes años en sumar la reivindicación racial a la puramente económica. Habría que esperar a los cincuenta para que la famosa sentencia *Brown vs. Board of Education* trastocase el mapa legal, y a los sesenta para que esa revolución por los derechos civiles se viviera a pie de calle.

#### **1.4 El cine en la época del New Deal: el ciclo fundacional del cine de gánsteres**

El verano de 1927 se revelaría sin igual en la historia del país, con el primer viaje aéreo transatlántico sin escalas a cargo de Charles Lindbergh, auténtico héroe nacional a partir de semejante hazaña, y el estreno de *El cantor de jazz* (*The Jazz*

---

<sup>87</sup> Bruce Ackerman, *We People III*, *op.cit.*, p. 33.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 340.

*Singer*, Alan Crosland, 1927), la que pasa por ser la primera película sonora y que cambiaría para siempre la industria del cine en EE.UU.<sup>90</sup>. A principios de 1927 las mejores producciones mudas gozaban de un gran reconocimiento y exhibían un lenguaje visual muy sofisticado. Los experimentos realizados en años anteriores con el sonido sincrónico no habían despertado un gran interés en los estudios de Hollywood. Pero todo cambió tras el estreno de *El cantor de jazz*. El sonido sincrónico se convertiría en muy poco tiempo en la única opción comercial viable, ya que los gustos del público se inclinaron por la nueva tecnología hasta el punto de preferir malas películas sonoras a buenas películas silentes. En apenas dos años no quedaban películas mudas<sup>91</sup>. La industria cinematográfica crecía a buen ritmo, como otras industrias del país. La confianza se extendía también por el mundo de las industrias culturales.

Las películas ayudaron a moldear la cultura norteamericana. Hollywood había superado algunos baches económicos en años anteriores y se había enfrentado a las primeras voces que criticaban su supuesto libertinaje, vivido dentro y fuera de las pantallas. Conforme las películas se hacían más populares también crecieron las voces que advertían sobre sus inmorales representaciones. Pero los grandes estudios lograron capear estos problemas hasta que Wall Street se hundió. El periodo que va de finales de octubre de 1929 hasta los inicios del plan económico de la administración Roosevelt fue especialmente complicado para los estudios. En 1932 Warner Bros. perdió 14 millones de dólares, Paramount, 21, e incluso la RKO, un estudio más pequeño y con producciones más modestas, perdió 10 millones de dólares<sup>92</sup>.

Pero el cliché de que los tiempos difíciles son buenos para el arte se confirmó una vez más. El cine de gánsteres alumbró algunas de sus mejores creaciones, las del llamado ciclo fundacional. Hablamos de la controvertida *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) y las duras *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931) y *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931). Estas películas tenían como protagonista principal a un criminal, un gánster de origen italiano

---

<sup>90</sup> Para una completa descripción de lo que sucedió en esos decisivos meses de 1927, véase: Bill Bryson, *1927. Un verano que cambió el mundo*, Barcelona, RBA, 2015 [2013].

<sup>91</sup> La aparición del *courtroom drama* o *legal drama* es difícil de datar. Tenemos noticia de películas mudas muy tempranas que ya trataban el tema de la acusación falsa, por ejemplo. Algunas son cintas hoy perdidas, como *Falsely Accused* (Lewin Fitzhamon, 1905), de la compañía Hepworth. Esta historia, concretamente, tiene varias versiones, algo habitual en tiempos del cine mudo. La mayoría de estudios no prestan atención al desarrollo de este subgénero hasta la aparición de *La pasión de Juana de Arco* (C.T.Dreyer, 1928) y *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931).

<sup>92</sup> Véase Aaron Baker, "Movies and social difference", en Ina Rae Hark, *American cinema in the 1930s. Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007, pp. 25-47.

o irlandés que había hecho fortuna en los EE. UU., aunque fuera con el comercio ilegal de alcohol, y que encarnaban la idea del éxito y del sueño americano. Se trata de personajes que salen de la miseria más absoluta, prosperan con sus negocios, y cuando están en la cima de su éxito y poder, logran incluso el reconocimiento de una parte de la opinión pública. Su posición y recursos económicos les posibilita comprar voluntades entre el estamento policial y político, y esto les permite, hasta cierto punto, eludir la acción de la justicia. Estos personajes eran la perfecta demostración de que el poder provoca adulación y de que el éxito está asociado irremediabilmente al dinero. Habían trabajado duro y salido de la nada, de pasados miserables; de ahí se encaramaron a lo más alto del escalafón social. Al fin y al cabo, el ascensor social existía. Te apellides Camonte o Bandello, el sueño americano existe y se puede alcanzar con trabajo duro y esfuerzo. El cinismo de la propuesta es más que evidente.

La construcción dramática de estos personajes los dibuja como héroes románticos, enfrentados a las dificultades de una vida injusta que no aceptan y contra la que se rebelan. Tampoco aceptaban, como una parte de la población, la Ley Volstead, que desarrollaba la decimoctava enmienda constitucional y prohibía la fabricación y distribución de bebidas alcohólicas. Estos tiempos duros, con la enorme miseria que se extendía por los peores barrios de las zonas urbanas, acabó reflejado en estas cintas del periodo fundacional, por mucho que estas historias estuviesen en gran medida situadas cronológicamente en la década de los veinte. También debemos pensar que estos gánsteres son la cara menos amable y la parte escondida de esa sociedad acelerada y calificada como los “felices años 20”.

Este halo mistificador que rodeaba al criminal alertó a diversos actores sociales, que iniciaron una campaña para desincentivar y prohibir este tipo de representaciones románticas. El film *Scarface, el terror del hampa* tardó muchos meses en estrenarse. Había problemas con el final y con la representación, excesivamente positiva a juicio de algunos, de Tony Camonte, evidente trasunto del famoso Al Capone, interpretado en este caso por Paul Muni. El hecho de que estos personajes acabasen habitualmente muertos en enfrentamientos con la policía, o a manos de otros criminales, no parecía satisfacer suficientemente a quienes seguían viendo rasgos positivos en estas historias. En 1934 se impuso finalmente el cumplimiento del Código Hays que había sido redactado años antes y que regulaba la representación cinematográfica en un intento de favorecer los comportamientos virtuosos y castigar las transgresiones morales.



En estas películas el derecho aparece como un gran telón de fondo. Los juzgados son lugares en los que personajes como Al Capone montan sus espectáculos personales, mostrándose como ciudadanos ejemplares injustamente perseguidos por su éxito y riqueza. Aparecen muchos policías corruptos, políticos comprados y al servicio de los grandes traficantes de alcohol y, en general, la representación no es positiva. La imagen más reiterada es la de una administración ineficaz que va muchos pasos por detrás de las bandas organizadas. Esto suponía un problema para las autoridades. La intervención y presión que algunos estamentos gubernamentales ejercieron sobre los estudios ayudó a cambiar el punto de vista de estas historias. De ahí que a mediados de los años treinta aparecieran historias en donde el punto de vista había mutado, centrando el relato en las investigaciones policiales y en los agentes gubernamentales. Así se hicieron cintas como *G Men. Contra el imperio del crimen* ('*G*' Men, William Keighley, 1935), producida por Warner Bros. El protagonista de esta historia es James "Brick" Davis (interpretado por James Cagney), un abogado idealista que no tiene clientes porque no quiere renunciar a sus principios y representar a criminales. Así que lo reclutan como agente federal, trabajo que encaja mucho mejor en su sistema de valores morales. La película fue un éxito entre el público y sus contenidos eran mucho menos problemáticos que los exhibidos apenas tres años antes por cintas hechas por el mismo estudio e incluso con los mismos actores y equipo artístico.

### **1.5 Un cine sobre la crisis: más allá del servicio a la administración Roosevelt**

A finales de los años cuarenta, cuando la Caza de Brujas arreciaba, los más furibundos anticomunistas elaboraban listas de artistas y técnicos que en su día colaboraron en las iniciativas culturales de la administración Roosevelt. En la mente de algunos cazadores de comunistas, estos programas (teatrales, cinematográficos, museísticos, entre otros) estaban plagados de izquierdistas antiamericanos. El haber criticado el modelo de vida estadounidense, haber mostrado la cara más necesitada del país o simplemente haber defendido a los sindicatos podía suponer entrar en una lista negra.

Entre 1929 y mediados de 1932 las graves consecuencias sociales del *crash* no eran visibles en los medios de comunicación. Pero en septiembre de 1932 la revista *Fortune* publicó un artículo sobre la pobreza en EE. UU., semioculta hasta ese momento a pesar de los esfuerzos de algunos periodistas más radicales o escritores

reivindicativos<sup>93</sup>. Esa suerte de vacío cultural se acabó y dio paso a obras comprometidas, de ideología progresista y escoradas a la izquierda. Los fotógrafos de la Farm Security Administration (FSA) dieron un rostro a la pobreza, ayudaron a humanizarla. Dorothea Lange, Arthur Ronstein o Walker Evans lograron atrapar el rostro de la desesperanza y sus imágenes ayudaron a concienciar a la opinión pública norteamericana del gran desastre social que se estaba produciendo. Películas documentales de Pare Lorentz como *The Plow that Broke the Plains* (1936) o *The River* (1937) lograron captar la esencia de lo que estaba ocurriendo y sirvieron no únicamente para configurar una línea de representación artística que luego se consolidaría con ficciones como *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940), sino también para sacudir las conciencias de quienes debían poner en marcha los programas de ayuda económica<sup>94</sup>. Con estas películas se pretendía crear un clima favorable a las medidas del *New Deal*, que estaban siendo atacadas en los tribunales y criticadas por una parte del establishment político.

Pero las películas pagadas, coproducidas o patrocinadas directamente por la administración eran una minoría. El resto provenían de la producción privada. Ya fuera porque era imposible huir del duro contexto social o porque realmente en aquellos años las ideas izquierdistas arraigaron en la industria, las películas “parecían transmitir, febrilmente y casi sin mediación, el malestar social cada vez mayor, representando un mundo todavía ebrio de jazz a pesar del prohibicionismo, un mundo en el que pocas reglas morales son todavía eficaces, y que se basa en el principio de la supervivencia”<sup>95</sup>. Una parte de ese cine era provocativo y desafiaba la escala de valores de la clase media, muy golpeada por la crisis económica. Una fina ironía recorría la historia del musical *Vampiresas 1933* (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, 1933), con su famoso número *We're in the money*. La pobreza también era visible en la mítica *La calle 42* (*42nd Street*, Lloyd Bacon, 1933). En la Paramount los hermanos Marx y las películas de Mae West satirizaban costumbres, estamentos sociales y figuras prominentes por igual. La Warner Bros. fue el estudio más militante en este sentido. Además de las películas de gánsteres *Hampa Dorada* y *El enemigo público número 1*, que ya hemos citado,

---

<sup>93</sup> Morris Dickstein, *Dancing in the dark. A cultural history of the Great Depression*, New York, W.W.Norton & Co, 2009, p. 9.

<sup>94</sup> Morris Dickstein opina que tanto en los años 30, como posteriormente en los años 60, los programas liberales que se crearon para luchar contra la pobreza se hicieron realidad, en parte, gracias al impacto que el arte había tenido sobre la opinión pública. Véase *Ibid.*, pp. 31 y ss.

<sup>95</sup> Giuliana Muscio, “Cine: producción y modelos sociales y culturales en los años treinta”, en Gian Piero Brunetta (dir.), *Historia mundial del cine. Estados Unidos. Volumen I*, Madrid, Akal, 2011 [1999], p. 503.

produjeron *La senda del crimen* (*The Doorway to Hell*, Archie Mayo, 1930), y algunas de las mejores películas carcelarias del cine clásico, como *Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive From a Chain Gang*, Mervyn LeRoy, 1932), *Veinte mil años en Sing Sing* (*20.000 Years in Sing Sing*, Michael Curtiz, 1932) o *Dos segundos* (*Two Seconds*, Mervyn LeRoy, 1932). También la interesante *The Mouthpiece* (James Flood, Elliot Nugent, 1932), película que cuenta una historia de corrupción en una administración municipal, y la excelente *Wild Boys of the Road* (William A. Wellman, 1933), historia sobre huérfanos con tendencias delictivas.

Estas películas muestran realidades muy duras y apuestan por explicaciones de carácter social y sistémico para dar cuenta de la criminalidad juvenil (el caso de *Wild Boys on the Road*) o de los motivos por los que alguien acaba en prisión (paradigmático sería el caso del Paul Muni en *Soy un fugitivo*). Ni siquiera ciertas concesiones narrativas en los finales de algunas de estas películas podían ocultar el malestar que contenían. Thomas Doherty resalta este punto al hablar de las cintas del “*New Deal* en la última bobina”, como la propia *Wild Boys of the Road*, que acaba con una nota de esperanza en forma de bonitas palabras pronunciadas por un juez sobre el mejor futuro que le espera a todo el país<sup>96</sup>.

Algunas películas destacadas de este periodo insistían en que algo no funcionaba en el país. Las críticas al sistema de vida estadounidense apuntaban a explicaciones sistémicas, por lo que el éxito o fracaso individual tenían más que ver con las condiciones de partida del sujeto que con sus méritos personales o capacidad de esfuerzo. De repente las palabras grandilocuentes sobre la posibilidad de prosperar en una sociedad abierta carecían de sentido. El choque con la realidad de la Gran Depresión fue todavía más duro por cuanto se tenía perfecta memoria del tiempo inmediatamente anterior.

Un autor supo captar muy bien el desenfreno de los años veinte y también sus inherentes claroscuros. La fascinación que entre la gente común provocaba el lujo de las clases altas es uno de los temas que estructuran *El Gran Gatsby* (1925), la conocida novela de Francis Scott Fitzgerald<sup>97</sup>. El personaje central es Jay Gatsby, sujeto encantador de incierto y oscuro pasado, que fascina e inquieta por igual. La novela

---

<sup>96</sup> Véase Martin Rubin, “Movies and the New Deal in entertainment”, en Ina Rae Hark, *op.cit.*, p. 94. También Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema 1930-1934*, New York, Columbia University Press, p. 85.

<sup>97</sup> La novela ha sido llevada al cine en varias ocasiones: en 1926 por Herbert Brenan (la copia se perdió), en 1949 por Elliott Nugent, en 1974 por Jack Clayton, y finalmente en 2013 por Baz Luhrmann.

resume bien el *ethos* de la época, un mundo de apariencias y que lleva en su interior la semilla de su autodestrucción. Las críticas de la novela y sus insinuaciones sobre el descuido con el que los ricos viven sus despreocupadas vidas pasaron a otros autores, como Sinclair Lewis, Upton Sinclair y John Steinbeck. Tomó forma una crítica de ciertos valores que, hasta el momento del *crack*, habían formado parte de la identidad estadounidense ideal. Como sugieren las seguras palabras del presidente Hoover que hemos citado antes, no debían ser pocos los ciudadanos que confiaban en el futuro y estaban orgullosos de los principios que sustentaban su democracia liberal. Pero la crisis económica impulsó numerosas críticas contra el modelo de vida del país y reactivó ciertas posturas izquierdistas que habían sido muy perseguidas en años anteriores. De repente la tierra de las oportunidades tenía grietas muy visibles y ya no se podía vivir de espaldas a esa realidad.

Los sectores más conservadores de la sociedad estadounidense veían estas críticas como peligrosas, injustificadas y antipatrióticas, y a sus partidarios como izquierdistas defensores de un gobierno ilimitado y antidemocrático. A lo largo de los años treinta la expresión *American Dream* se incorpora al lenguaje común<sup>98</sup>. Como concepto cultural, el “sueño americano” adquiere numerosas formulaciones y connotaciones, en función de quién usa el término. Pero en manos de los autores críticos alineados con posiciones de izquierda se utiliza para resaltar las enormes diferencias sociales existentes en los EE. UU. y que se habían agudizado y visibilizado durante la Gran Depresión. La promesa de libertad y prosperidad a cambio de esfuerzo personal y sacrificio se revela vana y sin contenido. Quien nace pobre tiene casi todas las posibilidades de morir sin haber cambiado su situación material. La movilidad social era un espejismo, la presión social podía ser insoportable y la avaricia de las grandes corporaciones y magnates lo inundaba todo. Estas críticas se verán en películas posteriores escritas y dirigidas por reconocidos izquierdistas de Hollywood, pero también se aprecian en algunas de las películas de Frank Capra que escribió Robert Riskin<sup>99</sup>.

Los programas culturales de la administración Roosevelt tenían como objetivo principal aumentar el respaldo de la población a las medidas del *New Deal*. A nivel

---

<sup>98</sup> Morris Dickstein, *Dancing in the dark*, *op.cit.*, p. 21.

<sup>99</sup> Ninguno de los dos fue perseguido posteriormente por sus trabajos de los años treinta. Es posible que el enorme éxito de sus películas y el alto estatus de ambos en la industria frenaran las indagaciones sobre ellos. Véase Frank Krutnik; Steven Neale; Brian Neve; Peter Stanfield (eds.), *'Un-American' Hollywood. Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007.

cinematográfico las producciones del Departamento de Agricultura sobre las duras condiciones que sufrían los agricultores en lugares como Oklahoma se iniciaron en 1936, pero el clima de apoyo a las medidas de la administración Roosevelt puede constatarse incluso antes de que los programas culturales relacionados con el cine entraran en vigor. En 1934 King Vidor estrenó la película *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934), una historia escrita por Elizabeth Hill y Joseph L. Mankiewicz, cuyo posicionamiento político era claramente de respaldo a Roosevelt. La película es, además, un canto a los conceptos de comunidad y solidaridad. La producción corrió a cargo de United Artists y rápidamente se convirtió en un referente del cine social.

Algunos autores fueron especialmente activos en la denuncia de la pobreza y vincularon la situación de los más desfavorecidos con la quiebra de los principios fundacionales de la república estadounidense. Esa opinión estaba muy extendida entre los partidarios del comunismo, los militantes de izquierda radical y los sindicalistas. Escritores como Upton Sinclair, John Steinbeck, Lillian Hellman, entre otros, se mostraron especialmente críticos con la desigualdad y la miseria que veían.

La disputa sobre el alcance de la actividad gubernamental no era ni mucho menos nueva. En su día ya Alexander Hamilton había reivindicado un estado fuerte que promoviese el comercio y la actividad bancaria, mientras que otros políticos, como su rival Thomas Jefferson, defendían un estado más pequeño que promoviese la competencia y defendiese la libertad de opinión y pensamiento. En las elecciones presidenciales de 1800 Thomas Jefferson derrotó a sus oponentes, entre ellos John Adams, con un discurso fuerte a favor de la libertad personal<sup>100</sup>. Estas disputas eran algo frecuente en la época. Durante todo el siglo XIX se discutiría ampliamente sobre el significado de las posiciones liberales, incluso antes de que el término fuese de uso común. Los liberales empezaron a definirse como voces favorables al fomento de ciertas virtudes públicas, a la separación de Iglesia y Estado, a la limitación de la arbitrariedad de los poderes públicos y, en definitiva, a la defensa del progreso social. Los políticos conservadores, por su parte, se mostraban inflexibles en algunos de estos terrenos. Las disputas económicas fueron especialmente interesantes, por cuanto los partidos conservadores defendían en varios países las políticas arancelarias, las actividades coloniales de las metrópolis y también medidas proteccionistas que

---

<sup>100</sup> Es lo que lleva a Fawcett a afirmar de forma categórica que en ese momento nacía el individualismo estadounidense. Edmund Fawcett, *Liberalism, op.cit.*, p. 273.

redundaban en beneficio de grandes propietarios de tierras e importantes empresarios nacionales<sup>101</sup>. Defendían, en definitiva, el privilegio y la tradición.

El *crash* de 1929 ayudó a reorientar el debate sobre la libertad y la igualdad. Algunos autores de izquierda trazaron una genealogía sobre los verdaderos motivos de la desigualdad. ¿Qué papel jugaban en el desigual reparto económico esos empresarios ensalzados tiempo atrás como paladines del progreso? El propio Roosevelt jugó hábilmente en algunos de sus discursos con la idea de que la desigualdad era injusta y que también el mundo empresarial debía hacer algunos sacrificios. También criticó la rapacidad sin freno de los más insolidarios. Los industriales, banqueros y empresarios rapaces fueron los grandes antagonistas de las películas de Frank Capra. En *Caballero sin espada* viajó hasta Washington para hablar de los entresijos del poder. Y poco después, en *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941), analizó otro de los pilares de la democracia americana, la opinión pública. En sus películas se adivina una enorme preocupación por el riesgo que supone un poder político, económico y mediático desarrollado sin controles ni contrapesos.

Existe una cierta controversia sobre el impacto que tuvo sobre el mundo del cine la crisis de los años treinta. El hecho de que un género como el musical se popularizara ha llevado a algunos autores a relacionar ese hecho con la necesidad de evasión de los espectadores, satisfecha a través de la conocida *screwball comedy* o bien de comedias musicales. Pero lo cierto es que los miedos y ansiedades de la época se filtraron a través de otros géneros menos amables, como el cine de gánsteres o el ciclo de terror que produjo la Universal. Coincide este tiempo con la extensión del *courtroom drama*, que se nutrió de algunas películas menores, cierto, pero también de algunas producciones importantes como *Furia*, *Ellos no olvidarán* (*They Won't Forget*, Mervyn LeRoy, 1937), *El juez Priest* (*Judge Priest*, John Ford, 1934), *Prisionero del odio* (*The Prisoner of Shark Island*, John Ford, 1936) o *El joven Lincoln*. La mayoría de estas cintas, en una medida u otra, compartían un elemento argumental: contenían historias de falsos culpables. Antes de que se iniciara la lucha por los derechos civiles en EE. UU., hecho que ayudó a desarrollar las películas de temática jurídica, la mayor parte de representaciones del mundo del derecho que encontramos en el cine estadounidense tienen que ver con el derecho penal. Así es como llegamos a la primera gran película de cine jurídico de la década de los treinta, *Furia*. Esta cinta supone un cambio, pues, hasta

---

<sup>101</sup> Sobre el desarrollo del capitalismo industrial durante el siglo XIX en EE. UU. véase Jürgen Osterhammel, *La transformación del mundo: una historia global del siglo XIX*, Barcelona, Crítica, 2014.

ese momento, la representación de lo jurídico estaba monopolizada por el cine de gánsteres, como hemos visto unas líneas más arriba.

## 1.6 *Furia* (Fritz Lang, 1936)

### 1.6.1 La Ley de Lynch y el fin de la justicia privada

Uno de los sustentos principales de la mitología social y política norteamericana es la conquista del Oeste. El cierre oficial de la frontera no se decretó hasta 1890 si bien la expansión duró unos años más, hasta los primeros tiempos del siglo XX<sup>102</sup>. La ampliación del país se había producido de este a oeste, y también de norte a suroeste del territorio originalmente ocupado por las Trece Colonias. La gran distancia entre algunas zonas recién ocupadas y los centros políticos del este explica por qué no siempre fue fácil mantener un sistema jurídico eficiente y hacer cumplir la ley. El *western* explica ampliamente este proceso por el cual el país se amplía, incorpora nuevos territorios que se convertirán en estados (como California), libra guerras por otros (Texas) y logra que su población colonice espacios que, hasta ese momento, sólo habían sido transitados por los nativos americanos. En este mundo peligroso los partidarios de la Ley de Lynch la invocaban como un principio adecuado de justicia retributiva, a falta de una estructura más sólida que pudiera garantizar, según ellos, el cumplimiento de la ley en tiempo y forma<sup>103</sup>. Lo que empezó en su momento como un mecanismo de persecución de lealistas o partidarios de la corona inglesa, y siguió como una forma de castigo expreso en el mundo del oeste americano, se convirtió en una cruel herramienta de terror para castigar a la población negra de los EE. UU. Muchas obras de ficción tratan el tema del linchamiento<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> El superintendente del U.S. Census decretó en 1890 que la frontera oeste del país estaba formalmente establecida y cerrada y que no se preveían futuras modificaciones. El historiador Frederick Jackson Turner escribió en 1893 que el carácter estadounidense se había forjado en gran medida a través de la conquista de la zona oeste del país. Las cualidades distintivas de ese carácter forjado en la frontera eran el gusto por la libertad individual, la democracia como sistema de gobierno y la movilidad económica. Estas ideas quedaron plasmadas en su conferencia "The Significance of the Frontier in American History". Véase Eric Foner, *Give Me Liberty! An American History. Vol. 2*, New York, W.W.Norton, 2017 [2005], p. 613.

<sup>103</sup> La Ley de Lynch debe su nombre a Charles Lynch, un revolucionario estadounidense de Virginia que encabezó un tribunal irregular en tiempos de la Guerra de Independencia para perseguir y castigar a los realistas.

<sup>104</sup> Recordemos que Atticus Finch evita un linchamiento en *Matar a un ruiseñor*. Novela y película están ambientadas a mediados de los años treinta, un momento en el que todavía el linchamiento formaba parte del marco mental de muchos ciudadanos. El linchamiento fue una innoble e ilegal actividad que se prolongó demasiado en el tiempo; existen estudios que los contabilizan en franjas temporales y que documentan casos hasta entrados los años sesenta. Véase Jonathan Markovitz, *Legacies of Lynching: Racial Violence and Memory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

Pero la gran reflexión de los años treinta sobre el linchamiento y el error judicial llegó de la mano de un vienés emigrado, el otrora poderoso director Fritz Lang, y no se ambientó en el Oeste americano; tampoco tendría por víctima a un ciudadano negro.

Tras pasar un breve tiempo exiliado en Francia, en donde rodaría una única película titulada *Liliom* (1934), Lang puso rumbo a EE. UU. Otros directores y actores europeos habían emigrado o lo harían para huir del nazismo. Algunos lo habían hecho incluso antes de la llegada de Hitler al poder, atraídos por el potencial industrial de Hollywood y por ofertas económicas irrechazables.

El 1 de junio de 1934 Fritz Lang firmó un contrato con David O. Selznick que lo ligaría a la M.G.M. para la realización de una única película. Cinco días después ponía rumbo a Nueva York, en donde ya había estado en 1924 para, entre otras cosas, estudiar la arquitectura de la ciudad e inspirarse de cara a su monumental *Metrópolis* (1927)<sup>105</sup>. Tras un tiempo inactivo en el que se barajaron varios proyectos, Lang logró poner en marcha el 18 de febrero de 1935 la que sería su primera película en Hollywood, *Furia*. La cinta sería también la primera producción de Joseph L. Mankiewicz, que en ese momento tenía ya amplia experiencia como guionista. Desde un primer momento el conjunto se pensó como una producción relevante.

Tras esa película Fritz Lang tendría problemas para continuar su carrera. Selznick se marchó pronto de la M.G.M. y el director alemán no se entendió con Louis B. Mayer. Su forma de rodar, perfeccionista y aparentemente poco dada a respetar descansos y horas máximas diarias de trabajo, le trajeron problemas. Pero también el contenido de lo que rodó para *Furia*. La película era oscura y desesperanzada, lo que no encajaba bien con el estilo que Mayer intentaba imponer en el estudio. Un tiempo después, Lang se entendería mejor con un productor independiente, Walter Wanger, que supo ver en él a un director con la experiencia y la personalidad que necesitaba para sus historias de tintes oscuros y dadas a la desmitificación de los altos valores norteamericanos.

Pero antes de lanzarse a producciones de cine negro o westerns de serie B con empresarios como Wanger, Lang trabajó intensamente en *Furia*. La historia parte de un relato de Norman Krasna, “Mob Rule”, que Barlett Cormack y el propio Lang

---

<sup>105</sup> Quim Casas, *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 32.



desarrollaron<sup>106</sup>. La película cuenta la historia de Joe Wilson (Spencer Tracey), que viaja hasta la ciudad de Strand con la intención de casarse con su prometida, Katherine Grant (Silvia Sydney). Pero sin una causa probable, Wilson es detenido por el ayudante del sheriff, “Bugs” Meyers (Walter Brennan), quien lo acusa de un crimen que no ha cometido. Las pruebas para la detención son meramente circunstanciales, pero a falta de mejor candidato y necesitado de una detención para aplacar la ira comunitaria, Meyers procede contra Wilson. Mientras éste se encuentra detenido en la cárcel a la espera de una acusación formal, una turba enfurecida asalta la prisión y la quema. Sorprendentemente, Wilson sobrevive al linchamiento. Ése es el punto de partida de una historia de venganza en la que un hombre acusado injustamente de un crimen que no ha cometido busca resarcirse de la misma manera en la que han procedido contra él.

### **1.6.2 Una reflexión sobre la debilidad de la democracia liberal**

Tras sobrevivir milagrosamente al incendio que provoca la multitud en la prisión de Strand, Wilson huye y se reúne con sus dos hermanos en Chicago para tramar una venganza. En un primer momento, Wilson envía al pueblo a sus dos hermanos para denunciar el linchamiento y lograr así una acusación contra veintidós personas que participaron en los hechos. La prueba de cargo es incontrovertible. Se trata de unas imágenes tomadas para los noticiarios cinematográficos que muestran lo sucedido. Sin embargo, el fiscal del caso Wilson se encuentra con el problema tradicional en estos casos: una impenetrable espiral de silencio que lleva a los testigos llamados al estrado a mentir y ofrecer coartadas a los miembros de la turba encausada. Su estrategia se demuestra equivocada, pues les da la oportunidad a otros miembros de la comunidad de ofrecer cobertura a los acusados. Pero examinemos algunos detalles con mayor atención.

La película hace un esfuerzo considerable por contextualizar los hechos adecuadamente, sin ocultar los problemas que atravesaba el país a mediados de los años treinta. Joe Wilson es la perfecta encarnación de un americano medio esforzado que logra prosperar tras comprar un pequeño negocio (una gasolinera-taller) que explota junto a sus dos hermanos. Incluso logra que uno de ellos, que trabaja para un gánster haciendo algunos encargos, renuncie al dinero fácil y acepte ganar menos, pero de

---

<sup>106</sup> Aparentemente el relato no era más que un borrador de cuatro páginas que Eddie Mannix, uno de los responsables de M.G.M., le entregó a Lang cuando su contrato estaba a punto de expirar sin que hubiese podido hacer ni una película. En *ibid.*, p. 132.

forma honrada. En estos primeros compases de la historia, Wilson encarna a la perfección la idea de sacrificio. Trabaja, ahorra y espera. Cuando su economía lo permite, emprende el viaje a Strand para casarse con su prometida<sup>107</sup>. Durante ese trayecto, que realiza en coche, para para descansar y pasa una noche al raso. Lo veremos ocupado en la lectura de un periódico y musitando “Guerra, crímenes, huelgas, impuestos” a modo de resumen de su contenido. En ese momento, el totalitarismo estaba en Europa en su apogeo. La Guerra Civil española estallaría el 17 de julio del 36 y aunque las posiciones aislacionistas eran las preponderantes en la política norteamericana, no faltaban idealistas de izquierda clamando contra la extensión del fascismo en el viejo continente. En EE. UU. la conflictividad social era alta. Las huelgas se multiplicaban, la recuperación económica no acababa de llegar y los efectos de la crisis seguían siendo muy visibles.

Aunque el totalitarismo nunca arraigó en EE. UU., algunos hechos históricos hicieron pensar a algunos observadores a pensar que existía una amenaza real de deriva totalitaria en el país. La prensa informaba sobre linchamientos de negros por parte de racistas y supremacistas blancos casi cada día; el sacerdote Charles E. Coughlin lanzaba soflamas contra el comunismo, los judíos y las políticas de Roosevelt. Para ello usaba la radio, lo que le reportó hasta 40 millones de oyentes en su mejor momento; Huey Long, senador por Louisiana y demagogo consumado, fue asesinado en septiembre de 1935. Estos hechos, entre otros igualmente graves, inducen a pensar, como dice Anton Kaes, que el país se encontraba dividido y en lucha consigo mismo por motivos raciales, políticos, sociales y étnicos<sup>108</sup>.

En su camino hacia Strand, Joe Wilson es confundido por los policías con los que topa con un miembro de una banda de secuestradores, que poco antes había retenido a una niña y pedido un rescate por ella<sup>109</sup>.

Wilson es retenido sin más pruebas que un par de elementos circunstanciales. Al parecer, la nota de rescate que habían enviado los secuestradores tenía manchas y

---

<sup>107</sup> Comenta Franco La Polla, al hablar sobre el género del melodrama que se practicaba en la época que “es el concepto de *sacrificio* lo que caracteriza amplísima parte de la producción melodramática de la época, perfectamente adecuada al dictado rooseveltiano”. Franco La Polla, “Épica y mito en los años treinta”, en Gian Piero Brunetta (dir.), *Historia mundial del cine. EE. UU. Vol.I*, Madrid, Akal, 2011 [1999], p. 425.

<sup>108</sup> Anton Kaes, “A stranger in the house. Fritz Lang’s *Fury* and the cinema of exile”, en Joe McElhaney (ed.), *A Companion to Fritz Lang*, Malden, Wiley Blackwell, 2015, p. 301.

<sup>109</sup> En la época todavía coleaba el famoso secuestro del hijo del aviador Charles Lindbergh. El pequeño fue secuestrado el 1 de marzo de 1932 y su cuerpo sin vida fue hallado el 12 de mayo. Por el crimen se condenó a Bruno Richard Hauptmann, que fue ejecutado en la silla eléctrica, en la prisión estatal de Nueva Jersey, el 3 de abril de 1936.

cáscaras de cacahuete y a Wilson le gustan los cacahuetes y lleva algunos encima cuando le paran en el control policial. Por otro lado, el pobre Wilson llevaba un billete de cinco dólares cuya numeración correspondía con uno de los billetes del rescate. Pero nada más. El registro del coche no revela nada. Así que el *sheriff* de Strand decide encerrarlo hasta que el fiscal pueda examinar el caso y analizar las pruebas.

Sin embargo, algo ocurre tras la detención; aquí comprobamos bien una de las principales ideas que manejan Lang y su guionista, Barlett Cormack. Estamos en una sociedad de consumo, en donde todo, hasta las noticias, pasan a ser un objeto que se consume como un producto más. Eso tiene efectos devastadores en este caso, en el que los rumores se extienden entre gente que es incapaz de entender cómo la espectacularización del caso y el uso absurdo que algunos ciudadanos irresponsables hacen de sus circunstancias pueden acabar provocando algo irreparable. Es lo que sucede al final, con el intento de linchamiento de Joe. En una secuencia de montaje muy brillante vemos cómo los rumores se extienden y mutan con cada nueva explicación del caso. Incluso podemos comprobar cómo uno de los principales instigadores del linchamiento es un sujeto que ni siquiera es del pueblo, sino que él mismo comenta que es un esquirol profesional que viene de otra ciudad, en la que ha intentado quebrar una huelga de tranvías (de nuevo la Gran Depresión se cuela en las caracterizaciones de los personajes)<sup>110</sup>. La libertad de prensa es uno de los pilares de la democracia liberal. Lang lo sabe bien. Pero eso no quiere decir que la opinión pública no sea sensible a la mentira y la manipulación, como bien sabían quienes habían visto caer la República de Weimar.

Mientras los rumores se extienden por el pueblo, Joe Wilson está en su celda a la espera de la decisión del fiscal, completamente ajeno a los movimientos que se están produciendo fuera. Los ánimos se caldean, el *sheriff* ve que la situación se puede descontrolar y la masa, en lugar de atenerse a los hechos y las pocas pruebas que existen, todas circunstanciales, prefiere tomarse la justicia por su mano y linchar a Wilson.

---

<sup>110</sup> Algunos estudios económicos defienden que en 1936 la peor parte de la Gran Depresión ya había pasado, si bien todavía eran inciertos los efectos de las políticas que la administración Roosevelt había puesto en marcha y que todavía estaban pendientes de una segunda revisión judicial por parte del Tribunal Supremo. Pero la percepción en la época era negativa, ya que los grandes números macroeconómicos tardaban en materializarse y la recuperación del empleo era incierta. Por otro lado, Fritz Lang ya había vivido diversas crisis económicas en su Alemania de adopción; sus historias contenían numerosos detalles al respecto. En especial, *El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, Der Spieler, 1922)*, *M, el vampiro de Düsseldorf (M, 1931)* y *El testamento del doctor Mabuse (Das testament des Dr. Mabuse, 1933)*.

La situación podría haberse evitado si el gobernador del estado hubiese enviado sin dilación a la Guardia Nacional a Strand. Pero el político duda y un asesor del gobernador paraliza el envío; no es bueno apuntar a la gente en un año electoral, dice. Y aunque al final la Guardia Nacional llega, lo hace demasiado tarde. La prisión ha ardiendo y a Wilson se le presupone cadáver. Un equipo de noticiarios cinematográficos estaba allí y ha filmado toda la secuencia. El cámara que filma el noticiario (se llama Ted Fitzgerald) sólo está preocupado por el impacto que tendrá la imagen del linchamiento. Sobre la injusticia que supone semejante hecho no dice palabra.

Como la turbamulta no podía llegar hasta la celda de Wilson, porque uno de los vigilantes había tirado las llaves dentro de un corredor de la prisión, ésta opta por el incendio. Incluso un par de sujetos lanzan dinamita a la prisión, lo que provoca una explosión que abre un boquete en la celda de Wilson. Por ahí escapa el protagonista. Esta circunstancia reaparecerá en el juicio, cuando la ausencia del cadáver suponga un problema para la acusación planteada por el fiscal del distrito<sup>111</sup>.

Sea como fuere, tras estos hechos y la denuncia posterior de los hermanos de Joe, 22 ciudadanos de Strand aparecen sentados en el banquillo de los acusados como instigadores y perpetradores del linchamiento. Nadie, salvo los hermanos de Wilson, sabe que éste ha sobrevivido y que, al esconderse y hacerse pasar por muerto, sólo busca algún tipo de venganza legal o resarcimiento. Su rencor es más que evidente.

La vista oral contra los 22 acusados de matar a Wilson se abre con un alegato del fiscal en el que comenta de forma algo grandilocuente: “American democracy and its system of fair play for the rights of individuals under the law is on trial here”. Y en cierta manera tiene razón, porque si bien todo en el juicio se lleva a cabo con escrupuloso miramiento hasta que se obtiene una condena para los principales implicados en el linchamiento que se han podido identificar, no es menos cierto que Joe Wilson consigue manipular el procedimiento para obtener una condena por un crimen que sí se intentó pero que finalmente no pudo consumarse<sup>112</sup>.

Hay dos hechos fundamentales en el procedimiento. El primero es la aceptación como prueba de la acusación del noticiario que el cámara Fitzgerald filmó y editó sobre

---

<sup>111</sup> Paul Bergma y Michael Asimow destacan el gran realismo de las escenas del linchamiento, acrecentado, en este caso, por el uso del metraje en forma de noticiario. En *Reel Justice*, *op.cit.*, p. 206.

<sup>112</sup> En cierta forma tanto acusación como defensa están actuando con un evidente desprecio por la justicia. La defensa lo hace al llamar a declarar a sujetos que, de forma clara, mienten sobre los hechos. La acusación porque no ha puesto el mínimo cuidado al reconstruir los hechos y dar por buena sin más la versión de los hermanos de Wilson. Sobre esto véase Dante Fresse, *Lang and Law: Analysing representations of law, justice and violence in the films of Fritz Lang*, *Honor Theses*, Bucknell University, 2018, p. 85.

los hechos acaecidos en la noche de autos. En él se puede identificar a varios de los acusados, lo que, de paso, desacredita y anula varios testimonios anteriores de personas de Strand que habían establecido falsas coartadas para los procesados. El fiscal, consciente de la espiral de silencio que rodea los casos de linchamiento, necesita una prueba incontrovertible que obtiene finalmente de esta filmación. Se adivina un cambio, que no será menor, en el mundo que rodea a estos personajes y también, por extensión, en el universo jurídico que nos ocupa aquí. Ticien Marie Sassoubre habla de la importancia de la cultura de masas y de consumo en su análisis de *Furia* y, con mucha perspicacia, resalta la contradicción entre la fuerza probatoria de un film como el noticiario presentado ante el jurado y el juez, y la mentira que se construye alrededor<sup>113</sup>.

El segundo hecho importante dentro del proceso tiene que ver con el establecimiento de la muerte de Wilson. La ley exige, como bien argumenta la defensa, que se establezca la muerte mediante la prueba física del cadáver o bien por la presencia de elementos que aseguren su fallecimiento. Wilson envía al juez su anillo de compromiso junto a una carta, supuestamente escrita por alguien que no quiere prestar su testimonio, como pruebas del linchamiento. Las pruebas se aceptan, si bien esta cuestión es más un recurso narrativo dentro del guion que otra cosa. Lo esencial es la inversión moral que se opera a lo largo del proceso y que numerosos autores citan y discuten. En palabras de Sassoubre: “The legal values flouted by the lynching and the trial are supplanted rather than restored”<sup>114</sup>. Es decir, para obtener justicia Wilson se convierte en un criminal, ocultando su supervivencia y manipulando el proceso judicial. Ninguna autoridad se da cuenta de este hecho y Wilson puede trazar sus planes sin que la policía o la administración de justicia sospeche lo más mínimo. La intención de Lang es mostrar la relación de parentesco entre dos intentos de venganza privada, de supuesta justicia obtenida al margen del sistema y del Estado de derecho.

En un momento del proceso contra los 22 de Strand, el abogado defensor cita una cifra importante. Comenta que en los últimos cuarenta años se han registrado en los EE. UU. 6010 linchamientos, de los que sólo han ido a juicio 765 casos. Algo más del 10% del total. La cifra pretende reforzar su argumentación y generar en el jurado (del

---

<sup>113</sup> Ticien Marie Sassoubre, “The impulsive subject and the realist lens: Law and consumer culture in Fritz Lang’s *Fury*”, *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 325, vol. 20, nº2, 2011, p. 329. Sólo podemos especular sobre el origen de esta idea pero Lang sabía bien, por su origen y las circunstancias que lo llevaron a los EE.UU, lo que podía hacerse con una imagen (y lo fácil que es mentir a través de una imagen). Sassoubre, por otro lado, enfoca el análisis de la película desde la intersección de las prácticas culturales con el contexto histórico, lo que es una aproximación metodológica particularmente importante para el enfoque que intentamos dar a este texto.

<sup>114</sup> *Ibid.*

que poco o nada sabemos) la necesidad de hacer justicia en una materia en la que, habitualmente, los responsables eluden el procesamiento. Este intento de introducir el contexto histórico en el proceso es hábil, casi tanto como el de utilizar la imagen del noticiario. Lang se esfuerza por mostrar, sin obviedades innecesarias, la presencia de una nueva cultura del consumo de masas, visible por la legión de periodistas que están cubriendo el proceso y por el hecho de que éste se radia en directo a través de diferentes emisoras.

Finalmente, Joe Wilson renuncia a su particular venganza privada, se persona en el juzgado y evita así que se ejecute la condena que se ha dictado sobre varios de los 22 procesados.

Wilson vuelve al mundo de los vivos y recupera a su prometida Katherine. Pero pronuncia unas duras palabras finales que dejan un regusto amargo. En síntesis, Wilson ha perdido la fe en las bondades del sistema. ¿Cuántos espectadores podían llegar a simpatizar con esa suerte de enmienda global de Wilson? Con su crítica del sistema judicial, manipulable hasta el punto de ser incapaz de evitar un crimen (contra su persona) y permitir otro (contra 22 sujetos), Wilson pone en entredicho los fundamentos de un pilar básico de la democracia liberal estadounidense. Si una persona no puede esperar imparcialidad y justicia de su sistema judicial, ¿qué le queda? ¿La venganza privada? Confiar en el sistema y cumplir las normas, como Wilson hace al principio de la película, no le trae nada bueno. La postura de la película es algo ambigua en algunos puntos. La historia resalta los riesgos que entraña una prensa preocupada por el sensacionalismo más que por la verdad. También el comportamiento de las masas es visto con enorme desconfianza. El clima de opinión que se genera en contra de Wilson es el detonante del linchamiento. Es posible que estas ideas tengan que ver con la experiencia de Lang durante la República de Weimar.

### **1.6.3 Ciudadanía limitada: la mirada del extranjero sobre EE. UU.**

Cuando se estrena *Furia*, EE. UU. estaba experimentando cambios importantes a nivel jurídico. Las antiguas posiciones formalistas y que habían limitado mucho la capacidad de los estados y las administraciones de legislar a favor de determinados colectivos de interés, como el de los trabajadores, se estaban reformulando, en un intento por alinear la teoría legal con las condiciones sociales<sup>115</sup>. Sin embargo, estas

---

<sup>115</sup> Ticien Marie Sassoubre, “The impulsive subject”, *op.cit.*, p. 331.

mejoras no alcanzaron a todos por igual. Un tema importante quedaría todavía durante años aparcado: el de la raza.

*Furia* plantea algunas cuestiones veladas sobre este tema, deslizadas a través del subtexto y de imágenes secundarias. Podemos preguntarnos por qué *Furia* relata el linchamiento de un blanco si la gran mayoría de estos crímenes tenía como víctima tipo a un negro. La explicación debe contemplar un doble nivel. De un lado, EE. UU. estaba inmerso en lo que el sociólogo Lowen denomina el nadir de las relaciones raciales, un periodo que se extendería desde 1890 hasta 1940<sup>116</sup>. Durante este tiempo, y tras la Reconstrucción, los derechos de los negros experimentarían en el país un retroceso constante, sancionado por decisiones del Tribunal Supremo y por las políticas del gobierno federal, que se negó a aplicar de forma rotunda y efectiva la Décimocuarta Enmienda, al tiempo que olvidaba los primeros esfuerzos de sucesivas administraciones que, tras la Guerra de Secesión, intentaron dar salida a las aspiraciones de los negros emancipados.

Por otro lado, debemos pensar que los negros eran ciudadanos casi por completo opacos para el cine en 1936. El universo de la representación filmica les había dado la espalda, como a otras minorías estadounidenses. Fritz Lang le contó a Peter Bogdanovich en una célebre entrevista que el guion original de *Furia* incluía una escena con una discusión entre Wilson y un hombre negro. La escena caracterizaba a Wilson como un patriota que se niega a aceptar críticas contra los EE. UU. Un personaje sin nombre describía a los norteamericanos como ovejas, en referencia a su falta de voluntad y su volubilidad. Wilson contestaba con enfado lo siguiente: “I suppose it wasn’t the people who made this country what it is today”, a lo que un hombre negro viejo replicaba, con gran lucidez, “Brother, you ought to get around more”<sup>117</sup>. La escena se cortó, según Lang, porque así lo quiso el todopoderoso Louis B. Mayer, quien comentó que: “Colored people can only be used as shoeshine people or as porters in a railroad car”. Por su parte, Anton Kaes asegura que Lang tuvo que situar como protagonista a una víctima blanca porque así lo quiso el estudio, la M.G.M.<sup>118</sup>. Sea esto así o no, lo cierto es que no tenemos en la misma época ninguna película que hable del

---

<sup>116</sup> Sobre este tema debe consultarse James Loewen, *Patrañas que me contó mi profe: En qué se equivocan los libros de historia de los Estados Unidos*, Madrid, Capitán Swing, 2018.

<sup>117</sup> Anton Kaes, “A stranger in the house”, *op.cit.*, p. 311.

<sup>118</sup> *Ibid.* Véase también Peter Bogdanovich, *Who the devil made it. Conversations with legendary film directors*, New York: Ballantines Books, 1997, pp. 170-234.

linchamiento de un negro y es previsible que semejante elección habría causado un revuelo que un director emigrado como Lang no se podía permitir en su primer film.

Con todo, sí sobrevivió otra escena interesante, que contiene un subtexto poco complaciente. La conversación se produce en una barbería. Un cliente, a punto de ser afeitado, se pronuncia a favor de la aprobación de una ley que prohíba las ideas radicales en las escuelas. Otro cliente, el profesor de la escuela local, replica: “It’s not possible to get a law that denies the right to say what one believes. In peace-time, anyway”. El cliente que respaldaba la prohibición pregunta: “Who says so?”; a lo que el profesor contesta, lapidariamente, “The Constitution of the United States”. En este punto el barbero mete baza y apostilla algo sobre la constitución. Lo hace con un claro acento extranjero: “You should read it sometimes. You should be surprised. I had to read it to become an American. You never had to because you were born here”<sup>119</sup>. Estas palabras, proféticas según se verá conforme avance la historia, constituyen un comentario bastante sarcástico sobre el valor que el ciudadano medio concedía a la democracia estadounidense: el darla por supuesta sin entender el alcance real de algunas de sus disposiciones. De paso nos advierte de que algunos presupuestos de la propia constitución se vacían de contenido si una turba malintencionada se toma la justicia por su mano, o bien si un sistema judicial poco responsable se deja influir por una opinión pública sedienta de venganza y rebosante de prejuicios frente a los foráneos.

*Furia* es una cinta esencial porque, a diferencia de otras películas relevantes posteriores, no expresa un respaldo incondicional ni una gran confianza en las bondades de la democracia estadounidense y de su sistema jurídico. Su visión es oscura, mezcla de los críticos retratos vistos poco antes en las películas del ciclo fundacional del cine de gánsteres y de las ideas de un director emigrado desde una Alemania cuyo sistema democrático había sido destruido por la demagogia y el resentimiento de quienes supieron ver en la comunicación de masas una herramienta esencial para sus propósitos. Wilson manipula el sistema para cumplir su propósito de venganza, con la misma habilidad y cinismo demostrada por los gánsteres protagonistas de las películas de Mervyn LeRoy o William Wellman. Esa visión tan negativa del sistema jurídico se mantendrá en una película como *Ellos no olvidarán*, pero decaerá poco después. A finales de la década, las películas de Frank Capra y John Ford que analizamos a continuación expresarán una confianza fundamental en los valores democráticos, un

---

<sup>119</sup> Anton Kaes, “A stranger in the house”, *op.cit.*, p. 300. El autor identifica esta conversación con la condición de exiliado del director alemán Fritz Lang.



respaldo a las políticas de Roosevelt y, en definitiva, construirán una visión más positiva del sistema jurídico estadounidense que se mantendrá en el tiempo, con algunas excepciones, hasta los bruscos cambios de finales de los sesenta.

## **1.7. *Caballero sin espada* (Frank Capra, 1939)**

### **1.7.1 Un proyecto controvertido**

Las historias de jóvenes idealistas que se adentran en el mundo de la política o del derecho y que acaban desilusionados o simplemente adquiriendo los malos hábitos de quienes han ayudado a corromper el sistema son recurrentes en el mundo de Hollywood. Y en los años treinta se tenía ya una amplia experiencia sobre lo pernicioso que podía ser el uso de los cargos para provecho propio o sobre lo que significaba la corrupción institucional y el uso interesado y partidista de los mecanismos del sistema policial y judicial del país. Dicho uso atacaba, a juicio de quienes defendían la virtud pública como un valor necesario, los principios fundacionales de la república y la propia esencia de la democracia liberal estadounidense. Ya en su día, el presidente Ulysses S. Grant fue acusado de utilizar el cargo en provecho propio y en el de personas próximas a él. Los liberales del siglo XIX denunciaron ampliamente los riesgos de la plutocracia y del cesarismo, convencidos de que ello iba en contra de la necesaria búsqueda del bien común<sup>120</sup>. Para un director como Frank Capra, había pocas cosas más perniciosas que el egoísmo desenfrenado y la avaricia de los grandes hombres. Varias de sus películas tratan este tema.

Frank Capra fue un director muy conocido en su época. En aquel tiempo pocos directores trascendían sus películas y podían reivindicar su autoría de manera que los espectadores asociaran el nombre de alguien que estaba detrás de la cámara con el resultado creativo que se veía en pantalla. Capra trabajó mucho para que los directores se llevaran el crédito que merecían<sup>121</sup>.

El origen de *Caballero sin espada* es una historia escrita por Lewis R. Foster titulada “The Gentleman from Montana” y sobre la que el productor de Columbia

---

<sup>120</sup> Helena Rosenblatt, *La historia olvidada del liberalismo. Desde la antigua Roma hasta el siglo XXI*, Barcelona, Crítica, 2020.

<sup>121</sup> Leonardo Gandini, “La dirección. El difícil camino del nombre delante del título”, en Gian Piero Brunetta, (dir.), *Historia mundial del cine. Estados Unidos. Volumen I*, Madrid, Akal, 2011 [1999], p. 562. *Caballero sin espada* es la película que cerraría la larga colaboración entre el *mogul* de Columbia Harry Cohn y el director. Habían colaborado durante doce años y Capra ya había manifestado su voluntad de producir en condiciones diferentes, con su propia productora y algo más lejos de las injerencias constantes de los grandes productores ejecutivos de los estudios.

William Perlberg ejerció una opción de compra en 1937. No obstante, Harry Cohn se mostró desfavorable a su realización porque la Production Code Administration había expresado su desacuerdo con la posibilidad de convertir la historia en película<sup>122</sup>. M.G.M. y Paramount se interesaron por el relato y el director Rouben Mamoulian, a quien Cohn intentaba atraer a Columbia, se mostró dispuesto a dirigirlo. Mamoulian vivía en EE. UU. desde 1923, había nacido en la lejana Georgia, y comentó:

“I have nothing but gratitude for this country. I owe it so much. That's why I've always had the credo of trying to add to the goodness of our lives here, the dignity of our people, and faith in the future of our country. And in America we make fun of ourselves and criticize ourselves more than anybody else”<sup>123</sup>.

Estas palabras suenan casi como las de Jefferson Smith (James Stewart) en la película. Puede que Mamoulian hubiese hecho también un excelente trabajo, pero la historia encajaba más con las preocupaciones que Capra ya había avanzado en algunas de sus creaciones anteriores. Parece ser que la historia, tal y como estaba planteada, no le gustaba demasiado por mucho que la consideraba buena. Finalmente accedió a dirigirla. Su olfato para las buenas películas era ya algo conocido.

La película cuenta la historia de un político idealista de un estado del Medio Oeste americano (un territorio sin nombre) que es llamado a servir como senador en los últimos meses de un mandato que ha quedado inconcluso por la muerte del titular. El aprendizaje del sustituto Jefferson Smith será rápido y traumático. El arte de la componenda, del filibusterismo parlamentario o, directamente, del amaño, no figuraban en la preconcepción que Smith tenía sobre el mundo de la política. Sin embargo, es lo que encuentra cuando se ve obligado a desarrollar sus funciones diarias.

### 1.7.2 El desafío plutocrático

Capra y el guionista Sidney Buchman se esfuerzan por contextualizar ampliamente el entorno del protagonista. Jefferson Smith se convertirá en senador de manera accidental. No pertenece a ninguna familia rica e importante de su estado. Es un tipo normal; líder de *boy scouts* y persona acostumbrada a trabajar con niños y adolescentes. Le interesa la política, evidentemente. Lo suficiente como para haber

---

<sup>122</sup> Joseph McBride, *Frank Capra. The catastrophe of success*, University Press of Mississippi, 2011 [1992], p. 401.

<sup>123</sup> Citado en *ibid.*

formado parte de una lista electoral. La película se esfuerza por recalcar la condición de americano medio de Smith. Este hombre participa en un mundo dominado por la política de masas, lo que posibilita que gente como él se codee con personas que provienen de un estrato social superior<sup>124</sup>.

La elección de Jefferson Smith para ocupar el puesto de senador abre un intenso debate en el que se aprecian posturas muy enfrentadas. El otro senador de ese mismo estado, Joseph Paine (interpretado por Claude Rains), es un político de gran experiencia, servil y corrupto, que tiene preparada en las cámaras legislativas una jugada maestra para enriquecerse personalmente. El senador ha comprado unos terrenos con la ayuda del empresario Jim Taylor (interpretado por Edward Arnold). El senador corrupto ha logrado que se incluya una disposición especial en las leyes presupuestarias que se aprueban a final: se construirá una presa en los terrenos de Willet Creek, un idílico lugar del estado al que representan Paine y Smith y que nunca llegamos a ver. Esos terrenos son los que ha Paine y Taylor han comprado. Este movimiento político no ha generado ruido alguno, y la expropiación les hará ricos.

El problema llega con la muerte del viejo senador y la llegada de un sustituto; Smith en este caso. Jefferson Smith es un honesto ciudadano que se dedica a dirigir agrupaciones escolta para chicos de la zona (es descrito por la prensa como “un líder de la juventud”; en realidad su trabajo es el de guardabosques). Su padre había sido un respetado periodista muy amigo del senador Paine.

El empresario Taylor quiere controlar la elección a toda costa y presiona para colocar a alguien de confianza. Finalmente, el gobernador Hubert Hopper (Guy Kibbee), al que apodan “Happy” y que es el encargado de realizar la designación, se decide por Smith. La elección pilla por sorpresa a Paine y Taylor. Este último expresa sus reservas sobre la capacidad que tendrá Paine de controlarlo en Washington. A fin de cuentas, un senador es un senador y puede actuar por su cuenta. Hopper les intenta convencer sobre lo acertado de su elección y describe a Smith como “un bobo. Un patriota. Se sabe a Lincoln y a Washington de memoria [...] Un hombre perfecto. Nunca ha estado en política. Si lo dejásemos dos meses solo no sabría de qué va esto ni en dos años. Y lo mejor de todo: significa votos. El héroe de 50.000 niños y 100.000 padres”.

---

<sup>124</sup> La figura de John Doe, del americano cualquiera caracterizado por el nombre más impersonal que pueda existir, ha sido siempre una de las más debatidas por la crítica que se ha ocupado de Frank Capra. Recordemos que Capra dirigió la importante *Juan Nadie* (1941), en la que un americano anónimo acaba arrastrando a las masas, las seduce, para luego demostrar que tras esa seducción no hay nada, simple palabrería que mucha gente irreflexiva estaba dispuesta a apreciar.

Finalmente, Paine se convence de que podrá manejarlo. Esta conversación revela el profundo cinismo en el que viven instalados estos personajes. Asocian ese conocimiento que tiene Smith de la historia estadounidense y de las palabras de los padres de la patria con un estado de inocencia e ignorancia que le impedirá darse cuenta de cómo funciona la política real.

Y aquí radica uno de los problemas que plantea el film. La componenda política y los intereses de unos sujetos concretos, ejemplos de avaricia y egoísmo desmedido, han ocupado el espacio reservado al bien común y a los intereses de los participantes en el proceso democrático. Unos individuos se han impuesto, prevalecen sobre otros, obvian sus obligaciones morales y legales y se aprovechan del servicio público para enriquecerse. Frente a ellos se alza un individuo, ayudado por poca gente, cierto, pero que no actúa solo en su intento de reestablecer el interés común. El gran conflicto de la película estalla cuando Smith se niega a aceptar la componenda de Paine y Taylor.

La caracterización que hace la película del funcionamiento orgánico del Senado y su conexión con el estado de origen de Jefferson Smith es realmente cáustica. El teórico Richard Rushton analiza el funcionamiento del “colectivo” en la película (es decir, de las fuerzas contra las que lucha Smith) recurriendo a las teorías de Claude Lefort sobre el totalitarismo<sup>125</sup>. La sociedad totalitaria se concibe como una sociedad libre de conflicto, una “gran sociedad”, en la que las divisiones están completamente abolidas, real o simbólicamente<sup>126</sup>. Siguiendo a Lefort, Rushton, que parte de la idea de que todo poder es simbólico, nos recuerda que en el totalitarismo el poder simbólico se fusiona con el real, de manera que la distancia entre la representación del poder y su ejercicio tiende a anularse<sup>127</sup>. Por este motivo Jefferson Smith intenta que Taylor y Paine no se apropien de la figura de Lincoln. Smith ha abierto una brecha en esa fusión entre poder simbólico (que detenta Paine) y poder real (que ejerce el magnate Taylor) al cuestionar una disposición de la ley presupuestaria que está pensada para enriquecer injustamente a dos sujetos.

En un primer momento Smith se siente inútil en el Senado. Se le escapan los detalles y las dinámicas del trabajo de un senador. Así que Paine le comenta, con gran cinismo, que redacte una ley y la presente. Smith, con la inestimable ayuda de su secretaria, Clarissa Saunders (Jean Arthur), redactará una propuesta para convertir los

---

<sup>125</sup> Claude Lefort, ‘The Image of the Body and Totalitarianism’, en J.B. Thompson (ed.), *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, Oxford, Polity, 1986, pp. 292–306.

<sup>126</sup> Richard Rushton, *The Politics of Hollywood Cinema*, New York, Palgrave MacMillan, 2013, p. 135.

<sup>127</sup> *Ibid.*

terrenos de Willet Creek en un campamento de verano para chicos desfavorecidos. La compra se hará con un crédito a devolver por suscripción popular. El único problema es el lugar donde pretende ubicar el campamento; la misma zona elegida por los futuros millonarios Paine y Taylor para establecer la presa. Es la casualidad la que provoca el choque.

Lo que Rushton llama “The Taylor Machine” es un entramado de intereses que permanece extremadamente atenta a cualquier pequeña brecha que pueda abrirse en su control de la opinión pública y del proceso democrático, subvertido y puesto al servicio de unos intereses empresariales concretos e identificables<sup>128</sup>. Taylor, Paine y Hopper no aceptan la inherente inestabilidad que plantean las democracias liberales, en donde el poder simbólico siempre está en disputa y abierto a interrupciones y cambios, mientras que los intereses de los sujetos y los colectivos pueden ser abiertamente cuestionados y nadie es propietario del poder que ejerce<sup>129</sup>. Ese margen de indeterminación es visto por la “Taylor Machine” como la gran amenaza a su poder. Jefferson Smith es el responsable de introducir un gran nivel de indeterminación en el sistema que los políticos corruptos creen tener controlado.

Existe una secuencia de montaje en la película que podemos definir como el corazón conceptual de la actitud mostrada al final de la historia por Jefferson Smith. Al llegar a Washington nuestro protagonista toma un autobús turístico que le permite visitar los diferentes monumentos emblemáticos de la ciudad. La secuencia no tiene diálogos sincronizados (salvo un pequeño fragmento final), simplemente las imágenes y algunos textos que vamos viendo en el transcurso de su visita. Leemos “Equal Justice”, vemos el Capitolio, la Casa Blanca, las estatuas de Jefferson, la firma de John Hancock, fragmentos descontextualizados como “Búsqueda de la felicidad”, “Libertad”, a Hamilton, Samuel Adams, el cementerio de Arlington y, más importante aún, el monumento a Lincoln, con sus textos, “Sin malevolencia para nadie”, “Con caridad para todos”. Al final de la secuencia vemos a un abuelo con su nieto, que está leyendo fragmentos del *Discurso de Gettysburg*, y también a un hombre negro con el sombrero en la mano rindiendo tributo a Lincoln. Jefferson Smith queda admirado, ha visitado finalmente Washington y ha podido ver todos esos fragmentos de la historia estadounidense, en los que cree. Y eso es lo más importante de la secuencia que hemos

---

<sup>128</sup> *Ibid*, p. 138.

<sup>129</sup> Lefort insiste en esta inestabilidad inherente al sistema en su caracterización de la democracia. En Claude Lefort, ‘The Image of the Body and Totalitarianism’, *op.cit.*, pp. 303-304.

visto. Todos esos vestigios de una cultura política que Jefferson asocia a la libertad y la búsqueda de la felicidad forman el núcleo de su concepción del servicio público, que es precisamente lo que se pone en cuestión a través de su choque con el poder servil de Paine y la maquinaria económica y mediática de Taylor.

### 1.7.3 Prensa y opinión pública en *Caballero sin espada*

La película insiste mucho en la importancia que para la preservación de esa cultura política liberal tiene la existencia de una prensa libre. Taylor es un magnate de la prensa que cuando ve peligrar su corrupto negocio con Paine emprende una campaña de desprestigio contra Smith. En este caso el dinero marca la diferencia. Taylor difunde mentiras sobre Smith y lo hace con una extensa cobertura mediática. Los lectores del estado están dispuestos a creer esas mentiras por el simple hecho de haber sido publicadas en la prensa escrita, a la que conceden credibilidad. Taylor utiliza, además, técnicas intimidatorias para impedir que otros periódicos independientes informen adecuadamente sobre los motivos por los que Smith está siendo atacado.

Nicola Chiaromonte comenta lo siguiente a propósito de la opinión pública durante los años de la Primera Guerra Mundial:

“El hecho de que la mayoría se someta inevitablemente a la *force majeure* nos lleva a pensar que la naturaleza de la sociedad consiste más en la inercia que en la razón. La imagen de una situación de emergencia pública por un lado y miseria privada por otro, que sólo puede ser controlada recurriendo a la fuerza y a las ficciones, sugiere naturalmente un Estado totalitario. La experiencia de la inercia colectiva plantea más de una duda sobre el supuesto de que la razón es algo que poseemos y nos iguala a todos”<sup>130</sup>.

En *Caballero sin espada* la opinión pública es descrita como un complejo sistema de contrapesos que puede llegar a romperse mediante la presión que ejerce el poder, el dinero y la manipulación interesada. Taylor y Paine suman esfuerzos y acusan a Smith de no ser un político honesto. Apelan a las bajas pasiones de la gente. Intentan generar un estado de inercia como el que describe Chiaromonte. Smith se ve superado e impotente frente a un ataque de esas dimensiones. Tiene la verdad de su lado, pero no el poder suficiente para contar de forma eficaz su versión. Así que idea un plan, un último gesto romántico y desesperado.

---

<sup>130</sup> Nicola Chiaromonte, *La paradoja de la Historia*, Barcelona, El Acantilado, 2018 [1970], p. 114.

Sabedor de sus facultades como senador, Smith emprende, dentro del trámite legislativo que debe aprobar las leyes presupuestarias objeto de la controversia, un lance de puro filibusterismo parlamentario. Durante horas diserta sobre la libertad, la Declaración de Independencia, la Constitución y los derechos y libertades de los ciudadanos. Incluso obliga al resto de senadores a estar presentes. Diserta hasta caer agotado. Su gesto enloquece de remordimiento al senador Paine, que acaba gritando a los cuatro vientos que Smith tiene razón y que no es un corrupto, sino que es él quien ha deshonrado el sistema.

Ese final, bienintencionado y tranquilizador para el espectador, no es capaz de tapar la verdad del problema ni la dureza del retrato que hace Capra sobre la alta política de Washington. Tras disfrutar de esta historia el espectador es consciente de las múltiples amenazas que se ciernen sobre la democracia, y que esas amenazas no son agresiones externas sino que provienen del interior, del propio funcionamiento del sistema y de los intereses espurios de algunos de sus participantes. Tras años de depresión económica y desconfianza generalizada, este retrato sólo puede calificarse de duro y despiadado. Así lo entendieron quienes desde Washington criticaron, como nos ha recordado Eric Smoodin, la película e intentaron impedir que se distribuyera<sup>131</sup>.

*Caballero sin espada* no es un drama judicial, pero sí habla del mundo del derecho. En concreto, de los intereses y las tramas que distorsionan la producción normativa. En lugar de un alegato final en un juicio, tenemos el alegato de Smith frente en el Senado de los EE. UU. Frente a la campaña de difamación que se ha iniciado en la prensa, Smith sólo cuenta con su palabra y la tribuna, que utiliza para recuperar los viejos ideales liberales que dieron forma a la república que él ama y defiende. Capra cuenta que los mayores riesgos para la democracia estadounidense provienen de la falta de virtud pública de sujetos como Paine y Taylor, de su codicia, pero también de la credulidad de quienes están dispuestos a creer al poderoso porque exhibe y proyecta de manera grandilocuente su autoridad. La película también muestra un detalle de difícil valoración: el relato transmite la sensación de que el procedimiento de producción normativa es (fácilmente) manipulable. Es verdad que Paine no se sale con la suya, pero

---

<sup>131</sup> Pensemos que faltaba relativamente poco para el rodaje y estreno de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), la película de Orson Welles. Esta cinta acabaría originando una batalla cruenta por su estreno. La prensa dominada por el magnate William Randolph Hearst hizo todo lo posible por denostar la película, y el propio Hearst intentó impedir su estreno. La película construye un afilado retrato sobre las peligrosas y antiliberales relaciones que se establecen entre el poder económico y la prensa y sobre el pernicioso efecto que tiene el dinero sobre la libertad de expresión. Es sorprendente la similitud en el planteamiento de algunos pasajes de *Caballero sin espada* (especialmente los que se refieren a la prensa) y la tesis general que contiene la película de Welles.

no es menos cierto que el desmoronamiento de la mascarada se debe únicamente al empeño y decisión de un único sujeto. El resto de contrapesos y controles democráticos han fracasado. Capra parece abogar por el idealismo individualista como única solución a un problema de corrupción que, en el fondo, describe como algo sistémico.

En definitiva, la película supone una apelación a la virtud, a la vida sencilla y comunal, y a los valores que resuenan como los derivados de un periodo fundacional debidamente mistificado por Sidney Buchman, el guionista, y Frank Capra. Comparte con *Furia* su denuncia sobre las consecuencias negativas que puede generar un clima de histeria colectiva; también advierte sobre lo fácil que es generar un clima de opinión y una realidad mediática sin conexión con la verdad de los hechos. Pero allá donde *Furia* mostraba un regusto amargo en forma de desconfianza final frente a la justicia del país, *Caballero sin espada* apela a la tradición liberal de EE. UU. como solución; una tradición, según Capra, olvidada pero que sigue ahí a la espera de ser invocada. Dicha apelación supone también una mirada retrospectiva sobre la historia del país, a la búsqueda de esos elementos que cimientan una comunidad de ciudadanos libres. En este punto, Capra se aproxima mucho a al posicionamiento de las películas que John Ford realizó en tiempos del *New Deal*. De todas ellas, la más importante fue *El joven Lincoln*, como veremos en breve.

#### 1.7.4 Entre la crítica y la complacencia

La interpretación de las películas de Frank Capra no ha sido pacífica. Si hacemos caso a ciertas descripciones sobre la reacción de algunos fans de la época, la historia impactó por su representación del mundo de la producción normativa y de los entresijos de la democracia estadounidense<sup>132</sup>.

Cuando la película se proyectó en un pase previo en Washington D.C. ante una selecta audiencia de congresistas y senadores, muchos de estos quedaron horrorizados ante el retrato de su trabajo ordinario y de las prácticas políticas que se llevaban a cabo aparentemente sin control. Algunos expresaron su disconformidad e incluso amenazaron con acometer nuevas regulaciones de la industria del cine para evitar retratos tan hirientes como el que acababan de presenciar<sup>133</sup>. Eric Smoodin realizó un

---

<sup>132</sup> Eric Smoodin, “*Everyone Went Wild over It: Film Audiences, Political Cinema, and Mr. Smith Goes to Washington*”, en Austin Sarat, Lawrence Douglas, M.Merrill Umphrey (eds.), *Law on the Screen*, Stanford University Press, 2005, p. 231.

<sup>133</sup> Para una discusión sobre este pase previo en Washington, véase “*Mr. Smith Riles Washington*,” *Revista Time*, 30 Oct. 1939, p. 38.



estudio de recepción sobre la película en la que registró diferentes respuestas, como la que acabamos de mencionar. Pero también hubo muchas opiniones favorables. Una espectadora escribió a Frank Capra comentándole que esperaba que produjese más cintas que diesen a la audiencia un sentido “de sus responsabilidades cívicas”; otro seguidor del director le alentó a continuar una exploración sobre la cuestión de las libertades civiles<sup>134</sup>. Estas palabras demuestran que la lectura realizada por algunos detractores, y también por espectadores favorables a la película, se relacionaba con la cuestión de los derechos y libertades que el protagonista defendía frente a poderes mayores que él. Existen matices en cada una de estas respuestas, pero aciertan al indicar de manera directa o indirecta el tema de la historia: ¿qué puede hacer un hombre honesto y virtuoso frente a una extensa y poderosa maquinaria política deshonesto y plutocrática?

La insistencia de Capra en contar estas historias de ciudadanos medios enfrentados a grandes maquinarias de intereses ha llevado a los analistas de sus películas a hacer valoraciones contradictorias del contenido y el resultado de sus apuestas ficcionales. La lectura de Jeffrey Richards, por ejemplo, califica el cine de Capra como populista. Richards describe el populismo como el sospechoso triunfo de lo individual frente a las grandes organizaciones. El político seductor de las masas se hace sospechoso para algunos autores que, desde posturas marxistas, desconfían de la prevalencia del genio individual frente a cualquier tipo de colectividad<sup>135</sup>. Si bien hay que entender esta postura atendiendo al contexto y momento de su formulación (esta crítica se formula en los años setenta), la construcción de un sujeto autosuficiente que resalte los valores de la individualidad por encima del colectivo ha sido analizada con suma desconfianza por los estudiosos dedicados a la articulación de una política del cine<sup>136</sup>. Con todo, hay que atender al objetivo real de estos personajes filmicos. ¿Qué tiene que decir Jefferson Smith sobre el bien común? En *Caballero sin espada* se expresa una desconfianza fundamental ante los grupos de interés y las grandes corporaciones, pero la corrupción siempre tiene un rostro individual, ya sea el de Paine o el Taylor. En esencia, la película expresa una postura confiada ante los grandes logros de una democracia que, en último término, prevalece. Cuestión que, en el fondo,

---

<sup>134</sup> Eric Smoodin, “*Everyone Went Wild over It*”, *op.cit.*, p. 248.

<sup>135</sup> Jeffrey Richards: “Frank Capra and the Cinema of Populism”, en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods Volume 1: An Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 65–77.

<sup>136</sup> Richard Rushton, *The politics of Hollywood cinema. Popular film and contemporary political theory*, New York, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 130-131.

no puede estar desconectada del clima de opinión que los programas culturales y las campañas de comunicación del *New Deal* habían logrado extender entre la población.

## **1.8. *El joven Lincoln* (John Ford, 1939)**

### **1.8.1 Nostalgia, pasado y valores comunitarios**

Abraham Lincoln es un personaje venerado entre la ciudadanía estadounidense. Sobre él se han realizado numerosas películas. Muchas de ellas contienen inexactitudes históricas que sin duda han ayudado a construir un personaje más estimable, cinematográficamente hablando. D.W. Griffith le dedicó una película biográfica de gran interés en 1930, y el propio John Ford había usado el personaje en películas anteriores<sup>137</sup>. Para *El joven Lincoln*, el director decidió centrarse en los orígenes como abogado del futuro presidente.

La idea para desarrollar el conflicto central del guion surgió al parecer de un caso que el guionista Lamar Trotti había cubierto como reportero en Georgia y que giraba alrededor de un crimen con dos posibles asesinos, dos hermanos, que acabaron condenados y colgados. En el caso había una única testigo de los hechos, la madre de los ajusticiados, que al parecer se negó a declarar quién de los dos había cometido el crimen que se les imputaba<sup>138</sup>.

Con estos mimbres iniciales, Trotti construyó una historia que mezclaba una parte pequeña de la biografía de Lincoln con este caso real del que tenía conocimiento. El guionista también rastreó los casos reales en los que había participado Lincoln de joven. La película retrataría su paso de granjero y comerciante a abogado y se centraría en un caso criminal.

A mediados de 1837, el joven Lincoln llegó a la ciudad de Springfield a lomos de una mula tras decidir que se convertiría en abogado. Toma su decisión tras leer los *Comentarios sobre las leyes de Inglaterra* (1765), de William Blackstone, un libro que llegó a sus manos en 1832 de forma azarosa, como parte de un trueque comercial con una familia que no tenía nada más que ofrecer.

En las celebraciones del 4 de julio, ya tarde y por la noche, un hombre es asesinado tras una pelea. Se trata del *sheriff* del pueblo, un sujeto pendenciero que ya

---

<sup>137</sup> El personaje aparecía también en *The Iron Horse* (1924) y en *Prisionero del odio* (1936).

<sup>138</sup> Tag Gallagher, *John Ford. The man and his films*. University of California Press, 1988 [1986], p. 207. Recordemos, además, que Lamar Trotti ganaría un Óscar por el guion del *biopic* del presidente Woodrow Wilson, que se tituló *Wilson* (Henry King, 1944) y produjo igualmente Darryl Zanuck.

había molestado previamente a los dos hermanos involucrados en la pelea mortal y las mujeres que viajaban con ellos. Los hermanos Clay se encontraban de paso por la ciudad con sus familias. La visita acaba de manera trágica y abrupta, pues el *sheriff* aparece con un cuchillo clavado en el cuerpo. Es aquí donde arranca el drama central.

Como es imposible averiguar cuál de los dos hermanos clavó el cuchillo y mató al *sheriff*, los alguaciles detienen a ambos y los llevan a la cárcel local. Acto seguido, una masa enfurecida pretende, sin más, sacar de la cárcel local a los dos hermanos y colgarlos. Pero Lincoln se interpone, y con un discurso que entremezcla buenas argumentaciones y un tono jocosos logra evitar la tragedia. El protagonista es muy consciente de que esa venganza privada no encaja con los principios legales que ha aprendido estudiando derecho, al leer y analizar a Blackstone<sup>139</sup>. Al final todo se decidirá en un juicio.

La parte central de la película está formada por las escenas del juicio. Lincoln se define a sí mismo como un abogado sin demasiada experiencia, pero siempre atento y esforzado. Se nos muestra como alguien tranquilo, seguro de sí mismo, inteligente y con grandes habilidades retóricas. Su argumentación se centra en intentar desacreditar al testigo principal de la acusación, un amigo de la víctima que asegura haber visto el crimen desde una larga distancia. En lugar de atacar a la víctima, un reconocido pendenciero, se centra en descubrir la verdad, sabedor de que la versión de la fiscalía tiene una serie de puntos oscuros. Aquí es donde el guionista se inspira en la biografía de Lincoln, quien defendió en 1857 a un amigo, William “Duff” Armstrong, en un caso de asesinato. El 29 de agosto de ese año Armstrong fue acusado de matar a James Preston Metzker en Mason County, Illinois. La fiscalía tenía un testigo de cargo, un tal Charles Allen, que aseguraba haber visto al acusado matar a Metzker con una herramienta que usan los marinos para asegurar sus tránsitos por los barcos y que consiste en una soga con una bola pesada, o varias, en un extremo (lo que permite lanzar la cuerda y agarrarse para asegurar el paso). El testigo, además, lo había visto todo a la luz de la luna y desde una distancia de 150 pies (que equivalen a algo más de 47 metros).

---

<sup>139</sup> Esa escena se repetirá en otras películas judiciales y ayudará a caracterizar a los abogados protagonistas como partidarios de la ley y el Estado de Derecho, reacios ante los climas histéricos que provocan ciertos crímenes terribles, y defensores de los principios más básicos de los encausados, como puedan ser el derecho a una defensa y el derecho a un juicio justo. Lo veremos en *El caso O'Hara (The People Against O'Hara, John Sturges, 1951)* y en *Matar a un ruiseñor*, entre otras. Este tipo de escena es también muy propia de un género como el western. La excelente *Río Bravo (Rio Bravo, Howard Hawks, 1959)* se construye a partir de esta premisa.

El caso no parecía sencillo. Lincoln utilizó una táctica poco común, al estar seguro de que el testigo de cargo mentía. Solicitó la introducción en el procedimiento de pruebas nuevas que desmentirían al testigo; adujo que dichas pruebas constituían una perfecta refutación al basarse en realidades incontrovertibles. Mediante un almanaque pudo demostrar que la noche del crimen la luna no tenía la fuerza suficiente para iluminar la escena y que el testigo no podía haber visto nada desde la distancia a la que se encontraba de los hechos. Lincoln convenció al jurado y el acusado fue absuelto tras una única votación. Esto inspiró a Lamar Trotti, que adoptó una solución parecida para la película. En una resolución mucho más dramática, el Lincoln de ficción demuestra que esa noche no había luna llena, que el testigo de cargo no vio nada, y que en realidad fue él, el testigo de cargo, y no los dos hermanos acusados y procesados, quien había asesinado al pendenciero *sheriff*. Esta resolución es mucho más dramática y adecuada para una película, pues permite poner un punto y final a la historia y ofrece una clausura narrativa al enigma que se plantea al inicio del relato. En la vida real Armstrong fue absuelto, pero no hubo descubrimiento sorprendente del asesino responsable.

El visionado de la película deja una sensación algo extraña, pues existe un choque entre la visión algo nostálgica que da Ford de ese pueblo norteamericano plagado de buenas y sencillas gentes, muy susceptibles a la manipulación y sensibles a la alarma social que genera un crimen, y el retrato de un hombre abocado a la realización de grandes gestas futuras. El Lincoln interpretado por Henry Fonda es un personaje sereno, algo trágico, apegado a las tradiciones y devoto de su esposa muerta, pero también es un sujeto de gran altura moral que no tiene miedo de contradecir las opiniones más generalizadas y extendidas<sup>140</sup>.

El Lincoln de ficción ejerce en un sistema judicial que, en su dramaturgia esencial, no dista tantísimo del actual y Ford se ocupa de que la figura de Lincoln sea comprendida en su dimensión humana. Por otro lado, la película sugiere que nos encontramos en un sistema judicial de frontera, expeditivo, en el que el riesgo de que un crimen sea castigado extrajudicialmente por la propia comunidad agredida es alto. El análisis de los elementos jurídicos de la historia nos demuestra que existen algunas licencias narrativas, particularmente en la escena de la vista oral. Como bien advierten Bergman y Asimow, a un abogado no le permitirían un interrogatorio tan intimidante

---

<sup>140</sup> Esta capacidad de contradecir opiniones mayoritarias que creía equivocadas es uno de los rasgos de carácter que destaca John Keegan en su caracterización de Lincoln en *Secesión*. Véase John Keegan, *Secesión. La guerra civil americana*, Madrid, Turner, 2021 [2009], pp. 132-135.

como el que Lincoln efectúa sobre John Palmer Cass (War Bond), el verdadero asesino del *sheriff*. Tampoco sería posible que la madre de los acusados se negara a declarar lo que vio, ya que al ser una testigo en el procedimiento está obligada a declarar y contar la verdad o, en caso contrario, incurrir en desacato y obstrucción a la justicia; asimismo, en el momento en el que Lincoln deja claro que acusa a John Palmer Cass del asesinato, el juez Bell debería haber paralizado el interrogatorio para advertir a éste de que, según la Quinta Enmienda, nadie está obligado a suministrar evidencias que le incriminen<sup>141</sup>. La falta de advertencia podría invalidar un procedimiento posterior.

Pero estos detalles no pueden estropear una buena historia. El espectador está pendiente de la altura moral de Lincoln, de su sabiduría nada pretenciosa y su excelente forma de tratar a sus vecinos y conciudadanos. En un momento en el que el país necesitaba referentes morales, y en el que Roosevelt seguía buscando apoyos para sus políticas económicas, *El joven Lincoln* transmite confianza en la institución presidencial. Y lo hace sutilmente, con una historia sobre la formación de un gran presidente y no sobre capítulos muchos más conocidos de la vida de Lincoln.

### 1.8.2 La reinterpretación del personaje de Lincoln

Algunas crónicas sobre la película escritas en la época de su estreno ya comentaban que Ford había dado preferencia el retrato humano de Lincoln sobre otras consideraciones de orden biográfico<sup>142</sup>. El cine de John Ford siempre osciló hábilmente entre la desmitificación histórica y el relato nostálgico de un pasado de grandezas y heroicidades pero, durante los años treinta, sus películas tendieron especialmente al retrato romántico de épocas pasadas<sup>143</sup>.

Una anécdota nos puede ayudar a entender la postura de Ford sobre Lincoln. El crítico y cineasta Peter Bogdanovich entrevistó al director de manera extensa en los sesenta. Bogdanovich cuenta en el libro que recoge esta entrevista que cuando estaban repasando las pruebas del texto, una de las pocas cosas que le pidió Ford que cortara del

---

<sup>141</sup> Paul Bergman; Michael Asimow, *Reel Justice. The courtroom goes to the movies*, Kansas City, Universal Press Syndicate Company, 1996, p. 150. Recordemos que la Quinta Enmienda constitucional regula aspectos del proceso legal y fue ratificada en 1791.

<sup>142</sup> Frank S. Nugent, "The Screen: Twentieth Century-Fox's Young Mr. Lincoln' Is a Human and Humorous Film of the Prairie Years", *The New York Times*, 3 de junio de 1939.

<sup>143</sup> La profesora Ruth Gutiérrez ha destacado la proximidad entre la película de Ford y la biografía coescrita por W. H. Herdorn y J. J. Weik, *Abraham Lincoln, The True Story of a Great Life (1888)*. Herdorn fue compañero de despacho de Lincoln, por lo que el documento es de un gran valor histórico. En Ruth Gutiérrez, "Young Mr. Lincoln (1939). El rastro de la Historia en un mito de John Ford", revista *FilmHistoria*, vol. XXI, número 2, 2011.

texto es una frase que se refería a una escena finalmente no incluida en el montaje final de *El joven Lincoln*. Parece ser que existía una escena en donde el futuro presidente está entrando en Illinois a hombros de una mula (pues es demasiado pobre para tener un caballo) y se para un momento delante de un cartel que anuncia una representación teatral de *Hamlet*. Ford describe la escena y le comenta a Bogdanovich: “El pobre mono desearía tener suficiente dinero para ver *Hamlet*”. Ford le pidió al crítico que cortase esa frase pues no le parecía adecuado referirse al presidente con el término “pobre mono”<sup>144</sup>. Bogdanovich accedió y lo suprimió de la versión montada de la entrevista, pero nos lo cuenta en el libro que escribió posteriormente, avisándonos, eso sí, de que no había nada despectivo en el tono usado por el director, sino una intimidad extraña<sup>145</sup>. Esta apreciación encaja bien con el tono general de la película.

No obstante, no han faltado posturas críticas frente a las técnicas fordianas de mitologización de la historia. Richard Abel, por ejemplo, comentaba que el Lincoln de esta cinta es un personaje “ahistórico”, desprovisto de las complejidades y claroscuros que, a su juicio, requeriría el retrato<sup>146</sup>. Quizás sería más justo decir que Ford hace una relectura romántica de Lincoln en clave *New Deal*. Para ello ensalza al personaje de la misma manera en que algunos de los contemporáneos del presidente lo habían hecho en su momento. Liberales como Montalembert, Mazzini, Édouard de Laboulaye o Charles Eliot Norton expresaron en su momento un fuerte entusiasmo por Lincoln<sup>147</sup>. Para estos autores algunas decisiones polémicas de Lincoln durante la guerra de Secesión no eran más que una necesidad coyuntural. Lincoln suspendió el *habeas corpus*, ordenó arrestar a sospechosos de traición y los puso bajo custodia militar, usó fondos sin la autorización del Congreso e ignoró otras disposiciones constitucionales durante la contienda entre el Norte y el Sur<sup>148</sup>. ¿Pretendían John Ford y su guionista Lamar Trotti que el espectador asociase el Lincoln filmico con el Roosevelt real? Lincoln y Roosevelt compartían algunos rasgos. Helena Rosenblatt comenta sobre Lincoln que hay que considerar “el hecho de que las credenciales liberales de Lincoln [tenían] poco que ver con los principios del gobierno pequeño o del *laissez-faire*. En cambio, tenían mucho que ver con sus principios morales y su capacidad para insuflar patriotismo, valor y entrega a

---

<sup>144</sup> Peter Bogdanovich, *John Ford*. Madrid, Fundamentos, 1983 [1971], p. 27.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> Richard Abel, “Paradigmatic structures in Young Mr. Lincoln”, *Wide Angle* 2, vol. 4, 1978, pp. 20 y 22.

<sup>147</sup> Helena Rosenblatt, *La historia olvidada del liberalismo*, *op.cit.*, p. 144.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 145.

unos ideales nobles”<sup>149</sup>. Roosevelt tuvo que lidiar también con una crisis que exigió muchos sacrificios. Sus discursos apelaban al patriotismo de todos para superar las dificultades económicas de principios y mediados de los años treinta. Al igual que Lincoln, Roosevelt no era partidario del *laissez-faire* y su liberalismo estuvo impregnado de un tinte social que provocaba enormes recelos entre los republicanos y los partidarios de una intervención estatal mínima sobre los asuntos económicos del país. Digamos que su administración tuvo que luchar contra ideas extendidas y muy aceptadas de la época que formaban parte incluso de la doctrina del Tribunal Supremo.

En cierta manera Lincoln también exhibió ideas contrarias al sentir jurídico de su época. El sistema jurídico estadounidense de mediados del siglo XIX estaba muy influido por la escuela iusnaturalista; esta escuela “había pretendido fundar en la propia naturaleza del hombre la existencia de unos criterios racionales de justicia que habrían de constituir la base del orden jurídico positivo”<sup>150</sup>. Estos criterios correspondían con los “principios de carácter individualista en los que se sustentaba la filosofía de los derechos naturales y los conexos planteamientos económicos liberales del *laissez-faire*”<sup>151</sup>. Y Lincoln no era un individualista a ultranza. Tampoco creía que el gobierno federal no pudiera intervenir en los asuntos de los estados. Y era abolicionista. Esto le valió acusaciones de todo tipo, entre ellas las de despotismo y cesarismo. En aquel tiempo ya se vislumbraba una línea de pensamiento liberal defensora de un gobierno reducido o mínimo y que permaneciese alejado de la esfera de libertad individual del sujeto<sup>152</sup>. Los enemigos de Lincoln hicieron un esfuerzo por asociar su figura al deseo de intervencionismo excesivo.

Como personaje histórico, Lincoln resulta complejo y hasta contradictorio<sup>153</sup>. En ese punto podría coincidir también con Roosevelt. Ambos adoptaron medidas legales que denotan un pragmatismo indudable. Sus detractores y críticos defendían un formalismo estricto que, no obstante, encajaba mal con los momentos históricos tan comprometidos que vivieron ambos presidentes.

---

<sup>149</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>150</sup> Estamos en unos EE. UU. todavía marcados por los *Comentarios* de Blackstone. A finales del siglo XIX tendría una gran importancia la escuela histórica del derecho, que mantenía posiciones cercanas a los iusnaturalistas. Pero en tiempos de Lincoln el formalismo seguía pesando mucho. Véase José Ignacio Solar Cayón, *Política y derecho en la era del New Deal. Del formalismo al pragmatismo jurídico*, Madrid, Dykinson, 2002, p. 17.

<sup>151</sup> *Ibid*.

<sup>152</sup> José Ignacio Solar Cayón, *Política y derecho, op.cit*, p. 18.

<sup>153</sup> Sobre las opiniones de Lincoln acerca de la abolición de la esclavitud véase el ensayo anteriormente citado de James Loewen.

### 1.8.3 El imaginario fordiano en tiempos de *New Deal*

Existen algunos lugares comunes sobre la carrera cinematográfica de John Ford, como el que describe sumariamente su obra cinematográfica como políticamente conservadora. Pero esta descripción no encaja bien con sus producciones de los años treinta, particularmente con el ciclo de películas de Will Rogers, que en 1934 interpretó a William Priest en *El juez Priest*. Lary May, por ejemplo, calificaba esa etapa como de un “tradicionalismo radical”<sup>154</sup>. Es cierto que al ver películas como *El juez Priest*, u otras de ambientación histórica como *Prisionero del odio* o la misma *El joven Lincoln*, puede parecer que Ford es un conservador que añora los tiempos tranquilos previos a la Guerra de Secesión, tal y como algunos de sus personajes hacen. Pero para Graham Cassano esta etapa está marcada por lo que llama “cinematic corporatism”, que se traduce en la demanda de un capitalismo moral<sup>155</sup>. Esa idea está implícita en las historias de gentes que apelan a renovar los lazos comunitarios, como bien expresa el final de la película *El juez Priest*, cuando una muchedumbre, gentes sencillas del pueblo donde ocurre todo, entra en el juzgado y saca en volandas a un hombre acusado de un crimen cometido en legítima defensa. Por encima del interés particular de un fiscal que ve en la acusación la posibilidad de mejorar sus opciones electorales, está el interés del pueblo. En esas películas de los años treinta se aprecia la posibilidad de entendimiento entre las clases sociales, incluso cabe un equilibrio en la cuestión racial.

Pero la visión de Ford se radicalizó más. Podemos especular que el clima político de la época tuvo algo que ver con su siguiente película, *Las uvas de la ira*. Durante los años treinta en Hollywood reinó un clima progresista y antifascista. Algunos autores tuvieron un papel destacado en la lucha contra los totalitarismos europeos, ya fuera a través de sus escritos o por participación directa en la Guerra Civil española. Otros se acercaron al comunismo o se hicieron miembros del partido. Y algunos fueron simplemente partidarios de Roosevelt. El caso es que antes del estallido de la guerra, Ford trabajó con escritores cuyos posicionamientos estaban cercanos a los del Frente Popular<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Lary May, *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

<sup>155</sup> Graham Cassano, “The Corporate Imaginary in John Ford’s Cinema”, *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture and Society*, 2009, Vol. 24, n° 4, p. 487.

<sup>156</sup> R.S. McElvaine (ed.), *Encyclopedia of the Great Depression. Vol. I*, New York, Thomson & Gale, 2004, p. 372.



Para realizar *Las uvas de la ira* contó con el trabajo del guionista Nunnally Johnson, con el que ya había colaborado en *Prisionero del odio*. Johnson había iniciado su carrera profesional como periodista y autor literario, pero a principios de los treinta dio el salto al cine. La producción corrió a cargo de Darryl Zanuck, con quien Ford ya había trabajado en *El joven Lincoln*. Zanuck era de tendencia conservadora y estaba especialmente preocupado por el retrato negativo que ofrecía el relato.

Como sabemos, todo parte de una novela de John Steinbeck publicada el 14 de abril de 1939 y ganadora del premio Pulitzer. Su tono periodístico convierte la historia de la familia Joad en algo dolorosamente cercano. La acción se sitúa en los parajes desolados de la Norteamérica profunda, en Oklahoma. La historia de la familia Joad es un retrato cruel de los años de la Gran Depresión, de sus consecuencias personales y familiares, y una clara advertencia sobre el coste de la injusticia social. La novela insiste, en sus primeros compases, en la actitud depredadora de los bancos de Oklahoma, que ejecutaron las hipotecas de los propietarios de granjas cuando éstos ya no podían pagar sus cuotas (lo mismo harían con los arrendatarios y aparceros), incluso llegando a destruir sus propiedades. La imagen de las grandes excavadoras entrando en las tierras de familias como la de Tom Joan resume bien el dolor de la Gran Depresión.

Novela y película cuentan la emigración forzosa que debe emprender la familia Joan al comprobar que sus tierras ya no producen nada y han quedado yermas por el efecto de la *Dust Bowl*, el desastre ecológico que asoló el Medio Oeste americano durante los años treinta. Lluvias inusualmente altas antes de 1930 y muchos años de sobreexplotación agraria provocaron un desequilibrio en las tierras de cultivo. La larga sequía iniciada en 1930, y que duraría toda la década, y un terreno sin la humedad requerida por efecto de la explotación inadecuada, provocaron que las tierras quedaran inermes.

Más de tres millones y medio de personas se vieron afectadas por el fenómeno. La mayoría de ellas se vieron forzadas a abandonar sus hogares<sup>157</sup>. La novela, de una crudeza difícil de digerir en algunos momentos, contiene algunos pasajes abundantemente citados, como éste, que explica el título de la obra y que está tomado del Apocalipsis: “En los ojos de los hambrientos hay una ira creciente. En las almas de las personas, las uvas de la ira se están llenando y se vuelven pesadas, [...] listas para la

---

<sup>157</sup> Donald Worster, *Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, p. 277.

vendimia”<sup>158</sup>. Steinbeck anuncia una revolución. Los pobres no quieren caridad, quieren justicia, y están dispuestos a obtenerla.

A pesar de su conservadurismo, el productor Darryl Zanuck compró los derechos de la novela tan pronto ésta salió al mercado y se la envió al guionista Nunnally Johnson para que pensara una posible adaptación. Algunos rumores en Hollywood sugirieron que la compra se había realizado con el objetivo de sacar el texto de la circulación y evitar así su adaptación<sup>159</sup>. Pero este extremo no pudo confirmarse. La pregunta sobre quién podría traducir esa novela al cine, con una oficina de censura vigilante y un clima enrarecido por la guerra que ya había estallado en Europa no era baladí. La reputación de John Ford actuó, en este caso, como una garantía frente a los previsibles ataques que la película recibiría.

*Las uvas de la ira* supone la conclusión lógica de la filmografía de John Ford previa a su trabajo para el ejército norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial. La película planteaba una serie de dilemas esenciales: ¿Existe realmente un sistema justo que podamos llamar democrático cuando la gente vive en condiciones tales de miseria y embrutecimiento como las que se ven en los campamentos de los emigrantes en la película? ¿Acaso no está justificada la reacción violenta de Tom Joad ante la situación de extrema necesidad que atraviesa su familia? ¿Quién se encarga de la defensa de esos desclasados y desheredados a los que nadie atiende ni puede proteger? Es más: ¿Quién puede negarse a aceptar las medidas económicas y sociales del plan de Roosevelt tras ver la situación representada en *Las uvas de la ira*?

La historia nos llega a través del punto de vista de Tom Joad (Henry Fonda), ex presidiario que vuelve a su casa familiar de Oklahoma tras cumplir condena. Pero allí y en no encuentra a nadie, ya que su familia ha abandonado la propiedad y se ha marchado a casa de un familiar. Están preparando su salida hacia California, en donde creen que encontrarán trabajo. El éxodo de ésta y otras familias de la zona no es voluntario. La temida *Dust Bowl* ha dado al traste con su medio de vida. Tom Joad comprueba con estupor cómo los bancos han enviado a apoderados para vaciar las tierras, además de tractores que deshacen las cercas y destruyen las endeble casas de los aparceros. Éstos han visto sus contratos cancelados arbitrariamente.

---

<sup>158</sup> John Steinbeck, *Las uvas de la ira*, Madrid, Crítica, 2012 [1939].

<sup>159</sup> Colin Schindler, *Hollywood in crisis. Cinema and american society 1929-1939*, New York, Routledge, 1996, p. 74.

Ante esta situación poco pueden hacer quienes no tienen ni la educación ni los medios para combatir contra un monstruo burocrático que no comprenden. Uno de los enviados del banco lo expresa con claridad, cuando les espeta a unos aparceros que nada tienen que hacer porque él, un simple emisario, actúa mandado por la compañía que ha comprado todas las tierras de la zona, y que la empresa, a su vez, sólo hace lo que el banco manda. Es una descripción gráfica y entendible del drama que sufrían los expulsados de Oklahoma. Sus vidas eran económicamente precarias. Cuando la situación económica empeoró por un hecho climático imprevisto, todo se desmoronó como un castillo de naipes. La estructura económica subyacente era demasiado débil.

Así que la familia Joad al completo emprende un éxodo hacia California, espoleados por un pasquín que pide trabajadores y promete buenos sueldos. Este anuncio de trabajo en California sirve a guionista y director para criticar uno de los argumentos tradicionales que defendían los republicanos: la prevalencia de la ley de oferta y demanda en el mercado de las contrataciones laborales. La familia Joad encuentra en un campamento de camino a su destino a un arrendatario de Arkansas que también se vio obligado a abandonar su hogar. Este hombre ya ha estado en California y se vuelve a Oklahoma tras haber sufrido allí los rigores del hambre y haber perdido a su mujer y a sus dos hijos. El pobre hombre les explica a unos incrédulos Joad que ese tipo de pasquines con publicidad no sirven de nada, ya que la gran cantidad de mano de obra que existe en California origina unos sueldos de miseria y un excedente claro de trabajadores que nada pueden hacer salvo aceptar lo poco que se les ofrece, si se les ofrece.

Conforme la película avanza, las imágenes son más impactantes. El hambre se apodera de todos y los Joad, que empiezan a aceptar como un revés del destino su marcha de Oklahoma, sucumben a la desesperanza. El miedo, la rabia y la impotencia definen el aprendizaje forzoso de una familia cuyo éxodo de connotaciones bíblicas les conducirá al desastre y no a la tierra prometida.

La adaptación se estrenó finalmente el 24 de enero de 1940 y provocó muchas y variadas reacciones. Martin Quigley, editor de *The Motion Picture Herald*, hizo notar que si la película explicaba una situación general y recurrente de miseria entre la gente, entonces la revolución se había retrasado demasiado; pero que si, en cambio, la película contaba un hecho extraordinario y poco usual, en ese caso nos encontrábamos ante una

difamación “contra el buen nombre de la República”<sup>160</sup>. La posición de Quigley era crítica con el contenido de película. Sutilmente desliza la idea de que semejante representación atenta contra los valores fundamentales de la república estadounidense. La miseria, la necesidad vital o el maltrato a los desfavorecidos, no tienen cabida en la mentalidad de un católico conservador que puede entender la caridad pero no estar de acuerdo con la existencia de un fallo sistémico generalizado.

La película fue un éxito comercial y uno de los mayores logros artísticos de John Ford. Obtuvo también el respaldo generalizado de la crítica especializada, por lo que el film quedó a salvo de los posibles efectos negativos de críticas como la de Quigley. Nunnally Johnson y John Ford habían alterado algunos pasajes especialmente duros de la novela. Esto es muy visible al final de la historia, en donde novela y película difieren notablemente. El final de la película es más esperanzador que el de la novela. Johnson imaginó la llegada de la familia Joad a un campamento del gobierno federal con instalaciones razonables y atención para sus moradores. ¿No es acaso ese final esperanzado un punto de conexión con la ideología del *New Deal* de Roosevelt? ¿No supone un paso más en el imaginario social de un John Ford que sigue apostando aquí por la recuperación de los valores comunitarios y por la ayuda estatal a los más desfavorecidos?

Puede que Martin Quigley fuera un conservador, pero había sabido leer la película con atención. Es cierto que la revolución proletaria siempre estuvo en EE. UU. muy lejos de producirse, incluso en tiempos de la Gran Depresión. Pero por vez primera se alzaron voces que, de manera muy audible, denunciaban los fallos e insuficiencias de la democracia liberal estadounidense. Siempre habían existido voces socialmente críticas, como también se habían visto crisis económicas. Lo que distinguía el momento de otros anteriores era la magnitud del problema. Para Quigley, atacar los valores liberales vinculados al *laissez-faire* que habían regido hasta ese momento era lo mismo que atacar los principios constitutivos de la república. Era ser antipatriota, un tipo de crítica que se repetiría mucho con el tiempo. *Las uvas de la ira* es más oscura que *El joven Lincoln*. A pesar de su final esperanzado, y que parece un respaldo a las políticas del *New Deal*, *Las uvas de la ira* apela a un sentido básico de la justicia social que

---

<sup>160</sup> Citado en *Ibid.* Originalmente publicado en el *Motion Picture Herald*, el 10 de febrero de 1940. Martin Quigley era un católico conservador no muy proclive a alabar las visiones más liberales que ofrecía el Hollywood de su tiempo.

anteponga criterios de igualdad y dignidad a otras consideraciones diferentes en la defensa de la libertad personal.

### 1.9 Un cine para un proyecto político

Los partidarios de la no intervención estatal en los asuntos privados habían tenido un éxito histórico notable, especialmente en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Según los más tradicionalistas, la esencia misma de la libertad estadounidense estaba constituida por una esfera privada en la que el estado no podía intervenir en modo alguno. Estas ideas tan restrictivas respecto sobre lo que podía o no ser legislado provenía, nos recuerda Solar Cayón, de un vasto esfuerzo doctrinal y jurisprudencial construido alrededor del concepto del *due process of law*, tras la ratificación en 1868 de la 14ª Enmienda, que rezaba que “no state shall [...] deprive any person of life, liberty, or property without due process of law”<sup>161</sup>. Esta idea del “proceso debido” acabó gestando una doctrina y una práctica jurisprudencial sustantiva, que “vino a justificar la revisión por parte de los tribunales [...] del contenido material de la legislación conforme a criterios que reflejaban los valores e ideales fundamentalmente asumidos por la ideología jurídica clásica”<sup>162</sup>. Y esos valores e ideales no eran otros que los del *laissez-faire* enraizado, particularmente, en la tradición del último tercio del siglo XIX<sup>163</sup>.

Durante la campaña presidencial que le llevaría al poder, Roosevelt deslizó una serie de ideas en sus discursos que contradecían los principios de la libertad sin trabas que los críticos con el intervencionismo estatal consideraban sagradas. En sus propias palabras:

“Mi programa [...] se basa en un principio moral muy simple: el de que el bienestar y la solidez de una Nación dependen en primer lugar de lo que la masa del pueblo desea y necesita, y en segundo lugar, de si lo consigue [...] Nuestros líderes Republicanos nos dicen que las leyes económicas – sagradas, inviolables, inmutables- provocan pánicos que nadie puede prevenir, pero mientras ellos parlotean sobre las leyes económicas, nuestra gente se está muriendo de hambre. Hemos de asumir el hecho de

---

<sup>161</sup> José Ignacio Solar Cayón, *Política y derecho*, *op.cit.*, p. 41.

<sup>162</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>163</sup> Existen abundantes pruebas de que a principios del siglo XX la filosofía del *laissez-faire* era influyente en los EE. UU. Citaremos sólo una. En 1909 el escritor Herbert Croly publica una dura crítica de los principios económicos del *laissez-faire* en *The Promise of American Life*. Croly fue cofundador de la influyente revista *The New Republic*. Véase Helena Rosenblatt, *La historia olvidada del liberalismo*, *op.cit.*, p. 198.

que las leyes económicas no las dicta la naturaleza, sino los seres humanos”<sup>164</sup>.

Roosevelt llegó a la presidencia con discursos como éste y con un plan que puso en marcha cuatro meses después de su toma de posesión al promulgar la *National Industrial Recovery Act* (NIRA) en 1933. Esta ley, con disposiciones sobre el mercado laboral y sobre cuestiones de consumo, suponía una ruptura con la tradición legislativa imperante. La intervención buscaba atemperar las fuerzas ciegas del mercado al introducir en el sistema mecanismos destinados a buscar correcciones al mercado y mayor equidad en lo económico<sup>165</sup>. Además, Roosevelt estaba pendiente de la renovación del Congreso, por lo que todo quedaba en manos de los representantes que surgirían de las elecciones de otoño de 1934. La NIRA era la punta de lanza del primer *New Deal*. La urgencia, entendían los demócratas, era máxima, pues la situación económica había expulsado a mucha gente del mercado de trabajo.

Las películas de Lang, Capra y Ford que hemos analizado se estrenaron cuando Roosevelt ya había recibido un revés judicial importante con el caso *Schechter Poultry Corp. v. United States*, sentencia del Tribunal Supremo de 27 de mayo de 1935 que comprometía seriamente la *National Industrial Recovery Act*. La NIRA contenía regulaciones sobre los horarios de trabajo, las condiciones del mismo y algunas previsiones sobre sindicalización que sí sobrevivieron a la sentencia del alto tribunal. Pero las previsiones que contenían delegaciones de funciones desde el gobierno hacia asociaciones empresariales y sindicales fueron anuladas. El tribunal tampoco se mostró favorable a las previsiones que fijaban precios, algo prohibido por la teoría económica clásica, que defendía el equilibrio del mercado por estricta concurrencia de oferta y demanda.

El Tribunal Supremo anuló previsiones que, según su juicio, contradecían la separación de poderes consagrada en la Constitución, cuando el ejecutivo se arrogó la posibilidad de establecer regulaciones y codificaciones legales a través de la acción presidencial y que, según la propia NIRA, tenían como objetivo garantizar una competencia justa. Algunas previsiones violaban, a juicio del tribunal, la Décima Enmienda, una cláusula de cierre que reservaba a los estados o al pueblo, todos aquellos poderes no delegados expresamente al gobierno federal. Antes incluso de la sentencia

---

<sup>164</sup> En Bruce Ackerman, *We The People II. Transformaciones*, Madrid, Traficantes de sueños, 2016 [1998], p. 335.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 340.

existieron duras críticas de los republicanos contra los intentos por reorganizar diversos sectores industriales y ponerlos al servicio del plan general de la administración Roosevelt para coordinar, entre otras cosas, las obras públicas; dichos actos se vieron como un atentado a la libre competencia y como un intento por fijar un monopolio de facto que desvirtuaba la libertad comercial de los sectores en los que se intervenía.

El presidente Roosevelt, lejos de desalentarse, retomó la iniciativa y reformuló su plan económico. En esta segunda fase trató de superar los impedimentos de la sentencia antes mencionada, y en cien días de legislatura (1935) se aprobaron normas tan importantes como la *National Labour Relations Act*, la *Social Security Act* y la *Public Utility Holding Company Act*. Esta última, por ejemplo, regulaba la actividad de las compañías de suministros públicos. Este segundo *New Deal* supuso un cambio de estrategia importante. En palabras de Bruce Ackerman:

“En vez de tratar de desplazar el mercado competitivo con la NIRA, Roosevelt y el Congreso aceptaban ahora el mercado como una parte legítima del orden económico emergente, siempre que fuera posible introducir estructuras reguladoras para corregir abusos e injusticias definidas por medio del proceso democrático”<sup>166</sup>.

Aunque la batalla judicial no se acabó en la resolución *Schechter*, este revés ayudó a redefinir una nueva estrategia, mucho más efectiva que la primera. En el año 1936 Roosevelt ganó la reelección, demostrando que existía una base de apoyo popular a sus políticas. Una de las preguntas importantes es si este cine que hemos analizado ayudó o no a que se aceptara, en palabras de Solar Cayón, un mayor pragmatismo y, por tanto, las políticas del *New Deal*. En nuestra opinión, así fue. Estas cintas aquí analizadas fueron populares, incluso éxitos de taquilla en varios casos. Y aunque se ha visto que contienen ciertas dosis de ambigüedad en algunos de sus posicionamientos, no es menos cierto que, en términos generales, además de señalar los problemas con los que puede encontrarse una democracia liberal como la estadounidense, apuntan o sugieren también algunas posibles soluciones.

Más allá de sus diferencias, estas cintas tienen ciertos elementos comunes. El más evidente es su diagnóstico sobre los enormes riesgos que en épocas de crisis y necesidad, atraviesa la democracia liberal estadounidense. Riesgos que se concretan en una opinión pública manipulable, unos medios de comunicación corruptibles, un sistema judicial doblegado por la presión social, una plutocracia capaz de diseñar leyes

---

<sup>166</sup> Bruce Ackerman, *We the People II*, *op.cit.*, p. 357.

a medida y la pobreza y necesidad como obstáculo insalvable para la consecución de una vida digna. Se diría que todas ellas, en mayor o menor medida, advierten sobre la necesidad de recuperar la virtud pública, perdida en su momento por desidia, interés o cinismo.

Estas historias también comparten una misma omisión: la cuestión racial. Tendrían que pasar todavía algunos años para que la lucha por los derechos civiles situara la cuestión racial en primer término. Y con todo, habría sido más difícil lograr que el cine se involucrara en la lucha por los derechos civiles en los cincuenta y sesenta sin estas primeras películas que hemos analizado.

La evolución de un director como John Ford puede darnos alguna pista sobre cómo su imaginario filmico en tiempos del *New Deal* se transformó en un universo con gusto por la desmitificación histórica. Esta tendencia se consolidaría en tiempos posteriores. En 1960 John Ford dirigió un conocido drama judicial, *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*). Es una historia sobre un soldado acusado falsamente de una violación. El sargento acusado del crimen es negro y esto tiene que ver con la acusación que se hace en su contra. Poco antes, John Ford había estrenado dos de sus mejores películas, *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) y *El último hurra* (*The Last Hurrah*, 1958). El mundo del viejo Oeste y el de la política adquirirían tintes gastados y muy alejados de las visiones míticas que otros ofrecían y que, en parte, el propio Ford había ayudado a construir en otras películas. Y todavía llegarían *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) y *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964). En esta última, Ford acusa directamente al ejército de los EE. UU. de crímenes imperdonables contra las naciones indias y de incumplir los tratados de paz firmados con ellas. Lejos quedaban ya los retratos de trazo grueso sobre lo que era un indio, como el de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), o sus retratos nostálgicos del mundo de la caballería del ejército estadounidense.



## CAPÍTULO II

### LA LARGA LUCHA POR LOS DERECHOS CIVILES

*Creían, pues, que esa libertad era falsa, que el progreso nacía de la explotación, que la guerra de Vietnam demostraba que Occidente era todavía colonialista y racista, que el mero hecho de vestir un traje gris y acudir a un trabajo con un horario y un sueldo fijo a final de mes [...] implicaba una condena, una manera de dejar escapar la vida.*  
Ramón González Férriz

*La América blanca mató al doctor King anoche y con eso abrió los ojos de todo hombre negro en este país [...] No tenían absolutamente ninguna razón para hacerlo. Era el único hombre de nuestra raza que estaba intentando enseñar a nuestro pueblo a sentir amor, compasión y piedad por lo que la gente blanca había hecho. Cuando la América blanca mató al doctor King anoche, nos declaró la guerra.*  
Stokley Carmichael<sup>167</sup>

#### 2.1 Un paréntesis inesperado: el consenso político durante la Segunda Guerra Mundial

La economía de guerra transformó por completo la fisonomía de los EE. UU. El desempleo en el país se mantuvo en valores muy altos durante la segunda mitad de los años treinta, con una tasa de entre el 16 y el 20%. Logró descender por debajo del 15% una vez que EE. UU. inició su programa de rearme militar en 1940; en 1943 esa tasa era del 1%<sup>168</sup>. A pesar de la discusión sobre si el *New Deal* logró poner en la senda de la recuperación al país, o si por el contrario fue simplemente la militarización de la economía lo que sacó al país del atolladero, puede afirmarse que “la década de 1930 fue en muchos aspectos un periodo revolucionario en la sociedad estadounidense. A medida que crecía enormemente el gobierno, se fueron haciendo mucho mayores las expectativas del pueblo sobre el papel adecuado de ese gobierno, especialmente de Washington”<sup>169</sup>.

Si la economía y el tamaño del gobierno constituía uno de los debates relevantes de la época, no fue menos importante la cuestión de la intervención política exterior. El totalitarismo se había extendido por Europa y la guerra había estallado a finales de 1939. Algunos estadounidenses habían luchado incluso en la Guerra Civil española.

---

<sup>167</sup> En declaraciones a Associated Press. Citado y traducido en Ramón González Férriz, 1968. *El nacimiento de un mundo nuevo*, Barcelona, Debate, 2018, p. 85.

<sup>168</sup> Philip Jenkins, *Breve historia de Estados Unidos*, Barcelona, Alianza, 2015 [1997], p. 306.

<sup>169</sup> *Ibid.*

Otros tenían familiares en el viejo continente<sup>170</sup>. Con todo, durante el periodo de entreguerras el aislacionismo fue una corriente poderosa en el país. El AFC (*America First Committee*), compuesto por grupos conservadores, algunos liberales, líderes religiosos e incluso algún pacifista, se oponía frontalmente a la intervención en Europa, lo que le valió acusaciones de pronazismo<sup>171</sup>. No eran los únicos que se oponían a la intervención y a las políticas que la administración Roosevelt fue desarrollando para ayudar, una vez iniciada la guerra, a sus aliados británicos. A principios de 1941 era evidente que se había violado el principio de no intervención a través de la Ley de Préstamos y Arriendos<sup>172</sup>. La discusión de fondo versaba sobre los límites del poder del ejecutivo y sobre su capacidad de intervención en problemas de naturaleza internacional.

Para una parte importante de la izquierda de Hollywood, la extensión del totalitarismo en Europa y el ascenso de Hitler al poder se vieron con gran preocupación. Pero esto no se tradujo necesariamente en una inflación de títulos sobre esos hechos. El motivo es la política que siguieron los grandes estudios, más bien proclives al aislacionismo por un motivo pragmático: tenían negocios de distribución importantes en Europa y practicar una política abiertamente antifascista les habría supuesto limitaciones, al menos, en Alemania e Italia. Eso explica que, salvo la Warner Bros., los estudios se mantuvieran al margen de los sucesos europeos. Hubo algunas excepciones. Charles Chaplin advirtió sobre el riesgo que suponía Hitler para la humanidad en *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940). Una película anterior, *Bloqueo* (*Blockade*, William Dieterle, 1938), de la United Artists, se había ocupado de la Guerra Civil española. *Tormenta mortal* (*The Mortal Storm*, Frank Borzage, 1940) se centraba en una trama de espionaje y advertía sobre los peligros del nazismo. Fue una película muy popular rodada por la M.G.M., lo que supone una excepción en la habitual política por parte del estudio de no injerencia en los asuntos alemanes. Pero en general el antifascismo de la época dependía mucho del empuje y la habilidad a la hora de vender proyectos de guionistas como John Howard Lawson, conocido izquierdista que acabaría siendo uno de los Diez de Hollywood.

---

<sup>170</sup> Pensemos que algunos escritores importantes, como Ernest Hemingway, que siempre mantuvo estrechas relaciones con el cine, o guionistas como Alvah Bessie habían participado en la Guerra Civil española, bien como reporteros o como miembros de las Brigadas Internacionales. Sobre este particular cabe destacar *Hombres en guerra*, la magnífica crónica autobiográfica que Bessie escribió. El escritor acabaría engrosando las listas negras de Hollywood por su ideología izquierdista.

<sup>171</sup> Philip Jenkins, *Breve historia*, *op.cit.*, p. 311.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 310.

Las grandes empresas cinematográficas jugaban con dos barajas. Existían muchos intereses económicos en Europa y las corporaciones del país tenían presencia en muchos rincones del continente. Esta ambigüedad calculada ha llevado a algunos historiadores a cuestionar los motivos de Roosevelt. En palabras de Howard Zinn:

“Roosevelt tenía tanto interés en terminar con la opresión de los judíos como Lincoln en erradicar la esclavitud durante la Guerra Civil. Cualquiera que fuera su compasión personal por las víctimas de la persecución, la prioridad política de ambos no eran los derechos de las minorías, sino el poder nacional”<sup>173</sup>.

Zinn no es el único historiador que ha manifestado reservas sobre la postura de las potencias occidentales frente al problema judío de Europa<sup>174</sup>.

Durante esos años complicados en los que EE. UU. se sentía atrapado entre sus obligaciones diplomáticas y sus lealtades políticas, la libertad fue un asunto público. En su discurso sobre el Estado de la Unión de 6 de enero de 1941, el presidente Roosevelt habló de las cuatro libertades esenciales: la libertad de expresión, la libertad de culto, la libertad de no sufrir necesidad y la libertad de vivir sin miedo<sup>175</sup>. Las dos primeras eran principios básicos constitucionalmente reconocidos y que no provocaban grandes discusiones entre facciones políticas (aunque la libertad de expresión sí provocaría grandes problemas y se vería ampliamente comprometida en la inmediata posguerra). Las dos últimas parecían formulaciones extraídas directamente de los principios rectores del *New Deal* y sí eran materia de controversia. Como dice Eric Foner, las cuatro libertades, leídas como un conjunto, “tenían un tinte claramente liberal de izquierdas”, y ello descontando que esta formulación parecía justificar las políticas del *New Deal* como expresión de valores americanos dignos de protección y promoción<sup>176</sup>.

Cualquier reserva que pudiera tenerse sobre la intervención directa en Europa cambió por completo a finales de 1941. El ataque japonés del 6 de diciembre de 1941 a la base naval de Pearl Harbor confirmó lo que los mejores analistas intuían, que el expansionismo japonés en el Pacífico chocaría militarmente, antes o después, con EE.

---

<sup>173</sup> Howard Zinn, *La otra historia de los EE. UU.*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 2015, p. 378.

<sup>174</sup> Los intentos por apaciguar a Hitler fueron, en último término, infructuosos. Chamberlain y Daladier fracasaron en sus negociaciones con Alemania. Sus países pagarían muy caro la falta de previsión frente a la agresiva política de Hitler. Es justo recordar que Daladier no albergaba, a diferencia de su homólogo británico, demasiadas esperanzas sobre el talante de Hitler. Su ministro de exteriores, Georges Bonnet, sí era un firme partidario del pacto con los alemanes. Tampoco hay que olvidar el clima popular de la época. Las reacciones entusiastas de la gente frente al resultado de la conferencia de Múnich de 1938. Sobre esta cuestión véase Sebastian Koch, *El chivo expiatorio de Hitler*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020.

<sup>175</sup> Eric Foner, *La historia de la libertad*, op.cit., p. 355.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 357.

UU. Inmediatamente después Alemania declarararía la guerra a los EE. UU., por lo que el país se vio envuelto en una lucha en dos frentes.

La gran movilización experimentada por el país expandió el tamaño y el alcance del Estado<sup>177</sup>. La economía de guerra es lo que permitió, en última instancia, sacar a EE. UU. de la depresión, bajar las tasas de paro al mínimo y consolidar una industria poderosa y bien relacionada con el Estado. Entre 1940 y 1947, 25 millones de estadounidenses emigraron a las grandes ciudades en busca de trabajo y oportunidades, más de un 20% del total de la población<sup>178</sup>. Esos movimientos provocaron un cambio en la geografía humana y urbana de las principales ciudades receptoras. Las zonas industriales se redefinieron. No hay que subestimar el alcance del movimiento económico organizado por la administración Roosevelt y que sería tan importante para ganar la guerra como las propias batallas que se libraron en los teatros de operaciones<sup>179</sup>.

La guerra paralizó, en cierto modo, la lucha entre visiones políticas enfrentadas sobre lo que significaba la integración y la igualdad. El consenso parecía una necesidad y las voces contrarias a la intervención en Europa se acallaron. De repente, la izquierda liberal se encontró con una oportunidad. EE. UU. y la U.R.S.S. de Stalin estaban en el mismo bando. Los dos países se convirtieron en sinónimo de libertad y lucha contra el fascismo. La existencia de un enemigo común posibilitó que las grandes luchas entre la derecha y la izquierda previas a la guerra quedaran aparcadas durante un tiempo. De hecho, nadie discutía la necesidad de que en tiempos de una guerra defensiva, el estado tuviese que ampliar su tamaño y convertirse en el motor económico del país.

El comunismo tenía innumerables detractores, cierto, pero había sido una ideología atractiva en tiempos de la Gran Depresión, toda vez que su promoción mediante conceptos asociados a la justicia social servía bien a los intereses de los diferentes partidos comunistas instalados en países occidentales. De la misma manera el sindicalismo se extendió y consolidó por EE. UU. y el socialismo también. Durante la

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> Sobre la movilización industrial de EE.UU. y la importancia que ésta tuvo para el desarrollo de la contienda léase James Holland, *El auge de Alemania. La Segunda Guerra Mundial en Occidente, 1939-1941*, Madrid, Ático de los libros, 2018 [2015]. Por otro lado, las cifras presentan algunas divergencias. Para la historiadora Aurora Bosch los desplazamientos dentro de EE.UU. alcanzaron los 27 millones de personas; 11 millones de hombres y mujeres participarían en la guerra sirviendo en las diferentes ramas del ejército, mientras que los 16 millones restantes es personal que directa o indirectamente trabajaría para las Fuerzas Armadas, lo que incluye a las industrias civiles de guerra. En Aurora Bosch, *Historia de Estados Unidos. 1776-1945*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 466-467.

etapa de esfuerzo bélico algunos llegaron incluso a participar en actividades de hermandad con la Unión Soviética, recordando sus enormes sacrificios materiales y humanos, y todo ello sin olvidar que EE. UU. extendió el programa de préstamo y arriendo, aprobado en un primer momento para ayudar a Gran Bretaña, a la U.R.S.S, facilitándole así medios materiales, suministros, comida y combustibles, entre otras cosas<sup>180</sup>.

Junto a la movilización industrial y militar se activó otra de igual valor, la propagandística. El consenso se extendió al mundo del cine, que se consideró una industria vital y estratégica. Durante los años de la guerra, muchos cineastas se sumaron a la ingente tarea de luchar contra los enemigos de la nación. Algunos lo hicieron en las filas del mismísimo ejército, mientras que otros optaron, o se contentaron, con hacerlo desde el mundo civil. Nombres conocidos como John Huston, John Ford, Frank Capra, Robert Riskin, George Stevens o Billy Wilder aportaron trabajo y conocimientos en diversos departamentos asociados al ejército. Ésta es una de las características importantes de esta gran movilización: se produjo a través de una maraña de oficinas, siglas, subdivisiones informativas y propagandísticas e incluso desde los propios estudios de Hollywood.

En 1942 se puso en funcionamiento la Office of War Information (OWI)<sup>181</sup>. Los demócratas liberales eran mayoría entre los redactores de la oficina y con sus producciones trataron de convertir el conflicto bélico en una “guerra del pueblo por la libertad”<sup>182</sup>. La OWI libró la batalla de la opinión pública. Para ello produjo una serie de documentales bélicos importantes. Frank Capra se responsabilizó de la serie *Why We Fight*, que incluía piezas sobre los países enemigos, el esfuerzo bélico de las sociedades aliadas, los teatros de operaciones y las tropas implicadas en diferentes batallas. Uno de los documentales destaca por encima de los demás. Se trata de la pieza *The Negro Soldier* (Stuart Heisler, 1944), que valora positivamente la aportación de los soldados afroamericanos al esfuerzo bélico, mostrándolos no sólo en posiciones subalternas, sino también como pilotos de caza, por ejemplo. La segregación racial en el ejército era una realidad, por no hablar de la situación en el país. De hecho, es razonable pensar que el

---

<sup>180</sup> En enero de 1941 el presidente Roosevelt propuso la ley de préstamo y arriendo de material de guerra a Gran Bretaña. La oposición de los republicanos fue total. Finalmente, la Lend-Lease Act (Ley de Préstamo y Arriendo) se aprobó en marzo de ese mismo mes. Para una mejor comprensión de este momento léase Peter Kuznick; Oliver Stone, *La historia silenciada de Estados Unidos*, Madrid, La esfera de los libros, 2015 [2012], pp. 167 y ss.

<sup>181</sup> La oficina nace oficialmente el 13 de junio de 1942.

<sup>182</sup> Eric Foner, *La historia de la libertad*, *op.cit.*, p. 362.

consenso bélico aplazó la discusión racial en los EE. UU., y que ésta se reactivó cuando quienes habían servido en el frente interior o exterior siendo afroamericanos, comprobaron que sus esfuerzos no se habían traducido en avances sociales.

El guionista Robert Riskin, que trabajó en varias ocasiones con Capra, se encargó, por su parte, de una serie de documentales que intentaban explicar los valores norteamericanos a poblaciones foráneas. El título genérico de la empresa era *Proyecciones de América* y tuvo un gran éxito. Billy Wilder, por citar otro ejemplo, se implicó en el trabajo de desnazificación desarrollado en Alemania en la inmediata posguerra. Las primeras imágenes en color de un campo de concentración corresponden a una filmación de George Stevens. Los ejemplos son numerosos<sup>183</sup>.

La vigilancia administrativa sobre el material era muy estricta. Los creadores no utilizaron estos trabajos para cargar contra su país ni para pensar sobre las ineficiencias del sistema democrático estadounidense. En términos generales asumieron su papel propagandístico como un deber en tiempos de crisis. Algunos sí pudieron exhibir su respaldo a la U.R.S.S., porque el país era un aliado en la lucha contra el nazismo. Este hecho les traería problemas posteriormente, cuando el Comité de Actividades Actiamericanas (HUAC, por sus siglas en inglés) intensificara sus pesquisas. Un producto nos da una pista sobre los rápidos cambios que acontecieron nada más acabada la guerra. John Huston rodó un excelente documental corto, *Dejadles que brillen* (*Let There Be Light*, 1946), en el que explicaba las secuelas psíquicas que la guerra había provocado en un grupo de soldados que se encontraban internados, o recibiendo tratamiento, en el Mason General Hospital de Brentwood, Long Island<sup>184</sup>. Cuando las autoridades militares vieron el resultado prohibieron su circulación y exhibición porque el contenido podía afectar a la moral pública. La idea de que un porcentaje de los supervivientes de la contienda no habían vuelto más fuertes tras ganar la guerra, sino todo lo contrario, no encajaba con el discurso público que pretendían mantener los mandos militares. Lo que no estaba sujeto a discusión es la posibilidad de que el material se viera sin el permiso correspondiente. La producción había corrido a cargo del ejército, que finalmente decidió meter la película en un cajón y olvidar el tema.

El cine de temática jurídica también experimentó un pequeño paréntesis durante esta época de esfuerzo bélico. Este hecho no debe sorprendernos a tenor de lo expuesto.

---

<sup>183</sup> Véase Mark Harris, *Five came back: A story of Hollywood and the Second World War*, Canongate Books, 2015, [2014].

<sup>184</sup> Se trata del cuarto documental que John Huston rodó para el Cuerpo de Señales del ejército estadounidense (*US Army Signal Corps – USASC*).

Sí se estrenó la magnífica *The Ox-Bow Incident* (William A. Wellman, 1943), un western de cariz social, muy crítico con los linchamientos, en la línea de la ya examinada *Furia*. No eran tiempos adecuados para expresar dudas sobre el sistema judicial del país o sobre determinados aspectos de la política estadounidense. Entre mediados y finales de 1944, cuando el desarrollo de la guerra dejaba entrever quién vencería, la orientación de la industria empieza a cambiar. Asomaron visiones mucho más oscuras sobre el país bajo las coordenadas del cine negro. El género retomó el discurso crítico que durante los años treinta había exhibido el cine de gánsteres y lo amplió. Por los argumentos utilizados (que giran alrededor del hecho criminal), el cine negro clásico planteó historias en donde de forma reiterada se aprecian elementos jurídicos, referidos, eso sí, al ámbito del derecho penal. El género constituyó, además, un buen refugio para los ideales de la izquierda política.

Una vez acabada la guerra el clima contra la izquierda se endureció mucho en EE. UU. El FBI estrechó la vigilancia de sindicatos y grupos pro derechos civiles. Paul Buhle y Dave Wagner opinan que, a pesar de esta presión, el trabajo de la izquierda continuaba allá donde había dado anteriormente mejores frutos, en los géneros fílmicos populares, donde los guionistas podían trabajar más libremente, fuera del alcance y las miradas de casi todos, salvo del público urbano más entendido<sup>185</sup>. Y de entre todos los géneros, estos autores destacan el cine negro como lugar privilegiado en el que volcar las preocupaciones sociales: “un género que parecía contribuir a la desilusión política y personal”<sup>186</sup>.

## **2.2 Antes de la explosión: la Guerra Fría y la Caza de Brujas**

Una vez finalizada la contienda mundial se reactivaron debates que habían quedado suspendidos. La victoria de los aliados también ayudó a olvidar las acciones de dudosa legalidad que se llevaron a cabo durante la guerra. El miedo al enemigo exterior y también al interior, este último más imaginario que real en ocasiones, provocó reacciones gubernamentales y administrativas desmesuradas y criticables. Los norteamericanos de ascendencia japonesa, y los extranjeros de países del Eje que vivían en EE. UU. durante el conflicto, recibieron en demasiadas ocasiones un trato injusto,

---

<sup>185</sup> Paul Buhle; Dave Wagner, *La izquierda de Hollywood. La historia no contada de las películas de la época dorada*, Machado Libros, Madrid, 2019 [2002], p. 323.

<sup>186</sup> *Ibid.* Los autores apostillan, a propósito del cine negro: “Nadie habría adivinado en 1938 ó 1944 que la fantástica convergencia de realismo estilo Hollywood, la estética alemana y el marxismo freudiano se convertiría en el mismo emblema del Frente Popular de Los Ángeles”.

inhumano e ilegal<sup>187</sup>. Pero en tiempos de guerra casi todo está justificado, incluyendo decisiones injustas y actitudes antiliberales. Otra prueba de esta suerte de paréntesis legal lo encontramos en la lucha de la administración contra el monopolio de los estudios de Hollywood. La industria del cine se convirtió durante el periodo bélico en estratégica, lo que justificó que la administración paralizase su investigación por abuso de posición dominante en el mercado. Pasada la guerra, la investigación se reactivó y el Tribunal Supremo se pronunció finalmente en 1948. Los estudios de Hollywood habían infringido las leyes antitrust. Se les obligó a vender sus salas de exhibición y, en el futuro, su estructura ya no podría estar integrada verticalmente como lo había estado desde los años veinte. Se tardó años en cumplir por completo las previsiones de la sentencia, pero finalmente se hizo. El golpe económico que supuso el cumplimiento de la sentencia se sumó a los cambios demográficos que se estaban produciendo. Se vivió un relevo generacional del público que alteró el perfil de la demanda. Al combinarse, estos factores provocaron una crisis de taquilla muy visible a mediados de los años cincuenta.

El otro gran cambio que vieron los estadounidenses tras la guerra fue la emergencia de la Unión Soviética como una potencia mundial. Si el comunismo nunca había gozado de buena prensa entre las grandes masas del país y había sufrido la persecución sistemática de agencias como el FBI, la situación se recrudeció al entrar en la ecuación un enemigo poderoso e identificable. Esto trastocó profundamente los esquemas mentales del país. Los círculos intelectuales de Hollywood no habían sido tan reacios a la izquierda como la población general o una parte importante del estamento político del país. Personajes como Lillian Hellman, Dalton Trumbo, Robert Rossen, Paul Muni, John Garfield o emigrados como Fritz Lang, Billy Wilder o Robert Siodmak, habían asistido de primera mano a las luchas ideológicas de los treinta, al ascenso del nazismo y la formación de los frentes populares. Apoyar a la izquierda con mayor o menor intensidad (militando en ocasiones en el Partido Comunista, pero en otras simplemente simpatizando con algunas de sus ideas) se convirtió en una manera de expresar su antifascismo. Pocos años después se usarían estas reacciones y manifestaciones para perseguir a sus autores<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Esa historia se ha contado en numerosas ocasiones. El cine trató el tema en películas posteriores como *Bienvenido al paraíso* (*Come See the Paradise*, Alan Parker, 1990) o *Mientras nieva sobre los cedros* (*Snow Falling on Cedars*, Scott Hicks, 1999).

<sup>188</sup> Resulta interesante ver cómo los cineastas fueron muy sensibles desde un primer momento a problemas como el de la desmovilización de cientos de miles de combatientes y las dificultades que



De repente, la Unión Soviética pasó de aliado a adversario. El ejército soviético había liberado la mitad oriental de Europa y había llegado a Berlín. Las bombas de Hiroshima y Nagasaki jugaron un papel importante en la redefinición de la política internacional de ambos países, pero los soviéticos no se arredraron por este hecho<sup>189</sup>.

El 5 de marzo de 1946 Winston Churchill pronunció su histórico discurso sobre el “telón de acero” en el Westminster College de Fulton (Missouri). Churchill conocía a Stalin y había evaluado correctamente sus intenciones. El presidente Truman tampoco se fiaba de los soviéticos. La actitud de la U.R.S.S. en las zonas ocupadas tampoco ayudó a calmar los ánimos. Y el clima de animadversión viró hacia el odio, el miedo y el pánico. En cualquier caso, el final de la guerra propició la reactivación de un rechazo hacia el comunismo que en EE. UU. estaba fuertemente arraigado.

Durante la guerra se habían producido películas que alababan el esfuerzo y el heroísmo de la Unión Soviética en su lucha contra los nazis, cintas que veían al país de Stalin como un aliado natural y que trataban de normalizar la percepción del público frente al país del terror rojo. Una de esas películas, basada en las andanzas del enviado americano Joseph E. Davies al país de los soviets, fue *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1942). Pocas veces una película dio tantos problemas a sus responsables y creó tanta controversia. La prensa de William Randolph Hearst rápidamente la tachó ya en su momento de propaganda roja. El filósofo John Dewey publicó en el *New York Times* una carta muy poco elogiosa con la cinta, calificándola como propaganda totalitaria para el consumo de masas<sup>190</sup>. El sociólogo Dwight Macdonald también la criticó y los republicanos solicitaron una investigación del Congreso. Numerosos personajes se manifestaron en contra de la película, aunque el guion había sido analizado previamente y la película autorizada en sus diferentes fases. La cinta fue incluso alabada en un pase privado que se realizó en la Casa Blanca el 21 de abril de 1942<sup>191</sup>. Que Dewey y McDonald se pronunciaran contra algo tan aparentemente intrascendente como una película es un indicativo sobre el valor e impacto de la cultura popular en esa época.

---

encontraban en su reincorporación a la vida civil, algo que la administración trataba de ocultar. También, en cierta forma, fueron los primeros que lidiaron con el problema de la representación del horror extremo que algunos de ellos encontraron sobre el terreno, durante la inmediata liberación de Alemania.

<sup>189</sup> El lanzamiento de las bombas ha sido objeto de agrias polémicas entre historiadores, divididos entre quienes lo han leído como una necesidad militar y quienes lo han interpretado como un gesto militarmente innecesario en la guerra con Japón, pero estratégicamente relevante en las relaciones entre EE. UU. y la Unión Soviética.

<sup>190</sup> John Hoberman, *An army of phantoms: American Movies and the making of the Cold War*, New York, The New Press, 2011, p. 5.

<sup>191</sup> *Ibid.*

Esta reacción revela que, por un lado, cualquiera podía caer presa del clima de paranoia que el comunismo provocaba, incluso filósofos y sociólogos liberales; por otro, que existía una honda preocupación por los mensajes que transmitía la cultura popular.

Otras películas como *La estrella del Norte* (*The North Star*, Lewis Milestone, 1943) o *Song of Russia* (Gregory Ratoff; Laslo Benedek, 1944) dieron también problemas a algunos de sus participantes. Pero lo cierto es que en un primer momento casi nadie del mundo del cine pensó que sus posiciones políticas les traerían graves consecuencias. La escasa popularidad de los primeros políticos que persiguieron a comunistas, o a antiguos comunistas, en el mundo del espectáculo, y la tan firme como equivocada creencia de algunos de los afectados en la protección que les brindaría la Quinta Enmienda, hicieron pensar a muchos izquierdistas que estaban a salvo de posibles investigaciones. El tiempo les desmintió. Los furibundos anticomunistas lograron asociar públicamente las posiciones de izquierda con el antiamericanismo, la traición o el servicio a la Unión Soviética incluso. En el mismo bloque se incluyó a partidarios del *New Deal*, liberales varios, partidarios de plataformas por la libertad de expresión y miembros de comités por la reelección de políticos como Wallace y hasta a activistas por los derechos civiles.

Durante la ola del primer Terror Rojo (1917-20) se produjeron no pocos atropellos e injusticias en nombre de la libertad y, sobre todo, de la seguridad nacional. La segunda gran ola de este terror anticomunista se desarrolló entre los años 1947 y 1956 y se conocería con el nombre de macartismo, por su principal impulsor, el senador Joseph McCarthy (1908-1957).

El presidente Harry S. Truman, él mismo acusado a principios de los 50 por el propio McCarthy de ser blando con los comunistas, firmó la Executive Order 9835 el 21 de marzo de 1947. El anticomunismo ya había sido usado por el Partido Republicano como un elemento de presión electoral conforme se acercaban las elecciones al Congreso de finales de 1946. Truman, preocupado por el desarrollo de los acontecimientos en Europa, acabó firmando una orden que permitía abrir investigaciones de lealtad sobre los empleados públicos. Se iniciaron procedimientos, se definió una lista de organizaciones sospechosas de simpatizar con el comunismo y, en definitiva, se tejieron las amplias redes que acabarían por determinar, arbitrariamente, quién era y quién no era leal al país y sus valores. La historia de las diversas audiencias y de la elaboración de listas negras de sujetos desafectos que debían ser despedidos o no contratados nunca más es larga y penosa, aunque muy ilustrativa sobre cómo funcionan

los climas de miedo generalizado. No sólo el país seguía viviendo la vergüenza de la segregación racial, sino que asistía impávida a cómo los derechos civiles de los testigos hostiles que prestaban declaración ante el HUAC eran pisoteados sin miramiento alguno. Alegar la Primera Enmienda frente al Comité, por ejemplo, fue interpretado como desacato y una prueba irrefutable de culpabilidad.

Los acontecimientos en Europa retroalimentaban este clima de miedo y represión, que en muchos momentos rondó la auténtica histeria. Quienes denunciaban el comunismo infiltrado veían sus temores confirmados por la actitud política y militar de la Unión Soviética, lo que establecía un nexo casual entre acontecimientos internacionales y nacionales. Varios países habían caído bajo el dominio de Stalin. Checoslovaquia lo hizo en 1948. Grecia estaba inmersa en una guerra civil e Inglaterra amenazó con retirar su apoyo a la causa anticomunista si no recibía ayuda de EE. UU.<sup>192</sup>.

En 1947 el congreso aprobó la Ley de Seguridad Nacional. Esta acción posibilitó la creación del *National Security Council* y de la CIA. La Agencia, como sería conocida, que se encargaría de la seguridad y el espionaje internacional<sup>193</sup>. Estas acciones dan cuenta del clima que se vivía a finales de los años cuarenta. El estallido de la Guerra de Corea en 1950 no hizo sino acrecentar esta situación de alarma constante en tiempos de paz, que fácilmente derivaba en paranoia anticomunista<sup>194</sup>. Los intereses económicos, intercambios, flujos de bienes y servicios internacionales, y el papel que EE. UU. jugaba como contención y contrapeso a la U.R.S.S. acabaron dibujando un mapa complejo de relaciones económicas y políticas que presentaba numerosos desafíos: la dictadura en España, la guerra civil en Grecia o las dictaduras de filiación soviética que se adueñaban del Este de Europa (Checoslovaquia, Hungría, Polonia, la RDA, por citar cuatro importantes) suponían un problema para la política de los EE. UU.<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> Philip Jenkins, *Breve historia, op.cit.*, p. 319.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Haríamos bien en no subestimar el impacto de la Guerra de Corea en las políticas de aquellos años y en el clima social que se vivía. El historiador David Halberstam la denominó “la guerra olvidada”. Encajonada entre la IIGM y la Guerra de Vietnam, Corea puede parecer, falsamente, una contienda menor. Pero en 1952 EE.UU. tenía sobre el terreno a 3.6 millones de hombres; en mayo de 1951 había detonado la primera bomba de hidrógeno. Y la U.R.S.S. haría lo propio en agosto de 1953. Quizás estos datos puedan dar una ligera idea del enorme riesgo que se corrió en aquellos años en los que dos grandes potencias estaban intentando consolidar su poder internacional. Véase David Halberstam, *La guerra olvidada: historia de la guerra de Corea*, Barcelona, Crítica, 2008 [2007].

<sup>195</sup> Sobre la extensión y consolidación de las dictaduras comunistas en la Europa de posguerra cabe consultar Anne Applebaum, *El telón de acero. La destrucción de Europa del Este. 1944-1956*, Barcelona, Debate, 2014 [2012].

La Guerra de Corea coincidió con el apogeo de las persecuciones interiores. En febrero de 1950 McCarthy pronunció un primer discurso en el que advertía de una “batalla total y definitiva entre el ateísmo comunista y el cristianismo” y en donde además aseguraba tener noticia de activistas infiltrados en el Departamento de Estado y en otras ramas del gobierno al servicio de la Unión Soviética o de China<sup>196</sup>.

Durante este tiempo se emprendieron una serie de actuaciones contra sujetos con relaciones de diversa intensidad con la izquierda. Las indagaciones se extendieron por todos los ámbitos profesionales y se vendió como una persecución contra la infiltración comunista en la sociedad norteamericana. La persecución se desarrolló en varios frentes. El 20 de julio de 1948 Eugene Dennis, líder del Partido Comunista Norteamericano fue arrestado junto a otros once miembros y líderes de la formación y encausado por traición a partir de lo expuesto por la Alien Registration Act, una norma de 1940 que, entre otras previsiones, obligaba a cualquier agente extranjero a registrarse públicamente como tal. La acusación se basó en la actividad política, los discursos y los materiales literarios que utilizaban los encausados, si bien nunca se pudo probar actividad violenta alguna (algunos testimonios de antiguos miembros del partido aseguraron que Dennis y otros líderes abogaban en privado por el uso de la violencia). Finalmente, todos los procesados fueron declarados culpables y sentenciados a cinco años de prisión. Apelaron al Tribunal Supremo, que el 4 de junio de 1951 dio la razón al Estado. El tribunal sentenció que Dennis no tenía derecho a invocar la Primera Enmienda de la Constitución como forma de encubrir un plan para derrocar al gobierno. La libertad de expresión, publicación y reunión no se extendía hasta ese punto y aunque los condenados nunca pusieron en práctica plan alguno para derrocar el gobierno, la simple amenaza de que eso pudiese ser así bastó para confirmar la sentencia (*sentencia Dennis v. United States*, 341 U.S. 494, 1951). La decisión se tomó por 6 votos contra 2<sup>197</sup>.

Las audiencias en el Senado lideradas por el senador McCarthy y las que se llevaron a cabo en el Congreso a través del Comité de Actividades Antiamericanas suministraron icónicas imágenes y momentos de intenso dramatismo. Fueron la parte más visible de un proceso más general. Agencias como el FBI seguían sus propios procesos de investigación, a menudo ilegales, contra los comunistas.

---

<sup>196</sup> Philip Jenkins, *Breve historia, op.cit.*, p. 328.

<sup>197</sup> Posteriormente el propio Tribunal Supremo cambiaría de parecer en *Yates v. United States*, 354 U.S. 298 (1957).

La ofensiva contra la izquierda y el comunismo se desarrolló en el frente judicial pero también en el político. El Comité del Congreso sobre Actividades Antiamericanas (HUAC) se mostró muy activo y en un momento determinado apuntó sus armas hacia Hollywood. El haber pertenecido al Partido Comunista en algún momento de su vida podía llevar a cualquiera a una lista negra; el no declarar o leer una declaración sin contestar a las preguntas del Comité podía llevarte directamente a la cárcel. El atropello a las libertades de los ciudadanos fue descarado. Las peleas que el senador Joseph McCarthy protagonizó con algunos testigos fueron sonadas. Cuando el senador, cegado por su paranoia anticomunista, pretendió investigar la infiltración en las Fuerzas Armadas, la administración Eisenhower denunció a McCarthy y a otros investigadores como Roy Cohn poniendo fin a las audiencias públicas<sup>198</sup>. El historiador Paul Johnson opina que “el talento [...] de Eisenhower permitió que el país sobreviviera, sin demasiados perjuicios, a uno de sus periódicos estallidos de histeria”<sup>199</sup>.

El daño provocado por estas persecuciones fue incalculable. Se pisotearon derechos individuales y libertades públicas. Las listas negras existieron y dejaron sin trabajo a muchas personas. Sus efectos fueron visibles hasta los años setenta. La paranoia comunista se prolongó en el tiempo, con intensidades variables. No puede ser una casualidad que dos de los teóricos de derecho más importantes de los EE.UU., John Rawls (1921-2002) y Ronald Dworkin (1931-2013), fueran jóvenes durante esa época. Sus primeras aportaciones al mundo de la teoría y filosofía del derecho datan de finales de los sesenta y principios de los setenta, por lo que habitualmente suelen relacionarse con las luchas por los derechos civiles. Sin que haya por qué enmendar esa idea, también es importante pensar que una parte de su juventud la pasaron en un país que había hecho del enemigo exterior un catalizador que justificaba políticas y actos injustos.

El mundo del cine sufrió enormemente todo este proceso; lo explicó, denunció o apoyó, según el caso. La política nunca había estado muy lejos de las pantallas, pero ahora se justificaba una lucha entre partidarios y detractores de lo que habría de ser incluso una idea de americanidad. Así las cosas, cabe preguntarse qué condiciones se daban en la industria cinematográfica del momento y si dichas condiciones favorecieron la aparición de cintas que, desde el terreno del cine jurídico, asumieron un compromiso evidente con posiciones liberales.

---

<sup>198</sup> Philip Jenkins, *Breve historia, op.cit.*, pp. 328-329.

<sup>199</sup> Paul Johnson, *Estados Unidos. La Historia*, Barcelona, Javier Vergara Editor, 2001 [1997], p. 711.

### 2.3 Un nuevo realismo: tendencias de la producción cinematográfica (1947-59)

La temporada 1947-48 fue especialmente fructífera para los estudios de Hollywood. Varias películas presentan vínculos con creadores de izquierda, pertenecen a géneros socialmente comprometidos como el cine negro o bien forman parte de una manera más realista y dura de enfocar los problemas sociales de posguerra. Es el caso de obras como *La barrera invisible* (*Gentleman's Agreement*, Elia Kazan, 1947), *El justiciero* (*Boomerang!*, Elia Kazan, 1947), *Pinky* (Elia Kazan, 1949), *Amor que mata* (*Possessed*, Curtis Bernhardt, 1947), *Another part of the forest* (Michael Gordon, 1948) o la excelente *Encrucijada de odios* (*Crossfire*, Edward Dmytryk, 1947). En esta última se cuenta la historia de un antiguo soldado al que unos compañeros asesinan por ser judío. La puesta en escena y el enfoque la sitúan como una película importante del cine negro clásico. Casualidad o no, lo cierto es que su director, Edward Dmytryk, y su productor, Adrian Scott, recibieron sendas citaciones para declarar ante el HUAC. En términos generales la representación cinematográfica se endureció y oscureció en varios frentes. Hasta un género como el western tuvo su momento antimacartista con *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinemann, 1952).

Y este endurecimiento y viraje hacia un realismo más comprometido se dejó notar en el cine jurídico. Se estaba preparando el terreno para las grandes películas de la “era heroica”, que llegarían poco después, a finales de los cincuenta. Pero antes de llegar a ese momento cabe citar alguna película de gran interés que favoreció esa transición hacia los grandes relatos posteriores.

En 1955 se estrenó una película poco comentada en las historias del medio: *La furia de los justos* (*The Trial*, Mark Robson). El film llegó a las pantallas el 7 de octubre de ese año y cuenta la historia de un chico mexicano, Ángel Chávez (Rafael Campos), que en una noche de fiesta en el pueblo californiano de San Juno se encuentra con una chica del instituto en el que ambos estudian. La chica sufre un ataque al corazón justo cuando estaba al lado de Chávez. El ataque se debe a unas fiebres reumáticas que la chica padece, pero la policía decide que el fallo cardíaco se produce como respuesta al intento de seducción de Chávez. La acusación es por violación, ya que ambos son menores de edad, y por homicidio. El homicidio se produciría como consecuencia de la comisión del otro delito, por lo que la fiscalía puede imputar a Chávez por ambos delitos y no sólo por uno de ellos.

El hecho de que el chico sea mexicano y la víctima blanca empeora la situación, hasta el punto de que una muchedumbre incontrolada trata de asaltar la cárcel en la que retienen preventivamente al chico; sólo la intervención de uno de los guardianes consigue enviar a la multitud a casa, bajo la promesa, eso sí, de que el chico será ejecutado tras un juicio justo.

Y ahí reside la problemática que plantea el film. La historia analiza las diferentes maneras en las que un juicio contra un mexicano que supuestamente ha agredido a una blanca puede ser absolutamente injusto. David Blake (Glenn Ford) es un profesor de derecho que asume la defensa del chico. Tras contactar con un antiguo conocido, Barney Castle (Arthur Kennedy), se encarga del caso ya que como profesor necesita experiencia práctica o le echarán de la escuela de derecho en la que imparte clases. Desde buen principio Barney Castle demuestra que no es personaje de fiar. Manipula al joven Chávez y le abofetea cuando éste dice que estaba haciendo el amor con la chica, con Marie Willsey. Mientras Blake prepara la defensa, Castle se marcha a Nueva York a recaudar fondos para la causa a través del *All People's Party*, que no deja de ser una marca del Partido Comunista. Castle intenta convertir el proceso en un espectáculo, introduciendo un sesgo político y racial en el mismo. Le pide a Blake que participe de la campaña de recaudación, cosa que hace.

De vuelta a San Juno, Blake se aplica en la selección del jurado, que dura tres semanas. Las interferencias en el procedimiento son abundantes. Uno de los posibles jurados había participado en el intento de linchamiento de Chávez. Se anula toda una selección porque la policía había visitado a los miembros potenciales de ese jurado antes de iniciarse el juicio. Las condiciones para un juicio justo parecen muy precarias. Además, el HUAC envía una citación a Blake por haber intervenido en uno de los mítines de recaudación del *All People's Party*. En 1955 el tema de las persecuciones del HUAC se podía introducir, tímidamente, en algún guion como el de *La furia de los justos*.

Con el jurado ya seleccionado, el juicio se desarrolla en un primer momento de forma favorable a los intereses de Chávez. El Dr. Schacter, que había tratado a lo largo de toda su vida a Marie Willsey, declara en el estrado que tenía un problema de corazón y que podía haber muerto en cualquier momento. Otro testigo que asegura haber visto a Chávez esa noche y escuchado a la víctima gritar no resulta demasiado fiable. Las cosas parecen ir bien para los intereses del acusado, hasta que Barney Castle pone en marcha su agenda oculta.

Castle pretende que Chávez suba al estrado. Blake se opone con fuerza y Castle convence a la madre del chico de que testifique. La declaración sale mal y el fiscal Jack Armstrong destroza al chico, que a ojos del jurado empieza a parecer culpable. La verdad empieza a salir a la luz. Castle encargó el caso a Blake porque creía que éste sería incapaz de defender al chico. La causa comunista de Castle necesitaba un mártir y había elegido a Chávez. Como Blake estaba ganando el caso contra todo pronóstico, el taimado Castle maniobra contra el chico. El objetivo de Castle siempre había sido lograr que el jurado condenase a Chávez, por lo que asume el caso y aparta a Blake del mismo.

Finalmente, el chico es declarado culpable. En estos casos se aplica la pena capital, pero en un último, dramático, y poco realista, momento, Blake pide la palabra para realizar un alegato final y le recuerda al juez Motley que en casos de menores puede sentenciar al menor a ser internado en un reformatorio evitando la cámara de gas. Así lo hace. Blake aprovecha también el alegato para desenmascarar a Castle. Lo que empezó como una historia que denunciaba el racismo cotidiano de un pueblo sediento de venganza y ciego de ira y seguía como una historia en la que los prejuicios evitaban un proceso justo, acaba con un tranquilizador alegato de Blake contra el comunismo y en defensa de la democracia norteamericana. Eso sí, una democracia liberal anticomunista.

La historia de la película se sitúa en 1947 y contiene dos figuras jurídicas importantes. Una es el estupro (el *statutory rape*) ya que Marie, la víctima, es menor de edad, y no importa si da su consentimiento a la hora de mantener relaciones sexuales. No hay forma de evitar el delito porque hay una menor implicada. La segunda figura es el conocido como *felony murder*. En este caso cuando en la comisión de algún delito, el delincuente provoca la muerte de una persona, ello se considera asesinato, sin más. Incluso cuando no existía la intención de matar<sup>200</sup>. Esta norma sigue existiendo a día de hoy. En la película se puede aplicar porque, supuestamente, la chica muere como resultado del asalto sexual que padece. Chávez también es un menor, pero aquí se le juzga como un adulto, algo que no es automático ni recurrente en el derecho penal norteamericano<sup>201</sup>. La película da a entender que el racismo es la causa de esta decisión procesal.

El final es algo inverosímil y rompe con el realismo dominante hasta ese momento. Las recurrentes faltas de ética profesional de Castle, que deberían haber

---

<sup>200</sup> Paul Bergman; Michael Asimow, *Reel Justice, op.cit.*, p. 146.

<sup>201</sup> *Ibid.*



acabado con su expulsión de la profesión, quedan en el limbo. Pero más allá de estos detalles, podemos constatar la fuerte influencia sobre la película de ese clima anticomunista descrito en el apartado anterior. Aquello que poco después formará parte del núcleo duro de las reivindicaciones sociales en los sesenta, aquí apenas queda insinuado. Pero la figura heroica de Blake (Glenn Ford) ya prefigura la de los grandes abogados que focalizarán los relatos poco después.

Cuando se estrenó *La furia de los justos* la televisión ya era una competencia evidente para los estudios de Hollywood, que asistían desconcertados a una bajada constante de espectadores. Una parte de la producción de los grandes estudios reaccionó frente a este desafío reforzando el espectáculo con películas cada vez más costosas. El cine ofreció películas en color y con grandes formatos panorámicos de pantalla que la televisión no podía llevar a las casas norteamericanas; la televisión no dejaba de ser, como decía Sidney Lumet, como un “sello de correos”<sup>202</sup>. Esta reacción encareció las producciones y aumentó el riesgo del negocio. La mayoría de ejecutivos de los grandes estudios no entendieron bien que se estaba produciendo un relevo generacional y que los gustos del público joven estaban cambiando.

Pero no todos los operadores cinematográficos optaron por una espectacularización que, a la postre, anquilosaría la representación filmica. Algunos optaron por seguir explorando la senda de ese nuevo realismo que géneros como el cine negro habían abierto. Ese trabajo solía tener como punto de partida materiales dramáticos que trataban temas sensibles o cuestiones sociales de actualidad. Estaban ambientados en la contemporaneidad del espectador y, en parte, respondían a la nueva sensibilidad de un público urbano que empezaba a acostumbrarse a la polémica en cine y televisión.

Hablamos de películas como *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954), *Marty* (Delbert Mann, 1955), *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), *Doce hombres sin piedad*, *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956) o *Donde la ciudad termina* (*Edge of the city* Martin Ritt, 1957). Todas ellas exploran temas sociales, si bien están pensadas y realizadas por gente de varias generaciones. *La ley del silencio* está dirigida por Elia Kazan, en aquellos momentos ya un auténtico veterano del cine y el teatro norteamericanos, mientras que *Marty* está firmada por Delbert Mann, once años más joven que Kazan y miembro de la conocida como

---

<sup>202</sup> En declaraciones contenidas en el capítulo “Film in the Television Age”, de la serie documental *American Cinema* (PBS, 1995).

Generación de la Televisión. Autores de diversas generaciones perdían el miedo a mirar partes poco amables de la sociedad norteamericana. *Semilla de maldad*, por ejemplo, ya incluía una reflexión sobre la segregación racial, aunque tímida. Era cuestión de tiempo que el tema racial apareciese también en películas importantes, bien promocionadas y con estrellas de primera fila. Las relaciones interraciales formaron parte del argumento de *Shadows* (1959), una película independiente dirigida por John Cassavetes. Se trataba de una película con una distribución reducida y producida al margen de los estudios de Hollywood. El cine comercial haría una apuesta por situar a una pareja interracial como protagonista unos años después, en la película *Adivina quién viene a cenar esta noche* (*Guess who's coming to dinner*, Stanley Kramer, 1967).

Estas películas exploran una serie de brechas de la Norteamérica de Eisenhower. En parte, prefiguran una nueva sensibilidad social que J.F.Kennedy supo encarnar frente a sus oponentes políticos. Y también son la respuesta a la influencia que otras cinematografías ejercían sobre la estadounidense. No puede menospreciarse la influencia del neorrealismo italiano que con sus duras historias y su estética de la inmediatez había cosechado éxito internacional con temas sociales<sup>203</sup>.

Como veremos a continuación, los cineastas de la llamada Generación de la Televisión supieron aprovechar este cambio de mentalidad de finales de los cincuenta para introducir sus historias polémicas. Para el desarrollo del cine jurídico, esta generación fue esencial, si bien no hay que desdeñar la aportación que supusieron las películas *El caso O'Hara* (*The people against O'Hara*, John Sturges, 1951), *La furia de los justos*, *¡Quiero vivir!* (*I Want To Live!*, Robert Wise, 1958) y la importante *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, Otto Preminger, 1959). La película de Robert Wise, por ejemplo, es un alegato directo contra la pena capital, con escenas muy explícitas y polémicas sobre la ejecución de la protagonista. La cinta no podría haberse realizado en los años cuarenta, pero a finales de la década siguiente el espectador demandaba otro tipo de historias y la censura se había debilitado mucho.

Conforme el clima de persecución y la histeria de la Caza de Brujas remitió, la lucha por los derechos civiles se reactivó y fue creciendo hasta que obligó al presidente Johnson a intervenir legislativamente a mediados de los sesenta.

---

<sup>203</sup> Peter Lev, *History of American Cinema. The Fifties. Transforming the Screen*, vol.7, New York, Charles Scribner's Sons, 2003, p. 243.

## 2.4 La generación de la televisión: la conciencia liberal de los EE.UU.

Una parte de lo más relevante que le ocurrió al cine jurídico, lo hizo bajo las coordenadas de los que conocemos como Generación de la Televisión. La historia de este grupo es realmente peculiar. Sus miembros iniciaron sus respectivas carreras a principios de los años cincuenta en el mundo de la televisión en directo, no en el cine. Sus centros de producción estaban en Nueva York, donde residía inicialmente el negocio televisivo.

Autores como Sidney Lumet, Arthur Penn, John Cassavetes, Rod Serling o Paddy Chayevsky, iniciaron su andadura en programas contenedor que emitían piezas dramáticas en directo, para un público urbano e interesado en el teatro y la literatura, y también para los devotos de los seriales radiofónicos. Dado el ritmo de producción, aprendieron a trabajar bajo condiciones difíciles, tales como la presión del directo, los tiempos reducidos de planificación y la imperfección técnica de un medio en constante desarrollo. Esas enseñanzas las incorporarían posteriormente a su trabajo cinematográfico, cuando se vieron obligados a emigrar desde Nueva York a Hollywood cuando la televisión que ellos habían conocido durante la primera mitad de la década cambió irremediabilmente.

Entre 1947 y 1951 la televisión fue un medio destinado a la población urbana del nordeste de los EE.UU, en donde encontramos ciudades grandes como Nueva York o Philadelphia, y muchas medianas, así como un buen número de mercados televisivos locales de interés para las empresas. Entre 1948 y 1952 el número de emisoras de televisión pasa de 50 a 108<sup>204</sup>. Antes de 1951, las estaciones de televisión toman como punto de referencia para organizar su programación las emisiones radiofónicas; no en vano NBC y CBS son las dos grandes cadenas alrededor de las cuales se organiza una parte esencial de la producción<sup>205</sup>.

Además de adaptar productos radiofónicos, las cadenas de televisión podían acceder a una cantidad limitada de películas y seriales producidos por Hollywood; la mayor parte de lo que podían programar provenía de estudios menores e independientes que facturaban productos de bajo presupuesto, algunos de ellos pensados ya directamente para su explotación televisiva. Hasta la mitad de la década de los cincuenta las *majors* no desbloquearán el acuerdo que impedía a las televisiones emitir

---

<sup>204</sup> Jeremy Hay, "Cine y televisión", en Gian Piero Brunetta, *Historia mundial del cine. Estados Unidos. Vol. 2*, 2011 [1999], p. 1351.

<sup>205</sup> *Ibid.*

películas rodadas después de 1948<sup>206</sup>. Este es el motivo por el que las cadenas se vieron obligadas a elaborar su propia producción, lo que dio trabajo a muchos creadores audaces. Se recurrió a la adaptación de programas radiofónicos que seguían el modelo del *comedy-variety* (como el *Texaco Star Theater*, *Colgate Comedy Hour*, *Your Show of Shows*), con grandes estrellas como Sid Ceasar al frente, pero también se trabaja el drama de repertorio, la adaptación teatral y la creación original en programas contenedor como *Goodyear Theater* o *Playhouse 90*<sup>207</sup>.

*Doce hombres sin piedad* fue originalmente una obra para televisión, un dramático en directo que se emitió el 20 de septiembre de 1954. El texto fue escrito por Reginald Rose y dirigido por Franklin Schaffner para el programa de antología *Studio One* que emitía la CBS, y que fue creado en 1947 por el director canadiense Fletcher Markle. El programa estuvo en antena desde 1948 a 1958 bajo varios nombres que dependían, entre otras cosas, de los patrocinadores<sup>208</sup>.

La nómina de títulos y autores que empezaron sus carreras en la televisión en directo que se hacía en la costa este es notable. A finales de los cuarenta poca gente tenía televisor en su casa, las audiencias eran limitadas y la cobertura de la televisión todavía era deficiente, con lo que acabó generándose un ecosistema favorable a obras de inclinación liberal, con temáticas sociales difíciles de ver en el medio cinematográfico. Las obras denunciaban los riesgos y costes del conformismo social, el poder desmedido de los medios de comunicación, las grietas sociales invisibles entre clases o los costes psicológicos de la competitividad, entre otros. No toda la televisión cumplía con esta descripción, también existía entretenimiento sin implicación social alguna, pero una parte relevante de las ficciones de la época encajan en esta descripción.

La relación de Hollywood con la televisión atravesó diferentes etapas, pero el desarrollo tecnológico del invento televisivo propició que los estudios renovasen su interés. Con el crecimiento del negocio de la televisión llegaron los patrocinadores por un lado y la producción pregrabada por otro. Los anunciantes estampaban su nombre en un programa, aportaban dinero por la promoción y la cadena utilizaba estos ingresos para producir. Pero, a cambio, estas empresas patrocinadoras levantaban la mano si alguna cosa que veían en pantalla no les gustaba. No querían ver sus marcas asociadas a

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 1352.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 1353.

<sup>208</sup> Allí se vieron algunas obras perdurables y de impacto, como una adaptación de la novela de Orwell, *1984* (emitida en 1953), o *Dino* (1956), una historia sobre un delincuente juvenil que fue convertida en película poco después.

determinadas temáticas. Por otro lado, los estudios entendieron rápidamente que podían usar sus recursos para pregrabar la programación televisiva y emitirla posteriormente, algo que era más eficiente y activaba unas economías de escala que la televisión en directo no podía usar de la misma manera.

Esta doble tendencia fue consolidándose a mediados de los años cincuenta y era ya una realidad insoslayable a finales de la década; el patrocinio y el enlatado de los programas marcaron el principio del éxodo de los teleastas hacia Hollywood, que compró e importó el talento de unos creadores que se habían mostrado eficientes y resolutivos en un trabajo que técnicamente planteaba retos difíciles cada día. Los números parecen apoyar esta explicación. Entre 1946 y 1953 la asistencia al cine cae un 50%, mientras que el porcentaje de casas con una televisión pasa del 2% al 34%. El número de aparatos pasa de 1.2 millones a 15 millones<sup>209</sup>.

Sea esta o no una explicación convincente, y defendida en numerosas ocasiones por los propios teleastas reconvertidos a cineastas de éxito en muchos casos, lo cierto es que el momento histórico era propicio para incorporar temas más controvertidos al mundo de Hollywood. Dicha incorporación está estrechamente vinculada a la figura y el trabajo de estos miembros de la Generación de la Televisión.

## **2.5. *Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet, 1957)**

### **2.5.1 Jurados y conformismo social**

Tras un plano general del Tribunal Supremo vemos una inscripción: “The administration of justice is the firmest pillar of good government”. Acto seguido nos adentramos en la sala de un jurado que, tras asistir a un juicio, se encuentra aislado con el objetivo de emitir un veredicto. Henry Fonda está de pie a un lado de la sala. Los doce hombres no tienen nombre, son simplemente arquetipos genéricos que irán mostrando poco a poco sus prejuicios y los motivos ocultos para dar, en un primer momento, un veredicto rápido y contundente<sup>210</sup>.

El acusado es un chico joven perteneciente a una minoría étnica. Por una breve imagen de la propia película se le presume hispano, pero sobre ello no se incide demasiado. Pesan contra él evidencias circunstanciales; muchas, ciertamente, pero no existen pruebas de cargo contundentes. Está acusado de matar a su padre con un arma

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, pp. 1352-53.

<sup>210</sup> Peter Biskind, *Seeing is believing or How Hollywood Taught Us To Stop Worrying and Love the 50's*, New York, Bloomsbury, 2000 [1983], p. 10.

blanca. Un testigo oyó cómo el chico amenazaba al padre. El acusado reconoció en la vista oral haber tenido un cuchillo como el usado en el crimen; presentaba una forma poco usual, pero el chico aseguraba haberlo perdido. Igualmente, un testigo lo vio correr justo después, presuntamente, de cometerse el crimen; una señora juraba igualmente haberle visto desde el otro lado de la calle, desde su casa, cometer el homicidio (a una considerable distancia y con una vía de tren elevado en medio, lo que dificultaba enormemente la visión). El acusado decía haber estado en el cine en el momento de comisión del delito, pero no recordaba nada de la película vista. El chico tenía un historial criminal previo a los hechos enjuiciados.

Con estos antecedentes la primera votación parece casi definitiva en contra del acusado. Se vota una primera vez y el resultado es once votos a favor y uno solo en contra. La cuestión es que un único voto separa al acusado de la silla eléctrica, y a todos los jurados de poder seguir con sus vidas tranquilamente.

El voto disconforme corresponde a Henry Fonda, quien simplemente comenta que no cree procedente enviar a alguien a la muerte sin ni siquiera hablar sobre ello, valorar las pruebas o intentar razonar el veredicto. Éste es un primer momento importante en la película: se nos muestra la posibilidad del disenso. La abrumadora fuerza de once votos no arredra a un Henry Fonda decidido a defender su postura. La democracia también es disenso, por mucho que sea absolutamente minoritario. Henry Fonda desconfía de la unanimidad acrítica inicial. No es un héroe, sino simplemente un americano medio que pretende cumplir con la función encomendada y que es consciente de la importancia de la institución en la que está participando.

Los compromisos previos con causas partidarias o el posicionamiento por motivos ideológicos excluyendo la discusión o la valoración de los argumentos en juego es incompatible con la noción de república, y esa reflexión la vemos reproducida aquí en el microcosmos de la sala de un jurado<sup>211</sup>.

La apuesta moral que lanza la película es alta: nos invita a identificarnos rápidamente con un Henry Fonda que, en un primer momento, no busca la verdad sino que pretende simplemente evitar una injusticia. Al oponerse a un veredicto exprés, Henry Fonda detona el debate. Quienes entienden que el acusado es claramente culpable inician una defensa vehemente de su postura. Pero lejos de utilizar los argumentos y pruebas que el propio proceso les ha suministrado, dan un rodeo y argumentan según

---

<sup>211</sup> Andrés Rosler, *Razones Públicas: seis conceptos básicos sobre la república*, Buenos Aires, Katz, 2016, p. 23.

prejuicios varios, algunos con base social, otros más estrictamente personales. El vendedor (Jack Warden) apela a la peligrosidad del chico, algo evidente para él. Un hombre de negocios ya mayor (Ed Begley) comenta que la vida humana no significa gran cosa para “ellos”, en referencia algo difusa, a los chicanos o los puertorriqueños. Otro hombre de negocios (Lee J. Cobb) apela a la necesidad de cortar de raíz los problemas antes de que estallen, cuestión que justificaría la condena al acusado; según estos sujetos, la prueba de la justicia de la decisión es que el sistema les da incluso una oportunidad en juicio. El acusado es culpable, sin más.

Como puede verse ni uno solo de estos tres argumentos versa sobre las pruebas. En cada caso es la formulación de un prejuicio, nada más. El razonamiento no sólo es endeble, sino que es completamente inadecuado dentro de la sala de un jurado. Henry Fonda apela a las pruebas y las cuestiona. La mujer que afirmaba haber visto el crimen desde lejos, a través de la ventana, no es una testigo tan fiable como pudiera parecer. En el momento del acuchillamiento un tren pasaba entre las dos casas. La visión se hacía prácticamente imposible. Fonda no pretende simplemente romper la mayoría, sino construir una mayoría alternativa; no pretende imponer un argumento sino construir un consenso alternativo a través del cuestionamiento de argumentos irracionales y del examen de las pruebas presentadas en el proceso<sup>212</sup>. Como bien dice Greenfield:

“Lo que tenemos es una mezcla de evaluación racional de las pruebas y prejuicio. Los jurados cambian de opinión tanto como reacción ante las pruebas como por la propia reacción de sus compañeros. Incluso cuando el jurado se ha dividido nueve a tres está claro desde su vitriólica explosión final que el jurado número 10 es un racista desconsiderado. Ha desarrollado una posición con la que ninguno de sus compañeros puede concordar. La propia ambivalencia de éstos sobre ese tema de alguna manera enraizada y superada, y simbólicamente se expresa cuando todos le dan la espalda”<sup>213</sup>.

En su personal batalla, Henry Fonda se encuentra con un posible aliado, un corredor de bolsa interpretado por E.G. Marshall. El crítico Peter Biskind lee esta alianza entre Fonda y Marshall como una manifestación coherente de la política de los años cincuenta. Un intelectual liberal (Fonda) y un conservador de Wall Street se dan la mano y abrazan el mismo sistema político y económico; sus diferencias serán menos importantes que sus pactos, aunque las razones sean más pragmáticas que

---

<sup>212</sup> Peter Biskind, *Seeing is believing, op.cit.*, p. 14.

<sup>213</sup> Steve Greenfield; Guy Osborn; Peter Robson, *Film and the Law*, London, Cavendish, 2001, p. 161.

ideológicas<sup>214</sup>. Esta alianza corresponde con el aspecto de esos EE.UU. de los años cincuenta. Las conquistas sociales de años anteriores se mantendrán<sup>215</sup>; la bonanza económica posibilita que el consenso se extienda, que finalmente se supere el trauma de los peores momentos vividos por la persecución de comunistas supuestos o reales por parte del HUAC y que la sociedad avance hacia los años sesenta. Al final el pacto es posible. El intelectual liberal y el hombre conservador de Wall Street asumen un objetivo común<sup>216</sup>.

Una cierta ambivalencia recorre *Doce hombres sin piedad*. Por un lado es una película valiente que abrirá un camino para otras producciones posteriores. De otro, es una cinta hija de su tiempo, muy propia de la era Truman-Eisenhower, en donde la vieja y muy dura polarización entre liberales y republicanos anti-*New Deal* era ya historia. El ala moderada del Partido Demócrata (los “cold-war liberals”) podía llegar a acuerdos con los republicanos, con gente de Wall Street y con tecnócratas como Averell Harriman o Dean Acheson, parte esencial de la administración estadounidense<sup>217</sup>. Unos y otros abrazaron sin demasiado problema la lógica de la Guerra Fría y tomaron partido rápidamente. Los capitalistas corporativos encontraron importantes aliados en la intelectualidad liberal que no veía contradicción alguna entre el progreso económico, el reparto de la riqueza que se estaba produciendo y la libertad personal. Algunos podían ser izquierdistas desencantados, socialdemócratas, antiguos partidarios del *New Deal* e incluso excomunistas, pero acabada la guerra e iniciada la nueva política de bloques en oposición, habían tomado partido por lo que ellos consideraban el mundo libre.

El aislamiento físico del jurado tensiona a sus miembros pero, al mismo tiempo, les impone la obligación de dialogar. Y nosotros, como espectadores, estaremos igualmente encerrados. Peter Biskin concluye que el lenguaje común que hablan Fonda y Marshall es el “pluralismo”. Es una idea relevante. Incluso, más allá de la alianza que detecta Biskin, podríamos hablar de la apelación que hace el personaje de Fonda a una de las virtudes republicanas por excelencia; a saber, la capacidad para el disenso y la

---

<sup>214</sup> Peter Biskind, *op.cit.*, p. 15.

<sup>215</sup> Para un retrato de la época cabe consultar Martin Halliwell, *American Culture in the 1950s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007. También Jerry Markham, *A financial history of the United States. Vol.II. From J.P.Morgan to the Institutional Investor (1900-1970)*, New York, M.E.Sharpe, 2002.

<sup>216</sup> Ese consenso no se romperá hasta que la lucha por los derechos sociales estalle de forma violenta a mediados y finales de los sesenta. El progreso económico tiene su papel en las reivindicaciones por la igualdad emprendidas por la población negra de los EE.UU. Hartos de ver cómo la distribución era desigual, cómo la segregación se mantenía año tras año, y cómo los grandes discursos no se concretaban en medidas igualitarias, la población negra asumiría poco después que la conquista no iba a ser fácil ni rápida.

<sup>217</sup> Peter Biskind, *op.cit.* p. 15.



necesidad del debate razonado de ideas. En un primer momento parece que Fonda no busca la verdad de los hechos, sino que simplemente cuestiona la verdad del procedimiento. Pero Fonda sí está interesado en qué ocurrió realmente. Lo irónico es que no llegaremos a saberlo y, aun así, debemos aceptar el veredicto final de no culpabilidad como el más justo de entre los posibles. Puede que el chico sea culpable, pero es casi imposible establecerlo más allá de toda duda razonable. Fonda evita un linchamiento legal. Al salvar la vida del chico, se salva la dignidad del sistema judicial y, por extensión, del sistema democrático. El sistema se piensa a sí mismo como una constante lucha de contrarios, un juego de contrapesos y equilibrios, en donde la conclusión es el pacto y acuerdo, condiciones necesarias si se quiere avanzar socialmente<sup>218</sup>.

### 2.5.2 El proceso deliberativo como desafío

En la mayoría de películas en las que aparece un jurado éste es un mero espectador, como lo somos nosotros al otro lado de la pantalla. Como bien dicen Greenfield, Robson y Osborn, este hecho es paradójico porque el jurado representa la versión comunitaria del origen y formación de un sistema legal como el estadounidense<sup>219</sup>. Los jueces en EE. UU. dispensan justicia en nombre del pueblo, y el jurado es ese pueblo. Estos autores concluyen que la película puede leerse como una celebración del sentido común que asiste al sistema de jurados populares, que sería una representación a escala de una decencia innata en el ser humano, aunque también comentan que la película pone al descubierto la falta de compromiso y el peligro de los prejuicios que empañan el sistema judicial<sup>220</sup>.

*Doce hombres sin piedad* es una excepción a las representaciones fílmicas habitualmente pobres y pasivas del jurado. La obra se atreve a plantear una serie de respuestas a la pregunta sobre cómo se llega a un veredicto. ¿Qué elementos influyen finalmente en la decisión que toman esos hombres y mujeres que representan la justicia popular dentro de un proceso reglado y con las debidas garantías? ¿Sus procesos de

---

<sup>218</sup> Ese sistema político de contrapesos se reproduce en el microcosmos que constituye una sala de jurado, en al que doce personas deberán llegar a un pacto, aproximar posiciones y decidir sobre la vida de un tercero. Así funciona el sistema, así es la democracia.

<sup>219</sup> Steve Greenfield; Guy Osborn; Peter Robson, *Film and the Law*, *op.cit.*, p. 160. Gwyneth E. Hambley comenta a propósito de este tema: “In most courtroom dramas, the jury is just another audience, sitting quietly in the corner of the courtroom; the jury exists in these movies simply because legal accuracy requires there be a jury during a trial.” En ‘The image of the jury in popular culture’, en *Legal Reference Services Quarterly*, nº12, 1992, pp. 171-207 [p. 173].

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 161.

decisión son equivalentes a los de un juez o a las de cualquier otro profesional del derecho? Lumet dio una respuesta interesante. Según él no se trata de una película a favor o en contra del jurado, sino que trata sobre el comportamiento humano. Es un estudio sin filtros ni distorsiones interesadas; según el director se trataba de forzar un encuentro con el espectador y la plenitud de su conducta<sup>221</sup>.

En la película no aparecen abogados, si bien la función que habitualmente cumple un honorable abogado defensor se le encomienda aquí a un miembro del jurado, el ciudadano común encarnado por Henry Fonda. Esa función es servir como instrumento del sistema penal y asegurar la correcta realización de la justicia<sup>222</sup>.

Para poder asegurar esta función un jurado debe siempre enfrentarse a un problema: cómo establecer un relato, una concatenación de hechos que se demuestren ciertos y sobre lo que no exista atisbo de duda. Cómo hacerlo cuando la propia realidad es algo escurridizo puede ser un buen punto de partida. Nos recuerda Peter Biskind que en los años cuarenta, el crítico Lionel Trilling escribió que los historiadores que trabajasen en décadas posteriores descubrirían que la palabra “realidad” sería de una importancia capital para entender la cultura política de los momentos anteriores. Trilling defendía una visión de la realidad en donde la palabra fundamental para acometer su descripción fuera “complejidad”<sup>223</sup>. Su visión pluralista bien puede relacionarse con el punto de partida de la película, en donde una sola persona se defiende frente a una visión monolítica y unitaria que apela a una relación cómoda y estable con la realidad, ya sea por la existencia de un prejuicio racial, social o psicológico. En este sentido, el objetivo último del relato que nos cuenta Lumet es preguntarnos cómo podemos llegar a estar seguros sobre algo que ha ocurrido, cómo construimos nuestra particular versión de esa realidad acontecida. Biskind comenta que el problema que plantea Henry Fonda no es tanto saber qué ocurrió realmente, sino cómo podemos descubrir y establecer lo que ocurrió sin que los prejuicios desvirtúen el razonamiento<sup>224</sup>.

A lo largo del metraje no llegaremos a visualizar ni el trabajo del abogado defensor ni tampoco lo que realmente sucedió la noche de autos. Por las palabras de Fonda podemos deducir que el acusado tuvo una mala defensa. El abogado ni siquiera

---

<sup>221</sup> Palabras de Sidney Lumet en Frank Cunningham, *Sidney Lumet. Film and literary vision*, Kentucky, University Press of Kentucky, 1991, p. 119.

<sup>222</sup> Steve Greenfield; Guy Osborn, “The characterization of Law and Lawyers in Film”, en *International Journal of the Sociology of Law*, 1995, 23, pp.107-130, p.115.

<sup>223</sup> Peter Biskind, *Seeing is believing, op.cit.*, p. 17. Véase también Lionel Trilling, *The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society*, New York, New York Review of Books, 2008 [1950], pp. 208 y 289.

<sup>224</sup> *Ibid.*

interrogó con insistencia a los testigos de la acusación, tampoco objetó que el fiscal, presumiblemente, introdujera el historial delictivo previo del chico en la vista oral. Al parece, el acusado había estado en un reformatorio un tiempo atrás. Ese tipo de pruebas no serían admisibles en un procedimiento. En la película el jurado sabe que el chico fue un delincuente juvenil y eso lo predispone desde un primer momento en contra del acusado.

Una parte importante del peso argumentativo de la película descansa sobre el concepto de duda razonable. Existen pruebas contundentes contra el acusado (dos testigos, una coartada poco convincente por su parte, un arma del crimen poco usual e igual a una que él había comprado previamente, la ausencia de cualquier otro sospechoso) pero la cuestión es si realmente se puede establecer su culpabilidad más allá de cualquier duda razonable<sup>225</sup>. La condena de un “posible culpable” no es aceptable, tiene que existir una certeza sobre los hechos, su comisión y el responsable de los mismos. Si el sistema falla y acepta la condena de alguien aun existiendo esa duda razonable, la afectación va más allá del caso concreto. Se socavan fundamentos básicos del sistema republicano, la libertad se ve afectada por una decisión injusta y se viola el derecho constitucional que tiene todo procesado a un juicio justo. Esta discusión está en la propia esencia de la película.

Es cierto que *Doce hombres sin piedad* contiene algunas imprecisiones o licencias narrativas. Los jurados no pueden practicar pruebas, sólo pueden valorar las que se hayan sustanciado durante el juicio. No sucede así en la película, en donde, a su manera, Fonda intenta practicar nuevas pruebas o cuestionar las existentes mediante acciones que exceden su capacidad como jurado. Pero este hecho pone sobre la mesa dos cuestiones importantes. Por un lado, los jurados están constituidos por personas que, por mucho que no puedan practicar físicamente nuevas pruebas, las valorarán excediendo claramente su competencia. Lo pueden hacer intentando reproducir mentalmente condiciones del proceso probatorio o incluso cuestionando el auténtico valor probatorio de lo que se ha incorporado al juicio (las pruebas también son interpretables, pero si han sido admitidas quiere decir que un jurado no tiene la potestad de no contemplar esa prueba). Por otro lado la cinta reflexiona sobre los numerosos sesgos cognitivos a los que estamos sometidos las personas cuando emitimos juicios sobre la realidad. Es cierto que el estudio de estos sesgos que afectan a nuestro

---

<sup>225</sup> Paul Bergman; Andrew Asimow, *Reel Justice, op.cit.*, p. 267.

entendimiento y comprensión del mundo se desarrolló mucho a partir de los años sesenta, pero no eran completamente desconocidos para los teóricos de décadas anteriores<sup>226</sup>.

Como espectadores, estaremos encerrados y aislados como los propios miembros del jurado, lo que nos impondrá una visión cercana de los numerosos prejuicios que exhiben sus miembros. El sistema se piensa a sí mismo como una constante lucha de contrarios, un juego de contrapesos y equilibrios, en donde la conclusión es el pacto y acuerdo, condiciones necesarias si se quiere avanzar y superar, precisamente, esos prejuicios que enturbian el diálogo. Los jurados discutirán, pero pactarán. Al menos, esta es la preconcepción que puede tener un espectador de la época que ha visto a otros jurados en acción (aunque nunca o casi nunca dentro de la sala de deliberación)<sup>227</sup>

La conclusión del drama al que hemos asistido en la sala del jurado es tranquilizadora. La democracia estadounidense está a salvo, porque la duda se ha impuesto y no se ha condenado al chico. Al principio la falta de unanimidad lleva a prolongar la discusión, que se alarga durante toda la película. Y una hora y media después se ha invertido la proporción. Ahora existe unanimidad en la duda razonable. Podemos confiar en nuestras instituciones republicanas, como el jurado, que salvaguarda el derecho que todo ciudadano tiene a un juicio justo y a no ser condenado sin las debidas pruebas. Esta conclusión esperanzadora ha llevado a los críticos e historiadores a calificar habitualmente *Doce hombres sin piedad* como una película favorable al funcionamiento institucional y menos comprometida y crítica de lo que pueda parecer en un primer momento.

Pero la visión interior de esa sala de jurado, con los numerosos prejuicios que exhiben componentes representativos de lo que sería un americano medio (mucho menos virtuoso de lo que a algunos les gustaría pensar) nos deja un sabor agrisado. Es cierto que la razón se ha impuesto, pero los riesgos existentes son muchos, y los prejuicios de los ciudadanos no se han desvanecido sin más con el fin de la película.

---

<sup>226</sup> La psicología era una disciplina en desarrollo, pero los prejuicios ya se habían descrito y trabajado desde un punto de vista técnico mucho antes de que en tiempos recientes el sesgo se convirtiera en un término científicamente más exitoso. No hay que olvidar que los descubrimientos sobre psicología jugaron un papel muy relevante, por ejemplo, en la actividad jurídica en procesos penales en la Francia de finales del XIX y principios del XX, por citar un ejemplo conocido. Sobre esta cuestión, véase la estupenda investigación de Edward Berenson, *El juicio de Madame Caillaux*, Avarigani Editores, 2019.

<sup>227</sup> Ese sistema político de contrapesos se reproduce en el microcosmos que constituye una sala de jurado, en al que doce personas deberán llegar a un pacto, aproximar posiciones y decidir sobre la vida de un tercero. Así funciona el sistema, así es la democracia.

Esta visión más matizada es la que defienden Barry Langford y Norman Spaulding, cuando sugieren que algunas películas de la “Era heroica” del cine jurídico, revelan las fragilidades y vulnerabilidades de la legalidad liberal. Las pasiones humanas y los prejuicios serían dos de los elementos que más fácilmente pueden corromper cualquier aspiración de justicia<sup>228</sup>. Puede que estas películas no lleguen en ningún momento a deslegitimar por completo el sistema que retratan, pero su exposición de los diferentes elementos que contaminan el espacio hermenéutico y epistemológico del proceso judicial deja un sabor agridulce.

## 2.6 La herencia del viento (Stanley Kramer, 1960)

### 2.6.1 Una película con mensaje

Stanley Kramer empezó su carrera en el cine como productor. En una ocasión le confesó al conocido biógrafo Donald Spoto que su aproximación al cine consistió, en un primer momento, en formar una compañía independiente y ser así el jefe de sus propios proyectos<sup>229</sup>. Su idea consistía en hacer películas pequeñas con temas controvertidos, más sociales, que pudiesen atraer a un público deseoso de consumir historias polémicas y adultas que los grandes estudios rehuían por miedo a la censura o a una pobre respuesta en taquilla. Temas como el racismo, el antisemitismo, la libertad de conciencia o las consecuencias judiciales del Holocausto constituyeron la base de sus producciones de los años cincuenta y primeros sesenta<sup>230</sup>. Dicha aproximación partía también de una cierta sensación de fracaso. En sus palabras:

“I was spawned into film out of the Franklin Roosevelt era, the time of the *liberal approach* that promised a good deal and didn't make it. I have been a kind of flag-bearer of that viewpoint and therefore some what viciously attacked along the way”<sup>231</sup>.

Y con todo, si por algo es recordado el cine de Stanley Kramer es por su capacidad de conectar con un público no tan minoritario como pueda parecer. Había sido el productor de una película como *Solo ante el peligro*, recordada como una

---

<sup>228</sup> Austin Sarat, Jessica Silbey, Martha Merrill Umphrey, “Introduction: The Pleasures and Possibilities of Trial Films”, en Austin Sarat, Jessica Silbey, Martha Merrill Umphrey (eds.), *Trial Films on Trial. Law, Justice and Popular Culture*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2019, p. 5. Véase Barry Langford, “Reasonable Doubts, unspoken fears: Reassessing the trial film's *Heroic Age*”, en el mismo volumen, pp. 81-110.

<sup>229</sup> Declaraciones en George Stevens Jr. (ed.), *Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood's Golden Age at the American Film Institute*, New York, Alfred Knopf, 2006, p. 558.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> George Stevens Jr., *Conversations*, *op.cit.*, p. 562.

alegoría crítica con la *Caza de Brujas*; y también de *El motín del Caine* (*The Caine Mutiny*, Edward Dmytryk, 1954), una excelente película judicial ambientada en el mundo de la marina.

Lo que parece evidente es que en los años sesenta existía un público para este cine, y Kramer lo sabía:

“To get them made in the first place as I wanted to make them, I did not sacrifice my integrity in terms of the material I was dealing with. But I certainly surer than hell sacrificed many of the means and conveyances which I had to use to make the films. I prefer to reach the bigger audiences. [...] Let me tell you, there is no satisfaction at all in something being, as people will say to be kind, “ahead of its time” or “made for a very small, select audience”<sup>232</sup>.

En 1958 Stanley Kramer produjo y dirigió *Fugitivos* (*The Defiant Ones*, 1958), un film que cuenta cómo dos presidiarios, interpretados por Sidney Poitier y Tony Curtis, se fugan de la cárcel. Lo interesante de la historia es que uno es blanco mientras el otro es negro, y que la fuga la inician encadenados, por lo que tendrán que convivir y ayudarse para poder evitar ser atrapados de nuevo. Esta rocambolesca historia se estrena cuando todavía la segregación es una dolorosa realidad en EE.UU. El guionista de la película, Nedrick Young, aparece en los créditos de *Fugitivos* como Nedrick E. Douglas, ya que había sido incluido en las listas negras por haberse negado a responder al congresista Donald Jackson, del HUAC, sobre su pertenencia al Partido Comunista. El caso es que Douglas ganó el Óscar al mejor guion por su trabajo en la película y la Academia, al percatarse del tema, decidió que había llegado la hora de olvidar quién sí, y quién no, figuraba en las listas negras a la hora de otorgar premios<sup>233</sup>. Nedrick Young siguió trabajando para Kramer, y dos años después escribió el guion de *La herencia del viento*.

La película es la adaptación de un caso real. El conocido como Juicio de Scopes o *monkey trial* fue un procedimiento judicial real que sacudió la opinión pública norteamericana en 1925. Sobre estos hechos Jerome Lawrence y Robert E. Lee escribieron una obra de teatro que titularon *Inherit the wind* y que se estrenó en 1955<sup>234</sup>.

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, pp. 562-582.

<sup>233</sup> Andrés García Inda, “1960”, en Andrés García Inda María José Bernuz (coord.), *La herencia del viento. La lucha de los derechos*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2013, p. 21. Cabe consultar también Reynold Humphries, *Hollywood's Blacklists. A Political and Cultural History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.

<sup>234</sup> Curiosamente, la obra no tiene una ubicación espacial y temporal determinada, sino que está ambientada en un tiempo próximo y en un pueblecito pequeño. La acción se sitúa en verano.

No es casual que la obra se escribiera y estrenara justo cuando las persecuciones anticomunistas habían pasado por sus momentos más duros, activándose una doble lectura que todavía estaba vigente cuando la obra se adaptó al cine.

### **2.6.2 *Monkey Trial*: un caso real**

El caso es conocido. En julio de 1925, en la población de Dayton, en el estado de Tennessee, se desarrolló la vista oral del procedimiento que tenía por encausado al profesor de instituto John Thomas Scopes. El profesor fue acusado de violar la *Tennessee's Butler Act*, que prohibía a cualquier docente de escuela pública o financiada por el estado negar la teoría del origen del hombre contenida en la Biblia, o explicar que el hombre provenía evolutivamente de un orden inferior, como el animal. John T. Scopes desafió la prohibición al enseñar las teorías de Darwin en clase y el Estado lo denunció. Las fuerzas en liza vieron una oportunidad de reivindicar su preeminencia legal e intelectual. De un lado se alzaba una versión radicalizada del protestantismo; del otro, el movimiento por los derechos civiles. Como bien apunta Andrés García Inda, el enfrentamiento era mucho más profundo, entre visiones culturales de los entornos urbanos y rurales, del Norte y del Sur, entre una teología tradicionalista y una modernidad que se abría paso a través de los años veinte<sup>235</sup>.

El caso se hizo célebre, en parte, por la preeminencia pública de quienes batallaron en él. La acusación la ejerció William Jennings Bryan (1860-1925), que había sido nada menos que tres veces candidato a la presidencia de EE. UU. y que ejerció como Secretario de Estado entre 1913 y 1915, bajo el mandato de Wilson. Miembro del Partido Demócrata, Bryan había sido congresista y era un miembro destacado de la vida política estadounidense. Frente a él se alzaba Clarence Darrow (1857-1938), famoso abogado y miembro destacado de la Unión Estadounidense por las Libertades Civiles (ACLU por sus siglas en inglés, la *American Civil Liberties Union*), fundada en 1920.

La *Butler Act*, llamada así en honor al granjero John W. Butler, que dirigía también una asociación cristiana, se había aprobado el 25 de marzo de 1925. El gobernador de Tennessee, Austin Peay, ni siquiera parecía creer que la ley tendría efecto alguno sobre la enseñanza en las escuelas. La teoría de la evolución formaba parte de los textos que se utilizaban para la enseñanza de la biología. La aprobación de

---

<sup>235</sup> Andrés García Inda, “El juicio del mono”, *op.cit.*, p. 69.

la ley parecía más bien un intento de Austin Peay por ganar votos entre las zonas más rurales del estado y entre los ministros y legisladores religiosos, que el principio de una persecución contra quienes enseñaban las teorías de Darwin. Pero la aprobación de la *Butler Act* alarmó a los sectores progresistas del país, por lo que se urdió una manera de denunciarla y generar un debate en torno al tema de la evolución y la libertad de expresión y cátedra.

El 5 de abril de 1925 George Rappleyea, director local de una importante compañía dedicada al carbón y al acero, la Cumberland Coal and Iron Company, se reunió con el intendente escolar, Walter White, y el fiscal local, Sue K. Hicks, convenciéndoles de que un juicio por la infracción de la *Butler Act* atraería mucha atención sobre Dayton. Los tres hombres se pusieron de acuerdo y lograron convencer a John T. Scopes, por aquel entonces un profesor sustituto de biología y matemáticas, para que acudiese al instituto de Dayton y usase en clase las teorías de Darwin. Finalmente, el profesor fue encausado el 25 de mayo de 1925. Nunca fue detenido. El Gran Jurado dictaminó en contra de Scopes y hasta tres alumnos declararon contra él. Los fiscales designados para llevar la acusación fueron en un primer momento Herbert E. Hicks y Sue K. Hicks, hermanos, y ambos amigos de Scopes. Pero finalmente la acusación se le encargó a Tom Stewart. En este punto el caso ya se había convertido en un evento público y defensas y acusaciones cargaron las tintas, involucrando en la contienda a abogados de mayor renombre.

William Bell Riley, fundador y presidente de la World Christian Fundamentals Association, acudió a William Jennings Bryan. El estado de Tennessee lo aceptó como fiscal especial en este caso y las defensas activaron una respuesta rápida. Llamaron a Clarence Darrow, que aceptó el encargo. Los equipos de defensa y acusación estaban formados por varios abogados, pero cada equipo se había buscado un capitán con buen nombre. Estaba claro que el caso iba a exceder con mucho de los límites del condado.

La idea original de la defensa era apelar a la libertad de cátedra y convertir el caso en una cuestión constitucional, pero finalmente optaron por argumentar que no existía contradicción entre el creacionismo y la evolución. El juicio duró ocho días y Darrow llamó al mismísimo Bryan como testigo. La batalla jurídica fue sonada a juzgar



por las crónicas de la época<sup>236</sup>. El jurado deliberó durante nueve minutos. El 21 de julio Scopes fue condenado y el juez le impuso una multa de 100 dólares.

Los abogados de Scopes recurrieron la condena ante el Tribunal Supremo del estado. Los jueces del TS de Tennessee rechazaron todos los argumentos de la defensa pero anularon la condena por un tecnicismo legal al aducir que el jurado del caso debió fijar una cuantía determinada para la multa, y no el juez, pero encontró que la ley en la que se basaba la acusación y la posterior condena era constitucional y encajaba con el marco legal de Tennessee; el hecho de prohibir la enseñanza de la teoría de la evolución o negar la posibilidad de explicar que el hombre desciende de los primates no otorgaba preferencia alguna a una confesión religiosa sobre otra. La decisión se tomó en *Scopes v. State* 289 S.W. 363, 367 (Tennessee, 1927). Este tipo de cláusulas sobre la enseñanza de la evolución no serían declaradas inconstitucionales hasta la resolución del caso *Epperson v. Arkansas* 393 U.S. 97 (1968)<sup>237</sup>. La *Butler Act* de Tennessee fue derogada en 1967. Cuando se estrenó la película de Stanley Kramer la posibilidad de enseñar la teoría de la evolución no estaba garantizada en varios estados.

### 2.6.3 Una pedagogía sobre los derechos civiles

Por mucho que los nombres de los protagonistas hayan cambiado y de que en el film no esté ubicado en Dayton sino en Hillsboro, queda claro que estamos ante el caso Scopes. Aunque, en cierta manera, el film acaba hablando más sobre los espectadores de 1960 que propiamente de los protagonistas de 1925. Puede que éste sea uno de los motivos que le lleva a García Castillo a opinar de manera contundente sobre la película que:

“El asunto principal del film no es ni el Derecho ni la Justicia, aunque no falten [...] algunas referencias a estas cuestiones. Y tampoco lo es [...] el conflicto entre ciencia y religión [...] Kramer, por el contrario, pretende desde una perspectiva típicamente liberal, realizar un alegato en contra del fundamentalismo y en favor de la tolerancia. [...] la auténtica dialéctica del film: la conciliabilidad de las doctrinas no necesariamente

---

<sup>236</sup> Véase el estudio sobre las crónicas de la época: Gregory C. Lisby; Linda L. Harris, “Georgia Reporters at the Scopes Trial: A Comparison of Newspaper Coverage”, *The Georgia Historical Quarterly*, vol. 75, n.º. 4 (Invierno 1991), Georgia Historical Society, pp. 784-803.

<sup>237</sup> Aquí el Tribunal Supremo dictaminó que la enseñanza en los colegios no podía verse limitada por dogma religioso alguno, ya que ello era contrario a la Primera Enmienda constitucional. Por tanto, el tribunal invalidó la normativa de Arkansas que prohibía enseñar en las escuelas públicas la teoría de la evolución. El juez Abe Fortas escribió que el Estado no puede exhibir interés legítimo alguno en proteger a una confesión religiosa, sea la que sea, de visiones contrarias a la misma.

antagónicas frente a la afirmación de una de ellas mediante la exclusión o negación absoluta de la otra”<sup>238</sup>.

El comentario del autor a propósito de la película nos parece relevante. Stanley Kramer suele ser visto como un representante privilegiado de la visión liberal de Hollywood. Y ciertamente no se puede negar que *La herencia del viento* es un alegato a favor de la tolerancia más que un film que tome partido de forma inequívoca por la ciencia frente a la religión, por ejemplo. El alegato habla a los espectadores de los años sesenta en un momento en el que el conflicto racial se había reactivado.

En el pueblo de Hillboro se producirá el gran choque entre dos abogados, trasuntos de los personajes reales que tomaron parte en la contienda Scopes. William Jennings Bryan se convertirá en Mathew Harrison Brady (Fredrich March) y Clarence Darrow será Henry Drummond (Spencer Tracy). Scopes se convertirá en Cates (Dick York). La película se inicia con la detención de Cates, en la que participan las autoridades policiales, educativas y religiosas del pueblo. La presencia del reverendo Jeremías Brown en el momento de la detención indica que la autoridad religiosa tiene algo importante que decir sobre la transgresión del profesor Cates. En Hillsboro la religión es un elemento central de la comunidad. Esta detención es un elemento dramático añadido, que no se produjo en el caso real.

La historia se afana en reconstruir un contexto dramático adecuado a la gran contienda que se espera en el tribunal. La llegada del abogado Brady es celebrada por la comunidad por todo lo alto. No será únicamente el fiscal especial del caso sino que representará a la comunidad en la defensa de su modelo de vida y creencias. Es lo que una señora de Hillsboro le espeta a Drummond cuando éste llega al pueblo para iniciar la defensa de Scopes. Nadie lo recibe, salvo el periodista Hornbeck (Gene Kelly), pero cuando los lugareños le reconocen sólo ven en él a un sujeto de la gran ciudad. La señora le dice que no logrará cambiar el sistema de vida de Hillboro. Drummond contesta tranquilamente que él no ha venido al pueblo a eso. Esa pequeña conversación revela cuestiones importantes sobre la recreación filmica del caso. Al arrancar el juicio, Brady da un primer sermón, con mucha retórica y poco contenido. Es la prolongación de lo que le habíamos oído en una cena anterior al inicio de la vista oral. Brady llega a

---

<sup>238</sup> José Tomás García Castillo, “Juicio ante el tribunal de Hillsboro”, en García Inda; María José Bernuz (coord.), *La herencia del viento*, *op.cit.*, p. 172. García Castillo utiliza el film para ejemplificar la diferencia entre un cine “con juicios” y un cine “sobre juicios”. Este último se centraría en el proceso y sus requisitos y funcionamiento como “vehículo para el ejercicio de la acción de la justicia”.

decir que “el camino de la ciencia es el camino de las tinieblas” y que “los evolucionistas no son mayoría en ningún estado”.

La contestación de Drummond al alegato inicial de Brady es sencilla pero efectivo, y se produce en la primera sesión del juicio. Al decir de Drummond se trata de saber si se respetará o no el derecho al libre pensamiento. Esta afirmación provoca un choque con el juez, que recuerda al hábil abogado que no están ante un caso de constitucionalidad ni en un tribunal federal. Es un punto esencial: el abogado Drummond alega que la ley estatal es injusta, contraria a la Constitución y limitadora del libre pensamiento, aunque sabe que así no puede ganar el juicio. Es por ello que se afana, muy astutamente, en intentar demostrar que la teoría de la evolución no es dañina en modo alguno para los jóvenes, que las enseñanzas de Cates no constituyen, a diferencia del creacionismo, un dogma, y que la ciencia es compatible con la religión.

Este punto es dramáticamente relevante, aunque no es históricamente exacto. En el sistema judicial estadounidense cualquier tribunal puede analizar el encaje constitucional, tanto referido a la constitución estatal como la federal, de una disposición legal. En el caso real el juez consideró la petición de la defensa sobre la constitucionalidad de la norma, pero la desestimó<sup>239</sup>. Existía igualmente otra cuestión constitucional importante, como era la posible violación de la *Establishment Clause*. Para la ACLU la prohibición por motivos religiosos de un contenido curricular en la escuela pública constituía una adhesión de facto por parte del Estado a esa religión, estableciéndola como preferente, algo prohibido por la Primera Enmienda constitucional<sup>240</sup>.

Henry Drummond realiza un importante alegato, uno de los más conocidos de la película, cuando clama contra la prohibición de la enseñanza de la biología evolutiva en las escuelas públicas porque, si no se frena dicha prohibición, acabará extendiéndose a los centros de enseñanza privados y luego a lo que se publica en libros y periódicos. Drummond vincula el caso a la libertad de expresión. Cuando el TS de Tennessee anuló la condena a Scopes argumentó que no existía una intromisión ilegítima en la libertad del maestro porque la ley del estado que le prohibía enseñar las teorías de Darwin se le aplicaba como empleado del Estado no como si fuera un ciudadano sin más<sup>241</sup>. La corte suprema del estado de Tennessee argumentó igualmente que prohibir el evolucionismo

---

<sup>239</sup> Fernando Arlettaz, “Darwinismo, creacionismo y neutralidad religiosa en los Estados Unidos”, García Inda; María José Bernuz (coord.), *La herencia del viento, op.cit.*, p. 118.

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 120.

no establecía una religión u otra, no daba preferencia a ninguna, porque, que la corte supiera, no existía religión alguna que incluyera entre sus explicaciones sobre el origen del hombre una afirmación sobre su descendencia de un orden animal inferior<sup>242</sup>. Este argumento es muy endeble y parece más bien un intento por no abordar la cuestión de fondo.

El tema sigue siendo controvertido hoy en día y el Tribunal Supremo de los EE. UU. se pronunció sobre este tipo de disputas en *Epperson v. Arkansas* (1968), como hemos visto, y también en *Edwards v. Aguillard* (1987). En esta última sentencia la suprema corte invalidó una norma estatal de Louisiana que requería a cualquier profesor que quisiera enseñar evolucionismo que también enseñara las teorías creacionistas.

El film nos advierte sobre dos peligros básicos que amenazan la libertad de los ciudadanos de Hillsboro. Uno es el prejuicio basado en una mentalidad colectiva. Que el sujeto pueda pensar libremente es seguramente el primer paso para poder disfrutar de una sociedad liberal constituida por iguales. La segunda gran amenaza es el poder de los medios de comunicación, que entienden la información como espectáculo. Aquí el personaje esencial es Hornbeck (Gene Kelly), el periodista del *Baltimore Herald*, partidario en su fuero interno de Drummond, pero devoto del espectáculo y del amarillismo informativo.

Precisamente, ese mundo de prejuicios hace difícil poder juzgar el caso en la propia Hillsboro. En la cinta se nos enseña con cierto detalle la selección del jurado, referenciado en algunos textos como el “voir dire”<sup>243</sup>. Vemos las dificultades que tiene Drummond para aceptar jurados y evitar, en la medida de lo posible, los prejuicios contra el evolucionismo. Algunos de los jurados admitidos deberían haber sido expulsados del proceso por el propio juez, al ser tan evidente su parcialidad<sup>244</sup>. Pero más allá del caso criminal que se juzga, la película enfatiza la oposición Brady-Drummond. Cuando Drummond llama a aquél a testificar para que acabe admitiendo que la Biblia no puede interpretarse de manera literal se produce uno de esos momentos clave de la historia del cine jurídico. El fiscal especial del caso acaba admitiendo algo que destruye su argumentación previa, revelando las profundas contradicciones que habitan tras la acusación contra Cates. A la postre, el esfuerzo, la pasión puesta y la dureza del caso destruyen a Brady, pero Drummond no gana el caso. El jurado es incapaz de ir más allá

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

<sup>243</sup> Paul Bergman; Micharl Asimow, *Reel Justice*, *op.cit.*, p.16.

<sup>244</sup> *Ibid.*

de sus propios prejuicios y por mucho que no se haya podido demostrar el daño que supone enseñar las teorías de Darwin, consideran que Cates es culpable.

## **2.7. *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962)**

### **2.7.1 Prejuicios raciales en el profundo Sur**

El 25 de diciembre de 1962 se estrenó en EE.UU. la adaptación de la novela de Harper Lee *Matar a un ruiseñor*. La obra literaria se había publicado poco antes, en julio de 1960, y le supuso a su autora un premio Pulitzer. Los hechos que cuenta la novela, basados libremente en la infancia y recuerdos de la autora, están ambientados en la ciudad de Maycomb (Alabama) entre 1933 y 1935. La infancia de dos niños, Jean Louis “Scout” Finch (Mary Badham) y Jeremy Atticus “Jem” Finch (Philip Alford), discurre plácidamente, entre desvelos y travesuras propias de su edad. Un hecho traumático altera sus vidas cuando a su padre, el abogado Atticus Finch (Gregory Peck), le encargan la defensa de oficio de un hombre negro, Tom Robinson (Brock Peters), acusado de violar a una chica blanca, Mayella Ewell (Collin Wilcox).

La voz de una Scout ya adulta, en *off*, nos introduce la historia y puntúa ciertos momentos del relato. La intención de una parte importante del metraje es adentrarnos en el punto de vista de la Scout niña, de ahí el relato retrospectivo. Esto es relevante, porque el racismo es un sentimiento que Scout no comprende bien, choca con el mundo de los niños, que no son capaces de apreciar diferencias importantes entre blancos y negros, o entre ricos o pobres. Su mundo está construido con otra escala de valores y con un juego de oposiciones diferente. De ahí que, al inicio de la película, cuando Scout le pregunta a su padre Atticus si ellos también son pobres, refiriéndose al campesino que les acaba de traer unas nueces para saldar una deuda profesional con Atticus, éste le contesta que sí. El padre no quiere que su hija pequeña construya su mundo sobre unas oposiciones sobre las que, en último término, se acaban estableciendo diferencias morales y profundos prejuicios. Este trabajo sobre el punto de vista es el que permite transmitir de manera directa una sensación de gran injusticia e incluso horror por lo que le está ocurriendo a Tom Robinson<sup>245</sup>. Scout no comprende bien la situación, aunque nosotros, como espectadores, sí somos capaces de rellenar los huecos e

---

<sup>245</sup> Kieran Dolin, *A Critical Introduction to Law and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 188.

incomprensiones que tiene la niña, producto de ese juego de voces entre la Scout adulta y la Scout niña.

La película trata sobre los prejuicios que impiden que Tom Robinson tenga un juicio justo. Esos mismos prejuicios han llevado a Tom al banquillo. El juez designa a Atticus como abogado de oficio. Éste acepta el caso sin dudarle un instante. El acusado pasa un año en una prisión del condado hasta que lo trasladan para la vista oral. La noche antes de comparecer ante el juez, una turba pretende linchar a Tom Robinson, pero se encuentran con Atticus Finch, sentado frente a la puerta de la cárcel para impedir el crimen. El abogado está empeñado en evitar que la injusticia y la sinrazón se apoderen del pueblo. Finalmente lo evita, aunque la situación ha sido difícil. Alguno de los miembros de la turba se acaba avergonzando de su actitud. Atticus ha ayudado a varios de ellos en el pasado. La escena es ilustrativa. Revela la profunda ignorancia de unos campesinos empobrecidos y embrutecidos que asimilan justicia a venganza y que creen natural no dejar que un jurado, compuesto en el fondo por ellos mismos, acabe resolviendo el caso. Por mucho que Atticus se empeñe, va a ser complicado hacer justicia en este pueblo.

Éste es otro de los puntos importantes del discurso de la película. La pobreza de ese sur que ha sufrido los rigores de la Gran Depresión está muy extendida. Mayella, la joven que acusa a Tom Robinson de violación, es una campesina embrutecida por la pobreza, ignorante, y sometida a la violencia familiar de un padre alcohólico. Pero su denuncia es atendida por ser una mujer blanca que denuncia la agresión sexual por parte de un negro. Las relaciones interraciales son un tabú insuperable en Alabama. Robinson declarará en el juicio que fue Mayella quien se lanzó sobre él justo en el momento en el padre de Mayella los estaba mirando por la ventana de la casa familiar. Robinson huyó tras el incidente, según su versión. Mayella aparece poco después con golpes y moratones en la cara. Nunca llegamos a saber con total seguridad si fue el padre quien la golpeó, pero es mucho más probable esa versión que cualquier otra. El *sheriff* del pueblo acudió a la casa de Mayella poco después, avisado por el padre. No se hizo exploración médica alguna a la supuesta víctima. No se le preguntó por los detalles. El caso parecía claro desde un primer momento.

Sin el tabú de las relaciones interraciales es posible que el caso no hubiese llegado a juicio y que Tom Robinson no hubiese sido acusado de violación. Recordemos que estamos en los años 30. La resolución del Tribunal Supremo en el caso *Loving v. Virginia*, 388 U.S. 1, data de 1967. En ella se anulaba la condena de un año

impuesta a Mildred y Richard Loving por haberse casado en el estado de Virginia, siendo él blanco y ella negra. La *Racial Integrity Act* (1924) de ese estado prohibía los matrimonios mixtos. En 1967 todavía quedaban dieciséis estados con legislaciones que prohibían y castigaban los matrimonios interraciales<sup>246</sup>.

La composición del jurado también nos da una indicación sobre cómo es el mundo de Maycomb. No hay ni un solo negro en el jurado. El Tribunal Supremo había sentenciado en *Strauder v. West Virginia* (1880) que no se podía prohibir que los ciudadanos negros formaran parte de los jurados populares. Pero en los años treinta la exclusión y la limitación de acceso de los afroamericanos a los jurados era una práctica habitual<sup>247</sup>.

Ante la cantidad de prejuicios existentes es imposible defender que Tom Robinson pueda tener un juicio justo. El jurado dictamina en contra del acusado. El alegato final de Atticus Finch es contundente, pero su apelación a los doce miembros del jurado para que cumplan con su obligación moral de valorar las pruebas y las versiones contradictorias para resolver a favor del acusado cae en saco roto. En el traslado a la prisión del condado, Robinson intenta huir y lo matan de un disparo. Al conocer la noticia, Atticus se lamenta, porque, según él, tenía un buen caso en apelación. Pero esta afirmación parece más voluntarismo que otra cosa. Recordemos que en 1931 se inició el caso de los chicos de Scottsboro, los nueve adolescentes negros acusados de violar a dos mujeres blancas mientras viajaban en un tren de mercancías. Esto ocurría precisamente en el estado de Alabama. En el caso de Scottsboro se condenó a los acusados negros a pesar de que las pruebas no encajaban con el veredicto de culpabilidad.

### **2.7.2 La moral de Atticus<sup>248</sup>**

Solemos ver un modelo de recta conducta y moralidad intachable en las actitudes y trabajo de Atticus Finch. Es la opinión mayoritaria, pero hay quien también discrepa. Monroe Freedman considera que como líder de la comunidad el abogado sureño vive su vida como un participante pasivo en un sistema manifiestamente

---

<sup>246</sup> Véase J.J.Osborn, "Atticus Finch. The end of honor: A Discussion of *To Kill a Mockingbird*", University of San Francisco Law Review, 1996, pp. 1139-1142.

<sup>247</sup> Paul Bergman; Michael Asimow, *Reel Justice, op.cit.*, p. 141.

<sup>248</sup> Asumamos que novela y película difieren en algunos puntos y que incluso dibujan un personaje central con importantes matices diferenciados. En aras de la coherencia metodológica nos basaremos en el personaje cinematográfico, si bien hemos rescatado alguna cita de la novela cuando lo hemos creído pertinente.

injusto<sup>249</sup>. Freedman ve a Atticus como una pieza más de un engranaje que garantiza el *statu quo*. Otros autores, sin embargo, ven en Atticus Finch el ejemplo de una moralidad intachable, la encarnación de una virtud ética superior a la de muchos de sus conciudadanos. E incluso hay quien, como Tim Dare, prefiere un enfoque más pragmático: “my analysis will suggest that virtue ethics has little to offer toward an understanding of the moral responsibility of lawyers”<sup>250</sup>. Pero lo cierto es que tanto la novela como la película describen a Atticus como un ser moral, preocupado por el entorno, la pobreza y la miseria que le rodea. En la novela llega a decir ante el jurado:

“[...] there is one way in this country in which all men are created equal, there is one human institution that makes a pauper the equal of a Rockefeller, the stupid man the equal of an Einstein and the ignorant man the equal of any college president. That institution, gentlemen, is a court. [...] Our courts have their faults, as does any human institution, but in this country our courts are the great levellers, and in our courts all men are created equal”<sup>251</sup>.

Veremos apelaciones similares por parte de otros abogados de ficción que confían en el principio de igualdad, al menos en lo que respecta a la administración de justicia. Pero es difícil confiar en que el alegato pueda traducirse en algo tangible en la Alabama de los años treinta. En este caso ciertos detalles de la novela nos pueden ayudar a entender mejor el contexto en el que se juzga a Tom Robinson. Tras la muerte del reo, Mr. Underwood, el editor del periódico local publica un editorial condenando la muerte de Robinson. Scout no entiende en un primer momento el texto, porque ha asistido al juicio y a Robinson se le ha garantizado una defensa. Pero finalmente lo comprende. Sus palabras son muy ilustrativas:

“Mr. Underwood’s meaning became clear: Atticus had used every tool available to free men to save Tom Robinson, but in the secret courts of men’s hearts Atticus had no case. Tom was a dead man the minute Mayella Ewell opened her mouth and screamed”<sup>252</sup>.

La triste verdad nos asalta con dureza, y es que el juicio se ha sustanciado en los tribunales secretos del corazón de los hombres, es decir, en el terreno de sus prejuicios.

---

<sup>249</sup> Monroe Freedman, “Atticus Finch, Esq., R.I.P.”, *Legal Times*, 24 February 1992.

<sup>250</sup> Tim Dare, “Lawyers, Ethics and *To Kill A Mockingbird*”, en *Philosophy and Literature*, vol. 25, 2001, pp. 127-141 [p.128].

<sup>251</sup> Harper Lee, *To Kill a Mockingbird*, p.227.

<sup>252</sup> *Ibid.*



Las presunciones de igualdad e inocencia no se sostienen en el juzgado<sup>253</sup>. El prejuicio individual se ha impuesto y ha corroído el sistema judicial. Y es aquí donde la resolución final de la historia adquiere mayor importancia.

Los hijos de Atticus, Scout y Jem, subliman sus terrores infantiles a través de un personaje enigmático, el hijo de los Radley, Arthur Radley, que los niños conocen como Boo. En una casa próxima Boo vive encerrado, como un monstruo ominoso, protegido por un padre poco amistoso. Al final de la historia los niños, tras una función teatral en el colegio en la noche de Halloween, vuelven tarde a casa y para ello atraviesan una zona boscosa. Allí les ataca Bob Ewell, el padre alcohólico de Mayella. Alguien interviene para salvarlos y le clava un cuchillo en las costillas al agresor.

El susto es mayúsculo y en un primer momento Atticus cree que ha sido Jem el causante de la muerte de Ewell. Empieza a hablar, de manera algo errática, sobre la necesidad de llevar el caso ante un juez. Habla de legítima defensa. Pero el *sheriff* del pueblo, un hombre pragmático en el fondo, le hace ver la realidad. Ha sido Boo Radley quien ha matado a Ewell. Boo parece tener un ligero retraso mental. Finalmente, Atticus y el *sheriff* acuerdan no decir nada, ya que el pobre Boo Radley no soportaría un juicio público. La muerte de Ewell ha sido accidental, se ha caído sobre su propio cuchillo por estar borracho. Como dice Tim Dare, Atticus juzga este caso en el tribunal secreto de su corazón, sin recurrir a la administración de justicia<sup>254</sup>. La historia busca algún tipo de cierre y consuelo con este final compensatorio. La injusticia cometida con Robinson ha sido expiada y algún tipo de justicia poética se ha obtenido<sup>255</sup>.

Por su parte Claudia Johnson caracteriza a Atticus como alguien respetuoso con la ley antes de comentar que:

“[...] despite [this] . . . he believes that reason must prevail when law violates reason. . . . In the case of Boo Radley’s killing of Bob Ewell, law is proven inadequate, because on occasion reason dictates that laws and boundaries must be overridden for justice to be done”<sup>256</sup>.

El dilema de Atticus acaba siendo el dilema del espectador, que asume que el cumplimiento estricto de la ley acarrearía un perjuicio enorme a Boo Radley. El dilema

---

<sup>253</sup> Tim Dare, *op.cit.*, p. 130.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>256</sup> *Ibid.*, pp. 131-132. Véase también Claudia Johnson, “Without Tradition and Within Reason: Judge Horton and Atticus Finch in Court,” *Alabama Law Review*, n°45, 1994, pp. 483–510. También Timothy Hall, “Moral Character, the Practice of Law and Legal Education,” *Mississippi Law Review*, 1990, pp. 511–525.

es realista y de difícil solución. Los lectores de la novela y los espectadores de la adaptación difícilmente sancionarán la elección final de Atticus Finch. La película de Robert Mulligan contiene un discurso claro: la presión social y el prejuicio racial provocan un déficit evidente de libertad. Atticus Finch defiende a Tom Robinson porque no puede permitir que sus hijos crezcan en un país que no respete principios tan básicos como el de la igualdad ante la ley. De la misma manera la película evidencia que en algunas ocasiones la solución al margen de la ley, privada y no publicitada, es necesaria para evitar la injusticia.

La decisión final que Atticus y el *sheriff* toman sobre la muerte de Ewell no es pública. Cumplir con la obligación legal habría provocado un perjuicio mayor que el que se pretende evitar mediante su cumplimiento. No obstante no todos los autores están de acuerdo con esta interpretación. El incumplimiento de sus obligaciones es fuente de críticas para Tim Dare, que nos recuerda que nadie en su sano juicio, ni siquiera Atticus y el *sheriff* Tate, creerían que el destino de Boo en un juicio sería el mismo que ha sufrido Tom Robinson<sup>257</sup>. Pero estamos en los años treinta, y en Alabama. La decisión final de Atticus viene condicionada por estas dos cuestiones. Por mucho que todavía exprese confianza en la justicia, Atticus es consciente de donde vive. Al final se nos muestra como un personaje complejo y poliédrico. Si duda es un demócrata *jeffersoniano*, como bien dice Javier de Lucas, partidario de la virtud cívica y de la igualdad entre todos los seres humanos, pero también es una persona con claros oscuros<sup>258</sup>. La mirada de Atticus sobre los negros es paternalista. No está de acuerdo con la esclavitud ni con el trato injusto que se dispensa a los negros. Pero su actitud es el reflejo de una larga tradición, en donde la esclavitud supone una mancha visible en el ideal democrático que dio origen a la república estadounidense<sup>259</sup>.

### 2.7.3 A las puertas de un cambio: contra la segregación racial

---

<sup>257</sup> Tim Dare, "Lawyers", *op.cit.*, p. 135. El siguiente argumento que usa Dare es mucho menos atendible y demasiado especulativo, a nuestro entender. Habla del posible interés legítimo que tendría el pueblo en saber quién es Boo Radley, que ha vivido 25 años escondido en la casa familiar. Incluso llega a decir que quizás un poco de exposición pública no le vendría mal. Novela y película se afanan por construir un personaje frágil que claramente no resistiría un escrutinio público por un caso como la muerte de Ewell, aunque fuese en legítima defensa.

<sup>258</sup> Javier de Lucas, *Nosotros, que tanto quisimos a Atticus Finch. De las raíces del supremacismo al Black Lives Matter*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020, p. 97. De Lucas también resalta los paralelismos entre Atticus Finch y el personaje de Lincoln creado por John Ford en *El joven Lincoln*, que ya hemos analizado en el capítulo anterior. En Javier de Lucas, *op.cit.*, p. 40. El autor comenta que el paralelismo entre ambos personajes de ficción le fue sugerido por el profesor Fernando Flores.

<sup>259</sup> Javier de Lucas, *Nosotros, que tanto quisimos tanto a Atticus Finch*, *op.cit.*, p. 107.

*Matar a un ruiseñor* es una obra situada en el pasado de los espectadores que la vieron en 1962. La cinta supone un eslabón más en la cadena de denuncias hechas desde el terreno del arte sobre la situación de los negros en el sur de los EE. UU. Al igual que la *La herencia del viento*, *Matar a un ruiseñor* puede leerse como un posicionamiento claro a favor de la lucha por los derechos civiles de los sesenta.

Kieran Dolin comenta que los debates explorados en el caso Brown están representados en la figura de Atticus Finch<sup>260</sup>. El autor se refiere a *Brown contra Consejo de Educación de Topeka*, 347 U.S. 483 (1954). El 17 de mayo de 1954 el Tribunal Supremo dictó la sentencia sobre este caso por unanimidad. El tribunal acabó con la segregación racial en las instalaciones educativas públicas, lo que consideró una flagrante violación de la Décimocuarta Enmienda constitucional. Con este fallo el tribunal revocaba todas las decisiones anteriores y abría una vía hacia la integración racial que, como realidad, tardaría todavía mucho en llegar, pero que obtuvo a partir de ese momento el espaldarazo legal que necesitaba. La sentencia Brown sacudió los cimientos de la Norteamérica de Eisenhower. El presidente se vio obligado a garantizar policialmente el cumplimiento de la sentencia. El supremacismo blanco se reactivó. En el sur las alianzas políticas se trastocaron. Históricamente, una parte de los demócratas habían sido segregacionistas. La integración les parecía algo impropio de su sistema de vida.

Las preguntas lanzadas por *Matar a un ruiseñor* y *La herencia del viento* no diferían, en esencia, de una de las cuestiones centrales planteadas por Rawls en *Political Liberalism*: “How is it possible that there may exist over time a stable and just community of free and equal citizens profoundly divided by reasonable religious, philosophical and moral doctrine?”<sup>261</sup>. En su descripción del liberalismo político, Rawls tenía en mente una serie de cuestiones importantes. Su descripción se basaba en la existencia de una comunidad estable y duradera (1), constituida por ciudadanos libres e iguales (2); una comunidad justa (3) que, sin embargo, no puede ser homogénea (4), sino que contiene una variedad de puntos de vista y de posiciones religiosas, filosóficas y morales en su seno (5). La organización de esa diversidad es la clave del sistema y de su funcionamiento. Sin esta conjunción de intereses, sin encontrar una manera de canalizar esa diversidad, ¿cómo puede existir una sociedad justa de ciudadanos libres e iguales?

---

<sup>260</sup> Kieran Dolin, *Law and literature, op.cit.*, p. 188.

<sup>261</sup> John Rawls, *Political Liberalism*, New York, Columbia University Press, 1996 [1993], p. 25.

Las respuestas a esta pregunta no son unívocas y distan mucho de ser evidentes. Las películas examinadas suelen subrayar los riesgos que debe sortear el sistema liberal estadounidense en su búsqueda de un equilibrio que antes de los cambios legislativos acometidos por el presidente Johnson parecía imposible.

Nos hemos detenido en tres películas que se plantean qué desafíos debe superar una sociedad organizada según principios liberales como la libertad y la igualdad. Las tres películas se estrenan justo en la antesala de la parte más dura y visible de la lucha por los derechos civiles en EE. UU. y que cristalizaría en leyes como la *Civil Rights Act* de 1964 y la *Voting Rights Act* de 1965, entre otras. A nuestro juicio, esas películas formaban parte de un clima cultural más amplio que preparó el terreno para estas legislaciones contrarias a la segregación y la discriminación. A su manera, las cintas de Lumet, Kramer y Mulligan, llaman al consenso, transforman la ira y la desesperación en una apelación al pacto. Y para ello lo hacen a través de una figura central: el abogado de actitud moral recta e intachable (si pensamos que el personaje de Henry Fonda en *Doce hombres sin piedad* cumple igualmente esta función).

En su momento, esta idea ya estaba presente en *El joven Lincoln*. La película de Ford examina en el capítulo anterior ya pivotaba sobre la figura que se gana su autoridad moral y obtiene el respeto de sus conciudadanos no por imposición ni fuerza, sino por el ejercicio intachable de la profesión de abogado y su apelación a la virtud.

Uno de los riesgos más evidentes a los que se enfrentan estos personajes es que tanto el ciudadano común como el sistema judicial respondan más a la presión comunitaria que a la verdad. Lincoln rompe esa lógica. La verdad está por encima incluso de la tradición. En *La herencia del viento* el problema de la convivencia de opiniones contrapuestas y visiones del mundo antagónicas es uno de los puntos centrales del caso judicial que enfrenta a Drumond y Bryan. La adhesión incondicional a una visión religiosa del mundo y la actitud de una prensa irresponsable son los principales riesgos que atenazan al pueblo de Dayton. ¿Y qué decir de *Matar a un ruiseñor*? Los prejuicios raciales provocan una injusticia flagrante. La mirada de los niños, de Scout y Jem, y la de su amigo Dill, es inocente. Para ellos todos los hombres han sido creados iguales. Por ello miran el mundo creado y gestionado por los hombres y no lo entienden. Las diferencias raciales artificiales que separan a negros y blancos no tienen mucho sentido para ellos. De ahí la insistencia de Atticus en que aprendan a ponerse en la piel de los demás, algo que repite en varias ocasiones y que Scout recuerda. Ésa es la manera que tiene la película de explicitar su sentido de la igualdad

política y social: todo empieza por la comprensión de un punto de vista que no es el personal, que es, por definición, el del otro. La defensa de ese liberalismo bienintencionado pasa, también, por la existencia de instituciones lo suficientemente neutrales como para asegurar la canalización adecuada de un conflicto que no puede entenderse como un juego de suma cero.

## **2.8. Un final abrupto para “La Gran Sociedad”: el camino hacia las luchas del 68**

En paralelo a la descripción que hemos realizado en los apartados anteriores, se gestó una contracultura juvenil rica y variada que cristalizaría en diferentes movimientos contestatarios y subculturas: los *rockers*, *beatniks* o los *hippies* de los cincuenta y sesenta dieron paso a versiones más radicales de la protesta en los setenta. Esos movimientos se inician a la sombra de la cultura de consumo de los cincuenta y de la sociedad de Eisenhower. Con el tiempo la importancia de esos movimientos subculturales se acrecentaría, hasta el punto de cambiar por completo la fisonomía de Hollywood a finales de los sesenta y primeros setenta. En esa época se producirían algunas de las películas más interesantes y comprometidas del cine estadounidense: *El Graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), *Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schelesinger, 1969), *Danzad, danzad, malditos* (*They Shoot Horses, Don't They?*, Sidney Pollack, 1969), *Mi vida es mi vida* (*Five Easy Pieces*, Bob Rafelson, 1970), *Nashville* (Robert Altman, 1975) o *El asesinato de un corredor de apuestas chino* (*The Killing of a Chinese Bookie*, John Cassavetes, 1976) dan una idea de los cambios profundos que se estaban produciendo.

El camino que llevaría a esa transformación es revelador y está plagado de momentos importantes, como el asesinato del presidente J.F.Kennedy. Si por algo podemos caracterizar la segunda mitad de la década de los sesenta es por la ruptura de los grandes consensos que se habían generado en la posguerra. También por la explosión de una serie de problemas estructurales que habían permanecido ocultos, en segundo plano, pero que tras años de lucha acabaron explotando para ser a su vez catalizadores de ciertos cambios esenciales que habrían de producirse.

Harry Dexter White, desde el Tesoro americano, y John Mynard Keynes desde Gran Bretaña, pensaron en un sistema monetario favorable al comercio libre, con tasas de cambio fijas pero ajustables y con el dólar como moneda de referencia. Desde ambos lados del Atlántico se había tomado nota de algunas lecciones aprendidas de la gran

crisis de los años treinta. Era mejor ajustar la moneda y las tasas de interés al suministro de moneda por parte de los bancos centrales y ese suministro vincularlo a la producción y el empleo. En cierta manera estaban recuperando la sabiduría preliberal de Adam Smith, cuando éste definió la riqueza de una nación en función de su producción, del trabajo, los bienes y servicios que generaba y no por la tenencia de oro o plata en sus reservas<sup>262</sup>.

Y lo cierto es que la situación económica en los países regidos por democracias liberales mejoró sensiblemente. Los beneficios de una economía de mercado se extendieron y revirtieron en un conjunto amplio de ciudadanos que vieron cómo las restricciones disminuían, se ampliaban sus derechos y, en definitiva, mejoraban la posibilidad de elegir una vida y autodeterminarse. Entre 1950 y 1970 se extiende un periodo en el que los términos sobre el funcionamiento de la democracia se acabaron reajustando e implementando<sup>263</sup>. Quizás por ello durante estos años decisivos explotan algunos de los más agrios conflictos sobre la titularidad de los derechos y la extensión de la igualdad entre quienes a ojos de la ley no habían sido tratados históricamente como iguales. Se trata de ganar la lucha no sólo por la titularidad del derecho, elemento también esencial, sino por la provisión del mismo, para evitar que los derechos quedasen vacíos de contenido por falta de provisión económica. Entre 1965 y 1970 se aprecia que el consenso se rompe y que el escenario resultante no garantiza una mejora respecto a tiempos anteriores.

Para los más confiados, la extensión de los beneficios de una sociedad del bienestar, que había ayudado a consolidar a una creciente clase media, parecía eliminar las posibilidades de conflicto entre clases. Pero la realidad fue otra. El deseo por prosperar como otros lo hacían o el mero rechazo a una sociedad que se había vuelto conformista en sus maneras desató no pocos conflictos y el relato liberal sobre una sociedad del bienestar se vio muy amenazado. Voces jóvenes, y no tan jóvenes, en los sesenta:

“Creían, pues, que esa libertad era falsa, que el progreso nacía de la explotación, que la guerra de Vietnam demostraba que Occidente era todavía colonialista y racista, que el mero hecho de vestir un traje gris y acudir a un trabajo con un horario y un sueldo fijo a final de mes [...] implicaba una condena, una manera de dejar escapar la vida”<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> Edmund Fawcett, *Liberalism, op.cit.*, pp. 287-288.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>264</sup> Ramón González Ferriz, 1968, *op.cit.*, p. 12.

El consenso y el bienestar material de la era Eisenhower no duraron demasiado. John F. Kennedy había accedido a la presidencia con un programa en el que los derechos civiles jugaban un papel importante. Y lo hizo porque la cuestión racial estaba sobre la mesa. En cierta forma, su accidental sucesor, Lyndon B. Johnson, cumplió con las promesas del asesinado Kennedy, cuando finalmente acabó legalmente con la segregación en el sur de los EE. UU. No fue una decisión fácil y no estuvo exenta de coste político. Hasta finales de los años sesenta el mapa electoral estadounidense arrojaba unos datos y presentaba unas características que se hacen extrañas vistas con ojos estrictamente contemporáneos. Los senadores demócratas del sur eran una fuerza por derecho propio y en los sesenta, como hemos comentado, todavía apoyaban la segregación. En ese sur, un universo incomprensible para algunos observadores de Washington, todavía se guardaba el recuerdo de que fue Lincoln, del partido republicano, quien había abolido la esclavitud, interfiriendo así en los asuntos de los estados, que era una forma suave de calificar el impuesto e indeseado fin de todo un modo de vida y un sistema productivo basado en la desigualdad sancionada por ley.

La lucha por la igualdad en el sur contó con asociaciones, poderosas algunas, irrelevantes y olvidadas otras, con activistas valientes, políticos comprometidos, ciudadanos anónimos que con sus denuncias ayudaron también a cambiar el sistema; también con nombres bien recordados como el de Martin Luther King Jr. El doctor King presidía la Conferencia de Liderazgo Cristiano del Sur (SCLC), había desarrollado una larga carrera activista durante los años cincuenta, pero a finales de los sesenta se oponía firmemente a la guerra de Vietnam, lo que le enfrentó a Lyndon Johnson, quien había sido un importante aliado hasta ese momento<sup>265</sup>. La estrategia que debía seguirse a finales de la década de los sesenta tampoco estaba clara. Las ciudades del norte habían visto incrementada su población negra como efecto de su desarrollo industrial, que había atraído mano de obra del campo a los centros urbanos<sup>266</sup>. La guetificación se estaba convirtiendo en un problema nacional y los disturbios estallaban periódicamente. A eso hay que añadir que la lucha por los derechos de los negros contaba con partidarios del levantamiento y de las tácticas violentas, personas que a su vez criticaban la suavidad, a su juicio, que utilizaba King en su estéril búsqueda de la igualdad.

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>266</sup> *Ibid.*

El jueves 4 de abril de 1968 el Dr. King moría de un disparo efectuado por un francotirador que se dio a la fuga. La noticia sólo añadió más leña al fuego en un momento en el que las huelgas podían acabar fácilmente en enfrentamientos y las manifestaciones en disturbios. El asesinato dio alas a activistas como Stokely Carmichael, quien había abandonado un año atrás la presidencia del Comité de Coordinación de Estudiantes No Violento (SNCC) y poco después sería nombrado primer ministro honorario de los Panteras Negras<sup>267</sup>. Los disturbios se sucedieron. En Washington, Baltimore, Chicago, Nueva York, New Jersey, Kansas y Cincinnati, entre otras, se produjeron manifestaciones, saqueos e incendios. Pero todo esto ocurrió a finales de los sesenta, cuando los asesinatos políticos de King y del senador Robert Kennedy se vieron entremezclados con un creciente y cada vez más fuerte movimiento de oposición a la guerra de Vietnam.

La década de los sesenta había sido muy convulsa. Los estudiantes estaban por todas partes y cada vez más organizados. Lo demostraron en el “Verano de la Libertad” de 1964, cuando activistas por los derechos civiles recorrieron el sur de los EE.UU. para protestar por la segregación y lograr aumentar la conciencia social y política de los negros sureños. La “nueva izquierda” surgida en aquellos años tuvo múltiples caras, ramificaciones y escisiones. James Miller, miembro de Estudiantes para una Sociedad Democrática (SDS) llegó a decir que “el movimiento se desmoronó al finalizar la década [...] dejando atrás una nube de gas lacrimógeno, drogas y palabrería pseudomarxista”<sup>268</sup>. El famoso líder estudiantil Tom Hayden comentaría que el radicalismo de los sesenta fue un intento de “rehacer América” comparable a la Declaración de Independencia o a la guerra de Secesión, rechazando la idea de que esas luchas tenían objetivos pequeños y locales<sup>269</sup>. Los referentes intelectuales que manejó esta Nueva Izquierda son tan amplios como parcial fue su uso. Herbert Marcuse y Albert Camus figuraron en el panteón de los guías espirituales, pero también autores como C. Wright Mills (1916-1962) y Michael Harrington (1928-1989). De Wright Mills se leyó con cierta atención *White Collar: The American Middle Class* (1951) y *The Power Elite* (1956), dos textos de gran interés que apuntaban a cuestiones candentes en los años sesenta y que dibujaban una sociedad que lejos de ser igualitaria había logrado

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 86

<sup>268</sup> Citado en Richard Vinen, *1968. El año en que el mundo pudo cambiar*, Barcelona, Crítica, 2018, p. 116.

<sup>269</sup> *Ibid.* Richard Vinen comenta que esas actitudes concuerdan más con defensores de auténticas tradiciones nacionales que con innovadores o importadores de ideas extranjeras.



mantener una serie de complejos mecanismos de segregación económica. Lo que en tiempos de Johnson se conoció como la “Gran Sociedad” tenía muchas más grietas de lo que parecía. De entre ellas no era menor la cuestión racial. La “negro question” surgió con fuerza entre esos estudiantes blancos que habían visitado el Sur durante ese caldeado verano del 64. Descubrir que en su propio país había bolsas de pobreza extrema, segregación y odio entre ciudadanos y gran represión les dejó sumamente impactados<sup>270</sup>.

La crisis de los misiles de Cuba, el asesinato de John F. Kennedy o la escalada bélica en Vietnam convirtieron el periodo que va de 1963 a 1968 en algo apasionante y peligroso. El presidente Johnson había dado luz verde a una escalada en Vietnam sin precedentes, a raíz de unos incidentes fabricados artificialmente en agosto de 1964. Algo más de cuatro años después, el 21 de octubre de 1968 se celebró en Washington la manifestación más importante de cuantas se habían llevado a cabo hasta esa fecha contra la guerra. Unas cien mil personas según algunos cálculos, protestaron con el respaldo de personalidades de la cultura como el poeta Robert Lowell o el filósofo Noam Chomsky. La convocatoria había provenido de un grupo de activistas coaligados bajo el nombre de MOBE (Comité Nacional de Movilización para terminar con la guerra de Vietnam). El controvertido escritor Norman Mailer retrató el evento de forma brillante en su obra *Los ejércitos de la noche*. Las protestas tenían diferentes motivos y objetivos. Pero la guerra se había convertido en un conflicto de clase. Los negros y las personas de ingresos bajos tenían muchas más posibilidades de ser reclutados y de morir en Vietnam que los hijos de las clases más acomodadas. La ideología antiimperialista se extendía entre los jóvenes, que no veían razón, como sí la habían visto sus padres durante la guerra de Corea, para combatir en un país del sudeste asiático del que prácticamente no sabían nada. La teoría del dominó, a la que se aferraban técnicos de la administración Johnson y también de la posterior administración Nixon, dominaba las mentes de quienes sabían perfectamente, porque existían informes claros al respecto, que esa guerra no se podía ganar. En paralelo, los barrios de las ciudades norteamericanas se incendiaban periódicamente. Se denunciaba la injusticia, la diferencia racial, la segregación de facto y la guerra de clases que se estaba produciendo entre los desposeídos y los capitalistas corporativos. De repente el consenso de

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 199.

posguerra parecía romperse en mil pedazos y la izquierda radical irrumpía de nuevo en el escenario político.

La ilusión por los cambios legislativos que propició Johnson duró poco tiempo. El amargo despertar de los setenta añadió la variable de la crisis económica a los problemas originados por la derrota de EE. UU. en Vietnam. Por primera vez en mucho tiempo un presidente republicano, Richard Nixon, ocupó la Casa Blanca. El cine jurídico inició un giro también, impelido por la nueva realidad que se imponía. Los temas sobre los derechos civiles siguieron siendo importantes, pero en los setenta se abrió paso una cuestión nueva y especialmente adecuada para ser tratada por este tipo de películas: la corrupción institucional. La connivencia entre corporaciones y políticos corruptos y la existencia de un sistema judicial ineficiente, con su cuota también de elementos moralmente reprobables, ocuparía la imaginación de los cineastas. La lucha, en el fondo esperanzada, de Atticus Finch dio paso a la decepción de los protagonistas de un cine de los setenta marcados por la corrupción, la desolación moral, el sentimiento conspiranoico y la ruptura de toda posibilidad de consenso en una sociedad liberal y democrática.

**CAPÍTULO III**  
**CRISIS Y TRANSICIÓN DEL MODELO LIBERAL**  
**EL CINE DEL NEW HOLLYWOOD**

*El poder tiende a corromper y el poder  
absoluto corrompe absolutamente.*  
Lord Acton

*La historia más próxima a nosotros siempre es  
la más difícil de resumir.*  
John Keane, *Vida y muerte de la democracia.*

*La verdad es que no logramos limpiar nuestros  
trapos sucios, simplemente los ensuciamos  
más.*  
Frank Serpico

### **3.1. El camino hacia 1973: los últimos momentos de ilusión**

Para el historiador Edward D. Berkowitz la década de los setenta se extiende desde el año 1973 a 1981, es decir, desde el final de la acción militar directa en Vietnam por parte de EE. UU. y la primera crisis del petróleo hasta la inauguración de la presidencia Reagan<sup>271</sup>. Pero para otros autores es el cambio de presidencia y la llegada de un conservador como Nixon al poder lo que inicia una transición hacia una etapa diferente, marcada por la resaca de la lucha por los derechos civiles de finales de los sesenta, el abrupto final de la utopía contracultural y un despertar político posterior marcado por la figura de Nixon.

Richard Nixon es el gran personaje político de aquella época. Tras ganar las elecciones de 1968 y acceder al poder, el nuevo presidente se encontró ante un dilema importante: qué hacer con la promesa electoral de ponerle fin a la guerra de Vietnam. La contestación a la guerra crecía y el malestar en las calles era patente. Las equivocadas teorías sobre cómo funcionaba el comunismo a nivel internacional (la famosa teoría del dominó) llevó a la administración Nixon no sólo a incumplir sus promesas sobre Vietnam sino a acometer una serie de actos ilegales con bombardeos masivos en un país en principio ajeno a la guerra como Camboya. También a intervenir en Sudamérica, algo que otras administraciones ya habían hecho previamente. La tendencia a combatir el comunismo internacionalmente se reforzó durante los años que pasó Nixon en la Casa Blanca.

---

<sup>271</sup> Edward D. Berkowitz, *Something Happened: A Political and Cultural Overview of the Seventies*, New York, Columbia University Press, 2006.

Esta primera instantánea nos puede sugerir un contexto caótico. Sería más adecuado definirlo como complejo y contradictorio. La lucha por los derechos civiles había prosperado y una serie de leyes-hito aprobadas durante el mandato de Johnson habían cambiado el trato dispensado a las minorías, que ahora tenían la posibilidad de impugnar las acciones discriminatorias de empresas, administraciones e incluso particulares. Al mismo tiempo se había vivido un periodo de bonanza económica y la Gran Sociedad de Johnson era algo perceptible para una capa importante de la población<sup>272</sup>.

Se había prosperado en muchos terrenos e incluso se había conquistado el espacio, con la fuerte carga simbólica que comportaba. Otras minorías alzaron la voz. Las mujeres, los homosexuales y los nativos americanos acompañaron a los negros en su lucha por evitar la discriminación o la subalterización. Era otra manera de reivindicar que los beneficios de un sistema político y económico como el norteamericano se extendieran a todas las capas sociales y que nadie, por razón de origen, sexo, raza o ideología, quedara excluido del reparto.

A principios de 1973, el Tribunal Supremo norteamericano sentenció que el estado sólo podía prohibir el aborto durante los tres últimos meses de gestación, que se podía regular por causas médicas y de salud en el segundo trimestre, y que durante el primero la decisión era de la paciente y del médico (la famosa sentencia *Roe v. Wade*, también *Doe v. Bolton*)<sup>273</sup>. Todavía quedaba mucho por hacer pero la ilusión se mantenía y parecía posible ampliar las libertades individuales de varios colectivos, incluso reforzar el poder de negociación sindical y mejorar las condiciones de vida de los trabajadores. Es difícil decir que la ilusión se desvaneció completamente entre 1968 y 1973 pero si miramos con atención también seremos capaces de ver los signos de la caída y precarización posterior que sufrió el país.

Si repasamos la historia intelectual previa a los setenta veremos que los años del consenso (de la Gran Sociedad de Johnson) habían pertenecido intelectualmente a los historiadores y economistas herederos del *New Deal*. Los historiadores Arthur

---

<sup>272</sup> Los asesinatos de Marthin Luther King, Malcolm X y Robert Kennedy supusieron un duro golpe para las esperanzas de la población negra en EE. UU. En cierta manera, Lyndon Johnson fue especialmente sensible ante la cuestión racial, que situó en su agenda como una cuestión importante. En este aspecto Johnson chocó frontalmente con los demócratas sureños, segregacionistas convencidos y contrarios a las leyes-hito que promulgó la administración Johnson. Sobre la era Johnson cabe consultar Doris Kearns Goodwin, *Lyndon Johnson and the American Dream*, New York, Open Road, 2015 [1976].

<sup>273</sup> Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, Hondarribia, Las otras voces, 2005, p. 471. Hablamos de las sentencias *Roe v. Wade*, 410 U.S. 113 (1973), y *Doe v. Bolton*, 410 U.S. 179 (1973), emitidas ambas el 22 de enero.

Schelesinger Jr. con *The Vital Center* (1949) y Reinhold Niebuhr con *The Irony of American History* (1954) defendían una visión liberal de la historia al tiempo que situaban a EE. UU. en el centro del universo moral occidental. Como intelectuales lucharon contra la idea conservadora de que el liberalismo era una amalgama sin un fundamento intelectual o religioso sólido<sup>274</sup>. Niebuhr comentaba en un texto anterior, de 1944, que los peligros de un poder sin control son el mejor recordatorio de las virtudes de una sociedad democrática, al tiempo que reclamaba para la democracia moderna una base filosófica y religiosa más realista que sirviese de justificación<sup>275</sup>. La herencia del *New Deal* fue más visible si cabe en la obra de un economista como John K. Galbraith. En *The Affluent Society* (1958) defendió la tesis de que el crecimiento económico de posguerra en EE. UU. no se había visto reflejado en una distribución más igualitaria de los ingresos entre las clases más necesitadas<sup>276</sup>. Este hecho podía ser indiscutible, pero pocos atendían esa cuestión en un momento de crecimiento económico sostenido. La lucha por los derechos civiles también fue leída por la clase liberal como una lucha por las titularidades y no tanto por las provisiones. La defensa del *New Deal* permitía a los historiadores posicionarse como liberales partidarios del progreso, los derechos y las libertades. Así se apreciaba en *The American Liberal Tradition* (1948) del influyente historiador Richard Hofstadter. Entre tanto una voz como la de Friedrich Hayek permanecía en segunda línea. Su postura política permanecía desatendida y sus libros *The Road to Serfdom* (1944) e *Individualism and Economic Order* (1948) no serían influyentes hasta tiempo después de ser escritos. En el mundo intelectual los vientos no soplaban a favor de posturas conservadoras como las de Hayek, aunque tampoco las posiciones de izquierda radical eran las más populares entre el establishment universitario, más proclive a un centrismo político orquestado en torno a un rechazo al comunismo, un cierto progresismo social y la defensa de valores identificados con la fundación de la república.

Autores como Schelesinger, Niebuhr o Galbraith no exhibían un gran radicalismo. Sus posiciones eran más bien moderadas y suponían una continuidad, adaptada a los tiempos, de las posturas sociales de la administración Roosevelt. En un texto publicado en 1957, Judith N. Shklar se preguntaba por el papel del radicalismo, que a finales de los cincuenta parecía un recuerdo lejano. La lucha contra el comunismo

---

<sup>274</sup> Richard H. King, "American Political Culture since 1945", en Jean-Cristophe Agnew, Roy Rosenzweig (eds.), *Companion to post 1945*, Malden, Blackwell, 2002, p. 155.

<sup>275</sup> Reinhold Niebuhr, *The children of light and the children of darkness*, Charles Scribner's Sons, 1944.

<sup>276</sup> Richard H. King, *op.cit.*, p. 155.

y el fascismo había ocupado el espacio político, anulando, a su juicio, la reflexión sobre la finalidad social de la libertad. A propósito de una crítica similar formulada por el filósofo de Oxford Stuart Hampshire, Shklar comentaba:

[...] ni siquiera él explica por qué la libertad es tan valiosa, a qué fines sociales sirve. Al contrario que los radicales del siglo XVIII, no promete que la libertad traerá consigo armonía, a que incluirá necesariamente una elevada moral. Se trata, de hecho, de libertad en sí misma. Es buena voluntad, pero no genuino radicalismo<sup>277</sup>.

Shklar tituló su estudio *Después de la utopía. El declive de la fe política*. En 1957 ya notó una pérdida de fuerza de las posiciones de la izquierda política, aquellas que Shklar identificaba con posturas progresistas radicales. Su genealogía del pensamiento conservador es útil para entender el fundamento filosófico de pensadores como Hayek. Judith Shklar vio las revoluciones de los sesenta. Más adelante escribiría sobre ello, pero lo que ya intuyó en *Después de la utopía* fue la futura fuerza que llegaría a tener un conservadurismo que, a finales de los cincuenta no había encontrado todavía su mejor momento para imponerse<sup>278</sup>. La crisis económica y social de los años setenta cambió este panorama ideológico y funcionó como un catalizador para el conservadurismo.

El historiador Neil Faulkner califica el periodo que va de 1968 a 1975 como el momento de la revuelta global. La valoración que hace Faulkner de las diferentes luchas y revueltas es pesimista; comenta el historiador que “a los oprimidos, aunque se habían unido a un único movimiento, les faltó el poder estratégico para cambiar el sistema y cambiar el mundo. Consiguieron ganar reformas, pero no pudieron hacer la Revolución”<sup>279</sup>. El historiador comenta que los trabajadores (como la fuerza más identificable y numerosa de cuantas alzaron la voz en aquella época) acabaron bajando los brazos derrotados por una combinación de desidia, violencia estatal y falta de fuerza sindical. Se gestó un nuevo “contrato social” a cambio de vagas promesas de reforma. En EE. UU. algunos activistas se pasaron a la violencia armada porque no concebían ese tipo de pacto. Los *Weathermen* y los *Black Panthers* son la prueba de ello. Con todo, opina Faulkner, “la derrota de los movimientos de masas en 1968-75 iba a tener

---

<sup>277</sup> Judith N. Shklar, *Después de la utopía. El declive de la fe política*, Madrid, Machado Libros, 2020 [1957], p. 222.

<sup>278</sup> A su juicio, “el conservadurismo comenzó como una filosofía de la negación. Se construyó en torno a la negación del espíritu de la Ilustración. Frente al optimismo ilustrado, ofrece una mirada profundamente pesimista. Si antes se alababa el poder de las ideas, ahora se esgrime el hábito, el prejuicio y la acción irreflexiva como única esperanza para el orden social”. En Judith Shklar, *Después de la utopía*, p. 224.

<sup>279</sup> Neil Faulkner, *Una historia radical del mundo*, Barcelona, Pasado&Presente, 2019, p. 505.

consecuencias graves e imprevistas, ya que el gran *boom* se había acabado. El capitalismo afrontaba ahora una crisis económica y otra política”<sup>280</sup>. Y el primer contragolpe vino de las filas de la socialdemocracia a mediados de la década de los setenta y fue prolongado por los gobiernos conservadores a principios de los ochenta. Los motivos del fracaso de esas revoluciones mil veces imaginadas por el cine y la televisión son múltiples, pero, para Faulkner, es evidente que “las demandas radicales de 1968-75 resultaban inasequibles en el marco del capitalismo”<sup>281</sup>.

Las titularidades no solventaban los problemas estructurales de fondo. El racismo, como fenómeno sociológico, era muy difícil de erradicar. Las ciudades continuaban segregadas a pesar de la legislación que prohibía la discriminación en el acceso a la vivienda. La segregación basada en la renta era imposible de perseguir, aseguraban los defensores de la lógica del mercado.

El Centro de Investigación y Encuestas de la Universidad de Michigan preguntó en 1972 a una serie de personas si creían que el gobierno estaba dirigido por unos pocos grandes intereses que actuaban en provecho propio. En 1964 el 26% de los encuestados lo creía. Pero en 1972 la cifra había subido al 53%<sup>282</sup>. Y todavía no había explotado el escándalo del Watergate. Se aprecia en la época un distanciamiento en los intereses de diferentes grupos e instituciones del país, como algunas minorías significativas, los tribunales, el propio gobierno, la prensa e incluso *lobbies* y otras agrupaciones dedicadas a presionar políticamente al gobierno y los partidos políticos. Estos grupos e instituciones no estaban alineados, ni en intención ni en intereses, durante los años setenta. A la postre esta tensión entre grupos provocó enormes dificultades para la administración Nixon<sup>283</sup>.

Nixon buscó durante su presidencia un relato alternativo al de Johnson y su Gran Sociedad. Tartó de encontrarlo en la política internacional y se apoyó mucho en su Secretario de Estado, Henry Kissinger, particularmente cuando la crisis económica se hizo más patente. Intentaron presentar la firma de la paz en Vietnam como un logro. Nixon también viajó a China en febrero de 1972 y escenificó una supuesta apertura al

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, pp. 518-19.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>282</sup> Howard Zinn, *La otra historia, op.cit.*, p. 498.

<sup>283</sup> El ejemplo más claro de esto es su lucha contra la prensa y, concretamente, contra el *Washington Post*. La segunda parte de su primer mandato como presidente y todo el segundo mandato hasta su dimisión, estuvieron marcadas por una lucha abierta contra la prensa que investigaba la actividad gubernamental tanto en el terreno internacional como el nacional. Véase Kevin J. McMahon, *Nixon's Court. His Challenge to Judicial Liberalism and Its Political Consequences*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

exterior, pero sus esfuerzos se vieron ensombrecidos tanto por la crisis económica como por la propia actividad delictiva de ciertas figuras cercanas al presidente.

Cuando el escándalo Watergate ya había afectado fuertemente a Nixon, estalló la crisis del petróleo, en el otoño de 1973. La OPEP y algunos países asociados a la misma, decidieron imponer un embargo de crudo a quienes habían apoyado a Israel en la guerra de Yom Kippur (octubre de 1973). La reacción fue, por tanto, muy inmediata y los efectos económicos de la decisión fueron devastadores para las economías occidentales. Países como EE. UU. eran muy dependientes del petróleo barato que se importaba desde Oriente Medio. El embargo sacudió la base estructural de una economía dependiente de la importación de crudo, provocó inflación y desabastecimiento de combustible. El embargo se prolongó hasta el 17 de marzo de 1974. Por el camino el presidente Richard Nixon firmó una ley, el 27 de noviembre de 1973, que imponía controles de precios al crudo, entre otras medidas. La situación era muy grave y el trabajo diplomático para rebajar la tensión fue constante.

Esta crisis fue un primer e importante aviso. EE. UU. no era inmune al contexto económico internacional y podía verse afectado por guerras lejanas en lugares más bien remotos. Volvería a pasar el 1979, con la segunda crisis del petróleo, provocada por el conflicto Irán-Irak. Lo importante de este escenario convulso es la quiebra en la confianza de los ciudadanos que acarreó. De repente, la promesa de crecimiento constante y bienestar creciente que se había articulado durante los cincuenta y una parte importante de los sesenta, estaba más que comprometida. El capitalismo no era la solución a todos los problemas económicos planteados y las crisis se estaban haciendo más frecuentes.

Existe un desacuerdo fundamental entre economistas sobre si las crisis económicas son cíclicas o no<sup>284</sup>. Pero no es necesario entrar en ello para comprender la postura de historiadores de corte marxista como Faulkner que explican cómo el capitalismo ha vivido más tiempo en crisis que de forma estable. Dejando de lado la expansión económica experimentada entre 1838 y 1873, el momento de crecimiento sostenido más largo se había producido precisamente durante la posguerra, entre 1945 y 1970, más o menos. Recuerda Faulkner que desde la Larga Depresión iniciada en 1873 lo normal había sido vivir en algún tipo de crisis y que el capitalismo se había

---

<sup>284</sup> Sobre este tema cabe consultar Philip Ball, *Masa Crítica. Cambio, caos y complejidad*, Madrid, Turner, 2008.



convertido en “un sistema altamente patológico solo sostenido por su adicción al gasto en armamento, el imperialismo y la guerra”<sup>285</sup>.

Sea como fuere, lo relevante es que fue precisamente la inestabilidad de los años setenta la que reactivó una determinada versión de la ideología liberal, que hasta ese momento había malvivido confinada en reductos académicos y no había gozado de proyección pública. Esa nueva proyección pública y su formulación teórica fue calificada como neoliberalismo y se pensó socialmente como una forma de invertir la lucha de clases que durante los años sesenta se había desarrollado en el mundo occidental. Las ideas de filósofos como Hayek y economistas como Milton Friedman se reivindicaban como una solución al caos de la década. El monetarismo, el equilibrio presupuestario, el recorte en gastos sociales, la reducción del poder de la clase obrera a partir de la lucha antisindical, y el fomento de la actividad empresarial sin cortapisas estatales fueron los pilares de una filosofía político-económica que prometía una vuelta al orden. El conservadurismo moral se coló también en la ecuación.

### **3.2. Las imágenes de una sociedad en decadencia**

Los setenta dejaron innumerables imágenes en la retina del espectador. El gran desarrollo experimentado por los medios de comunicación (especialmente por la televisión) permitió que la crónica de aquellos convulsos años llegara a los espectadores de la época en riguroso directo. La televisión ya era un medio importante en el país. Algunos historiadores opinan que Richard Nixon perdió las elecciones de 1960 frente a Kennedy por culpa de un debate televisivo. En aquel momento J.F.Kennedy y sus asesores entendieron mejor que Nixon la importancia que la imagen personal y un medio como el televisivo podían tener en la captación del voto. Pero Nixon aprendió del error. En años sucesivos ya casi ningún aspirante a la presidencia despreciaría nunca más el poder del medio televisivo. Era un mundo con pocos canales, pero muy influyentes; el prestigio de los conocidos como *anchormen*, presentadores estrella de los informativos de los canales nacionales, como Walter Conkrite, era indudable.

La prensa era también un medio influyente y prestigioso. Fue el tiempo de los grandes reporteros de investigación, como Seymour Hersh, Bob Woodward y Carl Berntein, o de editores valientes como Ben Bradley. Es el tiempo del Nuevo

---

<sup>285</sup> Neil Faulkner, *Una historia, op.cit.*, p. 525. Faulkner no menciona demasiado la expansión económica vivida en los años veinte en EE.UU., pero sí se fija, como hemos hecho nosotros previamente, en la crisis iniciada a finales de 1929.

Periodismo, de Guy Talese o Joan Didion, de Tom Wolfe, Michael Herr y Hunter S. Thompson. La relación entre la prensa y el gobierno estadounidense había ido empeorando a lo largo del tiempo y llegó a su punto culminante durante los setenta.

Por primera vez, las críticas sociales y del estamento periodístico contra la política internacional del gobierno eran constantes. La intervención en Vietnam había provocado un movimiento de protesta de gran alcance. La situación internacional no ayudaba a mejorar las cosas. Las políticas de distensión establecidas entre la Unión Soviética y EE. UU. posteriores a la crisis de los misiles de Cuba dieron paso a un recrudecimiento de la Guerra Fría. La paranoia anticomunista se reactivó en EE. UU. La desconfianza era mutua, todo hay que decirlo, y se retroalimentaba de la inestabilidad política que se vivía en América Latina, en África y en el sudeste asiático.

La política internacional de los EE. UU. era descaradamente intervencionista y había enconado las cosas entre los dos grandes bloques políticos del mundo. La tendencia de Nixon a decir una cosa en público y ordenar otra en secreto empeoraba todavía más si cabe la situación.

En 1970 Richard Nixon anunció una retirada parcial de las tropas de Vietnam al tiempo que iniciaba una campaña encubierta de bombardeos en Camboya. Las protestas contra la guerra no dejaban de crecer. En la Universidad de Kent cuatro estudiantes morirían por los disparos de la Guardia Nacional. Las imágenes de las manifestaciones y de la violencia policial se veían en televisión, en horario de máxima audiencia, y todo parecía indicar que el malestar y las protestas que se habían producido durante el punto álgido de la lucha por los derechos civiles, continuaba.

En 1971 el analista de la Rand Corporation, Daniel Ellsberg, filtró unas 7000 páginas de informes secretos al *The New York Times* y, un poco después, al *The Washington Post* y diecisiete periódicos más. Esos informes se conocerían como *The Pentagon Papers* y demostraban que las administraciones Kennedy, Johnson y Nixon habían mentido sobre Vietnam a la opinión pública estadounidense. En el caso de Johnson las mentiras se extendían incluso a las sucesivas indagaciones que se habían realizado en el Congreso y el Senado estadounidenses sobre el desarrollo de la guerra, una vez que se decidió la intervención directa sobre el terreno. Todas las administraciones sabían perfectamente que esa guerra no podía ganarse, como atestiguaban los informes, pero todo ello se ocultó a la opinión pública. La campaña de bombardeos secretos e ilegales de la administración Nixon fue un eslabón más de esa

cadena de engaños y acciones destinadas a contener el comunismo, en un primer momento, y evitar ya en los últimos años una retirada ignominiosa de Vietnam.

Antes de que se filtraran los informes, las voces disidentes eran muchas y cualificadas. Las imágenes de las bolsas negras que contenían los cadáveres de soldados estadounidenses aparecían en televisión y el impacto fue mayúsculo. La ofensiva del Tet de 1968 y las imágenes de ciudades como Hué completamente destruidas ya habían supuesto un fuerte toque de atención para la opinión pública del país. El *anchorman* Walter Conkrite había viajado a las inmediaciones de Hué en un intento por averiguar qué estaba pasando realmente en Vietnam. Su relato no era nada halagüeño y presagiaba una derrota o un conflicto enquistado e imposible de desencallar<sup>286</sup>.

Durante los setenta diversos comités del Senado investigaron la actividad de la CIA y el FBI. Aunque en ocasiones se censuraban los informes finales por cuestiones de seguridad nacional, un ciudadano estadounidense estaba en condiciones de afirmar en 1975: a) Que el FBI había desarrollado un programa de contraespionaje interno contra líderes de los derechos civiles, miembros de grupos como los Panteras Negras y hasta representantes de la contracultura sin filiación política evidente, además de cometer robos y haber realizado escuchas ilegales. b) Que la CIA había operado en territorio estadounidense con diversos propósitos, algo que tenía estrictamente prohibido por sus estatutos. c) Que la CIA había intervenido en diversos golpes de estado, exitosos y fallidos, en países terceros. d) Que al menos tres administraciones, cuatro si sumamos la de Gerald Ford, habían mentido al pueblo estadounidense sobre el propósito y el desarrollo de la guerra de Vietnam. e) Que la administración Nixon alimentó y desarrolló una estructura paralela dedicada al sabotaje político y el espionaje de opositores, especialmente miembros del partido demócrata<sup>287</sup>.

Estas fueron algunas de las causas de que la confianza del pueblo estadounidense en sus instituciones disminuyera sensiblemente. La inflación y el desempleo empeoraron aún más la situación, y la violencia dentro del país crecía. Los levantamientos en los guetos de algunas ciudades parecían un mal endémico y periódico, además de imprevisible. No se habían frenado con la adopción de las leyes-hito de los años sesenta. Los disturbios raciales se habían convertido en un problema y

---

<sup>286</sup> Véase Mark Bowden, *Hué 1968*, Barcelona, Ariel, 2017.

<sup>287</sup> Se trata de un resumen breve de las ilegalidades e irregularidades que se fueron descubriendo tras la aparición de los *Pentagon Papers*. La lista es mucho más larga e incluye, por ejemplo, el procesamiento en Maryland del vicepresidente de Nixon, Spiro Agnew, por haber recibido sobornos de contratistas a cambio de favores políticos. Dimitió de su cargo en octubre de 1973. Referencia en Howard Zinn, *La otra historia*, *op.cit.*, p. 502.

en una forma de violencia política que generaba respuestas ambiguas por parte de instigadores, participantes e incluso líderes de las diferentes comunidades implicadas. Durante los setenta las grandes urbes sufrieron cambios traumáticos y altos procesos de gentrificación. La estratificación geográfica se hizo evidente y el paisaje urbano degradado era la otra cara de la moneda del tráfico y consumo de drogas.

La violencia política también se recrudeció. Tras el desencanto de las revoluciones de 1968 la postura de muchos jóvenes se radicalizó y la violencia terrorista vehiculada a través de grupos clandestinos hizo acto de presencia<sup>288</sup>. Esta violencia tuvo una gran proyección mediática, como prueba el caso del secuestro de Patty Hearst.

Una noche de un día de febrero de 1974 el Ejército Simbiótico de Liberación (ESL) secuestraba a Patty Hearst, la nieta del mítico y siempre polémico magnate de la prensa William Randolph Hearst. Los secuestradores pidieron como rescate la nada desdeñable cifra de cuatro millones de dólares, pero no en billetes contantes y sonantes, sino en alimentos, que deberían ser distribuidos en los barrios más pobres de California. El ESL era una guerrilla izquierdista formada por unos pocos miembros con una orientación curiosa. Robaban a los ricos para distribuirlo entre los pobres, lo cual atrajo la atención de los medios de comunicación. La familia Hearst accedió a cumplir con los términos del rescate mientras el gobernador de California, nada menos que Ronald Reagan, intentaba evitar la distribución de los alimentos, sin demasiado éxito<sup>289</sup>. En un giro de guión inesperado, Patty Hearst se convirtió en la guerrillera Tanya y, síndrome de Estocolmo mediante, se alistó para la causa del ESL. Fue toda una noticia. Desafiar a la autoridad en un tiempo en el que las instituciones estatales no daban respuesta a los problemas económicos reales de los ciudadanos podía llegar a interpretarse como un acto heroico. Patty/Tanya acabó detenida, condenada a prisión y posteriormente indultada. La mayoría de sus compañeros del ESL corrieron peor suerte y acabaron muertos a manos del FBI. Es un ejemplo algo extremo, pero da cuenta de lo caótico que podía resultar todo en aquellos años.

La crisis económica constituía un amargo telón de fondo para todos estos hechos noticiables y singulares. La crisis energética golpeó sectores como la agricultura o la

---

<sup>288</sup> Esto ocurrió así en varios países europeos, no sólo en EE. UU. Sobre esto cabe consultar, entre otros, Mark Kurlansky, 1968. *El año que conmocionó al mundo*, Barcelona, Destino, 2004, 2005 [2004].

<sup>289</sup> Manuel Leguineche, *Yo pondré la guerra. Cuba 1898: La primera guerra que se inventó la prensa*, Madrid, Aguilar, 2017 [1998], pp. 311-313. Para una mejor comprensión del contexto político y el desarrollo de la *New Left* en los sesenta y setenta hemos utilizado en este capítulo el texto de Van Gosse, "A Movement of Movements: The Definition and Periodization of the New Left", en Jean-Cristophe Agnew; Roy Rosenzweig (eds.), *A companion to post-1945 America, op.cit.*, pp. 277 y ss.

industria de manufacturas. Fue el primer aviso de lo que vendría unos años después. El país se vería abocado a un duro proceso de reconversión industrial en el que sectores tradicionales se verían arrasados por la competencia extranjera mientras que otros, como el tecnológico, empezarían un fuerte desarrollo<sup>290</sup>. Esos sectores más tradicionales habían cimentado una parte importante de la identidad estadounidense. Ahora se venían abajo.

El ciudadano medio podía no atender a cifras como el endeudamiento empresarial, el déficit fiscal del estado, los problemas con la deuda pública, pero sin duda sí percibía las cifras de inflación o de desempleo. En cierta manera, los disturbios raciales, la guerrilla urbana, el terrorismo izquierdista, el rebrote del segregacionismo, la decadencia urbana, la desindustrialización y la crisis económica podían ser percibidos como ángulos de un mismo problema. Algo fallaba en los fundamentos de la democracia estadounidense. Durante la década anterior ese mensaje formaba parte de las reivindicaciones de igualdad por parte de la población afroamericana. Sin igualdad formal entre blancos y negros la democracia era algo incompleto. Ahora quienes percibían que la democracia no les alcanzaba eran también ciudadanos blancos de clase baja, o incluso media.

El ciudadano también podía apreciar otro gran cambio que le afectaba de manera directa e inmediata. Los grandes entornos urbanos se degradaron. Grandes ciudades como Nueva York, Chicago, Detroit o la propia Washington estaban experimentando un acelerado proceso de degradación urbana. En ello tenía un papel principal el tráfico de drogas y Nixon emprendió acciones directas y muy publicitadas contra el consumo y tráfico de estupefacientes. La criminalidad cambiaba sus modos de actuación, las estructuras físicas y financieras e incluso los medios. Algunos casos fueron realmente espectaculares.

### **3.3 Nuevas formas de criminalidad**

En enero de 1975 el narcotraficante Frank Lucas fue arrestado en su casa de Nueva Jersey. Desde finales de los años sesenta había sido el rey del tráfico de drogas en Harlem. Ofrecía el mejor producto a un precio imbatible. Monopolizó el mercado de las drogas porque compraba directamente la producción en Tailandia y la hacía llegar a EE. UU. gracias a sus contactos en el ejército norteamericano. Tras el arresto y la

---

<sup>290</sup> Gary A. Donaldson, *The Making of Modern America. The Nation from 1945 to the Present*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2009, p. 208.

posterior condena por tráfico de estupefacientes, a un total de 70 años, el famoso criminal intercambió información con la policía en un intento por rebajar su reclusión a 15 años. Su colaboración dio como resultado más de ciento cincuenta causas por tráfico o corrupción contra funcionarios y servidores públicos, incluyendo cargos contra las tres cuartas partes de la Agencia para el Control de Drogas de Nueva York. La corrupción siempre había existido. Lo que sorprendió del caso es el nivel de infiltración que Lucas había logrado. El tráfico de drogas provocó también otros efectos. Degradaba mucho los lugares en los que se producía, aumentaba la inseguridad ciudadana por los delitos asociados, provocaba alta violencia entre bandas por el control de territorios y generaba un problema de salud pública muy visible en el propio tejido urbano<sup>291</sup>. El arresto de Frank Lucas coincidió en el tiempo con la imagen televisada de la precipitada salida de los EE. UU. de Vietnam. La imagen de los helicópteros abandonando la embajada de Saigón, con miles de personas todavía a las puertas de la misma, y la visión de esos mismos aparatos empujados hacia el mar desde la cubierta de un portaviones resumía bien el estrepitoso fracaso militar y político de una guerra colonial que no se podía ganar y en la que se habían cometido todo tipo de atrocidades.

Pero no todo el mundo estaba descontento. La guerra había sido un gran negocio para muchas empresas del denominado complejo militar-industrial, como Dow Chemical. La idea de que una alta élite militar dirigía los designios del país y socavaba los fundamentos de la democracia flotaba en el aire y dio origen a numerosas ficciones de la época. El entramado de intereses militares siempre había sido muy poderoso en el país, la diferencia estribaba en que en los setenta la contestación y la denuncia estaban a la orden del día. El ejército era incapaz, por otro lado, de contener los problemas de sus soldados en Vietnam, entre los que el consumo de estupefacientes estaba disparado. El desorden generalizado alentó además el tráfico de drogas.

El consumo de drogas, el tráfico y la criminalidad iban de la mano. Las maneras que tenía el crimen organizado de actuar e infiltrarse también había cambiado. A principios de los cincuenta el conocido como Comité Kefauver, denominado así por el apellido de su presidente, el senador Estes Kefauver, ya había investigado el crimen organizado entre 1950-51. La connivencia entre criminales, policía y políticos era un peligro real. Pero en aquellos tiempos el riesgo de infiltración comunista era mucho más mediático y tapó, en parte, la presencia del crimen organizado en sectores como la

---

<sup>291</sup> El caso de Frank Lucas fue llevado a la pantalla por Ridley Scott en el film *American Gangster* (Ridley Scott, 2007).

construcción, el juego o la prostitución. Una parte de los beneficios obtenidos por las actividades ilegales se lavaba en negocios legales. La violencia también parecía más contenida y el consumo de estupefacientes no era un problema de salud pública.

El tráfico de drogas duras lo cambió todo. La cantidad de dinero que manejaban quienes se dedicaban a ello era ingente y la violencia y la degradación que provocaba, muy visibles, lo que obligó al crimen organizado a comprar voluntades entre los servidores públicos. Esto no era nuevo, lo que no se había visto hasta la fecha, a juzgar por el caso Lucas, era la escala de la compra. Otro factor a tener en cuenta es la proliferación de actores. Ya hacía tiempo que la mafia estaba perdiendo su poder y que otros grupos criminales estaban entrando en el negocio del tráfico de drogas<sup>292</sup>. Desde Los Ángeles del Infierno a bandas juveniles menores, pasando por bandas organizadas de traficantes que se dividían por nacionalidades, todos vieron en las drogas una fuente de ingresos importante que no dudaron en aprovechar. Si cruzamos estos datos con los económicos entenderemos por qué el presidente Ford acabó diciendo que el estado de la Unión no era bueno en su discurso del 15 de enero de 1975<sup>293</sup>.

Como vemos, fue un tiempo complicado para las diferentes presidencias que tuvo la nación: las de Richard Nixon (1969-1974), Gerald Ford (1974-77) y Jimmy Carter (1977-1981). La prensa representó en aquella época un contrapoder esencial, y ejerció un control y escrutinio constante sobre las administraciones y sus acciones. De esa época datan conocidas e incisivas reflexiones sobre el poder de la televisión. El director Sidney Lumet estrena en 1975 *Tarde de perros (Dog Day Afternoon)*, en donde el atraco a un banco acaba convirtiéndose en un espectáculo mediático que posiciona a los espectadores, y también a los transeúntes, a favor de los esforzados atracadores. Poco después, en 1977, estrenaría *Network. Un mundo implacable*, en la que un presentador de televisión en horas bajas redefine la noción de espectáculo televisado al anunciar con una semana de antelación su suicidio en directo. Una parte de la producción cinematográfica estaba adaptándose a los ritmos sociales y respondía a los desafíos que planteaba una sociedad sumida en una crisis económica pero también moral. Una parte significativa de las películas jurídicas de la época se centran el mundo del crimen, en su ecosistema y efectos, como es también el caso de las míticas y muy

---

<sup>292</sup> Un relato coherente y bien documentado sobre cómo la Mafia había perdido en los 70 gran parte de su poder puede encontrarse en Guy Talese, *Honrarás a tu padre*, Madrid, Alfaguara, 2012 [1971].

<sup>293</sup> Para un análisis más detallado del efecto televisivo del discurso del presidente Ford puede consultarse Iván Gómez, “La televisión en la norteamérica de los 70”, revista *Serielizados*, 2016. Accesible online en: <https://serielizados.com/la-television-en-la-norteamerica-de-los-setenta-series-antiguas-television-americana-serielizados-online/>

conocidas *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) y *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972).

Estas películas recogen bien el aroma de un tiempo y retratan el aspecto de un país que parecía ir a la deriva. El protagonista del *French Connection*, el policía Popeye Doyle, es un tipo violento y excesivo, desbordado por la corrupción institucional y muy crítico con la capacidad del sistema legal de enfrentarse al tráfico de drogas. La violencia que inunda muchas películas de esta década oscila entre lo meramente instrumental (como ocurre en *El Padrino*) y lo ritual, como sucede en algunas historias que tienen al asesino psicópata como personaje principal. Así ocurre en *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), película compleja y de múltiples lecturas, en el que el inspector Harry Callahan (Clint Eastwood) es un policía expeditivo y poco ortodoxo enfrentado en esta ocasión a un asesino de tintes psicopáticos y fuerte proyección mediática. Por aquella época varios asesinos se dieron a conocer a través de la prensa y la televisión y se convirtieron en fenómenos muy conocidos. Sus casos fascinaban y asustaban a la gente a partes iguales. Ya la violencia inexplicable y ritual de la banda Manson cerró simbólicamente la década anterior. El juicio posterior inaugura la década de los setenta. Otros asesinos adquirieron notoriedad. Es el caso del conocidísimo asesino del zodiaco, que desafió a la policía a través de acertijos enviados al diario *San Francisco Chronicle* e incluso de llamadas de teléfono a programas de televisión. A día de hoy siguen existiendo dudas sobre su identidad. Pensemos en otros nombres, como el de Ted Bundy, del algo menos conocido Dean Corll, con un mínimo de veintiocho asesinatos de chicos jóvenes a sus espaldas, o del conocido como Hijo de Sam. Los medios amplificaban estas historias, algunas realmente terribles, y las dotaban de un simbolismo especial. La violencia física ejercida de esta manera, por un criminal en constante busca y captura y con la aparente capacidad de matar cuando y donde quisiera, aterraba y daba, de paso, importantes índices de audiencia.

#### **3.4. Cuando las películas sí importaban: el *New Hollywood***

El historiador Jonathan Kirshner dedica un ensayo imprescindible a las películas de Hollywood realizadas durante el periodo 1967-1980, un tiempo en el que las películas, como bien dice, sí importaban<sup>294</sup>. Kirshner nos recuerda que una de las

---

<sup>294</sup> Jonathan Kirshner, *Hollywood's Last Golden Age. Politics, Society, and the Seventies Film in America*, Ithaca, Cornell University Press, 2012. El crítico David Thomson es quien calificó los años



grandes diferencias entre ese cine de los setenta y el anterior lo marca la desaparición en 1967 de la censura del Código de Producción (conocido popularmente como Código Hays). La sustitución de ese sistema por uno de clasificación por edades dio la posibilidad a los cineastas de construir un cine adulto que respondiera a las complejidades sociales del momento, sin verse sometido al riesgo que comportaban los enfrentamientos con la oficina de censura, que solía desconfiar de las historias truculentas y con demasiadas ambigüedades morales<sup>295</sup>. No obstante, los cineastas llevaban ya tiempo sorteando el sistema de censura. Las películas clásicas habían utilizado los códigos de género para disimular sus alegorías e invectivas, mientras que algunos cineastas, como Otto Preminger, habían desafiado frontalmente la censura, llegando a estrenar alguna película sin el sello de la oficina preceptiva. La ambigüedad y profundidad de *Anatomía de un asesinato* es buena prueba de ello.

Pero la desaparición oficial de la censura simplificó en gran medida el problema de qué se podía mostrar o no en pantalla. Las películas se endurecieron y los géneros se fueron transformando paulatinamente. Algunos autores, como el propio Jonathan Kirshner, analizan estos cambios en la representación como una respuesta desde el terreno de la ficción a la crisis social que se vivía. La guerra de Vietnam tenía mucho que ver con esa crisis, y algunas ficciones importantes se fijaron más en las consecuencias que en el propio desarrollo del conflicto, como fue el caso de *El regreso* (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978) y *El Cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978). Para Kirshner un aspecto de la guerra que afectó directamente a las películas fue la manera en que la contienda alteró el estándar de la expresión visual de la violencia para los espectadores<sup>296</sup>. Las cicatrices que dejaba la contienda podían ser peores que la propia guerra, como demostraba *El regreso*. De repente los excombatientes se veían abandonados por las autoridades, regresaban a casa con problemas físicos y psicológicos, pero las administraciones se desentendían en gran medida.

Los engaños y crímenes de guerra que se iban descubriendo ayudaron no sólo a aumentar el rechazo a la guerra, sino a minar la confianza de los ciudadanos en la transparencia de su gobierno. Cuando el Watergate estalló, la credibilidad de la administración Nixon estaba muy deteriorada, al menos entre un segmento de la

---

setenta como la década en la que las películas sí importaban. Véase “The Decade When the Movies Mattered”, *Movieline*, agosto 1993, pp. 42-47.

<sup>295</sup> Jonathan Kirshner, *op.cit.*, p. 5.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 15.

población de posturas más abiertas y liberales<sup>297</sup>. El *New Hollywood* se alimentó de este escenario social caótico y paranoide. De un lado, los cineastas se pegaron estrechamente a la realidad del momento, reciclando esos ambientes de sospecha constante y convirtiéndolos en historias sobre corrupción y conspiraciones políticas e institucionales. De otro, sintieron la necesidad de mirar el pasado filmico y rescatarlo, citarlo, parodiarlo o reescribirlo, según fuera el caso<sup>298</sup>.

El filósofo Fredric Jameson utiliza algunas películas significativas de los años setenta en su estudio sobre el concepto de conspiración titulado *La estética geopolítica*. Jameson piensa el sistema político mundial a través de películas que aspiran, según él, a representar lo impensable, toda vez que las formas narrativas más tradicionales se muestran insuficientes para dar cuenta del nuevo orden internacional<sup>299</sup>. El filósofo no cree en las teorías sobre el fin de la historia. Para él, lo esencial es que la historia está más presente que nunca en forma de conspiración, que tiene dos elementos esenciales: una red potencialmente infinita de intereses conectados y una explicación plausible de la invisibilidad de dichos elementos<sup>300</sup>. Califica la red como el elemento colectivo del sistema mientras que su condición invisible sería el elemento epistemológico. La conspiración funcionaría como un mapa cognitivo de primer orden que nunca debemos confundir con la totalidad del territorio<sup>301</sup>. Jameson afirmará, a propósito de las investigaciones desarrolladas por los detectives-protagonistas de las historias, que “toda posición (incluyendo la supuestamente objetiva y neutral ideológicamente) es ideológica e implica adoptar una postura política y formular un juicio social”<sup>302</sup>. Es evidente que Jameson analiza la época teniendo en cuenta la influencia decisiva del escándalo Watergate. En los setenta el cine jurídico se entremezcla con el cine político y forma un gran bloque de contenidos reflexivos sobre el poder y alcance de la política estadounidense. Cintas como *La conversación* (*The Conversation*, Francis Ford

---

<sup>297</sup> Los efectos psicológicos de esa guerra eran, además, ya bien visibles en una sociedad que lidiaba con los soldados desmovilizados. La magnitud del desastre y de la crueldad de la guerra de Vietnam no dejaba indemne a nadie. Los crímenes de guerra allí cometidos se transformarían con el paso del tiempo en un material imprescindible en casi cualquier producto que intentase reflejar con un mínimo de justicia lo allí acontecido. La matanza de My Lai se cometió el 16 de marzo de 1968 pero la noticia no llegaría a publicarse hasta el 13 de noviembre de 1969. A medida que la guerra se recrudecía, aumentó el impacto público de este tipo de hechos y de las numerosas bajas que tenía el ejército en Vietnam.

<sup>298</sup> Jonathan Kirschner, *Hollywood's Last Golden Age, op.cit.*, p. 19. El autor centra su atención en la tendencia a rescatar el *film noir* clásico.

<sup>299</sup> Fredric Jameson, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995 [1992], p. 21.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> Fredric Jameson, *op.cit.*, p. 60.

Coppola, 1974), *El último testigo* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974), *Testigo silencioso* (*The Silent Partner*, Daryl Duke, 1978) o *Todos los hombres del presidente* (*All The President's Men*, Alan J. Pakula, 1976) indagan en corruptelas políticas, en un tiempo en el que el prestigio de los servidores públicos se resiente tras escándalos y revelaciones sensacionales por parte de la prensa<sup>303</sup>.

El otro gran bloque del cine jurídico de la época tiene que ver con el fenómeno de la criminalidad organizada, como hemos apuntado. Nicole Rafter describe el cambio ocurrido en las películas de temática criminal a finales de los sesenta y principios de los años setenta. En ese momento, a su juicio, se inicia una ola de películas críticas o alternativas, que reescriben el policíaco clásico al introducir temas más maduros y especialmente conectados con la realidad social del momento<sup>304</sup>. Rafter menciona *Malas calles*, *La conversación*, *La naranja mecánica* y *Taxi Driver*, entre otras. Las describe como historias complejas, que no generan una relación cómoda con el espectador y que superan la necesidad de una clausura narrativa complaciente<sup>305</sup>. En este sentido, Nicole Rafter coincide con Jonathan Kirshner, al describir la madurez de los planteamientos temáticos y narrativos de este cine de los 70, que se aleja del moralismo fácil, plantea dilemas de calado al espectador y vehicula sus historias a través de personajes complejos y de numerosas aristas. Esto explicaría que el modelo de policía (o detective) violento, y poco dado a seguir las normas, sea protagonista en películas como *La noche se mueve* (*Night Moves*, Arthur Penn, 1975), *Manos sucias sobre la ciudad* (*Busting*, Peter Hyams, 1974), *San Francisco, ciudad desnuda* (*The Laughing Policeman*, Stuart Rosenberg, 1973), *Contra el imperio de la droga* y la saga *Harry el sucio*. Ambos autores describen una suerte de oscurecimiento moral que será muy visible en las películas que analizaremos con mayor detalle a continuación.

---

<sup>303</sup> La película de Daryl Duke es de nacionalidad canadiense, pero es una película que suele estudiarse conjuntamente a las otras que hemos citado.

<sup>304</sup> La autora también cita la desaparición del Código Hays como uno de los motivos que alientan este cambio.

<sup>305</sup> Estas cintas son analizadas por Rafter como la herencia contemporánea de clásicos del cine jurídico como *M, el vampiro de Düsseldorf* o *Rashomon*. Recordemos que son los ciudadanos más pobres y desfavorecidos quienes logran capturar al asesino de niñas en *M, el vampiro de Düsseldorf* y lo someten a un juicio con un jurado popular constituido por el pueblo, es decir, ellos mismos. El asesino será condenado tras el juicio. Desde una perspectiva más contemporánea cabría también preguntar por el estado mental del asesino y si eso alteraría o no las condiciones de su procesamiento. En *Rashomon*, por otro lado, tenemos un caso tradicional sobre el papel del testigo y la verdad en sede judicial. Cuatro testigos de un hecho dan versiones diferentes y contradictorias sobre un crimen. La película ha sido muy influyente a nivel narrativo, e incluso tuvo una versión estadounidense, el western *Cuatro confesiones* (*The Outrage*, Martin Ritt, 1964).

El cine jurídico de los setenta se benefició no sólo del empuje de los cineastas del *New Hollywood*, sino también del clima general que se vivía en la industria cultural. Muchos creadores se lanzaron frontalmente contra todo lo que sonaba a autoridad, plantearon revisiones históricas y atacaron mitos fundacionales de la nación estadounidense e instituciones sociales diversas. Abundaron las creaciones con contenidos explícitamente políticos pero también las cintas con subtextos politizados que ayudaban a reescribir las nociones de clase social, género, raza, sexo o identidad cultural<sup>306</sup>. Todo ello se combinó con una honda preocupación sobre cómo afrontaba el país ese nuevo tiempo de crisis económica e incertidumbre.

En los setenta el problema de la desigualdad económica entre blancos y negros seguía siendo muy visible. El sociólogo Robert D. Putnam analiza en su clásico *Bowling Alone* cómo varios indicadores clave para explicar el sentimiento de pertenencia y comunidad de los ciudadanos norteamericanos (participación política y ciudadana, asociacionismo, por ejemplo) muestran un deterioro de la vida comunitaria a partir de finales de los sesenta<sup>307</sup>. El cine del *New Hollywood* se hizo eco de esta desconexión comunitaria. Y el cine jurídico de la época centró su atención en el deterioro del sistema de justicia, que atribuía a un desgaste general del sistema social y a una erosión de la confianza de los ciudadanos en sus instituciones.

### **3.5. *Serpico* (Sidney Lumet, 1973)**

#### **3.5.1. Los antecedentes de *Serpico* y la corrupción como un problema sistémico**

La representación de policías corruptos en el cine tenía ya una larga tradición antes de los años setenta. De hecho, el policía corrupto es uno de los personajes recurrentes del cine negro clásico pero *Serpico* tiene algunos rasgos específicos, particularmente los que vinculan la descripción de la corrupción policial a explicaciones sistémicas sobre el funcionamiento de las instituciones del país.

La película de Lumet se basa en una historia real. Frank Serpico fue un conocido policía que escribió sobre su experiencia en el Departamento de Policía de Nueva York y que durante muchos años ha vivido retirado, tras testificar en 1971 en un juicio contra

---

<sup>306</sup> Jonathan Kirshner, *Hollywood's Last Golden Age*, op.cit., p. 21.

<sup>307</sup> El libro se publica en el año 2000 y estudia las tres décadas anteriores. Los índices de participación política, participación cívica y religiosa, conexión con el lugar de trabajo, conexiones sociales informales, altruísmo o filantropía, entre otros, son analizados con detalle por el autor Véase Robert D. Putnam, *Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community*, New York, Simon&Schuster, 2000.

varios policías del cuerpo de Nueva York. Su lucha contra la corrupción policial y su determinación a no comprometerse con el mundo de sobornos e ilegalidades que le rodeaban le valieron el rechazo de muchos compañeros y acabó con su carrera como servidor público. También estuvo a punto de costarle la vida.

*Serpico* describe con cierto detalle cómo el sistema jurídico estadounidense se vio desbordado ante las nuevas formas de criminalidad y aventura algunas posibles respuestas que apuntan hacia las condiciones que favorecen la comisión de delitos y lo poco preparado que está el sistema jurídico para dar una respuesta convincente<sup>308</sup>.

La teórica Nicole Rafter analiza con detalle las películas de temática criminal desde una perspectiva criminológica y sociológica en su ensayo *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, estableciendo cuatro categorías principales que darían respuesta a la pregunta sobre el origen del hecho criminal<sup>309</sup>: a) en primer lugar, pueden existir factores ambientales que aboquen a la delincuencia. Sucede en *Malas Tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) o *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976); b) en segundo lugar, existen los factores biológicos o genéticos, como vemos en películas clásicas como *Scarface* (1932), *Nacido para matar* (*Born to Kill*, Robert Wise, 1947) o *Mala Semilla* (*The Bad Seed*, Mervyn LeRoy, 1956); c) en tercer lugar, tendríamos psicopatías, enfermedades o trastornos mentales, como en *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955), *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) o *Seven* (David Fincher, 1995)<sup>310</sup>; d) y finalmente tendríamos el libre albedrío, que nos llevaría a un crimen cometido por un cálculo más económico o de ganancia personal (un futuro mejor, más dinero, poder, la necesidad de experimentar una excitación adrenalínica o mejoras en el escalafón social); aquí se pueden citar clásicos como *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950) o *El caso de Thomas Crown* (*The Thomas Crown Affair*, Norman Jewison, 1968). La autora comenta que:

---

<sup>308</sup> El aumento de la sensación de inseguridad y la mayor cobertura mediática favorecieron que desde terrenos diferentes (académicos, periodísticos, médicos, entre otros) se formularan preguntas sobre el origen de esa criminalidad. Los avances en ciencias cognitivas también posibilitaron una mejor comprensión del fenómeno, y las películas de la época otorgaron a las problemáticas que hemos ido describiendo una visualización mucho más dura y realista. El estilo de muchas de estas películas tiende a un realismo de corte documental, explora las posibilidades del lenguaje de la televisión al tiempo que experimenta con nuevas técnicas fotográficas que, a la poste, cambiarían la fisonomía del cine de la época. Sobre esta cuestión cabe consultar Alexander Horwath, "The Impure Cinema: New Hollywood 1967-1976", pp. 9-19, en Thomas Elsaesser; Alexander Horwath; Noel King (eds.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.

<sup>309</sup> Nicole Rafter, *Shots in the mirror*, op.cit., pp. 63-76.

<sup>310</sup> La división entre factores biológicos o genéticos y psicopatías o trastornos mentales no se explica con detalle y puede generar, a nuestro entender, una cierta confusión..

“Las películas criminales reflejan nuestras ideas sobre temas sociales, económicos y políticos fundamentales; y al mismo tiempo, tienden a modelar la manera en la que pensamos sobre estos temas. Cuando observamos las relaciones entre las películas criminales y la sociedad, vemos una interacción dinámica entre arte y vida”<sup>311</sup>.

Las películas de temática jurídica de la época encajan bien en esta descripción. La cuestión de fondo sería determinar en qué medida algunas de las ideas utilizadas en estas historias forman parte del tejido social y cómo de moldean para encajar con una determinada representación cinematográfica. Rafter considera que las películas con temáticas criminales son especialmente adecuadas para tratar, a través de sus estructuras dialógicas, la coexistencia y la contradicción entre discursos ideológicos diversos y el impacto cultural de los mismos<sup>312</sup>.

*Serpico, Todos los hombres del presidente, Justicia para todos (...And Justice for All, Norman Jewison, 1979) y El príncipe de la ciudad (Prince of the City, Sidney Lumet, 1981)* se explican a partir del cuarto grupo de teorías de Rafter. La mayoría de criminales que aparecen en estas historias, salvo el juez procesado en *Justicia para todos*, han decidido transgredir la ley por un cálculo racional y económico. Ahora bien, lo han hecho en un contexto de enorme corrupción institucional que dificulta la persecución de los delitos. Las cuatro películas trazan una explicación sistémica sobre el fenómeno de la criminalidad porque, más allá del libre albedrío de cada uno, existe un sistema que favorece la corrupción política y policial.

Para un sujeto es mucho más difícil resistir la corrupción si vive en el entorno de Frank Serpico o en las altas esferas de la Casa Blanca.

Rafter opina que a mediados a los setenta el héroe tradicional de las películas policíacas estaba obsoleto y que su lugar lo habían tomado otro tipo de perfiles, más psicopáticos, neuróticos, impulsivos, profundamente individualistas y poco dados a las soluciones pactadas o acordadas<sup>313</sup>. Puntualiza y amplía esta explicación cuando analiza la historia de lo que ella denomina *courtroom films*. Rafter describe el periodo entre 1962 y 1979 como un hiato en el que la figura del abogado heroico se va desdibujando y en donde las películas viran hacia mecanismos narrativos más dependientes de la acción y la violencia. Los motivos para este giro encajan con el contexto que hemos descrito al

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>312</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 38.

inicio del capítulo. Rafter concluye que en este tiempo “Justice and injustice had to be reconceptualized”<sup>314</sup>. Una parte importante de esta reconsideración tiene que ver con la lucha de las minorías, la revolución de los derechos civiles y los cambios legales operados por efecto de la famosa sentencia *Miranda*<sup>315</sup>.

El 13 de marzo de 1963 Ernesto Arturo Miranda fue arrestado por la policía como responsable del secuestro y violación de una mujer de 18 años. Los hechos habían ocurrido diez días antes. Tras dos horas de interrogatorio, Miranda confesó ser el responsable de los hechos. En el juicio posterior, el fiscal aportó la confesión hecha ante la policía como la principal prueba de cargo. El abogado defensor designado por la administración para defender a Miranda, Alvin Moore, intentó que la confesión se excluyera del juicio, ya que nadie había informado al detenido de su derecho a tener asistencia legal ni de la posibilidad de guardar silencio. Tampoco se le informó de que cualquier declaración que firmara en las dependencias policiales podía posteriormente ser utilizada en su contra como una prueba de cargo. Estos argumentos fueron desestimados por el tribunal y Miranda fue finalmente condenado por los dos delitos. El circuito judicial de Arizona confirmó la condena y el caso llegó al Tribunal Supremo, que decidió por un margen de 5 contra 4 a favor de Arturo Miranda en 1966. La opinión mayoritaria fue redactada por Earl Warren. El tribunal sentenció que dada la naturaleza coercitiva del interrogatorio policial, no podía admitirse como prueba una confesión si al detenido no se le había advertido de sus derechos constitucionales, en concreto de los contenidos en la Quinta y Sexta Enmiendas. El tribunal tiene claro que se puede renunciar a estos derechos, pero sólo si al detenido se le ha advertido de la posibilidad de invocarlos y, no obstante, prefiere no hacerlo. Los efectos de esta sentencia en la cultura popular fueron muy amplios. Pero también lo fueron en la arena política, especialmente en los años setenta. Conforme los entornos urbanos de grandes ciudades como Nueva York o Chicago se degradaban por efecto de la criminalidad asociada al tráfico de estupefacientes, una parte de la derecha política empezó a utilizar la idea de que los delincuentes tenían más derechos que los ciudadanos normales. El impacto jurídico de la sentencia *Miranda* les ayudó a elaborar ese discurso.

Al constatar que el fenómeno de la criminalidad ganaba en complejidad y su impacto social crecía, el cine jurídico abogó por una serie de explicaciones sistémicas

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>315</sup> Sentencia *Miranda v. Arizona*, 384 U.S. 436 (1966), emitida el 13 de junio.

para dar cuenta del mismo. Las reflexiones jurídico-políticas más interesantes se sustanciaron en las películas de temática criminal.

El cine ya había aventurado algunas explicaciones de este tipo. A nuestro juicio, una de las más relevantes está contenida en la película policíaca *Bullitt* (Peter Yates, 1968). El argumento de *Bullitt* es enrevesado. El personaje principal es Frank Bullitt (Steve McQueen), un policía incorruptible al que le encargan la vigilancia de un testigo protegido que debe declarar en un caso contra la mafia. Pero algo sale mal y esa misma noche dos individuos irrumpen en el hotel en el que estaban todos escondidos y disparan contra testigo. Frank Bullitt sospecha que todo ha sido una encerrona. El testigo, malherido, es trasladado al hospital, donde fallece. Bullitt decide ocultar el fallecimiento al fiscal Chalmers, le hace creer que ha trasladado al paciente y comienza su indagación para averiguar qué ha ocurrido. Finalmente, Frank Bullitt desentraña el misterio. Detrás del asesinato está la mafia y un mal acuerdo entre un arrepentido y un sujeto que le estaba ayudando por dinero. Es una explicación simple y directa que no dice mucho y se sitúa entre las teorías que hablan del libre albedrío para explicar las causas de la criminalidad. No obstante, la actitud del fiscal Walter Chalmers sí nos interesa mucho más.

En la cinta de Peter Yates, con guion de Alan Trustman, la corrupción es denunciada como el resultado de dos elementos en constante interacción: de un lado la trama de intereses políticos que tiene al fiscal Walter Chalmers (Robert Vaughn) en el centro y de otro el poder que los medios de comunicación detentan en una sociedad que está virando hacia lo mediático. En la película Chalmers está preocupado por la negativa repercusión que en su carrera política tendrá un grave error en la gestión de un caso judicial. La muerte de un testigo protegido que debía declarar contra la mafia revela una serie de problemas e ineficiencias que pueden hundir su carrera política. Si Chalmers se preocupa tanto es porque sabe que la prensa puede hundir sus aspiraciones políticas y que en los EE.UU. de finales de los sesenta la imagen pública lo es todo. Los políticos y aspirantes a serlo habían aprendido la importancia y poder que tenían los medios en una sociedad que se *espectacularizaba* a marchas forzadas.

Nicole Rafter afirma que las películas criminales, aunque no dejan de ser una más de las muchas tipologías existentes, son un aspecto especialmente significativo de la cultura popular porque dan voz a ideas sobre lo correcto y lo incorrecto, la naturaleza de la criminalidad, la eficacia de los juzgados y lo apropiado de varias formas de castigo y reacción institucional, al tiempo que ayudan a forjar un acuerdo sobre temas



fundamentales para la salud social<sup>316</sup>. Rafter utiliza a lo largo de su ensayo *Shots in the mirror* de manera reiterada la metáfora del cuerpo social. La percepción pública se inclina en los setenta hacia la idea de que el cuerpo social está enfermo y la respuesta de los creadores fue indagar sobre qué partes de ese cuerpo no funcionaban correctamente<sup>317</sup>. Y, en ese sentido, la película *Bullitt* funciona como un excelente anticipo de los discursos que aparecerán en películas como *Justicia para todos*. Bajo estas premisas y en este contexto complejo debemos entender el significativo diálogo final entre el fiscal Walter Chalmers y el policía Frank Bullitt en la cinta *Bullitt*. El policía encarnado por Steve McQueen es presionado a lo largo de toda la historia por Chalmers para que mantenga el secreto sobre los fallos que se han cometido en la investigación y sobre el doble engaño (a la mafia y a la policía) tramado por unos oscuros personajes que acaban muertos. Chalmers intenta posicionar a Frank Bullitt a su favor y le sugiere que mienta por el bien de todos. En palabras de Chalmers: “La Organización. Varios asesinatos. Podría beneficiarnos mucho a ambos”. Ante el silencio despectivo del policía Frank Bullitt, Chalmers insiste: “Vamos, no sea tan ingenuo teniente. Los dos sabemos como se logra el éxito. La integridad es algo para impresionar al público” (“Integrity is something you sell the public”). La respuesta de Bullitt es aun más contundente: “Venda lo que quiera pero no lo venda aquí esta noche” (“You sell whatever yo want but don’t sell it here tonight”). Chalmers insiste, “A veces todos hemos de transigir” (“We must all compromise”), a lo que Bullitt, ya harto de las insinuaciones del fiscal, contesta con rudeza: “Y una mierda” (“Bullshit”). Se trata de una conversación esencial, con un subtexto muy claro. Un potencial corrupto frente a un honesto policía. Un político frente a alguien a quien no le preocupa la apariencia. La nueva cara de EE.UU. frente al viejo código moral, inflexible, que antepone el deber al beneficio personal<sup>318</sup>.

El argumento sobre el beneficio colectivo que se obtiene de la corrupción es recurrente en las películas que analizan el fenómeno como algo sistémico. Ocurre también en *Justicia para todos*, *Serpico* y *El príncipe de la ciudad*. Incluso puede detectarse en *Todos los hombres del presidente*. La idea de que la política se estaba

---

<sup>316</sup> Nicole Rafter, *Shots in the mirror*, *op.cit.*, p. 165.

<sup>317</sup> Recordemos que a finales de la década Ronald Reagan ganará unas elecciones presidenciales prometiendo, entre otras cosas, luchar contra la criminalidad y aumentar la seguridad en las ciudades del país. Reagan entendía el crimen como un cáncer que debía ser extirpado. En ningún caso asumía explicaciones de corte sistémico sobre el fenómeno de la criminalidad.

<sup>318</sup> Para un análisis detallado de la película y de los discursos que contiene véase Luis Aragón; Iván Gómez, *Bullitt. Un policía llamado Steve McQueen*, Barcelona, Laertes, 2016.

convirtiéndose en EE. UU. en algo muy alejado del servicio público se vio reforzada por el escándalo del Watergate. Incluso el propio presidente Nixon alegó razones de seguridad nacional para justificar sus actuaciones ilegales.

Al igual que le sucedía a Frank Bullitt, el policía Frank Serpico no podía comprometerse, no podía aceptar que la corrupción era un modo de vida para muchos de sus compañeros.

En su descripción genérica sobre las películas criminales, Rafter comenta que éstas ofrecen simultáneamente un doble argumento: por una parte, critican algún aspecto de la sociedad (sea la corrupción, la brutalidad policial o la violencia carcelaria) y por otra ofrecen un consuelo ante esta situación ofreciendo algún tipo de resolución positiva (la detención del criminal o la victoria judicial). Esta dualidad basada en los conceptos tradicionales de bien y mal y de una moral mayoritariamente aceptada, que se ha mantenido hasta nuestros días, desaparece en un buen puñado de películas de los setenta que la propia Rafter denomina tradición alternativa. Es decir, películas como *La naranja mecánica*, *Manos sucias sobre la ciudad*, *Bullitt*, *Serpico* o *El príncipe de la ciudad* renuncian voluntariamente al final feliz y compensatorio. Ya no estamos ante fantasías heroicas que ofrezcan la satisfacción moral de los films criminales tradicionales<sup>319</sup>.

### **3.5.2. Frank Serpico: el compromiso imposible con la corrupción**

Francesco Vincent Serpico (1936), más conocido como Frank Serpico, es un personaje de gran interés para la historia policial estadounidense. Durante los sesenta y principios de los setenta ejerció como policía en la ciudad de Nueva York. Lo hizo con una particularidad que casi le cuesta la vida: era incorruptible. Algo muy impropio del cuerpo, como se pudo comprobar en las audiencias de la Comisión Knapp, creada a partir de las denuncias de corrupción que Serpico, y algunos otros policías, habían formulado contra el departamento al que pertenecían.

En febrero de 1971 Serpico se vio envuelto en un tiroteo que casi le cuesta la vida. Las circunstancias del suceso hicieron pensar en su día en una encerrona. El policía llevaba tiempo denunciando las corruptelas de sus compañeros, pero sin demasiado éxito, hasta que decidió hablar con la prensa y con cualquiera que quisiera escucharlo. El 10 mayo de 1971 la revista *New York Metro Magazine* publicó un

---

<sup>319</sup> Nicole Rafter, *Shots in the mirror, op.cit.*, p. 3.

artículo titulado “Portrait of an Honest Cop” que provocó mucho revuelo y el inicio de investigaciones criminales. En diciembre de ese mismo año testificaba ante la Comisión Knapp y en 1973 apareció su biografía, escrita por el experto en criminalidad Peter Maas, que sirvió de base para la película de Lumet.

Peter Maas fue también responsable de la obra *The Valachi Papers*, sobre el mafioso arrepentido Joseph Valachi. El escritor tenía experiencia cuando se trataba de temas relacionados con la corrupción. El libro de Maas sobre Serpico sirvió a los guionistas Norman Wexler y Waldo Salt como base para el guion de la película. Wexler fue un guionista errático, con algunos problemas mentales, que firmaría tiempo después el éxito *Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977). Waldo Salt, por su parte, era un profesional de largo recorrido que, como tantos otros, había trabajado en ocasiones sin ver sus méritos reconocidos en los créditos. Su gran historia sería *Cowboy de medianoche*, que dirigió el inglés John Schlesinger y que retrataba un Nueva York oscuro, sucio y corrupto<sup>320</sup>.

El film que nos ocupa recrea los principales episodios de la vida del policía Frank Serpico como miembro de la policía de Nueva York. El personaje que construye Al Pacino es un ser torturado, incómodo y poco satisfecho consigo mismo y con los demás, renuente al contacto de otros policías y bastante individualista.

Sidney Lumet no era cineasta que evitara los temas polémicos, ni mucho menos. Su evolución desde aquellos directos televisivos que hablaban de cuestiones como el racismo, el alcoholismo o la violencia institucional a una película tan descarnada como *Serpico* sólo puede calificarse de lógica. La película lanza algunas preguntas incómodas: ¿Por qué el crimen se adueña de las calles de las grandes ciudades durante los años setenta? ¿Qué convertía al centro urbano de Nueva York en una auténtica zona caliente, peligrosa y degradada, plagada de una criminalidad pseudotolerada por las administraciones? ¿Por qué las denuncias internas del policía ante sus superiores no eran eficaces?

Lumet y sus guionistas apuntan hacia respuestas sistémicas. El crimen no sería así una mera desviación individual, la decisión de un individuo que, por los motivos que

---

<sup>320</sup> *Cowboy de medianoche* es una historia atrevida, que en su día fue calificada como X por las imágenes que contenía. En esa cinta Salt ya juega con la inversión de los valores norteamericanos y con la figura del antihéroe, algo que también puede constatarse en los fotogramas de *Serpico*. En palabras de Robin Wood, *Cowboy de medianoche* es una película sobre la ausencia de un hogar, lo que aboca a los personajes protagonistas a la errancia y el desarraigo. *Serpico* es una película sobre un hombre que se verá obligado a abandonar su hogar y a desarraigarse. Véase Robin Wood, *Hollywood. From Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003 [1986], p. 203.

sean, decide delinquir, sino que sería el resultado de complejas interacciones entre elementos del sistema social que han logrado favorecer la criminalidad, haciéndola, a la postre, mucho más atractiva que la observancia de la ley. La antigua confianza de Lumet en el funcionamiento de la democracia liberal estadounidense se habría así agrietado, y la prueba sería esta oscura visión sobre la policía de Nueva York.

En la película, Frank Serpico denuncia a algunos de sus compañeros, aun sabiendo que ello le acarreará el rechazo de casi todos los policías de la unidad. Pero su denuncia no resulta efectiva, se pierde en una primera instancia policial que, al ser corrupta o tolerante con la corrupción, no le da salida. Es por ello que el protagonista tiene que buscar una respuesta en los medios de comunicación, una forma de romper esa espiral de silencio que impera en el cuerpo de policía y que construye un bucle de retroalimentación negativa entre policía y cuerpo político. En la vida real ese intento de ruptura se produjo con su testimonio ante la Comisión Knapp. El problema de la corrupción sistémica es que sólo al romper las redes de poder que rodean al denunciante se puede intentar, no siempre con éxito, un impacto real positivo sobre el cuerpo social.

El Frank Serpico cinematográfico es también un héroe poco convencional. Es un tipo sensible, cultivado, y que no cumple con el estereotipo de policía filmico. No exhibe una masculinidad desbordante y rechaza la recurrente violencia con la que otros compañeros tratan a los detenidos y delincuentes. El guion de Waldo Salt y el tratamiento de Lumet construyen un personaje de firmes convicciones morales, solitario, resistente e inquebrantable. Es un héroe a su pesar. En cierta forma, el sistema reacciona, si bien la victoria de Serpico es pírrica. La trampa que le tienden al final de la película, que casi le cuesta la vida, lo deja bien claro: quien desafía la corrupción del sistema paga un precio alto. Es una conclusión pesimista, en la línea de la expuesta por otras películas de la misma época.

Sidney Lumet es uno de los directores que más tiempo y esfuerzos ha dedicado a examinar el sistema legal estadounidense. Peter Robson comenta que son varias las películas de Lumet que se centran en los mecanismos a través de los cuales se fuerza el cumplimiento de la ley<sup>321</sup>. Por ello las historias protagonizadas por policías suelen tratar sobre la mala praxis policial. Tras *Serpico* volverá sobre el tema de la corrupción en *El príncipe de la ciudad* (1981), *Verdicto final* (1982), *Distrito 34: corrupción total*

---

<sup>321</sup> Peter Robson, "The justice films of Sidney Lumet", en Steve Greenfield; Guy Osborn (eds.), *Readings in Law and Popular Culture*, London, Routledge, 2006, p. 192.

(*Q&A*, 1990) y *La noche cae sobre Manhattan* (*Night Falls on Manhattan*, 1996)<sup>322</sup>. Esta secuencia de títulos demuestra que la mirada de Lumet sobre el sistema judicial y sobre la promesa de justicia se vuelve más oscura. Al llegar a *La noche cae sobre Manhattan*, constataremos como la política se ha infiltrado en el mundo de los fiscales, condicionando su trabajo y decisiones, hasta el punto que el héroe protagonista tendrá que encontrar una manera de “transigir”<sup>323</sup>.

Los diferentes servidores públicos corruptos que aparecen en las cintas de Lumet suelen justificar su conducta apelando a un bien mayor. Es el caso del policía violento de *La ofensa*, del desfile de policías corruptos de *Serpico* y *El príncipe de la ciudad*, y también del teniente corrupto Mike Brennan (Nick Nolte) de *Distrito 34: corrupción total*. Son corruptos, sí, pero no actúan movidos por ningún tipo de psicopatía. Son ambiciosos y avariciosos, pero ellos se ven a sí mismos como héroes que lidian contra lo que nadie quiere ver ni tocar, la parte más sucia y violenta de la sociedad. Como su trabajo es ingrato quieren una compensación a la altura del riesgo. Además, creen que con sus métodos (violentos, corruptos e ilegales) pueden controlar mucho mejor la jungla urbana en la que viven. Cuando se le preguntó a Lumet sobre lo recurrente que era el tema de la justicia en sus películas contestó que no era algo premeditado ni planificado<sup>324</sup>. En sus palabras:

“I guess when you’re a Depression baby, someone with a typical Lower East Side poor Jewish upbringing, you automatically get involved in social issues. And as soon as you’re involved in social issues you’re involved in the justice system”<sup>325</sup>.

La mirada sobre el mundo del derecho de Lumet es siempre una mirada sociológica. Sus historias se centran en las condiciones en las que viven y trabajan los sujetos relacionados con el mundo del derecho, sean estos policías en horas bajas, fiscales jóvenes e idealistas o cansados abogados como el de *Veredicto final*.

---

<sup>322</sup> También lo hará en *La ofensa* (1973). Pero la película es una coproducción con el Reino Unido y está ambientada allí, por lo que se usará únicamente para alguna referencia cruzada, al no tratar sobre el sistema legal estadounidense.

<sup>323</sup> Algunos estudios de gran interés se centran en cómo esa promesa de justicia se ha encarnado en un abogado/héroe protagonista y ha ido variando con el tiempo. En concreto véase Richard K. Sherwin, “Cape Fear: Law’s Inversion and Cathartic Justice”, *San Francisco University Law Review*, nº 30, 1996, pp. 1023-1050. Nicole Rafter, “American Trial Films: An Overview of their Development 1930-2000”, *Journal of Law and Society*, 9, 2001. Steve Greenfield, “Hero or Villain? Cinematic Lawyers and the Delivery of Justice”, *Journal of Law and Society* 25, 2001.

<sup>324</sup> David Margolick, “Again, Sidney Lumet Ponders Justice”, *New York Times*, 31 de diciembre 1989. Accesible en <https://www.nytimes.com/1989/12/31/arts/film-again-sidney-lumet-ponders-justice.html>.

<sup>325</sup> *Ídem*.

### 3.5.3. La ciudad no es para mí: decadencia urbana y exclusión social

Los barrios negros de las ciudades norteamericanas se incendiaban, física y simbólicamente, de forma periódica. Desde Chicago a Newark, pasando por Detroit y Los Ángeles, los escenarios urbanos eran el gran teatro de operaciones de la guerrilla urbana, los grupos de protesta, las manifestaciones pacíficas e incluso de las contramanifestaciones de la derecha. Todo ocurría en las ciudades, desgastadas por un presupuesto menguante, por los daños materiales y los disturbios raciales, por la lucha de intereses contrapuestos e irreconciliables entre una administración que perdía el control de la calle y unos grupos sociales cada día más radicalizados. En 1970 se produjo el tiroteo en la Universidad de Kent (Ohio), en el que murieron cuatro estudiantes por disparos de la Guardia Nacional. En ese mismo año encontramos incidentes en Los Ángeles, la Universidad de Wisconsin, en Asbury Park (New Jersey) y una decena más de lugares por toda la geografía del país. La década trajo mucho más incidentes, que se producían en grandes urbes, como Detroit o Chicago, en donde la población negra se había concentrado en barrios humildes que ahora se convertían en guetos controlados por los nuevos clanes de la droga. La opulencia de la sociedad consumista de las dos décadas anteriores chocaba frontalmente con la realidad de quienes estaban excluidos de ese circuito de bienestar y consumo. Dicha exclusión tenía relación con la raza y el lugar de nacimiento y residencia.

El sociólogo Christopher Jencks declaró que la posmodernidad nació, exactamente, a las 15:32 horas del 15 de julio de 1972, justo en el momento en el que fue demolido el primer edificio del complejo de viviendas Pruitt-Igoe en la ciudad norteamericana de St.Louis. Se trataba de un complejo residencial construido en su día según el principio de la “máquina para habitar” (o “la máquina para la vida moderna” del arquitecto Le Corbusier) y que en 1972 ya no podía albergar por más tiempo a las personas de bajos ingresos que alojaba<sup>326</sup>. Dicha demolición marcaría el fin de la utopía urbana en un país que llevaba más de veinte años reordenando su espacio ciudadano y haciendo del suburbio un refugio fortificado para las clases medias y altas. La demolición fue característica de una manera de pensar errónea en la época, que apostaba por la reordenación del espacio urbano (lo que solía implicar la destrucción del área y su reconstrucción) como la única manera de atajar los problemas de degradación sufridos por una zona determinada.

---

<sup>326</sup> David Harvey, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 1998 [1989], p. 56.

El proyecto se había iniciado en 1954 y constaba de 33 bloques de viviendas. El complejo era uno entre varios que formaban parte de un proyecto de impulso de vivienda asequible para trabajadores con ingresos bajos. En 1956 el Tribunal Supremo de Missouri dictaminó el fin de la segregación racial en el estado. La consecuencia de la decisión judicial de Missouri fue que negros y blancos podían habitar por igual en el complejo de viviendas. Pero los blancos se marcharon de los edificios, dejando a negros de bajos ingresos en ellos. La falta de capacidad económica de los habitantes, la segregación de facto que se mantenía en tantas áreas y el rechazo de las autoridades a buscar soluciones provocó una degradación mayor. El proyecto de jardín urbano se vino abajo. La situación económica de St. Louis también fue empeorando y a principios de los setenta era realmente mala. Era un claro ejemplo de lo difícil que iba a resultar lidiar con entornos crecientemente hostiles, asolados por el fantasma del paro estructural, la desindustrialización y la reconversión que alterarían para siempre el panorama laboral (y humano) del país. La ciudad (su desintegración) mostraba a las claras el fracaso de un proyecto cortado por un patrón pretendidamente científico que aspiró a ordenar lo urbano, esa entidad magmática que tantas resistencias plantea a los intentos de planificación racional.

La cuestión urbanística es importante, por cuanto había formado parte sustancial de las leyes-hito aprobadas por la administración de Lyndon Johnson. Los títulos VIII y IX de la *Civil Rights Act* de 1968 prohibían cualquier tipo de discriminación en el acceso a la vivienda. Esa sección, conocida como la *Fair Housing Act*, impedía a un particular negar un alquiler, por ejemplo, por razones discriminatorias. La obligación se imponía a cualquiera, persona física o jurídica, administración o particular, de manera que se pretendía zanjar la vieja discusión sobre si se podía o no obligar a un particular a realizar ciertos actos o prohibirle otros en una cuestión relacionada con la propiedad privada. La sección de la ley seguía el espíritu del dictamen del Tribunal Supremo en la sentencia *Brown*, que trataba de impedir la carga de una humillación pública a minorías como la negra<sup>327</sup>. Pero la cuestión que mucho más difícilmente podía atajar la ley era el resultado discriminatorio de muchas decisiones individuales que, en sí mismas, difícilmente podían ser vistas como discriminatorias. La estela de *Brown*, seguida por las leyes-hito de los sesenta, prohibía la humillación institucionalizada<sup>328</sup>. Pero en el caso de las viviendas de St. Louis era complejo. Los particulares blancos abandonaron

---

<sup>327</sup> Sobre esto, cabe consultar Bruce Ackerman, *We the people III*, *op.cit.*, p. 177 y ss.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 183.

el área cuando los negros empezaron a llegar, mientras que otros nunca contemplaron la posibilidad de instalarse en el complejo habitacional. El resultado de facto fue la segregación, pero la búsqueda de un responsable resultaba mucho más complicada.

Varias películas importantes de los setenta muestran esos escenarios urbanos caóticos. *Taxi Driver* es, casi con toda seguridad, la más conocida. El taxista Travis Bickle (Robert De Niro) es un excombatiente retornado de Vietnam que no puede soportar el nivel de degradación moral que encuentra en las calles de Nueva York. El personaje pasea su mirada a través de la luna del taxi por las peores calles de una ciudad que se nos muestra como un escenario caótico, brumoso y plagado de delincuencia. Bickle sueña con limpiar y aniquilar toda la suciedad que ve. El entorno le empuja a convertirse en un justiciero improvisado que no cree en la justicia institucional, ni en la policía ni en ningún otro elemento del sistema. En *Taxi Driver* encontramos una retroalimentación perfecta entre entorno y personaje. La locura y violencia de Travis adquiere toda su dimensión en el escenario urbano. Las tribus que circulan por Times Square alimentan su ira y su ánimo homicida<sup>329</sup>.

Estos escenarios son parecidos a los que encuentra el policía Harry Callahan (Clint Eastwood) en sus diferentes aventuras filmicas o a los que aparecen en otro tipo de películas policíacas, especialmente las cintas *blaxplotation*. Es el caso de *Pánico en la calle 110* (*Across the 110th Street*, Barry Shear, 1972), un excelente film sobre corrupción policial. El conflicto se desata cuando una banda de atracadores irrumpe en un piso de la calle 110 de Nueva York, la calle que divide Harlem de Central Park, y revienta un pago de la mafia a unos policías corruptos. La mafia perseguirá a los responsables hasta dar con ellos. Las escenas finales de la película están ambientadas en un edificio vacío, ruinoso, en donde uno de los atracadores tiene un piso franco. Las imágenes son desoladoras, sucias y muy violentas, como corresponde a un inicio de década como la de los 70. El crítico cultural Luc Sante cuenta cómo durante esos conflictivos años se podían divisar desde la parte baja de la ciudad los incendios que afectaban a los edificios de Harlem o del Bronx. Los propietarios incendiaban en ocasiones las fincas porque les era más rentable cobrar el seguro que reparar y alquilar los pisos<sup>330</sup>.

---

<sup>329</sup> Nicoles Rafter; Michelle Brown, *Criminology goes to the movies*, New York, New York University Press, 2011.

<sup>330</sup> Luc Sante, *Mata a tus ídolos*, Madrid, Libros del K.O., 2011.



En esos escenarios acontecen *Serpico* (1973) y *El príncipe de la ciudad* (1981). El tipo de corrupción que muestran estas películas no puede entenderse sin esos escenarios urbanos degradados y sin el papel que juega el mercado de la droga en todo ello.

Algunas de las ciudades que sirven de escenario a estas historias sufrieron además un creciente proceso de gentrificación que instauró una peligrosa dialéctica del dentro/fuera cuyas marcas distintivas fueron la pobreza y la violencia. Con una particularidad: mientras los centros de algunas ciudades norteamericanas pasaban a convertirse en sus verdaderas zonas calientes, la seguridad quedaba relegada a sus periferias fortificadas y alejadas de los problemas.

*Serpico*, *Justicia para todos* y *El príncipe de la ciudad* no se entienden sin el escenario urbano en el que acontecen. Para los personajes más desfavorecidos de estas películas, vivir en esas ciudades es una condena. Habitan un entorno que limita sus posibilidades de desarrollo y cercena sus derechos de ciudadanía. Los edificios mastodónticos y mal cuidados que se asemejan a colmenas humanas son los perfectos escenarios para que el tráfico de drogas se enquistase. En los setenta, algunas zonas de Nueva York tan céntricas como la propia Times Square no eran seguras durante esos años. En cierta forma la utopía burguesa desarrollada a lo largo de los últimos veinte años en la Norteamérica del bienestar había chocado con una realidad amenazante.

Estas ficciones hablan de cómo se ven directamente afectados los derechos de los ciudadanos cuando, desde las más altas instancias políticas de una ciudad, se olvida lo que sucede en sus calles. La degeneración del tejido social de las ciudades es la consecuencia de una dejación de funciones por parte de quienes deberían idear e imaginar mejores soluciones para sus administrados.

El país del consumo desmedido, la comodidad y el suburbio tranquilo se estaba transformando. El mito de las *white picket fences* se venía abajo. Fueron muchos los que dejaron de pensar en el futuro. Al menos, éste no parecía habitar en los degradados barrios de ciudades sin una política de vivienda social, eficaz e inclusiva.

### **3.6 Todos los hombres del presidente (Alan J. Pakula, 1976)**

#### **3.6.1 Los hechos que sacudieron a los EE. UU.**

Todo empezó con un allanamiento en el edificio de oficinas Watergate, en Washington. El Comité Nacional del Partido Demócrata tenía allí su sede. El 17 de junio de 1972 cinco personas fueron detenidas en el complejo tras haber allanado dichas oficinas.

En un primer momento, la conexión entre los detenidos y el Partido Republicano parecía algo poco probable. Ese mismo día de junio, el presidente Nixon llevaba una ventaja de 19 puntos sobre cualquiera de los candidatos demócratas anunciados, cuando todavía estaba pendiente la convención que designaría a su rival en las presidenciales. Los detenidos eran James W. McCord y otros cuatro sujetos que provenían de Miami: Bernard L. Baker, Frank A. Sturgis, Virgilio E. González y Eugenio R. Martínez. La información de la detención y posterior puesta a disposición judicial fue cubierta por varios medios, entre ellos el *Washington Post*.

En el periódico el caso suscitó el interés de dos periodistas, Bob Woodward y Carl Bernstein, que vieron la oportunidad de relatar una buena historia, aunque no sabían muy bien en qué consistía, al menos en un primer momento. De todos los datos relativos a la detención uno era llamativo. McCord declaró ante el juez que trabajaba para la CIA. También descubrieron que, en los archivos gubernamentales, McCord figuraba como coordinador de seguridad del Comité para la Reección del Presidente Nixon (CRP)<sup>331</sup>. Al principio, los dos reporteros no supieron muy bien cómo interpretar esta relación, pero siguieron tirando del hilo con gran insistencia. Por otro lado, en dos agendas confiscadas a los detenidos figuraba el nombre y número de teléfono de Howard E. Hunt, que resultó ser un consejero presidencial de la Casa Blanca<sup>332</sup>. Woodward y Bernstein investigaron durante meses. Una de sus fuentes se identificó como Garganta Profunda. Se trataba de un alto funcionario de la Casa Blanca que les filtraba información pero que no podía revelar su nombre. Con el tiempo, y tras su muerte, se le identificó como Mark Felt.

Las preguntas fundamentales del caso, en ese estadio inicial, tenían que ver con el propósito del allanamiento y sobre quién había pagado a esos cinco hombres. Sobre la primera cuestión todavía hoy existe controversia. No se sabe muy bien si irrumpieron por la noche en las oficinas para buscar información económica comprometedor de la campaña rival, para colocar únicamente los aparatos de escucha electrónica que se les

---

<sup>331</sup> Carl Berstein, Bob Woodward, *Todos los hombres del presidente*, Barcelona, Los libros del lince, 2017 [1974], p. 18.

<sup>332</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

incautaron o para vincular a los demócratas con alguna fuente de financiación irregular. Lo que sí quedó claro un tiempo después es que ese allanamiento formaba parte de una campaña orquestada por algunos asesores de Richard Nixon, con perfecto conocimiento del presidente, para espiar y desestabilizar a la oposición política.

La campaña de desestabilización llevaba tiempo en marcha. Se trataba de espiar, desacreditar y ensuciar el nombre de los opositores políticos. Los hombres de Nixon no fueron los inventores, ni mucho menos, de estas técnicas, pero sí que las ejecutaron de manera descarada y, en un primer momento, sin aparente oposición. La pregunta sobre si Nixon ganó tan holgadamente las elecciones de 1972 porque la oposición demócrata era débil y estaba mal organizada o porque se logró desarmarla a través del juego sucio, no es superflua. La respuesta tampoco está clara.

En cualquier caso, el relato final del Watergate tardaría en llegar. El *Washington Post* estuvo más de un año atando cabos y reuniendo toda la información posible para dotar de coherencia a lo que parecía una serie de acciones opacas e ilegales cometidas por sujetos que tenían vínculos entre sí pero que operaban sin rendir cuentas a un único organizador. El caso tendría a la larga profundas consecuencias políticas. En su desarrollo estuvo plagado de eventos judiciales e importantes cuestiones jurídicas. Uno de los problemas más importantes con el que toparon Woodward y Bernstein fue acceder a las investigaciones que un Gran Jurado había realizado poco después de los allanamientos, y también a las efectuadas por el FBI de manera interna en la Casa Blanca. Lo intentaron en varias ocasiones, pero cuando visitaron a diversos miembros del Gran Jurado para intentar averiguar qué se había declarado en las sesiones, fueron severamente reprendidos por un juez federal, el juez Sirica (uno de los miembros del Gran Jurado a los que visitaron Woodward y Bernstein lo denunció a la fiscalía).

Antes de tener un relato convincente sobre lo que había sucedido y sobre quién era el responsable de la operativa, el *Washington Post* tuvo que soportar numerosos ataques. Una semana después de las elecciones de 1972, uno de los asesores de la Casa Blanca, Richard Colson, se sintió lo suficientemente fuerte como para asegurar ante la Sociedad de Periodistas de Nueva Inglaterra que la campaña del *Post* era un ejemplo de macartismo y tildó a sus periodistas, especialmente al editor Ben Bradlee, de “estrecha franja de élite arrogante que afecta a la saludable corriente del periodismo norteamericano con sus puntos de vista peculiares sobre el mundo”<sup>333</sup>. Sin embargo,

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 236.

Woodward y Bernstein accedían cada vez a más información y a mejores fuentes. Un abogado muy bien relacionado de Washington le contó a Woodward que la Casa Blanca tenía un interés especial en proteger a Howard Hunt y a McCord, y que alguien de allí había visitado al juez Richey y había conseguido que este se decidiese a ayudar a la administración. Posteriormente John Dean, asesor de Nixon, John Mitchell, ex Fiscal General, y el Jefe de Gabinete, Bob Haldeman, testificaron que un abogado de Washington, Roemer McPhee, había mantenido una conversación privada con el juez Richey. Este último siempre negó haber tratado aspectos del caso Watergate, aunque no negó el contacto con el abogado<sup>334</sup>.

El caso Watergate estuvo plagado de este tipo de detalles y sutiles conexiones. También de amenazas por parte del poder ejecutivo hacia la prensa, especialmente al *Washington Post*, de acciones judiciales encaminadas a lograr averiguar las fuentes de información de los periodistas, así como de diferentes conexiones entre los hombres de Nixon, el propio presidente, el Comité de Reelección (CRP) y una serie de personajes poco recomendables encargados de las operaciones de contraespionaje que formaban parte de la campaña orquestada y pagada con fondos electorales<sup>335</sup>. Las posteriores investigaciones políticas que se llevaron a cabo sobre el Watergate desvelaron muchas otras cuestiones importantes, como el sistema de escuchas que Nixon tenía instalado en la Casa Blanca. La campaña de contraespionaje es una parte del problema del Watergate, la otra es el encubrimiento posterior, de lo que Nixon es, sin lugar a dudas, culpable. El relato de Woodward y Bernstein deja claro que en un primer momento la conexión de los denominados “fontaneros” (Gordon Liddy y compañía) con el presidente Nixon no era lo que esperaban encontrar. Los dos periodistas avanzaron poco a poco a través de una miríada de personajes oscuros y, a veces, extravagantes: abogados encargados del manejo de fondos opacos, exagentes de la CIA y de otras agencias de inteligencia, funcionarios judiciales poco dados a colaborar, secretarías que habían trabajado para el CRP y que habían desaparecido del mapa o fuentes de alto nivel que jugaban a ser espías.

Cuando se inició el caso, en junio de 1972, nadie imaginaba que Nixon acabaría dimitiendo para evitar el proceso de *impeachment*. Al dimitir, la confianza del ciudadano en el sistema político había disminuido notablemente. Varios elementos

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>335</sup> El caso ha sido relatado en varios ensayos y también cuenta con una amplia bibliografía escrita por los propios protagonistas del Watergate.

ayudaron a que esto fuera así. Un año antes, el 13 de junio de 1971, el periódico *The New York Times* había iniciado la publicación de los llamados Papeles del Pentágono, lo que desató una batalla judicial entre la administración Nixon y la prensa. El Fiscal General en aquel momento, John Mitchell, logró paralizar la publicación tras solicitarlo a un juez federal, pero el *Times* logró otra orden contraria en otro juzgado, lo que acabó provocando que la controversia se elevara al Tribunal Supremo. El *Post* había iniciado igualmente la publicación de los Papeles por su cuenta, por lo que también acabó incluido en el procedimiento ante el Tribunal Supremo. El 30 de junio de 1972 el alto tribunal decidió por seis votos contra tres que no se podía prohibir la publicación porque la libertad de prensa debía prevalecer y que las órdenes para paralizar la difusión de los papeles eran inconstitucionales<sup>336</sup>. Los argumentos sobre la seguridad nacional no eran válidos para evitar la publicación. El final judicial de un caso y el inicio de otro se solaparon en el tiempo.

De todas maneras, todavía quedaba un último acto judicial que implicó directamente al presidente Nixon y que, a la postre, precipitaría su caída<sup>337</sup>. La decisión de 1974 en el caso *United States vs. Nixon* obligó al presidente a poner a disposición de la justicia las cintas grabadas por el sistema instalado en la Casa Blanca<sup>338</sup>. El fallo fue adoptado por unanimidad e incluía el voto de tres magistrados que habían sido designados por el propio Nixon durante su primer mandato. Los jueces determinaron que ningún ciudadano estadounidense está por encima de la ley, ni siquiera el presidente, que no puede ocultar ni sustraer pruebas en una investigación legítima, por lo que Nixon se vio obligado a enviar los materiales al juzgado en el que se estaba investigando la posible obstrucción a la justicia de algunos consejeros presidenciales. El 9 de agosto de ese mismo año Nixon dimitía.

### 3.6.2 Una película sobre los excesos del poder

Fredric Jameson comenta sobre *Todos los hombres del presidente*: “una película política que capciosamente parece cine político, una representación que pretende transmitir cierta concepción de las relaciones políticas por medio de un material

---

<sup>336</sup> Esta decisión era perfectamente coherente con la anterior adoptada en el caso que enfrentó a la administración Nixon con el *New York Times*.

<sup>337</sup> Existe una cierta controversia sobre si la presidencia habría sobrevivido sin el asunto de las cintas. Véase *Historic US. Court Cases, op.cit.*, p. 322 y ss.

<sup>338</sup> *United States vs. Nixon*, 418 U.S. 683 (1974). El fallo se publicó el 24 de julio.

abiertamente político”<sup>339</sup>. Esta frase, una aparente tautología, no lo es si examinamos la idea previa sobre la alegoría que Jameson ha desplegado. A su entender, las leyes sobre la alegoría en el mundo de la ficción indican que para decir algo sobre economía, por ejemplo, se debe hacer con material político. O dicho de otra manera: la mejor manera de argumentar sobre un tema es a través del subtexto y la alusión, lo contrario nos lleva al terreno del cine lastrado por lo discursivo. Siguiendo esta idea podríamos añadir que, además de excelente cine político, la película de Pakula despliega un gran telón de fondo en donde lo jurídico tiene un papel central. Se habla de la libertad de información y de las interferencias del poder y de la lucha que la administración Nixon desplegó contra los medios de comunicación, aunque argumentalmente la película se centra en la historia que rodea a los sucesos del Watergate.

La película se mantiene fiel a los hechos, espectaculariza algunas cuestiones y recubre con un cierto halo de *thriller* conspiranoico las partes dedicadas a los encuentros con la fuente conocida como Garganta Profunda. Su desarrollo narrativo se centra en el tema de la financiación de las operaciones de espionaje. Comprender el entramado financiero llevó a los periodistas a situar correctamente a cada uno de los personajes de la obra, tanto en la película como en la vida real. La historia escrita por William Goldman se detiene en algunos aspectos que tienen que ver con el control del poder. En los diálogos pronunciados por algunos personajes se habla del riesgo que supone para la democracia estadounidense que nadie pueda controlar las actividades secretas de un grupo de acción que desde el mismo interior de la Casa Blanca actuaba impunemente contra rivales políticos. La precaución que exhiben Ben Bradley y el resto de editores es auténtica y realista. El *Post* fue cuidadoso a la hora de atribuir responsabilidades, pero no dejaron de publicar lo que creían que el lector debía conocer.

En su clásico *La democracia*, el politólogo Robert A. Dahl se preguntaba qué sentido real tenía decir que un país estaba gobernado democráticamente<sup>340</sup>. En su búsqueda de los fundamentos de una “democracia a gran escala” describía las instituciones políticas que consideraba necesarias para un país democrático. Para Dahl es necesario que una democracia tenga: 1) Cargos públicos electos. 2) Elecciones libres, imparciales y frecuentes. 3) Libertad de expresión. 4) Fuentes alternativas de información. 5) Autonomía de las asociaciones. 6) Ciudadanía inclusiva<sup>341</sup>. No figura

---

<sup>339</sup> Fredric Jameson, *La estética geopolítica*, op.cit., p. 93.

<sup>340</sup> Robert Dahl, *La democracia*, Barcelona, Ariel, 2012 [1998], p. 97.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 99.

expresamente mencionada entre estas seis instituciones una judicatura libre, imparcial, sometida a la ley. Dahl apela aquí a los elementos más básicos que permiten articular un sistema democrático y a partir de los cuales se lograría satisfacer una serie de criterios democráticos que el propio autor cifra en: 1) Participación efectiva. 2) Igualdad de voto. 3) Control de la agenda. 4) Comprensión ilustrada. 5) Inclusión plena<sup>342</sup>.

De lo dicho se deduce que deben existir una serie de consensos previos entre los participantes en el sistema para poder llegar, por ejemplo, a organizar unas elecciones libres o para garantizar el ejercicio de la libertad de expresión. Por tanto, la mera existencia de un sistema legal y judicial de control no garantiza un funcionamiento democrático. La democracia necesita una serie de instituciones como las descritas cuyo correcto funcionamiento satisface una serie de criterios democráticos. Pues bien, en *Todos los hombres del presidente* queda claro que la administración Nixon había puesto en riesgo la democracia estadounidense. Intentó influir en las elecciones de formas ilegales y destruyendo la credibilidad de opositores políticos con mentiras y falsedades. Atacó la libertad de expresión y de prensa solicitando a los tribunales el secuestro de informaciones que perjudicaban al presidente o a sus consejeros, e intentó controlar la información sobre el Watergate limitándolo todo a lo que salía de sus ruedas de prensa. Si en algún momento del siglo XX, una presidencia había puesto en riesgo la democracia, ésa había sido la de Richard Nixon<sup>343</sup>.

### **3.7. ...*And Justice for All* (Norman Jewison, 1979)**

#### **3.7.1 La justicia de Norman Jewison y los ideales traicionados**

Tiene sentido que una década tan compleja llegue a su final con el estreno de *Justicia para todos*. No es un drama judicial que haya recibido mucha atención académica, pero es una cinta que pulsa bien las contradicciones de la época. La historia está ambientada en Baltimore. El guionista Barry Levinson firma junto a su mujer, Valerie Curtin, una historia que nace de un conocimiento directo de su ciudad natal. Con el tiempo, Levinson se distinguirá como un cineasta muy interesado en retratar la política estadounidense, crítico con su tiempo y muy incisivo. El título de la película ya

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>343</sup> Para una lista de películas relacionadas con *Todos los hombres del presidente* y que exploran los excesos del poder frente a los derechos ciudadanos, puede consultarse Octavio Salazar Benítez, “Cine y valores constitucionales: el Derecho en movimiento”, en Abraham Barrero Ortega (coord.), *Derecho al cine. Una introducción cinematográfica al Derecho Constitucional*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2011.

nos dice mucho. Son las palabras finales del Juramento a la bandera o el Juramento de lealtad que se suele pronunciar en acontecimientos públicos y que se usa también en los colegios públicos. Reza así: “I pledge allegiance to the flag of the United States of America, and to the republic for which it stands, one nation under God, indivisible, with liberty and justice for all”.

Al igual que sucedía con Sidney Lumet, Norman Jewison era en 1979 un director muy experimentado que también había dedicado algunas películas a problemas sociales. Jewison dirigió *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*), una de las cintas más relevantes de 1967 y un referente a la hora de hablar del tratamiento filmico del racismo. A Jewison le costó al principio de su carrera despegarse de las comedias románticas que le encargaba el estudio para el que trabajaba, Universal, y rápidamente entendió que la única manera de mejorar la calidad de sus trabajos era embarcarse en producciones que pudiese controlar<sup>344</sup>.

Cuando planificó *Justicia para todos*, Jewison ya tenía varias películas importantes en su haber. Sobre la historia escrita por Levinson, el director construyó un alegato contundente contra la corrupción judicial. Si bien la cinta peca de discursiva y aleccionadora en algún punto, no es menos cierto que su planteamiento encaja bien con el sentir de la época, y entronca con otras denuncias previas, como las que hemos examinado de Lumet y Alan J. Pakula.

La historia es algo rocambolesca. Al Pacino interpreta al abogado Arthur Kirkland. Este letrado habita un mundo extraño y grotesco en el que podemos encontrar jueces con tendencias suicidas, compañeros de profesión que enloquecen o comités que examinan la conducta profesional de los abogados, pero cuya ineficacia es evidente. Al inicio del film, Kirkland está ocupado en un caso difícil. Tiene a un cliente en la cárcel porque las pruebas que demuestran sin lugar a dudas su inocencia llegaron tarde y se presentaron fuera del plazo que el juez marcó como periodo probatorio. El hombre, Jeff McCullaugh (Thomas G. Waites), fue parado por la policía por llevar una luz del coche fundida y encarcelado al ser confundido con un asesino de igual nombre. Esto choca frontalmente con el mundo del abogado que, a pesar de todo, sigue creyendo en la posibilidad de obtener justicia en los tribunales. Ahí reside el interés de la película. Los

---

<sup>344</sup> De ahí salen algunas de sus mejores cintas, si bien no todas fueron éxitos. *The Cincinnati Kid* fue la película que le permitió reafirmarse como algo más que un director de encargo. Así llegaron la ya citada *En el calor de la noche*, la estupenda y visualmente innovadora *El caso Thomas Crown*, la épica *El violinista en el tejado* y la interesantísima *Rollerball*.



espectadores acompañaremos a Kirkland en su crisis irreversible. A medida que nos adentramos en la trama vemos que el sistema judicial de Baltimore va de componenda en componenda. Varios personajes lo ejemplifican. El juez que ha impedido que el cliente inocente de Kirkland obtenga la libertad es Henry T. Fleming (John Forshyte) quien, tras ser acusado de violación, llama y encarga su defensa a Kirkland. Éste no está muy convencido de aceptar el caso, pero lo acaba haciendo. Al fin y al cabo, todo el mundo merece una defensa, incluso un juez poco indulgente.

Kirkland inicia una relación sentimental con Gail Packer (Christine Lahti), una abogada que está en la comisión deontológica que examina un caso en el que había trabajado. Nuestro protagonista también es amigo del juez Francis Baforda (Jack Warden), sujeto de tendencias suicidas que siempre asiste al trabajo armado con una pistola. Por último, podemos decir que Kirkland es buen amigo de Jay Porter (Jeffrey Tambor), el abogado que enloquece por completo cuando descubre que un hombre al que había defendido con éxito de un cargo de asesinato acaba matando a dos niños poco tiempo después de que lograra su exoneración.

Este haz de relaciones nos puede dar una ligera idea del tono de la cinta: satírico, excesivo, un punto ampuloso incluso. Muchos elementos en *Justicia para todos* son excesivos e histriónicos, como corresponde a un mundo en donde los valores morales se han invertido. Los abogados no respetan código alguno, los fiscales no negocian casos si eso puede ir contra sus posibilidades políticas, los jueces son acusados de cometer delitos sexuales y tus opciones legales son mucho más reducidas si no eres poderoso. Los personajes que rodean a Kirkland tienen características y rasgos psicológicos extremos, pero es precisamente ese tono irónico y el cinismo que demuestran los protagonistas de la historia lo que hace que la película sea interesante<sup>345</sup>.

El catalizador de la explosión final de Kirkland es la culpabilidad del juez Fleming. Éste le reconoce en privado que es culpable de la violación. Previamente había logrado pasar la prueba del polígrafo, lo que convenció a Kirkland de su inocencia. El juez también paga a un testigo que miente en el estrado y declara que la noche del incidente alguien más entró en el apartamento de la denunciante, algo que es

---

<sup>345</sup> La película ha tenido a nivel académico poca repercusión, a pesar de su éxito comercial y de los nombres importantes que la firman e interpretan. Siempre se ha considerado una cinta menor dentro de los *law film studies*. Una crítica bastante justa con la película se puede encontrar en el blog *Once upon a screen... a classic film and TV blog*. Accesible en: <https://aurorasginjoint.com/2015/07/28/and-justice-for-all-1979/>. Bergman y Asimow comentan de la película: "...*And Justice for All* effectively lampoons the criminal justice system, but the price tag for satire is unreality". En Paul Bergman, Michael Asimow, *Reel Justice*, *op.cit.*, p. 111.

completamente falso. Estos hechos, junto con los numerosos problemas que Kirkland ha encontrado a lo largo de los últimos meses, le hacen explotar. En los últimos compases de la película, el abogado denuncia en la vista oral del caso Fleming a su cliente, revelando que es culpable y dejando en entredicho el funcionamiento de la administración de justicia. No es un final realista, aunque tampoco lo pretende. La sátira ha alcanzado su punto máximo y este final es coherente con la exposición realizada por la película y el tono utilizado hasta ese momento.

El abogado Kirkland sufre los efectos de un debate interno que otros personajes han tenido a lo largo de la historia del cine jurídico. ¿Cómo defender a un culpable cuando sabes que lo es, pero él no lo reconoce? ¿Cómo llegas al convencimiento interno de que un cliente es culpable si él no lo dice? Este tipo de dilemas han alumbrado ficciones de gran mérito, si bien muchas de ellas se incardinan en el *thriller*, el cine negro o cualquier otro género afín, y hacen del giro final de guion un elemento estructural importante. Aquí hay un giro final, con la explosión de Kirkland, pero la película no basa su estructura en la necesidad de descubrir si Fleming es o no culpable, porque antes de que lo sepamos la película ha realizado ya su alegato: el sistema judicial en su totalidad sufre una corrupción endémica. Dicha acusación se basa en detalles argumentales que a cualquiera ajeno al mundo del derecho pueden chocarle notablemente, como es el caso de las negociaciones previas entre fiscales y abogados defensores para pactar conformidades. Pero es una técnica habitual que garantiza el funcionamiento de la justicia penal en EE. UU.<sup>346</sup>. El trato degradante e impersonal de los procesados es otro de esos detalles. La idea de que un inocente esté en prisión por un problema procesal, como ocurre en la película, al tiempo que un culpable eluda la acción de la justicia, constituye el núcleo del dilema que el espectador debe afrontar.

Por mucho que la actitud de Kirkland no sea profesional, cuando no directamente imposible o constitutiva de delito e infracción ética evidente, el espectador debe decidir si está de acuerdo o no con la denuncia final de Kirkland por razón de un bien mayor: la justicia material. Es evidente que a nivel práctico dicha denuncia no logrará una condena del juez Fleming, ni mucho menos, pero sí logra que la verdad de los hechos sea conocida, independientemente de que sea imposible ya establecer una

---

<sup>346</sup> Así lo aseguran Bergman y Asimow en su análisis legal de la película, que es bastante crítico y en el que inciden en los detalles poco realistas de la cinta, como la insistencia de Kirkland en el tema del polígrafo, prueba que sabemos que es inadmisibile en una gran mayoría de casos al no considerarse fiable. En Paul Bergman; Michael Asimow, *Reel Justice, op.cit.*, p. 112. De todas las críticas que hacen a la película la que nos parece más ajustada es el esquematismo del personaje femenino, Packer.

verdad en sede judicial sobre qué ocurrió realmente la noche de autos y poder constatar que Fleming es culpable porque sí violó a la denunciante.

### 3.7.2 La sátira y el fin de las instituciones democráticas

La mezcla de géneros de *Justicia para todos* y su tono grotesco, así como lo irreal de su resolución, la han relegado al estatus de obra menor en las historias del cine. Pero una de las claves de lectura de la película está precisamente en ese final excesivo en el que Kirkland tira su carrera por la borda al denunciar el crimen de su cliente. Kirkland utiliza, al igual que Atticus Finch, el tribunal secreto de su conciencia para juzgar a Fleming. Decide no transigir y salir de ese mundo lleno de componendas de los juzgados de Baltimore. Para que su denuncia sea eficaz opta por lo que sabe que tendrá repercusión mediática. En este caso utiliza la tendencia de los medios al amarillismo y la noticia espectacular para aumentar el impacto de su enmienda al sistema judicial de Baltimore.

Norman Jewison conoce el impacto que pueden llegar a tener los medios de comunicación y el daño que pueden provocar los climas de opinión adversos. Esta idea ya la habíamos encontrado en *Furia*, *Caballero sin espada*, *El joven Lincoln*, *La herencia del viento*, *Serpico* y *Todos los hombres del presidente*. Todas ellas contienen reflexiones sobre el impacto del poder mediático<sup>347</sup>.

En 1979 las cosas en el mundo del cine estaban cambiando mucho. Stanley Kramer, el otrora poderoso productor de películas progresistas y posicionadas a favor de la lucha por los derechos civiles de las minorías en EE. UU., ya no gozaba del favor del público. Jewison supo adaptarse a esos cambios. *Justicia para todos* fue un éxito de taquilla. Kirkland puede ser un personaje excesivo e histriónico, incluso poco creíble en general. Pero el tono esquizoide que jalona esta sátira explica en clave alegórica que la justicia penal estadounidense no deja de ser un laberinto impenetrable para la gran mayoría de ciudadanos y esa idea encajaba bien con la poca confianza que los ciudadanos tenían a finales de la década en sus instituciones democráticas. Esta idea se

---

<sup>347</sup> Jewison, que había trabajado sobre el tema del racismo y la segregación, sabía del poder que los medios tenían a la hora de moldear la opinión pública. También sabía de su tendencia al periodismo espectáculo. El historiador Mark Harris da un ejemplo de esto. Nos cuenta que el matrimonio interracial de la hija del Secretario de Estado de Johnson, Dean Rusk, generó más revuelo mediático que la sentencia del Tribunal Supremo *Loving vs. Virginia*. Al enterarse de que su hija de 18 años, Margaret Rusk, se iba a casar con un joven negro de 22 años, Guy Smith, Dean Rusk ofreció a Lyndon Johnson su dimisión, pero éste se negó a aceptarla. Mark Harris, *Scenes from a revolution. The Birth of the New Hollywood*, Londres, Cannongate, 2009 [2008] p. 371.

refuerza cuando se comprueba que para Fleming la justicia sólo es un gran sistema que puede trampearse y manipularse si sabes cómo y gozas del dinero y la posición suficientes. *Justicia para todos* es una película muy amarga y desesperanzada, por mucho que utilice una ironía de trazo grueso y un marcado histrionismo para desarrollar sus tramas.

### **3.8 *El príncipe de la ciudad* (Sidney Lumet, 1981)**

#### **3.8.1. Ponme una escucha: un caso real**

En 1978 el periodista Robert Daley publicó *Prince of the City. The true story of a cop who knew too much*. El libro relataba una larga y complicada investigación sobre un caso de corrupción policial que afectaba al corazón del sistema de justicia penal de la ciudad de Nueva York. La investigación fue dirigida por los fiscales federales Rudolf Giuliani, Maurice Nadjari y Tom Puccio. Sólo ellos y el alto comisionado del Departamento de Policía de Nueva York conocían la identidad y el trabajo de Robert Leuci, un policía infiltrado en el SIU (*Special Investigations Unit*) de la división de narcóticos de la policía de Nueva York. En 1981 se estrenó *El príncipe de la ciudad*, película basada en el libro de Daley, con dirección de Sidney Lumet. La adaptación corrió a cargo del propio director y de la escritora Jay Presson Allen.

La película cuenta la historia de Danny Ciello, interpretado por el actor Treat Williams y trasunto del detective Robert Leuci. Ciello es un corrupto policía poco dado a heroísmos innecesarios que pertenece a una escuadra especial de la sección de narcóticos de la policía de Nueva York. Ciello siempre ha convivido con policías corruptos que combaten el narcotráfico al tiempo que se llenan los bolsillos.

A lo largo de los años setenta estos policías, que nadie hubiese calificado de poco efectivos en su trabajo, construyeron amplias redes de informantes a los que pagaban con narcóticos. No era la única ilegalidad que cometían. Estos policías estaban especializados en robar alijos de drogas, sustraer cantidades económicas a los traficantes o quedarse parte de las incautaciones. La historia real de Leuci es contemporánea a la de Frank Serpico, del que casi todo el mundo en el cuerpo había oído hablar. Y también de la historia de Frank Lucas. Esta sincronía demostraría no sólo que la corrupción policial en los setenta estaba muy extendida, sino que una parte importante de la misma estaba relacionada con los estupefacientes.

En el caso que nos ocupa sabemos que se iniciaron varias investigaciones sobre lo que ocurría en la división de Leuci. Cuando los fiscales federales que llevaban el caso le propusieron colaborar con la justicia su respuesta fue sorprendente: lo haría pero con una condición: que la investigación no se centrara únicamente en los miembros de la policía de Nueva York. Se tenía que investigar a más gente. A jueces, políticos, fiscales y otros operadores jurídicos que con su connivencia o desidia, según el caso, habían ayudado a construir esa red de amplia corrupción que se extendía por toda la ciudad. Ésa fue su respuesta. Si todo se basaba en atacar el último eslabón de la cadena no podían contar con su ayuda.

En la película de Lumet, Danny Ciello es el policía más joven del grupo especial antidroga, cuyos miembros mantienen una relación muy estrecha, casi familiar.

Ciello se comporta como todos los demás. Comete las mismas ilegalidades, es violento con los detenidos, roba parte de los materiales incautados y, en definitiva, es un corrupto que vive en un mundo oscuro con reglas propias. Esas normas internas del grupo constituyen un código de honor insoslayable. El resto de policías veteranos lo saben, por lo que hacen lo posible por introducir a Ciello en sus círculos familiares. Estrechar las relaciones personales hará mucho más difícil que cualquiera de ellos rompa el código.

Pero algo no funciona en el mundo de Danny Ciello. Cuando los fiscales federales le proponen colaborar con la justicia, el policía acaba aceptando el trato. Para ello tendrá que grabar conversaciones y llevar micrófonos ocultos para que las pruebas sean contundentes y poder construir así un caso sólido.

Nunca queda del todo claro por qué Ciello acepta colaborar. El personaje no lo hace por firmes convicciones morales sino porque se ve atrapado en una extensa red de mentiras y acaba en el punto de mira de los investigadores. Podría haberse negado a colaborar, ya que los fiscales tenían muchas conjeturas y pocas pruebas. Pero acaba aceptando como si la decisión no pudiese ser otra. Ciello es un sujeto cansado, parece exhausto y harto del pozo de corrupción en el que habita. Este cansancio vital abre la puerta a los investigadores. De hecho, la actitud de Ciello nos muestra algo muy interesante sobre el proceso de investigación: sin la participación del policía los fiscales no habrían tenido caso, por mucho que los crímenes cometidos fueran conocidos por mucha gente y no fueran un secreto en el cuerpo de policía.

¿Por qué Ciello se convierte en un delincuente? Por factores ambientales. Ciello no es capaz de resistir la presión de un grupo policial que vive delinquiendo pero que

luego tiende redes de apoyo y presión familiar. En su momento, Frank Serpico se resistió a ese entramado de intereses y corruptelas, y su decisión estuvo a punto de costarle la vida. Cielo no se resiste, pero llega un momento en el que se rinde ante tanta presión.

A partir de la aceptación de Cielo la película se convierte en una descripción minuciosa del proceso de indagación liderado por dos fiscales especiales. Se trata de construir un caso sólido, para lo que Cielo necesita grabar decenas de conversaciones. Las cintas se acumulan en la planta alquilada de un edificio aislado y que no pertenece a la policía ni a la fiscalía. Casi nadie conoce la operación. Cuando los fiscales creen que tienen ya un caso sólido, activan la investigación pública y presentan la denuncia para que se reúna el Gran Jurado.

De todas maneras, las cosas nunca son tan sencillas. La visión de Sidney Lumet sobre la lucha contra la corrupción policial es sombría y poco entusiasta. Hay dos momentos que describen bien las trabas y problemas que pueden surgir en este tipo de procesos. El primero tiene que ver con el acuerdo judicial entre el Estado y Cielo. A cambio de su colaboración, los fiscales conceden al policía corrupto inmunidad total por los crímenes cometidos en el pasado. La única condición que debe cumplir Cielo es declarar y explicar todos los hechos delictivos en los que hubiese participado. En una vista a la que Cielo es llamado como testigo de cargo, los abogados defensores de los policías corruptos le interrogan sobre algunos hechos no declarados en la confesión que sirvió de base para el acuerdo con la fiscalía. Cielo reconoce más hechos delictivos que los especificados en el acuerdo, por lo que los abogados defensores solicitan que se procese a Cielo por ello y que se anule su testimonio. Puede parecer un mero detalle legal, pero no es una cuestión menor. La investigación está a punto de irse al traste por esta cuestión.

La segunda escena escrita por Lumet y Allen que explica hasta qué punto el sistema es ineficiente tiene lugar cuando, hacia el final de la historia, varias agencias estatales quieren hablar e interrogar a Danny Cielo. En una secuencia de montaje muy brillante varios investigadores se sientan para preguntarle casi lo mismo. La investigación federal original ha activado otras indagaciones. La eficacia se diluye en una maraña de administraciones que ni se ven entre sí ni quieren hacerlo. Nadie se preocupa por los casos del vecino, todos persiguen una victoria personal que tendrá poca repercusión en el tejido criminal, pero a la que sí podrán sacarle un gran rédito electoral como fiscales. Sin embargo, todos se muestran preocupados por el personaje

de Ciello. Cuando los investigadores descubren la cantidad de delitos que ha cometido discuten sobre si es pertinente mantener su inmunidad. Y quienes más dudan son los políticos preocupados por las posibles repercusiones públicas de ese perdón oficial. Su problema no es la criminalidad en sí; su horizonte de expectativas es la próxima elección. Estas intuiciones y denuncias sobre las insuficiencias del sistema de justicia penal se confirmarán en otras películas posteriores de Lumet, especialmente en *La noche cae sobre Manhattan*.

Danny Ciello queda desencantado del sistema. Ha puesto en peligro su vida para acabar persiguiendo a unos policías que eran su familia, mientras que la indagación sobre la corrupción institucional que se sitúa a un nivel más alto queda atascada y paralizada por incomprensibles cuestiones burocráticas. Esta es la sensación de Ciello y la que acaba teniendo el espectador. El confidente se convertirá en un testigo protegido que vivirá aislado, tendrá que huir en varias ocasiones y acabará preguntándose si valió la pena sacrificarlo todo para arañar apenas la superficie del sistema corrupto en el que ha vivido como policía durante tantos años.

### **3.8.2 Nada volverá a ser como antes: el fin de los grandes relatos**

Jonathan Kirshner califica *El príncipe de la ciudad* como una película de los setenta, a pesar de su fecha de estreno. Lo hace porque su factura y su intención encajan bien con el tipo de cine hecho durante esa década. Este cine del que hemos hablado desaparecerá poco a poco de los planes de producción de los grandes estudios, preocupados a partir de 1980 de otro tipo de productos, de mayor impacto comercial y presupuestos más altos<sup>348</sup>. Pero durante los setenta, cineastas como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, William Friedkin, Sidney Lumet o Alan J. Pakula encontraron en las películas policíacas una perfecta coartada para elaborar un discurso crítico más directo, tanto en lo estético como en lo narrativo. Ya hemos comentado que la desaparición de la censura ayudó a que las películas maduraran. En último término la violencia que muestran, en ocasiones muy descarnada, también actuaba como reclamo para la audiencia<sup>349</sup>.

Con todo, estos cineastas no se adentraron en los entresijos del crimen y la corrupción e hicieron películas con una violencia gráfica y explícita únicamente por la

---

<sup>348</sup> Jonathan Kirshner, *Hollywood's Last Golden Age*, p. 216.

<sup>349</sup> Bernard F. Dick, *The Death of Paramount Pictures and the birth of Corporate Hollywood*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001, p. 170.

necesidad de encontrar espectadores y reconocimiento sino porque la propia realidad del país había cambiado. Todas las películas que hemos analizado contienen un desencanto muy explícito.

Si atendemos a la historia política que hemos relatado, el hiato en el cine jurídico del que habla Nicole Rafter y que afecta a los años setenta, adquiere sentido. El país ya no podía exhibir un relato convincente. Roosevelt, Truman, Eisenhower, Kennedy y Johnson fueron capaces de articular un relato moral para guiar y gobernar el país. Incluso un presidente accidental como Lyndon Johnson encontró en los derechos civiles una manera de dotar a su presidencia de propósito y sentido. Nixon lo intentó. En *Todos los hombres del presidente* se ve de fondo en ocasiones una televisión que da noticias de la época. Mientras el escándalo del Watergate arrancaba con la detención de los “fontaneros”, Nixon volvía de la República Popular China. El presidente estaba intentando una política de distensión en la Guerra Fría que no pudo concluir, en parte por el problema irresoluble que suponía Vietnam. Cuando el Watergate asedió a Nixon y sus consejeros más directos, cualquier esfuerzo hecho en otros ámbitos y que podía haber dotado a la presidencia de un sentido, cayó en saco roto. La dimisión del presidente dejó al país desconcertado. Gerald Ford era el segundo presidente a su pesar del último decenio y no tenía proyecto alguno que ofrecer. Carter sí tenía un discurso lleno de proyectos y bondades, pero se vio superado muy ampliamente por las circunstancias. El sistema político había sufrido demasiada corrupción, la economía no marchaba bien, y el tejido social se veía débil. ¿Qué espacio dejaba este escenario social para un abogado heroico y consciente como Atticus Finch? ¿No son tiempos más adecuados para la explosión de indignación y la denuncia desesperada del Kirkland de *Justicia para todos*?

Los personajes poco heroicos de Sidney Lumet, Norman Jewison y Alan J. Pakula son la respuesta a este tiempo convulso. Este mundo de policías y criminales, jueces y fiscales, perdedores todos ellos en el fondo, permite a un cineasta como Lumet explorar “the complex, ambiguous relationships between the individual and the small, tight social system that forms his own personal community and the larger universe that threatens the survival of both the smaller, self-contained world and the individual”<sup>350</sup>.

Al revisar estas películas también podemos constatar que muchos de los problemas que se desarrollarán y crecerán a lo largo de las dos décadas posteriores

---

<sup>350</sup> R.A.Blake, *Street Smart. The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*, Lexington, The University of Kentucky Press, 2005, p. 73.



tienen su origen en los setenta. La profunda transformación en las formas de la criminalidad y la pérdida de poder de la mafia, con la consiguiente sustitución por bandas en lucha con un componente étnico o racial, se inicia en esos años. La guerra de Vietnam concluyó oficialmente en 1975, pero EE. UU. se involucraría en años posteriores en golpes de estado en Sudamérica o intentaría desestabilizar a la Unión Soviética con una intervención encubierta en Afganistán. Su presencia exterior no disminuyó, simplemente se transformó. La dimensión exterior de la política estadounidense seguía afectando al interior del país. La droga empezó a importarse desde Sudamérica y, en ocasiones, lo hacía en aviones pilotados por personal al servicio de las administraciones norteamericanas (recordemos el famoso escándalo Irán-Contra)<sup>351</sup>. En último término, luchar contra el tráfico de drogas esquina a esquina en una gran urbe estadounidense sólo atacaba el final de la cadena, el eslabón más débil, pero no erradicaba las causas del tráfico ni la estructura criminal que la sustentaba.

Estas cuestiones se plantean en *Serpico* y *El príncipe de la ciudad*. Una vez que el delito ha sido denunciado, ¿cuáles son las condiciones sistémicas que favorecen o entorpecen su persecución? Para que el delito exista y prospere no sólo se darán las condiciones de origen (una demanda de producto ilegal, unas mafias que ven oportunidad de negocio, una policía corruptible y con recursos insuficientes, una técnica delictiva adecuada y difícil de detectar...) sino que deben darse condiciones sistémicas que entorpezcan su persecución una vez que el delito ha sido denunciado y ha entrado en el sistema de justicia (en donde los jueces no son los únicos operadores, recordemos). Lumet apunta a varias cuestiones interrelacionadas: la maraña administrativa; los problemas de competencias entre administraciones; la demora y la posibilidad de obstruir determinadas investigaciones; la desprotección del filtrador.

En *El príncipe de la ciudad* se cuenta con mayor detalle que en *Serpico* el camino que sigue una investigación una vez que el filtrador ha hecho su denuncia. Se demora en cuestiones sin aparente importancia pero que resultan decisivas para entender por qué, a la postre, los policías corruptos deciden serlo activamente o mirar a otro lado en lugar de cumplir la ley. La respuesta es incluso más descorazonadora si cabe que la dada en *Serpico*. Aquí hay fiscales, medios, oportunidades y un filtrador corrupto que denuncia a sus compañeros. Pero falta la voluntad política real para desmantelar un

---

<sup>351</sup> Existen dos excelentes películas sobre este tema, con enfoques diferentes. Una de ellas es *Barry Seal: El traficante* (Doug Liman, 2017), con Tom Cruise en el papel protagonista. La otra es *Matar al mensajero* (Michael Cuesta, 2014), en este caso centrada en un periodista que denunció los hechos y pagó un alto precio por ello.

clientelismo que ataca los valores fundamentales del sistema político y social. El corazón del problema es la absoluta falta de voluntad de construir un sistema resistente ante la transgresión, un tema sobre el que Lumet volverá en clave de género policiaco en *Distrito 34: Corrupción total* y en *La noche cae sobre Manhattan*. El camino recorrido desde la luminosa victoria del protagonista de *Doce hombres sin piedad* a la amarga derrota del personaje central de *La noche cae sobre Manhattan* ha sido largo y tortuoso.

### 3.9 Variaciones sobre el liberalismo americano y la cultura popular

Hemos titulado el capítulo “Crisis y transición del modelo liberal” en un intento por realizar una doble alusión. De un lado nos referimos a los cambios que experimenta el mundo del cine de Hollywood, a su maduración y transformación forzada, se diría, por los desafíos industriales y el nuevo escenario social. Y de otro aludimos a las transformaciones que experimentó el pensamiento político liberal. Según Edmund Fawcett en 1945 se abre un tercer periodo para el liberalismo, durante el cual el papel que juega la reivindicación de los derechos individuales es mayor. El autor lo llama un “liberalismo basado en los derechos”<sup>352</sup>. Las películas de la “Era heroica” analizadas en el capítulo anterior encajarían bien en esa descripción. Las analizadas en el presente capítulo son la respuesta desde el terreno de la cultura popular ante un escenario de crisis social que obstaculizó enormemente esa lucha por los derechos civiles.

Durante este periodo de los setenta, apasionante desde un punto de vista histórico, algunas películas se comportaron como mecanismos de análisis, disección y crítica social, mostrando un interés muy claro por intervenir en el debate público y opinar sobre la calidad de la democracia estadounidense. En mayor o menor medida, esas cintas expresan una idea popular sobre el sistema jurídico estadounidense. A tenor de lo expuesto, esa idea es mucho más negativa que la vista en décadas anteriores.

Según el historiador Peter Kuryla existen tres grandes maneras de estudiar el problema del liberalismo en EE. UU.<sup>353</sup>. Dice el autor que una primera línea de pensamiento se corresponde con el liberalismo pragmático, que incluiría a aquellos

---

<sup>352</sup> Edmund Fawcett, *Sueños y pesadillas liberales en el siglo XXI*, Barcelona, Página Indómita, 2019 [2018], p. 29.

<sup>353</sup> Kuryla se centra en los trasvases constantes entre teoría política y cultura popular, por lo que sus apreciaciones serán de gran utilidad. Véase Peter Kuryla, “Three Variations on American Liberalism”, en Martin Halliwell; Catherine Morley (eds.), *American Thought and Culture in the 21st Century*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.

pensadores que lejos de elaborar sistemas cerrados o teorías más totalizadoras, trataban de dar respuestas a problemas concretos. En este grupo se podrían incluir desde algunas obras de William James o de John Dewey hasta la relectura que hace Richard Rorty tiempo después de las obras del propio Dewey. El liberalismo pragmático es una etiqueta amplia que incluye a pensadores diversos y que define una actitud de compromiso entre teoría y práctica que, en ocasiones, puede parecer chocante. También caben aquí el historiador Arthur M. Schlesinger Jr., el teólogo Reinhold Niebuhr o incluso críticos literarios y culturales como Alfred Kazin o Lionel Trilling. Schlesinger fue, por ejemplo, un acerado anticomunista<sup>354</sup>.

La segunda línea estaría dominada por el debate surgido a partir de la publicación del libro *Theory of Justice* (1971), de John Rawls, y se preocuparía por el funcionamiento de los derechos como centro del sistema democrático. Aquí estaríamos ante propuestas más completas y sistémicas, incluso totalizadoras, por su intento de dar respuestas a problemas concretos desde la definición de un sistema filosófico funcional y basado en premisas que actuarían como auténticos pilares inamovibles del mismo. Esto ha llevado a algunos autores a criticar la concepción de Rawls por ser contraria a la idea de disenso y sociedad abierta que ellos defienden. Es el caso del politólogo Chandran Kukathas<sup>355</sup>. En la descripción que éste hace de la teoría de Rawls, explica que la versión del liberalismo que defiende parte de la premisa de que es necesario extender la mayor cantidad posible de justicia entre todos los ciudadanos, en la búsqueda de un escenario de mayor igualdad para todos. Pero eso, a juicio de Kukathas, no es más que un modelo teórico que convive mal con la propia realidad. Por último, según Kuryla, una tercera línea liberal estaría presidida por un modelo antiautoritario o polemista, muy reforzado en los últimos veinte años y que suele actuar como una denuncia frente a los abusos que diferentes grupos de interés cometen y que dañan el funcionamiento democrático, tal y como estos polemistas lo conciben<sup>356</sup>.

Como bien dice Kuryla casi cualquier variación sobre el liberalismo traza una línea de ascendencia desde la creación histórica de un estado del bienestar limitado durante los años del *New Deal* hasta el movimiento por los derechos civiles de los años

---

<sup>354</sup> *Ibid*, p. 70. Un cierto pragmatismo liberal llevó en su día a un reconocido pensador como Christopher Hitchens a apoyar la invasión de Irak que se produjo en 2003. Hitchens es inglés, pero liberales norteamericanos han tenido también problemas para definir posiciones firmes a favor de los derechos individuales y las libertades civiles cuando conceptos y elementos como el patriotismo o el nacionalismo han intervenido en la ecuación.

<sup>355</sup> Chandran Kukathas, *El archipiélago liberal*, Barcelona, Planeta, 2019 [2003], p. 65.

<sup>356</sup> Peter Kuryla, *op.cit.*, pp. 65-79. Un ejemplo perfectamente actual de esta línea lo constituyen los documentales de Michael Moore.

sesenta<sup>357</sup>. Y realmente, bajo nuestro punto de vista, son también los dos grandes momentos que definen esa irradiación desde la filosofía y la teoría política hacia una parte significativa de la cultura popular. Durante ese tiempo se construye una renovada argumentación que trata de dar respuesta a la pregunta de por qué es importante proteger los derechos individuales y una serie de libertades públicas, la mayor parte de las cuales se encuentran consignadas en la Constitución americana, y que históricamente han encontrado dificultades para ser reivindicadas y demostrar su efectividad, especialmente en lo referente a las minorías. Esa lucha es la que simbólicamente queda asociada a los personajes y momentos históricos que hemos ido desgranando en estas páginas, desde Roosevelt y su lucha judicial por implementar el *New Deal* hasta las marchas del Dr. Martin Luther King o las importantes decisiones del Tribunal Supremo que ayudaron a moldear la Gran Sociedad del presidente Johnson.

Kuryla advierte, con todo, que hablar de variaciones y modalidades del pensamiento liberal en EE. UU. implica aceptar que existen desconexiones entre teoría y práctica y entre implicaciones académicas y populares de la teoría. En sus palabras: “rawlsian or pragmatic modes of liberal thought have adherents who work out of theoretical and philosophical implications of their beliefs”<sup>358</sup>. El autor comenta igualmente que en la política estadounidense hay un número pequeño de liberales que teorizan activamente sobre sus creencias políticas pero que muchos otros actúan sin atender demasiado a teoría alguna; se comportan más pragmáticamente, se podría decir<sup>359</sup>. Las películas que hemos analizado encajarían bien con esa tercera variante del liberalismo, la polemista. De hecho, autores como Lumet o Jewison no han dejado casi nunca de serlo.

John Rawls publicó *Theory of Justice* en 1971. Poco después, en 1974, Robert Nozick publicaría su seminal *Anarchy, State, and Utopia*. Tras las grandes luchas por los derechos civiles y durante la complicada década de los setenta, la reflexión teórica se acelera. Es también el momento en el que la teoría crítica despega en EE.UU. Una serie de pensadores como Michel Foucault o Jacques Derrida se convertirán en auténticas estrellas académicas en un momento en el que el pensamiento vira y se

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 66. Esta periodificación es perfectamente compatible, a nuestro entender, con la que propone Fawcett en su reciente libro de 2019.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>359</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

empieza a hablar de posmodernismo<sup>360</sup>. Esto tendrá implicaciones importantes, puesto que una parte fundamental de ese pensamiento crítico se convertirá en pensamiento resistente y contrario a las tesis fundamentales del conservadurismo de los ochenta.

Si hacemos una valoración global de las películas analizadas podemos ver que, cada una a su manera y con intensidad variable, plantean una serie de polémicas de gran interés por su relación con el contexto histórico. Dichas polémicas están emparentadas con los problemas fundamentales sobre los que el liberalismo, como teoría política, ha debatido a lo largo del tiempo. Una idea rectora que une las películas analizadas es que la corrupción institucional es una de las principales amenazas contra la libertad. El diagnóstico mayoritario aquí es que esa corrupción ha adquirido tintes sistémicos, por lo que su extirpación roza lo imposible. Una parte del pensamiento liberal ha asumido que el conflicto es inevitable, que las sociedades sufren y viven en conflicto. De la lucha entre intereses contrapuestos surge algún tipo de equilibrio. En las películas analizadas ese equilibrio está completamente roto, por lo que la visión es negativa y descorazonadora.

En todas estas historias se comprueba igualmente una desconfianza evidente ante el poder y la autoridad. El poder se muestra invasivo en las cintas analizadas y su limitación parece algo imposible. El pensamiento liberal ha mostrado históricamente una desconfianza frente al poder, ya fuera el del Estado, o de un colectivo de sujetos que se asocian, la Iglesia u otras instituciones fuertes. El poder no sometido a control alguno es una de las bestias negras del liberalismo.

Por último, pensemos en la idea del respeto cívico, otra de las ideas que han guiado el pensamiento liberal a lo largo de su historia<sup>361</sup>. Ese respeto hacia las personas debe presidir cualquier actividad estatal, pero también de cualquier colectivo ciudadano. Ese respeto debe estar respaldado por la ley. En la película de Norman Jewison vemos varios ejemplos de cómo el respeto cívico ha saltado por los aires. Un inocente se encuentra en prisión, un culpable trampea el sistema de justicia, los fiscales actúan movidos por intereses políticos y un abogado acaba explotando y se inmola en un intento inútil por restituir esas virtudes cívicas que los sujetos a su alrededor han perdido por completo. Las películas oscilan a veces entre la denuncia y la más pura

---

<sup>360</sup> Véase François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cia y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2005 [2003].

<sup>361</sup> Nos guiamos aquí por el texto de Fawcett de 2019. De manera breve el autor desglosa las cuatro ideas fundamentales que han guiado el pensamiento liberal. En Edmund Fawcett, *Sueños y pesadillas*, *op.cit.*, pp. 28-29.

indignación. Hemos visto cómo Alan J. Pakula, Sidney Lumet y Norman Jewison se preguntan cómo proteger la libertad individual de las amenazas y formas de autoridad que la puedan desvirtuar y cómo utilizar los mecanismos estatales para asegurar el libre ejercicio de esa libertad<sup>362</sup>. Más que recetas y soluciones, las películas alientan preguntas y ofrecen visiones críticas para espectadores conscientes de la crisis de valores vivida durante la década de los setenta.

### **3.10 Un cine para las masas y la nueva era de la comunicación**

Ya desde el principio de este trabajo nos hemos preguntado por qué un buen puñado de películas estadounidenses que tratan el tema del derecho y la justicia (como elemento central de las mismas y no como mero accidente o dato colateral) manifiestan posturas liberales y cercanas a la izquierda política denunciando habitualmente la intromisión de diversos agentes en la esfera privada del sujeto o la obstaculización en el ejercicio de sus derechos individuales. Hemos buscado respuestas en el análisis cultural y en el estudio de las condiciones políticas que rodean a la realización de películas, también en la historia de Hollywood y en sus dinámicas de producción. Y hemos tratado de no olvidar el componente personal que rodea el proceso de creación artística. En última instancia, nos ha resultado muy difícil limitar la explicación a un único factor desencadenante.

La explosión de creatividad de los setenta se explica por la confluencia de factores muy diversos. Aunque pueda parecer un contrasentido, la situación de crisis, incluso dentro de los propios estudios de Hollywood, favoreció la exploración y la búsqueda de nuevos caminos creativos.

No era la primera vez que una época de crisis alumbraba un cine interesante. Ya había sucedido con la Gran Depresión o con los peores momentos de la persecución y paranoia anticomunista a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. El historiador Todd Berliner etiqueta el cine de los setenta como el *incoherent Hollywood*, debido a los experimentos narrativos y formales que encontramos en algunas cintas del periodo<sup>363</sup>. Hemos visto que también Jameson tomó referentes importantes de la época para elaborar su teoría sobre la estética geopolítica. Nuestro objetivo ha sido movernos dentro de este tejido de relaciones y encontrar las películas de cine jurídico que mejor retrataban los asedios y amenazas sufridas por la democracia liberal estadounidense.

---

<sup>362</sup> Peter Kuryla, *op.cit.*, p. 71.

<sup>363</sup> Todd Berliner, *Hollywood Incoherent. Narrative in seventies cinema*, University of Texas Press, 2010.

Las posturas de las películas analizadas con mayor profundidad coinciden en parte con las ideas expresadas por autores como Rawls en su defensa de un liberalismo de corte inclusivo e igualitario. Se trata de películas con un fuerte componente social y muy preocupadas por las nociones de justicia e igualdad.

Pero toda historia tiene un final y en el caso del *New Hollywood* suele citarse el fracaso comercial de *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980) como el momento de cambio. La excelente película de Cimino, que cuenta algo tan fundamental en la historia de la formación de EE. UU. como la lucha entre ganaderos y agricultores por el control de la tierra y el ejercicio del poder político, fue un monumento a la megalomanía y al descontrol presupuestario, cuando no personal. Lo que quedaba de los estudios de Hollywood, ahora inmersos en el enésimo proceso de reestructuración, aprenderían la lección e iniciarían su largo camino hacia un control industrial del producto mucho más férreo y que hoy día está dando excelentes resultados económicos.

Después de la euforia creativa de los setenta llegó una larga resaca. La cultura se endureció, Wall Street se convirtió en una nueva religión, Reagan subiría la apuesta en política internacional tras ganar las elecciones, y combatiría el comunismo mediante la subversión en América Latina y la tecnología imposible en Europa. No le faltaron detractores y críticos mordaces. Se diría que el Oliver Stone de los años ochenta se hizo una carrera cinematográfica combatiendo la ideología de Reagan y los republicanos; Tom Wolfe publicó su mejor obra de ficción, *La hoguera de las vanidades*, satirizando precisamente esa cultura ochentera que hizo del dinero un renovado tótem.

El cine de Hollywood dejó que una parte importante de la producción, tanto económica como simbólicamente, recayera en películas que llevaban el nombre de *blockbusters* y que se basaban en conceptos simples y entendibles, diseños vistosos, historias de acción y universos narrativos ampliables. Estas cintas solían basarse en lo que se conoce como un *high concept*, un concepto narrativo simple y directo, funcional y fácilmente trasladable a una película de acción (el nuevo y más rentable género practicado por los estudios). No es éste el terreno que nos interesa. Se ha escrito mucho y bien sobre los personajes que interpretaron actores especialistas en acción como Sylvester Stallone o Arnold Schwarzenegger y temas como la raza, el género o la clase social. Por tanto, no es éste el tema que nos debe ocupar ni tampoco la influencia ejercida por el justiciero Harry Callahan en otros personajes posteriores. Si hay una cierta discusión sobre la interpretación que podamos hacer de las actitudes de Harry

Callahan, no la hay tanto cuando analizamos estas películas de acción de los ochenta, mucho más reaccionarias en sus planteamientos políticos.

En los ochenta el cine jurídico no desaparece pero sufre importantes transformaciones por la presión comercial que otras películas y géneros ejercieron. En algunas de estas cintas se detecta una tendencia a la espectacularización que avanzaría hasta la perfecta conjunción que unos años después supuso el encuentro de un escritor como John Grisham con el cine. Pero en estos años de cultura corporativa todavía encontraremos a un Sidney Lumet en plena forma y a una nueva generación de cineastas que, como el Jonathan Demme de *Philadelphia*, estaban dispuestos a seguir hablando sobre las ineficiencias de la democracia estadounidense.



## CAPÍTULO IV

### LA REPÚBLICA CONTEMPORÁNEA I: EL DESMORONAMIENTO

*Espero que el liderazgo de Estados Unidos incorpore la idea de que solos no podemos alcanzar casi ninguno de nuestros objetivos. Nuestra posición como superpotencia económica y militar es temporal.*  
Arthur Schlesinger<sup>364</sup>

*La verdad... creía que hablábamos de un tribunal de justicia. Ya deberías saber que un juzgado no es el lugar idóneo para buscar la verdad. Con suerte puedes encontrar algo que, de algún modo, se parezca a la verdad.*  
Jerome Facher en *Acción Civil*

#### 4.1 Ronald Reagan y el giro conservador

Reagan fue actor durante una parte importante de su vida. Y no muy bueno, como él mismo reconocía. Pero siempre creyó que sus dotes interpretativas le sirvieron a la hora de negociar con los duros burócratas soviéticos. Reagan llegó a la presidencia de los EE. UU. con mensajes sencillos que prometían recuperar, en lo esencial, los valores del sueño americano. Su programa contenía unos principios básicos asociados tradicionalmente a un liberalismo radicalizado y conservador: reivindicaba la libertad individual frente al intervencionismo estatal, la libertad de empresa, mayores facilidades para las grandes compañías y menor intervención de un estado que debería reducir sus dimensiones. Era su receta para reconducir la crisis económica, y moral, de los setenta.

Sus lemas de campaña eran sencillos y se basaban en la idea de lograr que EE. UU. volviera a ser grande y pudiera así ejercer una posición de dominio visible en el mundo que no se viera amenazada por crisis internas o por la actividad de su gran rival, la Unión Soviética. La victoria de Reagan fue, a la postre, el resultado de los graves problemas que atravesaba la administración Carter, con la crisis de los rehenes de Teherán todavía viva y una situación económica inestable<sup>365</sup>. El electorado votó por un cambio, pero cuando Reagan llegó al poder se dio cuenta de las verdaderas complicaciones que arrastraba el país. La fuerza industrial disminuía por falta de competitividad. La identidad del trabajador sindicado, protegido en empleos bien pagados y que daban bienestar y seguridad en décadas anteriores, estaba

---

<sup>364</sup> Entrevista a Arthur Schlesinger, “Si Tocqueville regresara a la América de hoy...”, en Constantin von Berloewen, Gala Naoumova, *El libro de los saberes. Conversaciones con los grandes intelectuales de nuestro tiempo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 [2007], p. 434.

<sup>365</sup> Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos, op.cit.*, p. 527.

transformándose y, en gran medida, diluyéndose. El país estaba avanzando hacia una estructura de servicios, una tercerización que, con el tiempo, tendría profundos efectos económicos, sociales y psicológicos sobre el tejido empresarial y social<sup>366</sup>.

Reagan fue miembro del Partido Demócrata en tiempos de la Caza de Brujas, pero acabó virando hacia posiciones más conservadoras y se convirtió en gobernador republicano del estado de California. La reacción conservadora que lograría alojar en la Casa Blanca administraciones republicanas hasta 1992 llevaba un tiempo fraguándose. En 1976 Milton Friedman, profesor en la universidad de Chicago, ganó el premio Nobel de economía. Sus estudios sobre la inflación, que atribuía en gran medida al exceso de masa monetaria, atrajeron la atención de académicos y políticos.

En 1975 Friedman viajó hasta el Chile de Pinochet como asesor económico para intentar atajar la inflación desbocada que vivía el país. En opinión de Niall Ferguson, la reacción conservadora contra el estado del bienestar se iniciaría en Chile, para luego pasar a las agendas de Thatcher y Reagan<sup>367</sup>. De repente, las ideas económicas que durante mucho tiempo se habían despreciado, por ser consideradas poco fiables en tiempos de crecimiento económico, ocupaban un espacio preferente. Las transferencias sociales a cargo del Estado habían crecido mucho en EE. UU. y en el Reino Unido, hasta el punto de que los políticos conservadores vieron ese flujo económico hacia los más desfavorecidos como un lastre para el crecimiento económico. En EE. UU. el gasto en salud, atención sanitaria para la tercera edad, pensiones de jubilación y seguros sociales había pasado del 4% del PIB en 1959 al 9% en 1975<sup>368</sup>. La idea de Friedman de que algo se había hecho mal en la gestión del estado del bienestar caló en los conservadores. La paradoja del problema para la administración Reagan residía, no obstante, en su voluntad de ampliar el gasto militar mientras reducía el social, y todo ello bajando los impuestos, algo que se adivinó como imposible. Si se seguía al pie de la letra la receta de Friedman, ¿quién iba a financiar el enorme gasto en seguridad que requerían las políticas de la nueva administración?

Reagan fue un presidente exitoso, a su manera. Mucha gente, incluso dentro de su propio partido, lo subestimó en un primer momento. Se le solía describir como un actor de segunda fila, algo torpe e intelectualmente limitado, y como alguien incapaz de

---

<sup>366</sup> Sobre esta cuestión cabe consultar Richard Sennett, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama, 2000.

<sup>367</sup> Niall Ferguson, *El triunfo del dinero. Cómo las finanzas mueven el mundo*, Barcelona, Debate, 2009 [2008], p. 231.

<sup>368</sup> Entre 1930 y 1980 las transferencias sociales en el Reino Unido pasaron del 2,2% del PIB al 17% en 1980. En *ibid.*, pp. 227-228.

aguantar una discusión técnica durante mucho tiempo. Además, su carrera política había estado jalonada de fracasos, a pesar de haber llegado a ser gobernador de California. Pero esa imagen no es del todo justa. Reagan fue un hombre pragmático, de gran astucia en la negociación y mucho menos despistado de lo que sus detractores decían. En cierta manera fue su determinación e insistencia en la expansión militar y el aumento presupuestario para temas de seguridad lo que dejó exhausta a la Unión Soviética, incapaz de seguir el ritmo de inversión en tecnología y maquinaria militar. Unión Soviética llevaba tiempo sufriendo una fuerte crisis económica, militar e identitaria. Si en su momento Nikita Krushev pudo alardear ante los dirigentes estadounidenses de que la U.R.S.S. estaba a punto de alcanzar a los EE. UU. en el nivel de fabricación de bienes de consumo, en plena década de los ochenta ya nadie dudaba del retraso que sufría el país soviético. La U.R.S.S. se enzarzó en su propio Vietnam al atacar Afganistán, fue incapaz de buscar un relevo generacional para sus ya muy envejecidos mandatarios, no podía producir y exportar bienes de consumo de calidad y el mercado de países satélites no daba de sí. La inteligencia soviética y la infiltración en altas instancias gubernamentales siempre fue buena, mejor que la occidental. Tras el Telón de Acero el control ideológico era férreo y la presencia occidental muy pequeña. Los soviéticos siempre fueron mejores recabando información, pero mucho peores evaluándola. Sobredimensionaron con recurrencia el ánimo belicoso y las malas intenciones de Occidente. Como todo animal herido, se sentían acorralados y no se comportaban como la gran potencia que la propaganda exhibía en sus noticiarios y medios de comunicación escritos<sup>369</sup>.

Pero las promesas de Reagan relacionadas con la Guerra Fría no fueron el único argumento electoral de los republicanos. Su programa prometía seguridad y crecimiento económico, estabilidad, decencia y moralidad, algo bien visto por una parte del electorado ajeno o contrario directamente a las guerras culturales de los sesenta y cansado del escenario de crisis de la década posterior. Reagan prometió luchar contra lo que llamada el “Gran Gobierno”. Un demócrata histórico, que había votado por FDR y que había sido partidario del *New Deal*, se presentaba ante el país como un firme defensor del adelgazamiento estatal y de la contención del gasto público. En palabras de

---

<sup>369</sup> La bibliografía sobre la desintegración de la Unión Soviética es amplísima. Para justificar las apreciaciones hechas en el presente capítulo hemos utilizado los siguientes volúmenes: Serhii Plokyh, *El último imperio. Los días finales de la Unión Soviética*, Madrid, Turner, 2015 [2014]; Robert Service, *Historia de Rusia en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2016 [1997]; Moshe Lewin, *El siglo soviético. ¿Qué sucedió realmente en la Unión Soviética?*, Barcelona, Crítica, 2021 [2003].

Paul Johnson, “Reagan se veía, hablaba y por lo general se comportaba como si acabara de salir de una cubierta del *Saturday Evening Post* de los cincuenta, las que pintaba Norman Rockwell. Y, lo que es más importante, de hecho, pensaba como un arquetipo de Rockwell. Tenía puntos de vista muy fuertes, enraizados e inquebrantables sobre unas pocas cuestiones centrales de la vida política y nacional, que expresaba con un lenguaje simple y llano”<sup>370</sup>. Más adelante, el propio Johnson nos da una clave política de gran valor. Sobre el presidente dice “Reagan no trabajaba con lógica y estadísticas sino mediante metáforas, analogías y bromas”<sup>371</sup>. Leonard Quart y Albert Auster, que han estudiado con detalle el cine de la era Reagan, coinciden con esta afirmación de Johnson. El presidente se enfrentó en su primer mandato a unas estadísticas nada prometedoras. Ante esa realidad, los discursos y palabras del presidente parecían sacados de una película de Frank Capra o de una novela de Ayn Rand<sup>372</sup>. Sus insistentes promesas de recortes en gasto público no militar fueron bien vistas por las empresas. Los recortes en sanidad pública, vivienda de protección oficial barata y programas de apoyo social fueron leídas desde las filas conservadoras como la esperada y definitiva reacción contra una cultura del estado del bienestar desarrollada desde tiempos de la Gran Depresión<sup>373</sup>. La revolución conservadora fue, en gran medida, una contrarrevolución cultural contra los consensos de posguerra, el estado asistencial y las reivindicaciones del 68.

Michael Sandel describe cómo desde los años sesenta hasta los ochenta los demócratas fueron derivando hacia el ideal de la neutralidad liberal, suprimiendo en gran medida los argumentos morales y religiosos de su discurso público<sup>374</sup>. La derecha cristiana ocupó ese espacio vacante y, con la victoria de Reagan, “los conservadores cristianos se convirtieron en una voz prominente de la política republicana”<sup>375</sup>. Personajes públicos, controvertidos y muy populares, como Jerry Falwell y Pat Robertson criticaban la permisividad moral, a su juicio, que estaba destruyendo la identidad norteamericana. Sus críticas se centraban en aspectos concretos: reclamaban límites a la pornografía, la prohibición del aborto al tiempo que clamaban contra la homosexualidad o la liberación de la mujer. En opinión de Sandel, esta manera de

---

<sup>370</sup> Paul Johnson, *Estados Unidos. La historia*, Barcelona, Ediciones Barataria, 2001, p. 766.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 767.

<sup>372</sup> Leonard Quart; Albert Auster, *American Film and Society since 1945*, Santa Bárbara, Praeger, 2011, p. 133

<sup>373</sup> *Ibid.*

<sup>374</sup> Michel Sandel, *Justicia. ¿Hacemos lo que debemos?*, Barcelona, Debate, 2011, p. 158 [edición electrónica].

<sup>375</sup> *Ibid.*

argumentar sobre temas concretos y de relanzar debates que los progresistas creían superados (como el del aborto) favoreció a los radicales cristianos y desprestigió a los demócratas liberales<sup>376</sup>. La derecha cristiana acumuló fuerza en el Medio Oeste y en muchas zonas rurales del país. También supo aprovechar el descontento ocasionado por la crisis derivada de la desindustrialización de una parte del país y, con el tiempo, refinó sus técnicas retóricas y comunicativas. Como dice Anne Applebaum, “cimentaba su decepción en lo que percibía como la depravación moral, la decadencia, la mezcla racial y sobre todo el irreversible laicismo de Estados Unidos”<sup>377</sup>. En opinión de la derecha cristiana, cuyos apoyos fueron creciendo dentro del partido republicano, la razón pública liberal, con su neutralidad, había destruido la identidad del norteamericano medio. Lograron construir un discurso mediático que culpaba a las minorías raciales, las mujeres, los homosexuales, las élites de Washington, los liberales de izquierda y los medios de comunicación progresistas de los males económicos y morales de los EE. UU.

Una parte de la clase trabajadora compró este discurso y culpó a los liberales progresistas de sus males económicos y el desorden social que se vivía. El país estaba inmerso en un duro proceso de reconversión industrial, un eufemismo para nombrar procesos de desindustrialización o deslocalización. El poder de los obreros cualificados fue disminuyendo a medida que sus trabajos se perdían, disminuían o se tenían que realizar en peores condiciones. Las otrora poderosas industrias minera, metalúrgica o naviera cedían posiciones y adelgazaban. Los sindicatos veían cómo su poder disminuía. Esto tuvo repercusiones incluso en la salud pública. Conforme áreas enteras se desindustrializaban y la juventud veía disminuidas sus opciones económicas, la degradación urbana, el crimen y el tráfico de drogas se adueñaban de esas zonas. En respuesta, Reagan declaró una guerra al crimen y al tráfico y consumo de estupefacientes. La vendió como una cruzada moral contra la corrupción que estaba adueñándose de la juventud del país. Los republicanos no querían atender las explicaciones sistémicas que relacionaban el tráfico y el consumo de drogas con la pobreza, la exclusión social y la falta de perspectivas y oportunidades en zonas antiguamente prósperas<sup>378</sup>.

---

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> Anne Applebaum, *El ocaso de la democracia*, op.cit., p. 144.

<sup>378</sup> Una excelente explicación sistémica sobre la degradación de algunas zonas del país y el crecimiento del tráfico de drogas puede encontrarse en Sam Quinones, *Tierra de sueños: La verdadera historia de la epidemia de opiáceos en Estados Unidos*, Madrid, Capitán Swing, 2020 [2015].

Pero nada de esto parecía afectar demasiado al respaldo popular del que gozaba Reagan. Se venía de un tiempo duro y el apoyo a las presidencias Nixon, Ford y Carter nunca llegaron al 50%. Reagan llegó al 53% y, aunque las dificultades económicas que el país atravesó durante la primera mitad de los ochenta y el escándalo Irán-Contra lastraron su presidencia, acabó siendo uno de los presidentes mejor valorados de la historia política estadounidense<sup>379</sup>. Con el paso del tiempo la percepción pública sobre Reagan ha mejorado incluso. En noviembre del 2003, y ante preguntas de la empresa de encuestas Gallup, las contestaciones de los participantes del estudio que preguntaba quién había sido el mejor presidente de los EE. UU. situaba a Reagan en tercera posición, por delante de Harry Truman o el mismísimo George Washington. Sólo John F. Kennedy y Abraham Lincoln superaban a Reagan<sup>380</sup>. La gente se había olvidado de los escándalos, la crisis económica e incluso del largo y costoso proceso de desindustrialización que se produjo a lo largo de la década de los ochenta. También de lo mucho que Reagan ayudó a las grandes empresas a desarrollar sus negocios dentro y fuera de territorio americano, aunque fuera a costa de los índices de empleo estadounidenses<sup>381</sup>.

Pero quien no perdonó a Reagan su programa económico, su cruzada moral y el papel jugado en las guerras sucias en Sudamérica y Oriente Medio, fue la izquierda académica, refugiada en las universidades del país y, en parte, desorientada frente al giro conservador de la política en EE. UU. y el Reino Unido. Autores como Michel Foucault, Noam Chomsky, Susan Sontag, Susan George, Cornel West, Avital Ronell o Camille Paglia, entre otros, se convirtieron en voces autorizadas y críticas frente al conservadurismo imperante. En algunos casos combinaban la academia y el activismo político, en un intento por recuperar terreno en el escenario público. Pero el contraataque conservador fue también duro en el terreno académico y se apoyó en un escenario social conflictivo. El conservadurismo hizo suyo el discurso económico liberal de autores que habían permanecido mucho tiempo olvidados, como Hayek. También los malinterpretó cuando convino pero, en definitiva, ante la visión de un país que empezaba a verse como un mundo a dos velocidades, los conservadores

---

<sup>379</sup> Estos datos y una interpretación de los mismos pueden encontrarse en <https://news.gallup.com/poll/11887/ronald-reagan-from-peoples-perspective-gallup-poll-review.aspx>.

<sup>380</sup> *Ibid.*

<sup>381</sup> Sobre esta cuestión resulta de gran interés analizar la perspectiva de Kennard. Véase Matt Kenard, *La extorsión. Un reportero canalla contra la élite estadounidense*, Madrid, Capitán Swing, 2019 [2015]. Para un estudio completo de los efectos sobre el empleo de las políticas de Reagan: Jerry W. Markham, *Financial History of the United States. Volume III. From the age of derivatives into the New Millenium (1970-2001)*, New York, M. E. Sharpe, 2002.

encontraron un caldo de cultivo favorable. EE.UU. era por un lado Wall Street, en donde la avaricia era un valor en alza, y por otro las grandes zonas deprimidas de las ciudades industriales. Los altos ejecutivos y los obreros desempleados encontraron en los republicanos apoyo y comprensión. Un apoyo legal para unos y moral para los otros.

#### **4.2 Los años de la desregulación financiera**

Algunas cuestiones relacionadas con las políticas de Reagan pueden leerse mejor de forma retrospectiva. Su lema de campaña, “Make America Great Again”, ha sido usado de nuevo por Donald Trump, con enorme éxito, como se pudo comprobar en las elecciones de 2016. El lema es una invitación a la acción, a recuperarse y levantarse tras momentos de crisis como la hiperinflación de los setenta o las consecuencias del *crash* financiero de 2008. Las cuestiones económicas fueron importantes entonces como lo siguen siendo ahora. Los problemas del país en los ochenta eran profundos y estructurales, porque las normas económicas mundiales estaban cambiando. Las inflaciones de dos dígitos hicieron también mucho daño, psicológico y material al sistema financiero. La inflación no era más que la expresión de una serie de desequilibrios esenciales en el sistema, tanto de tipo presupuestario como de productividad y rentabilidad de activos y empresas. Los conservadores estaban decididos a revertir la situación.

Alan Greenspan colaboró de forma decisiva en la propuesta presupuestaria que hizo Reagan en 1980. Cuando Reagan accedió al poder tras derrotar a Carter se encontró con un Congreso hostil controlado en su mitad por los demócratas. Durante su primer mandato el gasto público aumentó un 3,7 por ciento, si bien suponía un incremento menor que el 5 por ciento anual de Carter. Pero este incremento del gasto no redundó en un mejor reparto de la renta personal. Bajó los impuestos, situó el máximo impositivo individual en un 50 por ciento, añadió reducciones y bonificaciones tanto para rentas personales como ganancias de capital y acometió con entusiasmo la desregulación de algunos sectores industriales<sup>382</sup>. Tras unos inicios poco prometedores, el país se fue recuperando, si atendemos a los grandes números. La inflación bajó progresivamente a cifras de un dígito y la percepción pública era positiva. EE. UU. era un país próspero, aunque creciera a menor ritmo que alguno de sus competidores, tuviera un déficit comercial creciente con países como Japón o presentara un problema

---

<sup>382</sup> Paul Johnson, *Estados Unidos, op.cit.*, p. 769.

grave con la seguridad social. En 1982 un jubilado medio cobraba, en términos reales, cinco veces lo que había supuesto su contribución impositiva<sup>383</sup>. Esta cifra era alarmante por lo insostenible que resultaba un sistema así a largo plazo, y los planes que presentaron a Reagan para disminuir esta brecha no gustaron al presidente, en parte porque no los entendió<sup>384</sup>.

Una parte importante de los ciudadanos tenía problemas para acceder al crédito. Ante los problemas surgidos en las asociaciones de ahorro y préstamo (S&L, *Savings and Loans*) la administración Carter y la de Reagan optaron por la desregulación y por suprimir las limitaciones que tenían a la hora de prestar dinero, respaldados por la falsa creencia de que el mercado regularía por sí mismo el sistema de préstamos<sup>385</sup>. Para ello aprobaron respectivamente la ley de Desregulación de Entidades de Depósito y Control Monetario (1980) y la ley Garn-St. Germain de Entidades de Depósito (1982). Una de las consecuencias fue que las entidades S&L ya podían invertir en todo tipo de activos financieros, y no únicamente en hipotecas a largo plazo garantizadas y con poco riesgo<sup>386</sup>. La situación se descontroló, y en los siguientes años alrededor de mil de estas entidades desaparecieron, dejando tras de sí una deuda millonaria. El coste total de la crisis de las entidades S&L entre 1986 y 1995 fue de 153.000 millones de dólares, de los que el contribuyente estadounidense acabó pagando 124.000<sup>387</sup>. El escándalo no fue menor. Pero al final todo se diluyó entre comisiones del Senado, organismos reguladores creados para la gestión de la liquidación de esas entidades y algún que otro nombre importante que actuó como rostro visible y chivo expiatorio de la codicia desmedida. Fue un cambio de regulación lo que permitió a estas entidades pensadas originalmente para el ahorro familiar convertirse en agencias de inversión de alto riesgo. La codicia simplemente se coló por la puerta que una regulación ultraliberal dejó abierta.

---

<sup>383</sup> *Ibid.*

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 770. Ese déficit continuó creciendo debido a que la llamada Ley de Indexación de Wilbur Mills relacionaba el crecimiento de las pensiones con el IPC. El problema era que la riqueza y prosperidad estadounidense se había sobreestimado durante largo tiempo. Eso parecía desprenderse del informe de unos expertos en economía dirigidos por Michael Boskin, de la Universidad de Stanford, publicaron a finales de 1996. Los expertos aseguraban que índices como el IPC llevaban unos veinte años arrojando una imagen desviada y que sus números no se correspondían con la realidad.

<sup>385</sup> Niall Ferguson, *El triunfo del dinero*, *op.cit.*, p. 273.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 278. Como Niall Ferguson recuerda, se trató de la crisis más cara desde la vivida en la Gran Depresión.



Por esos mismos años, en concreto en junio de 1983, tuvo lugar otro hecho importante; la primera emisión de obligaciones hipotecarias garantizadas. Las hipotecas ya podían convertirse en bonos para agruparlas y venderlas posteriormente<sup>388</sup>. El mercado de los derivados financieros fue la panacea de los ochenta y Wall Street experimentó un crecimiento fuerte hasta la crisis bursátil de 1987. Pero esas correcciones de mercado y las sucesivas crisis (como la del 92-93) no frenaron la expansión del mercado de derivados ni amedrentaron a la cultura corporativa que había detrás. El mundo empresarial cambió en los ochenta más de lo que había cambiado en los 30 años anteriores, y en los noventa la tecnología añadiría presión y velocidad a esos cambios.

Más cosas se transformaban. En la nómina de ideas neoliberales de Reagan también figuraba la supresión de trabas al comercio internacional, aunque esto tendría un coste para el país, en forma de empleo. La liberalización del comercio permitió que países emergentes iniciaran un rápido camino hacia la internacionalización y recibieran así los beneficios de las progresivas deslocalizaciones que se irían produciendo en los países más desarrollados. Este proceso benefició a sectores con posibilidad de externalizar la producción y deslocalizar las empresas, y también al mundo de Wall Street, el gran financiador de esos movimientos. Las megacorporaciones y los grandes bancos lideraban el proceso. La administración había creado las condiciones para que esa asociación de compañías y financiadores pudieran acometer sus deslocalizaciones. Todo ello se hizo en nombre de la libertad de empresa y de la libertad individual, dos mensajes básicos de la filosofía económica neoconservadora de los ochenta.

Desde las filas republicanas se vio la oportunidad de lograr la reconquista del poder con la promesa de una mayor libertad para todos, un objetivo final que no dejaba entrever los medios que se iban a utilizar para su consecución. De repente, viejas ideas filosóficas que un autor como Hayek había defendido durante décadas estaban de actualidad. La coartada estaba lista. El conservadurismo de los años ochenta logró desarrollar su actividad política con una mezcla algo atolondrada de unos pocos principios básicos e ideas descontextualizadas: la mano invisible y la eficiencia de la ley de oferta y demanda de Adam Smith se conjugó con la libertad contractual y la denuncia de las excesivas interferencias estatales de Hayek para alumbrar un sistema de

---

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 279.

intercambios con menos restricciones que en tiempos anteriores<sup>389</sup>. En su momento Friedrich von Hayek se inspiró en una idea de Ludwig von Mises para desacreditar la viabilidad económica del socialismo y el comunismo: que un mercado de intercambio de bienes no podía funcionar sin precios, ya que eso hacía imposible la asignación eficiente de dichos bienes. Hayek desarrolló esta idea hasta llegar al punto de preferir un sistema sin intervenciones estatales en cuestiones relacionadas con el precio de los servicios. Más allá de su teoría económica, Hayek demostró con sus declaraciones sobre política una vena autoritaria, con alusiones positivas a los regímenes de Pinochet o Salazar. Pero ese autoritarismo, en el fondo, era coherente con su idea de imponer la libertad a cualquier coste, incluso si el precio pagado era la libertad de los demás. Estas contradicciones pasaban desapercibidas, o bien eran ignoradas de manera interesada por quienes usaban de forma descontextualizada algunas de las ideas de Mises o Hayek.

#### **4.3 De la desregulación a la desigualdad: el coste de ser neoliberal**

El viraje neoconservador de la era Reagan tuvo los siguientes efectos: a) Asoció la posición política de los republicanos a la defensa de un estado mínimo, lo que suponía criticar la idea del estado del bienestar y también a sus beneficiarios; b) Ayudó a crear una cultura corporativa fuerte, basada en el éxito de la gran empresa, las finanzas de alto nivel y los operadores de Wall Street; c) Acrecentó las desigualdades entre clases sociales y leyó este fenómeno como el resultado de las diferentes aptitudes de las personas, no como el efecto de desajustes sistémicos; d) Descolocó a la izquierda cultural por la fuerza con la que acometieron la cruzada moral neocristiana, que recuperó debates como el del aborto, que generaban una profunda división entre votantes.

Esta reacción asoció una posición ultraliberal en lo económico con posiciones conservadoras en lo moral. Los conservadores de los años ochenta reaccionaban así contra dos décadas de reivindicaciones y de cultura crítica, de posiciones ideológicas izquierdistas en la universidad, en los medios de comunicación y en las industrias culturales. Atacaron a quienes habían adaptado las herramientas de análisis de la Escuela de Frankfurt clásica (Adorno, Horkheimer, Marcuse, Fromm o Neumann, entre

---

<sup>389</sup> Una lectura atenta de los ensayos seminales de Adam Smith y Fredric von Hayek pone de manifiesto las malas lecturas e interesadas interpretaciones posteriores que otras personas han hecho de sus ideas. Sobre este tema se han pronunciado muchos autores. Sobre la lectura de Smith cabe consultar Emanuele Felice, *Historia económica de la felicidad*, Barcelona, Crítica, 2020, p. 207. Sobre Hayek, véase Eric Foner, *La historia de la libertad en EE. UU., op.cit.*, p. 375.

otros) al estudio de sociedades complejas, dinámicas y conflictivas como las de los sesenta y setenta al tiempo que los hacían responsables del caos social y de la actitud contestataria de una parte de la juventud. La contracultura fue contestada desde las instituciones como algo pernicioso, ácrata y conducente a la anarquía social.

Los valores vitales alternativos eran sospechosos de contener un antiamericanismo pernicioso para el cuerpo social. La cultura oficial defendió el enriquecimiento personal como la forma de americanismo más pura. Había que recuperar la noción de democracia de propietarios, porque la propiedad definía y moldeaba la ciudadanía y era el derecho más fundamental de todos. Esta noción ya no se abandonaría. En 2003, el presidente George W. Bush firmó la denominada Ley de Pago Inicial para el Sueño Americano, una medida destinada a subvencionar la adquisición de una primera vivienda para grupos de renta baja<sup>390</sup>. La propiedad era la máxima expresión del sueño americano. Uno era libre si era propietario, así que había que lograr que todos los ciudadanos lo fueran.

Sobre el impacto a largo plazo de este viraje económico no hay consenso. El debate está altamente politizado. El economista Thomas Piketty opina lo siguiente:

“Es bien sabido que la explosión de las desigualdades en Estados Unidos desde 1980 está vinculada al aumento sin precedentes de las rentas más elevadas, en particular las del famoso *1 por ciento*. Concretamente, para que la parte del 1 por ciento más rico en la renta total supere por sí sola a la del 50 por ciento más pobre, es necesario y suficiente que la renta media del primer grupo sea más de cincuenta veces superior a la del segundo. Esto es precisamente lo que ha ocurrido [...] Hasta 1980, la renta media del 1 por ciento más rico era aproximadamente veinticinco veces mayor que la del 50 por ciento más pobre [...] En 2015, la renta media del 1 por ciento más rico era ochenta veces superior a la del 50 por ciento más pobre”<sup>391</sup>.

La desigualdad ha crecido en EE. UU desde 1980. Piketty lo argumenta con cifras comparativas de renta<sup>392</sup>. Poco después de esta conclusión, el propio Piketty añade a este análisis inicial el valor de los impuestos, las prestaciones sociales y los reembolsos a través del gasto sanitario (los famosos Medicare y Medicaid). Entre 1970

---

<sup>390</sup> Niall Ferguson, *El triunfo del dinero*, op.cit., p. 287.

<sup>391</sup> Thomas Piketty, *Capital e ideología*, Barcelona, Planeta, 2019, pp. 628-629.

<sup>392</sup> Como decíamos, la cuestión de la desigualdad no es pacífica. Algunos autores son conscientes de la amplia brecha entre la parte superior de los perceptores de ingresos y la parte inferior, pero prefieren realizar un análisis en términos absolutos que arroja la siguiente conclusión: la renta disponible de la parte inferior de los perceptores es superior ahora que en 1980. Sobre esta cuestión cabe consultar Steven Pinker, *En defensa de la Ilustración*, Barcelona, Paidós, 2018.

y 2015 ha habido una mejora en los ingresos del 50% por ciento más pobre, de un 33% aproximadamente. Pero como bien dice Piketty esa mejora es difícil de interpretar debido al aumento del coste de los servicios sanitarios. Si descontamos el coste sanitario, “los impuestos pagados por el 50 por ciento más pobre (particularmente en forma de impuestos indirectos) son aproximadamente equivalentes a lo que perciben en forma de transferencias sociales en efectivo (incluyendo los *food stamps*)”<sup>393</sup>. Es posible que este dato explique gran parte de la resistencia que los conservadores, y bastantes demócratas también, plantean frente a reformas sanitarias. Si descontamos los costes directos de atender los problemas médicos de la gente más pobre, en último término el coste de transferirles recursos para garantizar mínimamente su subsistencia queda cubierto por los propios impuestos que pagan las rentas bajas. Pero al sumar el coste sanitario, entonces las aportaciones hechas por las clases más desfavorecidas no son suficientes para costear su atención, por lo que hay que la sanidad hay que costearla con impuestos del resto de contribuyentes. Si a eso le añadimos que socializar la ayuda médica afecta al negocio de las aseguradoras privadas, tendremos una fotografía bastante exacta de los problemas a los que se enfrenta cualquiera que pretenda reformar ese sistema<sup>394</sup>. Una mala asistencia sanitaria, o bien una cobertura muy cara, fomentan la desigualdad.

Piketty intenta demostrar que la desigualdad ha crecido en los últimos años y la movilidad social ha descendido y que ese movimiento inverso se inicia, justamente, en los ochenta<sup>395</sup>. Se puede analizar cómo ha evolucionado el volumen de ingresos del 10% más rico de la población en varios países. En EE. UU. se aprecia que en 1980 esa parte de la población más rica acumulaba, más o menos, el 35% de los ingresos totales. En 2016 el porcentaje ha subido por encima del 45%<sup>396</sup>. Así que, por mucho que el nivel de vida haya experimentado evidentes mejoras y que la tecnología haya abaratado bienes de consumo esenciales, el segmento de población menos pudiente no se ha

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, pp. 630-631.

<sup>394</sup> Recordemos que las aseguradoras médicas son grandes contribuyentes a las campañas políticas.

<sup>395</sup> El que fuera Secretario de Trabajo en la administración Clinton, Robert Reich, también considera que la desigualdad ha crecido hasta niveles inaceptables en los últimos años. Sobre esta cuestión ha escrito diversos trabajos académicos y libros divulgativos. Véase su publicación más reciente: Robert Reich, *The System: Who Rigged It, How We Fix It*, New York, Knopf, 2020.

<sup>396</sup> Los datos pueden encontrarse en la World Inequality Database, una base de datos mundial sobre ingresos y distribución de los mismos en diferentes países del mundo. Los datos de EE.UU. son accesibles en <https://wid.world/es/country/es-usa/>. Sobre esta cuestión seguiremos los estudios de Branko Milanovic y Thomas Piketty.

beneficiado del proceso en la misma medida que los principales perceptores de renta del país<sup>397</sup>.

Esta cuestión nos conduce a lo que estos autores denominan la paradoja liberal: un mundo con menos limitaciones comerciales, menos restricciones a las empresas, más comercio internacional, en definitiva, mayores niveles de liberalización, no ha conducido a un escenario de mayor igualdad entre ciudadanos en los EE. UU. La promesa de una mayor libertad para todos lograda a través de la libertad económica para unos pocos no se ha concretado.

La utopía liberal es un concepto definido a partir de las ideas de Adam Smith sobre la eficiencia del mercado. En palabras del economista Emanuele Felice, esta utopía consistía en la “idea de que bastaba con facilitar que cada persona estuviese en condiciones de vender y de comprar, en un contexto de libre competencia, para hacer realidad el mejor de los mundos posibles”<sup>398</sup>. Smith había propuesto que, en un mercado de competencia, los intereses individuales coincidirían con los intereses sociales, por lo que la manera más efectiva de maximizar el provecho general era dejar que las personas, como operadores del mercado, persiguieran de forma egoísta sus propios fines<sup>399</sup>. Los economistas neoclásicos se ocuparon durante largo tiempo de calcular cómo la ley de la oferta y la demanda podía asignar recursos de manera óptima<sup>400</sup>. Pero se trata de un modelo teórico que funciona para la asignación de ciertos recursos y para la fijación de un precio de equilibrio por algunos bienes y servicios, pero que no explica la totalidad del funcionamiento de un mercado y las implicaciones sociales de los procesos de asignación. Pero el neoliberalismo se fija más en la eficiencia del mecanismo de fijación de un precio para bienes y servicios que en otras cuestiones secundarias. Su idea es que el mercado es competitivo y que los seres humanos debemos competir. El mercado premia a los mejores, los que logran sobrevivir en ese

---

<sup>397</sup> Robert Reich cifra 1980 como el momento de aparición de lo que llama una “tercera oligarquía”, la máxima beneficiaria de una distribución de renta desigual e injusta que concentra en poquísimas manos un nivel de riqueza enorme y equivalente al que tienen millones de ciudadanos estadounidenses de las clases más desfavorecidas. Robert Reich, *The System, op.cit.*, p. 24 [Edición electrónica].

<sup>398</sup> Emanuele Felice, *Historia económica de la felicidad, op.cit.*, p. 207.

<sup>399</sup> *Ibid.*

<sup>400</sup> La teoría económica del equilibrio general fue desarrollada posteriormente por Léon Walras (1834-1910) y Vilfredo Pareto (1848-1923), entre otros. Hasta los años setenta el modelo fue básicamente teórico, pero a partir del desarrollo de los procesadores se pudieron elaborar simulaciones computacionales para probar las teorías de Pareto y otros. Sobre esto cabe consultar Donald Rutherford, *Dictionary of Economics*, London, Routledge, 2002 [1992]. En concreto las voces “equilibrio” y “equilibrio general”.

mundo de competencia constante. Es la aplicación de un principio de la biología al terreno de lo social. El filósofo Pascal Bruckner comenta que a partir de la Ilustración:

“[...] la lógica económica conquista poco a poco un derecho de soberanía sobre las demás actividades, con la esperanza, propia de algunas corrientes doctrinales del siglo XVIII, de reconciliar la moral y el interés, el progreso técnico y el espiritual, el comercio y la virtud: reunión de todos los órdenes humanos en una única esfera convertida en valor supremo”<sup>401</sup>.

Durante ese periodo de gran confianza en la eficiencia del mercado, algunas voces disidentes como la del matemático y economista Nassim Nicholas Taleb no fueron escuchadas. Taleb lleva muchos años criticando estas posturas de confianza desmedida que justifican decisiones poco pertinentes en el terreno empresarial y macroeconómico. Para este autor el azar es la variable esencial con la que contar en el terreno de la economía. Y el azar se lleva mal con el determinismo económico del neoliberalismo. Taleb ha dado muy poco crédito a los economistas, con sus predicciones habitualmente incorrectas y sus modelos teóricos insostenibles. Taleb es partidario de un empirismo escéptico que rechaza las “pruebas corroborativas selectivas”, ya que “a pesar de nuestro progreso y crecimiento, el futuro será progresivamente menos predecible, mientras parece que tanto la naturaleza humana como la *ciencia* social conspiran para ocultarnos tal idea”<sup>402</sup>. Taleb no niega las cifras de crecimiento, lo que discute es que se pueda construir un modelo teórico sólido sobre ellas que permita predicciones fiables o incluso, como algunos comentan, la futura supresión de las desigualdades que generan los mercados. El autor defiende que no hemos llegado al fin de la historia ni hemos logrado diseñar un sistema económico y financiero lo suficientemente estable como para vivir ajenos a la potencia del cambio imprevisible<sup>403</sup>. Las variables que afectan a la economía son muchas. Schumpeter, reputado economista, ya decía que el “capitalismo es la racionalización del egoísmo” mientras que John K. Galbraith aseguraba que el reparto de la renta depende siempre del reparto de poder. Por muchas preconcepciones que tengamos sobre el funcionamiento

---

<sup>401</sup> Pascal Bruckner, *Miseria de la prosperidad. La religión del mercado y sus enemigos*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 94.

<sup>402</sup> Nassim Nicholas Taleb, *El cisne negro. El impacto de lo altamente improbable*, Barcelona, Paidós, 2009 [2007], p. 36.

<sup>403</sup> Taleb es el creador de la teoría del *cisne negro*. El autor, además, nos recuerda la enorme intuición que alguien como Benoit Mandelbrot expresó al ocuparse, desde la teoría de los fractales, de los vaivenes de un mercado financiero inestable por naturaleza.

real de los mercados, lo cierto es que esos mismos mercados generan una serie de ineficiencias que agrietan el sistema social.

Durante estos años se extendieron mucho una serie de ideas sobre economía sustentadas más en la fe que en hechos o datos comprobables. Se despertó también una corriente anticientífica y antihumanista, cuyos presupuestos no se limitaban a un reducto de la ultraderecha republicana, sino que afectaron también a una parte de la izquierda académica, como afirma Cusset<sup>404</sup>.

#### **4.4 Contra una cultura de la desigualdad**

La fe en la desregulación de los mercados financieros, en la bondad de los derivados y los productos de inversión complejos, en la supresión de las trabas al comercio internacional y en el papel de las grandes empresas tecnológicas ha sido firmemente abrazada por demócratas y republicanos durante los últimos cuarenta años. La presidencia Clinton estuvo marcada por una firme retórica a favor de los procesos globalizadores. Durante todo el periodo se creyó necesario abogar por un plan que favoreciera los movimientos de capitales transfronterizos y la inversión internacional, que estabilizara los tipos de cambio y contuviera la inflación, y que impusiera controles estrictos a través de organismos como el Fondo Monetario Internacional a quienes solicitaran ayuda económica o rescates financieros<sup>405</sup>.

El vocabulario se fue enriqueciendo con palabras como “digitalización”, “tecnologías de la información y la comunicación”, “autopistas de la información”, “economía digital” o directamente “nueva economía”. Durante este periodo hubo varias crisis económicas y financieras. De hecho, fue la mala gestión de la economía interna lo que le costó la reelección a George Bush. Clinton se aprovechó de la creciente cifra de paro y el electorado se olvidó de la exitosa campaña en Irak durante la Guerra del Golfo, algo que en circunstancias normales habría posibilitado la reelección del presidente. Pero en términos generales se opinaba que las crisis se producían en los márgenes del sistema financiero occidental (como la crisis asiática de 1997-98 o la ocurrida en Argentina poco después) y que las correcciones bursátiles eran propias de un sistema que se autorregulaba fluidamente.

---

<sup>404</sup> Sobre las implicaciones del pensamiento académico de izquierdas puede consultarse el volument citado de François Cusset.

<sup>405</sup> El conjunto de políticas que debían adoptar los países deudores se conoció como el “consenso de Washington”. Véase Niall Ferguson, *El triunfo del dinero*, *op.cit.*, p. 329.

Una parte de la cultura estadounidense trató de representar esta cara más amarga del país. Se generó una tensión entre quienes intentaban retratar los costes ocultos de esta nueva economía financiera y quienes preferían ensalzar el rostro de un país que buscaba ser fuerte de nuevo en el terreno internacional. Frente a la realidad de la precarización laboral, el país vendía la imagen del ejecutivo exitoso y de empresas que se internacionalizaban. Algunas compañías llegaron a tener más poderío económico que muchos gobiernos de países del Tercer Mundo. Pero si bien estas empresas podían dar mucho trabajo en México o en la India, el coste a nivel nacional del proceso era muy alto<sup>406</sup>.

La precarización laboral y la degradación urbana iban de la mano en EE. UU. La gente sin trabajo y sin recursos económicos veía como su vida y su dignidad se resentían e incluso su salud mental empeoraba. Y las minorías eran las más afectadas. ¿Dónde quedaba la promesa liberal de mayor justicia para todos? Esa promesa incluía un mejor reparto de los beneficios del progreso, tanto económicos como sociales, pero dicha promesa parecía no concretarse nunca. De hecho, como hemos visto, la desigualdad crecía en términos absolutos. Algunos autores, como los periodistas económicos Matt Kenard y Paul Mason, historiadores como Niall Ferguson o Howard Zinn, politólogos como Wendy Brown o sociólogos como Robert D. Putnam o William Davies, han relacionado este escenario económico con la cuestión del renovado imperialismo militar estadounidense. También lo han hecho otros investigadores como Lawrence Wright, Chris Hedges, Noam Chomsky o Robert Kuznick. Estos autores se han mostrado muy críticos con la deriva antiliberal que, a su juicio, se ha producido en los últimos tiempos en los EE. UU. El origen de esa deriva estaría, precisamente, en la reacción conservadora iniciada en los ochenta. Muchos de ellos han denunciado la alianza estrecha fraguada entre el conservadurismo moral del partido republicano, el puritanismo de la ultraderecha cristiana, el neoimperialismo del complejo militar-industrial y el ultraliberalismo en lo económico fomentado por las grandes empresas y respaldado por una parte del establishment académico y mediático.

La idea de que el éxito personal de los más aptos y su prosperidad económica acabarían beneficiando a todos (la famosa teoría del goteo desde arriba hacia abajo) se hizo popular en los ochenta y, en cierta manera, ha perdurado hasta hoy. El dinero, la

---

<sup>406</sup> El economista Dani Rodrik se pregunta cómo puede gestionarse la tensión entre una democracia nacional y los mercados globales. Es lo que llama el trilema político de la economía mundial. Véase *La paradoja de la globalización. Democracia y futuro de la economía mundial*, Barcelona, Antonio Bosch Editor, 2011, p. 218.



posesión de bienes y la acumulación se convirtieron en índices claros de éxito personal y en la prueba de haber cumplido con el sueño americano.

Herbert Marcuse ya había atacado en los sesenta este tipo de asociaciones, falsas a su juicio, al denunciar las necesidades ficticias creadas por una élite capitalista ávida de poder y enriquecimiento fácil. Estas necesidades eran aceptadas de manera acrítica por la ciudadanía. Como bien dice Felice, “el hombre unidimensional no es más que un individuo convencido de que el valor económico es la única dimensión de la existencia”<sup>407</sup>. Esta concepción subsiste en las críticas de Robert Reich que hemos mencionado, aunque en su caso pone el acento no en el hombre común asaltado por necesidades artificiales sino en quienes desde posiciones de privilegio generan esos deseos como forma de control social.

#### **4.5 La gran transformación: el cine en la era de las industrias de comunicación**

Hemos comprobado cómo la década de los setenta fue un momento económicamente difícil para los estudios de Hollywood, si bien fue un tiempo afortunado en lo artístico, con grandes y sonados estrenos. Durante esos años la estrategia de los estudios fue cambiando y ajustándose a partir de las reacciones del público. Pero en términos generales la taquilla era inestable y amortizar las inversiones realizadas era un trabajo arduo, toda vez que las ventas internacionales tampoco podían suplir un fracaso en el mercado interior. Pero poco a poco, los estudios cambiaron y ajustaron sus estrategias empresariales para poder sobrevivir.

Los exitosos estrenos de películas como *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) y *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) supusieron un logro importante para un negocio que llevaba mucho tiempo intentando reconectar con un público que creían perdido. Estas películas dieron varias claves para la futura supervivencia del negocio de los grandes estudios: en primer lugar, enseñó que era mejor concentrar los estrenos y lanzar las películas con una fuerte estrategia de comercialización, de forma simultánea en todo el país y con un gran número de copias. *Tiburón* se estrenó en verano, una época habitualmente poco rentable para cualquier estreno de importancia. También perfiló el tipo de película ante la que el público respondía en masa. Películas con bastante o mucha acción, aventuras, buenos exteriores

---

<sup>407</sup> Emmanuele Felice, *Historia económica de la felicidad*, op.cit., p. 223.

y caras conocidas. En pocas palabras, grandes espectáculos visuales y relatos sencillos asentados en modelos narrativos que hubiesen demostrado su eficacia anteriormente<sup>408</sup>.

La estrategia de estas grandes empresas obligó a mucha gente, desde creadores hasta compañías independientes dedicadas al cine, a readaptarse. El espacio que este tipo de películas *blockbuster* dejaban al resto de creaciones fue cada vez menor. Y aunque siempre hubo espacio para otro tipo de historias, los grandes espectáculos filmicos marcaban las modas y tendencias. Se produjeron menos títulos, pero de mayor presupuesto e impacto comercial. Las cantidades económicas destinadas a comercialización crecieron mucho y, lo más importante, las películas salieron al exterior de manera masiva y empezaron a recaudar grandes cantidades de dinero en los mercados internacionales de distribución cinematográfica y de VHS. El objetivo era ocupar grandes espacios de exhibición, evitar que las pequeñas producciones de empresas independientes les comieran parte del terreno y también extender sus tentáculos a negocios afines. Los estudios fueron transformándose poco a poco en grandes conglomerados dedicados al negocio de la comunicación, ampliaron sus negocios y el cine ha acabado convertido en un importante producto de entre los ofrecidos, pero no el único<sup>409</sup>.

Los efectos de esta transformación son visibles hoy en día. El panorama actual es el resultado de una serie de procesos empresariales de concentración, absorción y fusión que se iniciaron a finales de los setenta y principios de los ochenta. Como bien dice Robert Sklar sobre esa época, lo esencial es el concepto de sinergia. Los antiguos estudios de Hollywood caminan hacia procesos de concentración vertical de nuevo, toda vez que los criterios para definir una práctica monopolística en el mundo del cine se relajaron notablemente<sup>410</sup>. Tras un periodo anterior en el que empresas ajenas al mundo del entretenimiento habían tomado el control de algunos estudios, la tendencia se invierte y, de nuevo, corporaciones relacionadas con el mundo de la comunicación entran con fuerza en el negocio del cine.

---

<sup>408</sup> Este tipo de estrategias se pueden estudiar en los comentarios y recomendaciones que se realizan en los innumerables manuales de guion que se publicaron a partir de finales de los 70. Muchos de ellos tomaban como modelo estructural el llamado “viaje del héroe” que el antropólogo Joseph Campbell desgranaba en su influyente *El héroe de las mil caras*. La versión para guionistas de ese libro lo publicó Christopher Vogler con el título de *El viaje del escritor* y desde entonces muchos otros manuales utilizan su paradigma narrativo como un modelo de escritura de películas que resulta ser válido para contar casi cualquier historia.

<sup>409</sup> Esteve Rimbau, *Hollywood en la era digital*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 29.

<sup>410</sup> Robert Sklar, *Movie-Made America. A cultural history of american movies*, Vintage Books, 1994 [1975], p. 340.

El historiador Robert Sklar comenta otra cuestión relevante: durante los ochenta se produce una divergencia importante entre las películas más vistas en las taquillas y las que recibieron nominaciones y premios de la Academia de Hollywood. Las películas más apreciadas por el público, y las más exportadas por EE. UU., no eran necesariamente las que acumulaban más reconocimiento crítico ni las más valoradas por la Academia. El motivo de esta distancia hay que buscarlo en el perfeccionamiento y desarrollo del sistema de *marketing* cinematográfico introducido unos años antes, y que permitía que las películas más exitosas, caras y espectaculares pudiesen llegar a ocupar, en algunos casos, hasta dos tercios de las pantallas del país<sup>411</sup>. Cintas como *El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, Irving Kershner, 1980), *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981), *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) o *Batman* (Tim Burton, 1989) triunfaban mundialmente. Eran historias sencillas y bien contadas que buscaban una parte importante de su inspiración en la cultura popular (historietas y cómics, por ejemplo) o en momentos históricos relevantes, como la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial o la Guerra Fría<sup>412</sup>.

Durante la primera mitad de los ochenta, los grandes estudios de Hollywood trataron de posicionarse internacionalmente de forma mucho más sólida, esto desvió una gran cantidad de recursos hacia cintas impactantes y plagadas de acción, que fueron las responsables de extender una ideología anticomunista en terceros países. Pero a finales de la década se consolidó otro fenómeno que, a la postre, ayudaría al desarrollo del cine jurídico. Hablamos del cine independiente, financiado y producido por empresas que no pertenecían a los grandes conglomerados multimediáticos en los que se habían convertido los antiguos estudios de Hollywood.

Las producciones independientes no eran ninguna novedad en el panorama cinematográfico de EE. UU. Siempre habían existido producciones independientes exitosas y algunas fueron auténticos fenómenos de público y crítica. Pero a finales de los ochenta el cine independiente se convirtió en un evento internacional tras el estreno de *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (*Sex, Lies and Videotape*, Steven Soderberg, 1989). El público se interesó más por el cine estrenado con esta etiqueta. Esto ayudó a diversificar la producción de los estudios de Hollywood, que veían cómo cineastas independientes eran capaces de ganar cuota de mercado y ser conocidos sin necesidad

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 342.

de utilizar las grandes campañas de comercialización de las películas *blockbuster*. En algunos casos, los estudios crearon segundas marcas para producir y distribuir películas con esa etiqueta, la de “independiente”. Más allá de cuestiones comerciales, lo cierto es que el público esperaba de estas cintas otro tipo de contenido, que no ofreciese más dosis de heroísmo y patriotismo anticomunista. Los cineastas encontraron también una vía comercial para recuperar el espíritu crítico de las grandes películas de los años setenta, que en gran medida había ido desapareciendo por la enorme rentabilidad que planteaban productos más simples, plagados de acción y fácilmente exportables.

Un buen ejemplo de estos cambios que hemos descrito lo ofrece el cineasta Oliver Stone. En sus inicios se destaca como un gran guionista al servicio de cineastas con experiencia que facturaban productos comerciales. Como director empieza su carrera dirigiendo un par de cortometrajes y otras tantas películas independientes, para pasar posteriormente a dirigir películas de mayor presupuesto, hechas por estudios importantes de Hollywood, con estrellas de primera fila y que, no obstante, ofrecían visiones nada complacientes sobre episodios recientes de la historia del país. Sus películas *Salvador* (1986), *Platoon* (1986) y *Nacido el 4 de julio* (*Born on the Fourth of July*, 1989) se basan en hechos reales y en su propia experiencia en Vietnam, y son retratos nada complacientes sobre la actitud de los EE. UU. cuando intervino en Sudamérica y en el sudeste asiático. *Salvador* es una coproducción con el Reino Unido y México que explica el dudoso papel que EE. UU. jugó en Centroamérica durante el periodo de revoluciones y guerras civiles. *Platoon*, por su lado, es una película dura, que habla también de los crímenes cometidos por el ejército estadounidense en Vietnam, y que acabó ganando el Óscar a la mejor película.

Lo interesante es que la ampliación de las posibilidades de producción y distribución para los cineastas presionó también a los grandes estudios, que no querían ver cómo se les escapaba la posibilidad de hacer mejores cintas, con temas polémicos, que podían atraer a espectadores deseosos de ver historias más adultas. En parte esto posibilitó que gente como Stone sacara adelante sus proyectos con el respaldo de grandes estudios. En términos generales la competencia aumentó y el trabajo por captar la atención del público se volvió más difícil. Los grandes estudios preferían producir menos cintas y de mayor impacto, pero la producción independiente crecía y la televisión aumentaba canales y horas de emisión. Las películas necesitaban un buen nivel de producción y estrellas conocidas para poder competir en un mercado sobrecargado de opciones. Esto también ayudó al cine jurídico.

La producción de cine jurídico no fue muy alta en términos absolutos pero las películas contaron con un muy buen nivel de producción y estrellas conocidas. En 1982 se estrenaron tres películas importantes: *Veredicto final*, *Desaparecido* (*Missing*, Constantin Costa-Gavras, 1982) y *La decisión de Sophie* (*Sophie's Choice*, Alan J. Pakula, 1982). En 1983, dos: *Los jueces de la ley* (*The Star Chamber*, Peter Hyams, 1983) y *Silkwood* (Mike Nichols, 1983). Pero a finales de la década de los ochenta el cine jurídico recuperó brío, prefigurando un aumento importante de títulos durante los noventa. Algunas de las grandes historias del pasado, como *La herencia del viento*, conocieron versiones televisivas de cierto mérito. Y una parte importante del cine jurídico mostró interés por presentar sus historias a través de relatos criminales, como ocurrió con *Historia de un soldado* (*A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984), *Sospechoso* (*Suspect*, Peter Yates, 1987), *Arde Mississippi* (*Mississippi Burning*, Alan Parker, 1988), *Acusados* (*The Accused*, Jonathan Kaplan, 1988), *La caja de música* (*Music Box*, Constantin Costa-Gavras, 1989), o *Solo ante la ley* (*True Believer*, Joseph Ruben, 1989); se trata de películas conocidas y que cuentan con estrellas importantes en su reparto, así como directores de prestigio. La de Alan Parker recupera un caso real sobre el asesinato de tres activistas por los derechos civiles ocurrido en el pueblo de Jessup en 1964. La de Costa-Gavras, por su parte, cuenta la historia de un viejo criminal de guerra nazi que es descubierto muchos años después viviendo en EE. UU. y que acabará siendo defendido por su hija, una abogada de prestigio que tratará de evitar su extradición a Hungría. La película se inspira ligeramente en el caso del criminal de guerra John Demjanjuk. *Acusados* fue un éxito de taquilla y crítica, especialmente en EE. UU., pese a ser una película relativamente modesta en cuanto a su presupuesto (6 millones de dólares). En ella se investiga la violación de una chica, Sarah Tobias (Jodie Foster), que se produjo en un bar, a la vista de varios testigos. Se trata de la adaptación de un caso real y es un buen ejemplo de cine jurídico que permite articular una discusión sobre cuestiones de género. En cierta forma es una cinta pionera, que tendrá continuidad mucho tiempo después cuando se estrenen obras como *En tierra de hombres* (*North Country*, Niki Caro, 2005).

Pero las cintas de cine jurídico que mejor definen los cambios culturales y políticos ocurridos durante los ochenta y noventa, son aquellas que hablan de la actividad empresarial y sus riesgos, de la cultura corporativa enfrentada al ciudadano medio, de la connivencia entre grandes empresas y el estamento político; en definitiva,

las películas que explican la formación de la oligarquía descrita, entre otros, por Robert Reich.

En esta línea encontramos *Silkwood*, que habló con valentía sobre los riesgos y las malas prácticas de una empresa propietaria de una central nuclear que oculta datos sobre fugas y contaminación radioactiva y que, con su actitud criminal, daña la salud de sus trabajadores. En el caso de *Veredicto final*, de Sidney Lumet, se nos cuentan los entresijos de un caso civil de daños por mala praxis médica. La entidad responsable de los daños es un gran hospital perteneciente a la archidiócesis de Boston. El discurso sobre los riesgos del poder corporativo cristalizaría en otra de las grandes películas de Oliver Stone, *Wall Street* (1987). En los noventa se estrenaron dos grandes películas que siguen esta misma línea, *Legítima defensa* (1997) y *Acción Civil* (1998).

Durante los noventa el cine jurídico creció en importancia y reconocimiento crítico. Fue un tiempo de estrenos más que notables, porque películas como *El misterio von Bülow* (*Reversal of Fortune*, Barbet Schroeder, 1990), *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *Cadena perpetua* (*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994), *Pena de muerte* (*Dead Man Walking*, Tim Robbins, 1995), *Legítima defensa* (*The Rainmaker*, Francis Ford Coppola, 1997), *Acción Civil* ayudaron a cambiar la fisonomía del cine jurídico al recuperar, a través de historias con notable impacto popular (además de prestigio crítico y académico), grandes debates jurídicos, algunos de los cuales habían formado parte del núcleo duro de la edad de oro del cine jurídico (como sería el caso de la pena de muerte o los derechos de las minorías). Durante este tiempo se adaptaron también las novelas de John Grisham, que dieron origen a películas comerciales de primer orden, como *La tapadera* (*The Firm*, Sidney Pollack, 1993), *El informe pelicano* (*The Pelican Brief*, Alan J. Pakula, 1993), la propia *Legítima defensa* y *Tiempo de matar* (*A Time to Kill*, Joel Schumacher, 1996). Los abogados ocuparon de nuevo un espacio central en este cine. En algunos casos estos personajes provenían del mundo real, como sucedió con una película tan notable como *El misterio von Bülow*.

El film de Barbet Schroeder retrataba un famoso caso judicial en el que se acusaba a un hombre, Claus von Bülow, de haber intentado asesinar a su mujer a través de una sobredosis de insulina. Tras la condena inicial, Claus von Bülow contrató como asesor al famoso abogado y profesor, Alan Dershowitz. La película se centra en el recurso presentado por Dershowitz para intentar exonerar a von Bülow. A Dershowitz lo veremos discutir con sus alumnos sobre la presunción de inocencia, intentando demostrar que las dudas sobre el caso son suficientes para emitir una declaración de no

culpabilidad (más allá de la convicción íntima que alguien pueda tener sobre la culpabilidad del encausado). Dershowitz se acabaría convirtiendo en un personaje de gran proyección pública y sería uno de los defensores de Trump durante el proceso de *impeachment*.

Con todo, no es la historia de estos grandes abogados como Dershowitz la que define mejor el cine jurídico del periodo, sino la de quienes luchan contra el gran poder corporativo desde posiciones menos elevadas y en representación de personas con pocos recursos, gentes que sufren el impacto de la actividad sin control de las grandes corporaciones. Y de ahí la selección de cintas que hemos realizado. *Verdicto final*, *Philadelphia* y *Acción civil* son las películas que, a nuestro juicio, mejor reflejan este periodo de los años ochenta y noventa, definido por el crecimiento del poder corporativo y la supresión de trabas a su actividad; también por la connivencia entre los ejecutivos de las grandes corporaciones y el poder político.

Asimow y Mader recuerdan que los sociólogos del derecho han observado que la práctica jurídica está dividida en dos mundos completamente distintos, dos “hemisferios”. En uno estarían abogados como Frank Galvin (*Verdicto final*), Joe Miller (*Philadelphia*), Jan Schlichtmann (*Acción civil*) o Atticus Finch; estos letrados representan a gente sin demasiados recursos, a pequeños propietarios o gente venida a menos en áreas como el derecho laboral, la inmigración, el derecho de daños, el derecho penal o el de familia. En el otro hemisferio estarían Ed Concannon (*Verdicto final*), Charles Wheeler (*Philadelphia*) o Jerome Facher (*Acción civil*), abogados de prestigio que representan a grandes empresas, gobiernos, administraciones o instituciones poderosas<sup>413</sup>. Los dos hemisferios viven separados, con su propio universo de reglas éticas<sup>414</sup>. Las tres películas escogidas dramatizan el choque entre estos dos mundos. Los abogados como Galvin o Miller tratan de mantener algún tipo de integridad frente al mundo de las grandes empresas y corporaciones, acostumbradas a solucionar el impacto negativo de su conducta con dinero. Se trata de un choque entre dos maneras de entender no sólo la práctica de la abogacía sino que los contendientes luchan por un concepto de ciudadanía. Los Frank Galvin del mundo miran más allá del caso que tienen entre manos. Para ellos dejar que la cultura corporativa depredadora lo inunde todo y se salga con la suya supone renunciar a los principios esenciales que convierten a

---

<sup>413</sup> Michael Asimow, Shannon Mader, *Law and Popular Culture, op.cit.*, pp. 74-75. Los autores citan los ejemplos citados. Al primer hemisferio le suman los nombres de Paul Biegler (*Anatomía de un asesinato*) y George Simon (*Counsellor at law*, 1933).

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 75.

un sujeto en ciudadano. Eso es lo que acaban comprendiendo a través de los casos. Las películas muestran ese proceso de descubrimiento como una transformación personal de alguien que deja atrás el interés económico que pueda tener en los casos para perseguir un concepto de justicia como restitución de la dignidad perdida de una víctima y retribución (económica, habitualmente) de los responsables de una conducta ilegítima.

#### **4.6 *Verdicto Final* (Sidney Lumet, 1982)**

##### **4.6.1 Los intereses creados**

Frank Galvin (Paul Newman) es la antítesis, al menos en un primer momento, de los heroicos abogados de los años 60. Galvin es un alcohólico que sobrevive con casos de poca monta, que consigue en funerales en los que se cuele simulando conocer a la víctima. Sabemos que fue un buen abogado. Vivió tiempos mejores pero un oscuro caso de corrupción, que no fue responsabilidad suya, lo dejó fuera del circuito. De hecho, como veremos, fue el intento de denunciar el caso lo que casi acaba con él. Galvin tiene ya experiencia sobre lo que supone enfrentarse a las grandes redes de poder.

En un intento por conseguir que se rehabilite, su amigo y mentor Mickey Morrissey (Jack Warden) facilita a Galvin un buen caso. Una paciente joven quedó en coma tras dar a luz en un hospital dependiente de la archidiócesis de Boston. Galvin intentará demostrar que el Dr. Towler (Wesley Addy) suministró una dosis equivocada de anestesia, lo que provocó el coma de la chica. El relato se inicia dos semanas antes de celebrarse el juicio y Galvin no tiene absolutamente nada. El abogado es conecedor, no obstante, de que la mayoría de estos casos nunca llegan a juicio y se pactan previamente. Antes de la negociación, la hermana de la chica en coma y su marido mantienen una conversación con Galvin y le comentan que necesitan el dinero que pueda sacar de un acuerdo para marcharse de la ciudad. En este caso, el guion de David Mamet muestra a unos clientes sin demasiados principios morales, ya que están más preocupados por el dinero que por saber realmente qué ocurrió en aquel parto malogrado.

Pero las negociaciones no llegan a buen puerto. La archidiócesis ofrece una cifra, 210.000 dólares. Lo hace directamente el obispo Brophy (Edward Binns) en una entrevista que luego comentaremos. Galvin rechaza la oferta, pero no por motivos económicos, sino más bien morales (esta cuestión también merece alguna aclaración posterior, ya que rechaza la oferta sin consultar con sus clientes).



La negociación truncada fuerza un juicio, en donde Galvin se enfrentará a un abogado con mucha experiencia y pocos escrúpulos, Ed Concannon (James Mason). Este letrado no prepara los casos en bibliotecas ni estudiando mucho los sumarios, sino que tiene a su disposición toda una maquinaria de poder y muchos recursos pagados por clientes poderosos, como la archidiócesis de Boston. Concannon logra que el perito médico que iba a testificar a favor de Galvin desaparezca del mapa (le paga un viaje al Caribe para que no pueda declarar); convence a una de las abogadas de la firma, Laura Fischer (Charlotte Rampling), para que se acerque a Galvin y lo seduzca; y finalmente confía en su amistad con el juez Hoyle (Milo O'Shea) para evitar que condenen a sus clientes. Todos estos métodos no están al alcance de Galvin. De hecho, rozan la ilegalidad (por decirlo suavemente) y son contrarios al código ético que deberían seguir los abogados en este tipo de casos<sup>415</sup>.

Este es uno de los planteamientos importantes de la película, la oposición entre una institución poderosa, bien representada y financiada, y un cliente mucho más desprotegido, una persona normal y corriente que no tiene el dinero suficiente para buscarse un bufete prestigioso y con medios materiales y técnicos. Esta idea estructura el relato que plantea David Mamet y dirige Lumet<sup>416</sup>. Es la nueva lógica de los años 80, que empieza a vislumbrarse en algunas películas y que nos llevará a los grandes títulos posteriores sobre el poder corporativo, como son *Legítima defensa*, *Acción civil*, *El dilema* (*The Insider*, Michael Mann, 1999) o la más reciente *Aguas oscuras*. En cierta manera, esos grandes abogados, rodeados de equipos muy completos, capaces de preparar hasta el más mínimo detalle de un caso, es el resumen de la época. Decíamos que una de las imágenes más icónicas de este periodo es la de Gordon Gekko (Michael Douglas) en *Wall Street*, con su traje impecable y los tirantes, aleccionando a quienes pretendían ser como él, un hombre de gran éxito, rico y poderoso. Es la época de los corredores de bolsa, las cotizaciones bursátiles noticiables y de la desregulación del

---

<sup>415</sup> De hecho el haber “infiltrado” a Laura Fischer en el equipo de la defensa podría dar lugar a responsabilidad penal, además de ser causa clara de juicio nulo. Sobre las implicaciones éticas de la práctica profesional en la película, véase Michael Asimow; Shannon Mader, *Law and Popular Culture*, *op.cit.*, pp. 74-75.

<sup>416</sup> La relación de David Mamet con el cine jurídico va más allá de *Veredicto Final*. Sus tres primeras películas como director plantean tramas criminales vinculadas a cuestiones jurídicas. En 1999 estrenó *El caso Winslow*, una película centrada en un procedimiento judicial por cuestiones de honor y buen nombre (adaptación de una obra de Terence Rattigan y *remake* de una versión anterior de la misma obra). *Veredicto final* es uno de sus primeros guiones, pero ya en él se aprecian algunas de las constantes de su obra posterior, tan presentes en *Casa de juegos*, *Las cosas cambian*, *Homicidio* y *Glengarry Glen Ross*, esta última dirigida por James Foley y en donde la idea del éxito profesional como forma de medir una vida humana estructura la película. Véase Alain Piette, “The 1980s”, en Christopher Bigsby (ed.), *The Cambridge Companion to David Mamet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 74-88.

sector financiero. Como afirma Dickenson, alguien como Gekko victimiza a estadounidenses de clase media, al comprar compañías en apuros y acometer un proceso de reestructuración en las mismas que implica despidos generalizados<sup>417</sup>. Gekko es el síntoma de una época en la que fueron muchos los que olvidaron la crisis de la década anterior y se lanzaron al mundo de la especulación financiera.

En *Veredicto final* no vemos la representación directa de ese mundo de Wall Street, pero sí cómo funcionan algunos de sus satélites y operadores, como el abogado Concannon. También vemos esos hilos de poder que se tejen entre grandes instituciones y el poder judicial, con los abogados que actúan como puente. Desde sus posiciones de poder no conciben que alguien insignificante pueda desafiarles. Concannon lleva mucho tiempo defendiendo a grandes clientes. Cuando prepara la estrategia de defensa, no sólo piensa en el relato de hechos y en cuestiones jurídicas, sino que monta una campaña en los medios de comunicación, con reportajes sobre el hospital Santa Catalina y entrevistas a los médicos acusados de negligencia; médicos que, por otro lado, son reputados profesionales, especialmente el doctor Towler.

El periodista George Packer traza en su libro *El desmoronamiento* la genealogía de una transformación, la de un sistema social comunitario que, en cierta forma, arrojaba a sus miembros, en un sistema ultraliberal e individualista en donde el sujeto está solo y rodeado por una trama de intereses que le pasan por encima. Packer lo ejemplifica con personas de diferentes extractos sociales, con niveles socioeconómicos variados, pero que acaban igualmente desprotegidos frente a esa compleja trama en donde empresas, burocracia, política y medios de comunicación se entremezclan. La genealogía de Packer arranca a finales de los setenta y primeros ochenta. Es la época que retrata *Veredicto final*.

#### **4.6.2 Un caso de negligencia médica**

Galvin visita la planta donde está ingresada la chica en coma y le saca algunas fotografías con una Polaroid. Con ellas pretende negociar al alza con la archidiócesis, que ya tiene una estrategia preparada. Pero el hecho de haberla visto le cambia la perspectiva. Hasta ese momento sólo era un caso más. Galvin visita al obispo Brophy. La conversación entre ambos merece ser leída con detenimiento.

---

<sup>417</sup> Ben Dickenson, *Hollywood New Radicalism. War, globalisation and movies from Reagan to George W. Bush*, I.B.Tauris, 2005, p. 3.

OBISPO

Es cuestión de sopesar los valores. Santa Catalina, para hacer el bien que debe en la comunidad, ha de mantener la posición que tiene ahora dentro de ella. Así que tenemos una cuestión de equilibrio. En un lado, nuestro hospital, su reputación, su eficiencia y la de dos de sus más importantes doctores. Y en el otro lado, los derechos de su cliente. Una joven en la flor de su vida privada de ésta, de su hijo, de su familia. Es trágico, es un trágico accidente. Nada naturalmente puede ya solucionar todo eso, pero tenemos que hacer lo que podamos, todo lo que podamos. Sí, tenemos que intentar paliarlo. Es una oferta generosa, señor Galvin. No se puede hacer nada para curar a esa mujer, pero al menos queremos tratar de compensarlo, en lo posible.

GALVIN

¿Cómo fijaron esta cifra?

OBISPO

Creimos que era la justa.

GALVIN

¿Creyeron que era la justa?

OBISPO

Sí

GALVIN

Es que me asombra. La perfecta división en tres partes de estos 210.000. Yo me llevo 70.000.

OBISPO

Bueno. Fue una recomendación de nuestra compañía de seguros.

GALVIN

Eso debió de ser.

OBISPO

Nada podemos hacer para que esa joven se recupere.

GALVIN

¿Y nadie sabrá la verdad?

OBISPO

¿Cuál es la verdad?

GALVIN

Que esa pobre chica puso su confianza en manos de dos hombres que le quitaron la vida. Está en coma. Su vida se va. No tiene hogar ni familia. Está conectada a una máquina. No tiene amigos. Y a quienes debería importarles, como sus doctores, usted y yo... hemos sido comprados para mirar a otro lado. Nos han pagado para desviar la vista. Vine aquí a aceptar su dinero. Traje estas fotos para enseñárselas y conseguirlo. No puedo aceptarlo. Porque si lo tomo estoy muerto. No seré más que un rico aspirante a la muerte. No puedo. No puedo cogerlo.

Galvin ha chocado con su reflejo. El cinismo del cardenal le recuerda su pretensión de pactar a cualquier precio, sin importar demasiado las motivaciones y consecuencias de esa actitud. Pero un último reparo moral aparece. En cierto modo también asume una posición que no le corresponde, ya que la decisión de aceptar o no la cantidad le corresponde a la hermana de la chica en coma y a su marido. Pero Galvin

asume que su deber es representar a quien no tiene voz e intentar establecer la verdad de lo que ocurrió. Esa preocupación por la verdad es un elemento central en *Veredicto final*, como lo será en *Philadelphia*, *Legítima defensa* y *Acción civil*. Los abogados que protagonizan estas historias comparten una misma preocupación: que las corporaciones responsables del daño hecho a sus clientes sean capaces de evitar que la verdad se conozca<sup>418</sup>. Esa lucha contra instituciones como la archidiócesis de Boston o las empresas que aparecen en las otras películas citadas, es una manera de explicitar la responsabilidad que estas grandes corporaciones en el deterioro de la vida de muchos ciudadanos estadounidenses.

Como bien recuerda Robson, una parte importante de la tensión narrativa en *Veredicto final*, deriva del hecho de que Galvin no tiene un caso convencional si atendemos a las reglas probatorias del proceso civil<sup>419</sup>. Ante una consecuencia tan grave como un coma irreversible sería esperable un mayor número de pruebas, o al menos indicios que sustenten la argumentación de Galvin. Concannon lo sabe e intenta forzar un acuerdo antes de la vista, con la ayuda del juez Hoyle, que está lejos de ser un personaje imparcial y ecuánime.

La escena se desarrolla en el despacho privado del juez. Hoyle les pregunta si han llegado a un acuerdo que ahorraría tiempo y molestias a todos.

GALVIN

Bueno, es un caso muy complicado, señoría.

HOYLE

Estoy seguro de que lo es, pero déjeme decirle una cosa. Si nosotros lo encontramos tan complejo, ¿cómo demonios van a hacer para que lo entienda un jurado? ¿Comprende? Bien. Hablemos claro. Frank, ¿qué les parecería correcto a su cliente y a usted para salir de aquí andando y olvidarse de todo?

GALVIN

Mi cliente no puede andar, señoría.

HOYLE

Sé perfectamente que no puede. Hable con el obispo cuando salga, él lo suavizará. ¿Lo entiende? Sólo intento ayudarle.

---

<sup>418</sup> Todos estos abogados están especializados en derecho de daños, salvo Galvin. En cualquier caso, como recuerdan Bergman y Asimow, la gestión que hace Galvin de la oferta le habría acarreado la expulsión de la profesión. También Concannon y Laura Fischer habrían sido expulsados, de conocerse sus acciones. En este sentido, la película se toma una serie de licencias evidentes por el bien del relato. Véase Paul Bergman, Michael Asimow, *Reel Justice, op.cit.*, p. 303.

<sup>419</sup> Peter Robson, "The justice films of Sidney Lumet", en Steve Greenfield; Guy Osborn (eds.), *Readings in law and popular culture*, New York, Routledge, 2006, p. 191.

En ese momento Concannon interviene y explica que la archidiócesis ha ofrecido 210.000 dólares, algo que sin duda Hoyle ya sabía, aunque se hace el sorprendido. Lo califica de gran oferta. Luego intenta presionar a Galvin, recordándole su errática carrera profesional en los últimos años y el incidente por el que casi le expulsan de la práctica profesional. Pero Galvin no se deja convencer y les afea la connivencia. La imagen del funcionamiento de la justicia que ofrece *Verdicto final* no es demasiado positiva. Ya habíamos visto jueces corruptos en *Justicia para todos*. Pero allí eran las bajas pasiones las que convertían al personaje interpretado por John Forsythe en un delincuente. Aquí es la relación del juez con los poderosos, su actitud permisiva con las actitudes de las grandes instituciones. Con el paso del tiempo y la evolución del cine jurídico, ha sido más habitual encontrar jueces con papeles activos en las tramas de los procedimientos judiciales. A menudo estos jueces están lejos de la actitud imparcial que se les supone<sup>420</sup>.

Galvin fuerza finalmente el juicio. Lo único que tiene es la declaración de un buen médico que insiste en que a Deborah Ann Kaye se le administró un anestésico equivocado. Los vómitos que aspiró por la mascarilla así lo indican. Pero, como decíamos, Galvin pierde a su testigo experto gracias a las maniobras de Concannon y tiene que contratar a otro, un médico anestesista de 74 años llamado Thompson que se dedica a testificar en casos de negligencia. Su credibilidad es mucho menor que la del anterior perito. La desesperación de Galvin le lleva a solicitar un aplazamiento, pero Hoyle no se lo concede. El juicio se inicia y el desarrollo no es muy favorable para los intereses de la demandante. El testimonio del doctor Thompson no es demasiado útil. El juez lo presiona hasta que admite que Towler no cometió negligencia alguna, aunque la pregunta que le formula se refería al tiempo que transcurrió entre la parada cardíaca y la reanimación. La cuestión debería haberse centrado en el anestésico suministrado. La hoja de admisión especificaba que la paciente había comido 9 horas antes del ingreso. El anestésico provocó un efecto inesperado que nadie puede explicar a menos que algo en el formulario de ingreso no cuadrara. Galvin tiene tan pocas opciones y elementos a

---

<sup>420</sup> Como dice Greenfield, en películas como *Verdicto final* o *Mi primo Vinny* (1991) se puede ver al juez interviniendo más allá del espacio habitual de la sala. Esta actitud es vista, en términos generales, con suma desconfianza. Steve Greenfield; Guy Osborn; Peter Robson, *Film and the Law, op.cit.*, p. 167.

los que agarrarse que, en realidad, Concannon podía haber solicitado un veredicto inmediato por parte del juez a favor de los demandados<sup>421</sup>.

Pero Galvin no se rinde y hace lo que se supone que debe hacer un buen abogado, investigar y hablar con todas las personas que puedan saber algo sobre el caso. Encuentra en Nueva York a la enfermera de admisiones que trabajó aquella noche, la señora Price. Y logra que testifique como testigo de refutación ante la declaración del doctor Tawler. En el estrado, la enfermera testifica que ella escribió en el formulario que la paciente había comido una hora antes del ingreso, no 9 horas, como finalmente quedó registrado. Y que ella guardó una copia del formulario antes de cambiar el 1 por un 9. Declara que Tawler le obligó a cambiarlo, amenazándola con despedirla, y que simplemente le confesó que no miró el formulario de ingreso tras un día con cinco partos muy complicados. La enfermera tiene la prueba de la negligencia cometida.

Concannon reacciona bien tras unos primeros momentos de vacilación. Su equipo jurídico encuentra un precedente para intentar excluir la fotocopia del formulario de ingreso del proceso, y lo logra (alega la “best evidence rule”, de manera que al disponerse del original, la copia no sería admisible). Tras ese pequeño éxito solicita que se excluya igualmente todo el testimonio de la enfermera Price por ser testigo de refutación y de oídas. Hoyle lo acepta. Las quejas de Galvin no sirven de nada. La exclusión es evidentemente incorrecta y revela la parcialidad del juez. De hecho, ambas exclusiones son improcedentes. Es cierto que la *best evidence rule* se puede invocar cuando se dispone de documentos originales para evitar la inclusión en el procedimiento de copias innecesarias, pero la exclusión no procede aquí porque lo que se está discutiendo es, precisamente, la manipulación de un original. Igualmente las palabras dichas por el doctor Tawler a una testigo directa (no de referencia ni de oídas) pueden ser utilizadas en el juicio si la testigo las ratifica, de manera que no se aplicaría aquí la exclusión prevista para testimonios “de oídas” (la conocida como *Hearsay Rule*)<sup>422</sup>. El juez Hoyle se habría arriesgado, en el mundo real, a un recurso demoledor<sup>423</sup>.

---

<sup>421</sup> Bergman y Asimow recuerdan que en casos civiles los abogados pueden solicitar un veredicto inmediato por parte del juez ante la inexistencia de pruebas o la presencia de pruebas exculpatórias inapelables. Véase Paul Bergman, Michael Asimow, *Reel Justice, op.cit.*, p. 305.

<sup>422</sup> *Ibid.* Bergman y Asimow son bastante críticos con las inexactitudes jurídicas de *Verdicto final*. Suelen serlo cuando las películas se desvían mucho de la realidad, si bien, en lo que atañe al presente estudio, no es cuestión tan relevante. Los autores comentan con gran agudeza y no poco sentido del humor que la oferta de 210.000 dólares hecha a Galvin es ridícula si la comparamos con la factura que cobrará Concannon.

<sup>423</sup> El momento en el que se producen las exclusiones es dramáticamente muy efectivo, aunque no se ajusta a las normas reales de un proceso civil. Véase Michael Asimow; Shannon Mader, *Law and Popular Culture, op.cit.*, p. 72.

Sea como fuere, el testimonio de la enfermera Price es excluido y el juez insiste mucho al jurado que deberían actuar como si nunca lo hubiesen oído. Evidentemente el jurado sabe la verdad, porque el testimonio es perfectamente creíble y permite, finalmente, centrar la cuestión que se debate: el anestésico suministrado no fue el correcto y eso explicaría que la paciente vomitara y aspirara su propio vómito, lo que le provocó una parada cardíaca y, en último término, el daño cerebral irreversible que padece. La negligencia es evidente. En los últimos compases de la cinta vemos al jurado regresando de su deliberación y preguntándole al juez si pueden conceder una indemnización superior a la solicitada por la demandante. Galvin ha ganado el caso, contra todo pronóstico.

*Verdicto Final* es un relato excelente, por muchas licencias en cuestiones jurídicas que se tome David Mamet. El profesor David Black traza un paralelismo entre la noción de verosimilitud aplicada a los tribunales de justicia (el relato que obtenemos en un proceso judicial) y a la comprensión de las películas (su descodificación o respuesta crítica de los espectadores). Black comenta que el procedimiento legal depende en gran medida del juicio que se haga sobre la verosimilitud de unas narrativas en conflicto<sup>424</sup>. Acto seguido, el autor asegura que la recepción fílmica está igualmente muy marcada por la necesidad que demuestran los espectadores de que se respete la verosimilitud en la concatenación de hechos acontecidos en una película<sup>425</sup>. Sobre esta cuestión, Diane Waldman opina que esta necesidad de verosimilitud es fruto del triunfo en su momento de un modelo narrativo clásico (el paradigma del Hollywood clásico) que hace del encadenamiento causal y de la sucesión encadenada de hechos su principal razón de ser<sup>426</sup>. Sin necesidad de discutir en modo alguno esta apreciación, que tiene una amplia y razonada explicación desde la teoría y la historia del cine, el comentario es especialmente pertinente al analizar *Verdicto final*<sup>427</sup>. En la película de Lumet encontramos también dos relatos enfrentados, pero con una particularidad: una de las partes no tiene voz porque permanece en coma. Eso, en un primer momento, supone un gran límite para la posibilidad de defender los intereses de la paciente, aunque no anule

---

<sup>424</sup> David Black, *Law in Film: Resonance and Representation*, Chicago, University of Illinois Press, 1999, p. 142.

<sup>425</sup> *Ibid.*, pp. 143-144.

<sup>426</sup> Diane Waldman, “A Case for Corrective Criticism: *A Civil Action*”, en Austin Sarat; Lawrence Douglas; Martha Merrill Umphrey, *Law on the screen*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 202. Debo igualmente la nota sobre los comentarios de Black al análisis de Waldman.

<sup>427</sup> Sobre esta cuestión puede consultarse los estudios narratológicos de David Bordwell y la historia del cine de Mark Cousins. David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996 [1985]; Mark Cousins, *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2005.

la posibilidad de sostener igualmente un procedimiento contradictorio en el que se intente alcanzar una versión verosímil de los hechos.

Ésta es otra de las características de las películas que enfrentan a ciudadanos de a pie contra grandes empresas, corporaciones o instituciones poderosas: las voces de los afectados suelen ser débiles, se acallan entre ruido mediático o simplemente nadie hace caso de sus demandas y peticiones. La necesidad de dar voz a una paciente en coma es lo que activa el relato de *Verdicto final*<sup>428</sup>. Que tenga que ser el empeño de un no siempre noble Frank Galvin quien logre que esa voz sea escuchada da que pensar. Justo antes del inicio de la vista oral, el ujier dice “Que todo aquel que tenga algo que decir, se acerque y será oído”. Es una simple fórmula histórica, pero a nadie se le escapa que durante cuatro años nadie ha escuchado a Deborah Ann Kaye.

La segunda cuestión que podemos deducir de los comentarios de Black y Waldman tiene que ver con el tema de la verdad de los hechos frente a la verdad judicial. Es uno de los grandes temas del cine jurídico y en esta película de Lumet es una cuestión esencial. La verdad no suele revelarse sin más en un tribunal de justicia, ni en un procedimiento. La verdad de unos hechos suele permanecer en un espacio diferente, separado, al que es siempre difícil acceder. En el tribunal se obtiene algo parecido a la verdad, pero nunca un relato que pueda resarcir y satisfacer por completo a quien reclama porque ha sufrido un daño irreparable. Eso es lo que dirá Jerome Facher (Robert Duvall) en *Acción civil*, abogado de una de las empresas demandadas.

*Verdicto final* es una película profética en un sentido: aventura ya cuáles pueden ser algunas de las grandes disputas de los próximos años en el mundo del cine judicial estadounidense. Batallas legales que se producirán entre grandes corporaciones de un lado, bien asesoradas, con sus legiones de abogados y profesionales de todo tipo, y ciudadanos modestos, por el otro; gentes sin historia y sin futuro que no son capaces de defenderse en un mundo jurídicamente muy complejo y en donde el dinero marca la diferencia entre el éxito y el fracaso en una contienda judicial. Esto se aprecia en las posteriores *Acción judicial*, *Legítima defensa* y *Acción civil*. También en *El dilema*, *Erin Brokovich* y la más reciente *Aguas oscuras*<sup>429</sup>.

---

<sup>428</sup> Encontraremos un motor narrativo muy similar en *Silkwood*, *A Civil Action*, *Legítima Defensa*, *El Dilema*, *Erin Brokovich*, *En tierra de hombres* o *Dark Waters*, entre otras. Un caso especial lo constituye seguramente *El misterio von Bülow*, en donde también existe el problema de dar voz a una paciente en coma.

<sup>429</sup> Esta cuestión sobre la desigualdad económica se aprecia igualmente en películas que giran en torno a cuestiones penales de calado, normalmente casos de pena capital, y en donde acusados y condenados



De alguna manera, esta lucha entre bandos desiguales forma parte de la revelación que sufre el protagonista de *Philadelphia*, que pasa de abogado exitoso y muy vinculado a los intereses empresariales a hombre común, al que nadie quiere representar y casi nadie ayuda en su lucha contra un gran bufete de abogados. En el alegato final de Frank Galvin se aprecia la misma idea. Al haber perdido técnicamente a su testigo estrella, Galvin apela al sentido de la justicia que puedan tener los miembros del jurado, pues han conocido la verdad de lo que ocurrió aquel fatídico día, cuatro años atrás. Galvin dice “No hay justicia. Los ricos ganan. Los pobres están indefensos”. *Veredicto final* puede ser leída como el relato de la lucha de una víctima desclasada y sin voz contra entidades y fuerzas poderosas, conservadoras y clasistas, que desdeñan el fracaso, la pobreza y la irrelevancia. Según el profesor Corey Robin:

“El conservadurismo es la voz teórica de este ánimo contra la capacidad de acción de las clases subordinadas. Es el encargado de aportar un argumentario consistente y profundo que justifique por qué no se debería permitir que los estamentos más bajos ejerzan su voluntad independiente, por qué no se les debería permitir gobernarse a sí mismos ni dirigir la comunidad política. La sumisión es su primer deber; la capacidad de acción es una prerrogativa de la élite. Aunque se afirma a menudo que la izquierda defiende la igualdad y la derecha la libertad, esta noción plantea mal el verdadero desacuerdo entre la una y la otra. Históricamente, los conservadores han favorecido la libertad para las clases más elevadas y restricciones para los estamentos más bajos. Lo que al conservador le desagrada de la igualdad, en otras palabras, no es que amenace la libertad, sino que esta se extienda”<sup>430</sup>.

Al analizar en conjunto la obra cinematográfica tanto de Lumet como de David Mamet, esta afirmación de Robin se ajusta perfectamente a las intenciones manifestadas por ambos creadores en varias de sus películas de temática jurídica.

*Veredicto final* es una película muy desesperanzada, angustiada incluso. Se puede comprobar en el diseño visual de los diferentes interiores en donde se sitúa la acción. Los colores apagados, los interiores algo descuidados y la escasa luz durante toda la película se corresponden bien con esa dimensión solitaria de Frank Galvin<sup>431</sup>. El abogado trata de redimirse a través del caso que defiende y de una historia de amor que le da cierta esperanza. Pero al final todo se diluye. Gana el caso, pero eso no le redime por completo. No hay resarcimiento posible para la víctima, ni castigo para los

---

luchan contra un sistema que no provee una defensa adecuada a quien no la puede pagar (es el caso de *Pena de muerte* o las recientes *Cuestión de justicia* y *El caso Willingham*).

<sup>430</sup> Corey Robin, *La mente reaccionaria*, *op.cit.*, p. 25.

<sup>431</sup> Véase Michael Asimow; Shannon Mader, *Law and popular culture*, *op.cit.*, p. 81.

Concannon del mundo, que seguirán manipulando procesos judiciales y comprando voluntades sin que nadie pueda evitarlo.

#### **4.7 *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993)**

##### **4.7.1 Reactivar la polémica y el renacimiento del cine jurídico**

Para muchas historias del cine, incluidas las que dedican algún espacio al cine jurídico, los años 90 están muy marcados por el estreno de *J.F.K.* (Oliver Stone, 1991). Se trata de una película importante, tanto por su dimensión puramente filmica como por el contenido político de la cinta. No era la primera historia que hablaba del asesinato de Kennedy y tampoco fue pionera en su posicionamiento conspiranoico. El film *Acción ejecutiva* (David Miller, 1973) ya planteaba la posibilidad de que el crimen hubiese sido cometido por oscuras fuerzas paragubernamentales. Incluso una película anterior, *The Trial of Lee Harvey Oswald* (Larry Buchanan, 1964), ya especulaba sobre la posibilidad de que Oswald no hubiese cometido el crimen en solitario, o cuando menos extendía una sombra de sospecha sobre el asunto. En cualquier caso, *J.F.K.* tuvo un gran impacto entre público y crítica, por mucho que las ideas y especulaciones de Stone, que el propio director pretendía vender como algo que excedía la ficción, fueron criticadas y contestadas desde diferentes lugares. Con todo, Oliver Stone dirige una cinta de gran interés centrada en la figura de Jim Garrison, un personaje apasionante y también contradictorio. Para Stone, el sistema político y judicial estadounidense era un pozo de corrupción, alimentado por la anomia del ciudadano medio y por la avaricia del mundo empresarial, como había mostrado en *Wall Street*. En *J.F.K.* todo gira en torno a un héroe, Garrison, que tiene como fin último “recuperar la inocencia comunitaria”<sup>432</sup>. Stone construye esa idea tras un tiempo de rearme moral del cine jurídico, replegado durante los 80 en cintas policiales, *thrillers* y algún punto de brillantez como la película de Lumet *Veredicto final*, aquí analizada.

Pero una película cambió este relativo declive del cine jurídico. Hablamos de *Philadelphia*. La película está basada en un caso real, el que enfrentó al abogado Geoffrey Bowers a la firma Baker and McKenzie. Bowers fue contratado por la firma en 1984, pero se le despidió poco después. Él los demandó alegando que el despido se había producido por motivos de serofobia y homofobia. Mientras se desarrollaba el juicio, el productor ejecutivo Scott Rudin, que por aquel entonces trabajaba para TriStar

---

<sup>432</sup> Manuel Alcaraz Ramos, *J.F.K.*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, p. 100.

Pictures, entrevistó a Bowers. De aquella entrevista, y de otras posteriores que se realizaron a la familia, y también de los sucesos del caso real, se tomaron numerosos datos para la película que se estrenaría en 1993.

La película cuenta la historia de Andrew Beckett (Tom Hanks), un brillante y joven abogado que es contratado y promocionado por su excelente trabajo en una firma de primer nivel de la ciudad de Philadelphia. Tal es la confianza que los socios tienen en él, que le encargan un caso importante, la defensa de High-Line, una empresa demandada por una infracción de copyright. Pero poco después Beckett es despedido. La firma alega una pérdida de confianza en él debido a un incidente con la contestación a la demanda de High-Line. Aparentemente el documento se traspapeló por culpa de Beckett, pero ese extremo no se aclara y simplemente se le despide. En el primer tercio de la película, el guion de Ron Nyswaner, se esfuerza por caracterizar a Beckett como un abogado brillante y competente; alguien culto y dedicado que ama su profesión pero que tiene un sentido flexible de lo que es justo, lo suficiente como para defender a un gigante tecnológico por una infracción que seguramente había cometido. Beckett es alguien de buena familia pero que se esfuerza por encajar en ese mundo de los grandes despachos de abogados, y que esconde el hecho de ser portador del VIH por miedo a la reacción de los demás. Ninguna ley le obligaba a declararlo en una solicitud laboral.

Pero el mundo de Beckett se desmorona cuando es despedido por ser seropositivo y recorre la ciudad en busca de un abogado que lo defienda y no encuentra a nadie. Ha sido objeto de un atropello, pero no hay abogado que quiera enfrentarse al todopoderoso Charles Wheeler (Jason Robards), el socio principal de la firma. Hasta que va a parar al modesto despacho de Joe Miller (Denzel Washington) y logra convencerle, no sin esfuerzo, de que lo represente y demande a Wheeler y asociados. A partir de ahí se inicia una disputa judicial que opondrá dos versiones de los hechos: la empresa afirmará que el despido se produjo por la pérdida de confianza derivada de un empeoramiento en el desempeño profesional del abogado. Beckett afirmará que lo despidieron porque uno de los socios de la firma se dio cuenta de que padecía el VIH, se lo comunicó al resto de socios y éstos decidieron deshacerse de él porque no querían a un seropositivo en la plantilla.

#### 4.7.2 Un caso de discriminación laboral y los derechos de las minorías

El corazón de la discusión que se desarrolla en *Philadelphia* se puede apreciar igualmente en muchas otras películas de cine jurídico. La cuestión de cómo probar las razones y motivos tras la toma de una decisión por parte de un sujeto es el corazón de muchas de las discusiones que se producen en las películas que hemos analizado aquí<sup>433</sup>. En el film Charles Wheeler insiste en que la causa del despido es la incompetencia de Beckett. Es un escenario argumentativo clásico, que sigue el esquema, en palabras de Carol J. Clover, de “X-Y”. Las dos versiones son contradictorias y el jurado (o el juez, dependiendo del caso) debe establecer cuál es más creíble y, por tanto, cuál es cierta y cuál no (la temida y controvertida verdad de los hechos). Pero la habilidad de Joe Miller complica el esquema. Aunque, en un primer momento, Miller se resiste a introducir la cuestión sobre la homosexualidad de Beckett, lo acaba haciendo en el interrogatorio de Wheeler. Miller intenta demostrar que el despido de Beckett no obedece a su incompetencia profesional, porque otros motivos ocupaban la mente de Wheeler en el momento de tomar la decisión. El esquema argumentativo explicado por Clover se complica, y pasa a ser un “X-not X”, donde “not X” puede ser cualquiera de los dos motivos que llevaría igualmente a un despido impropio (de esta manera le es menos necesario apostar por uno de los dos: la cuestión de la enfermedad o la condición sexual de Beckett; introduce una duda importante que sirve para atacar la credibilidad de Wheeler)<sup>434</sup>.

Miller exhibe otro argumento contundente, posiblemente el mejor indicio del que dispone sobre los verdaderos motivos de Wheeler: a Beckett lo despiden justo después de encargarle un caso muy importante que afecta a un gran cliente de la firma. La defensa de Wheeler, con todo, es bastante efectiva. La abogada Belinda Conine (un gran papel de Mary Steenburgen) se centra en cuestiones sobre su competencia profesional, pero elude en lo posible la cuestión de su enfermedad y, por supuesto, la condición sexual de Beckett. Es una defensa efectiva, como apuntan Bergman y Asimow, para una gran empresa; su posición más comedida busca generar una cierta simpatía en el jurado, que siempre verá a Beckett como la parte más débil de la disputa<sup>435</sup>. A propósito de esta estrategia, se genera uno de los momentos

---

<sup>433</sup> Paul Bergman, Michael Asimow, *Reel Justice, op.cit.*, pp. 132-133.

<sup>434</sup> Carol J. Clover, “Law and the Order of Popular Culture”, en Austin Sarat, Jessica Silbey, Martha Merrill Umphrey (eds.), *Trial Films on Trial*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2009, p. 23.

<sup>435</sup> Paul Bergman, Michael Asimow, *Reel Justice, op.cit.*, p. 133.

cinematográficamente más efectivos, cuando Belinda Conine trata de establecer, en el interrogatorio de Beckett, que sus marcas faciales (una erosión muy característica en los pacientes de VIH) no eran visibles en el momento de su despido, por lo que nadie podía saber que estaba enfermo. Para ello utiliza un espejo que coloca ante Beckett. En el momento del juicio, Beckett no tiene marcas muy visibles en la cara, aunque afirma que sí las tenía en el momento del despido. Joe Miller realiza el contrainterrogatorio y pide a Beckett que enseñe el torso, en el que tiene marcas y erosiones similares a las que tenía en el momento de ser despedido. El momento está cargado de dramatismo. El jurado, el juez y Belinda Conine se horrorizan ante lo que ven. En realidad, el juez no debería haber permitido una discusión sobre el aspecto actual de Beckett, ni el número del espejo, ni siquiera la exhibición del torso de Beckett. La discusión sólo puede centrarse en si las marcas eran visibles o no en el momento del despido, y para ello se podrían haber utilizado otros medios probatorios. Es igualmente poco admisible, aunque se discute en la vista oral, cómo se contagió Beckett o si visitaba o no un cine pornográfico en el que los espectadores solían mantener relaciones sexuales. Son puntos irrelevantes para el caso. Ni siquiera tienen que ver con la credibilidad del demandante, aunque esta es la excusa de Conine para introducir el tema del contagio en el interrogatorio. Pero no dejan de ser momentos dramáticamente relevantes. Están ahí para construir un relato más sólido y para que el espectador pueda implicarse mejor en el tema de la película, que excede la cuestión de un despido improcedente (algo que, de por sí, tendría posiblemente poco valor cinematográfico) para adentrarse en el terreno de la discriminación de los enfermos de VIH.

Cuando se estrena la película la cuestión de la discriminación de los enfermos de VIH está de actualidad. El presidente Bush firmó en 1990 la *Americans with Disabilities Act*, que protegía a cualquier ciudadano con VIH de actos discriminatorios. Pero durante gran parte de la década de los 80 la enfermedad era una gran desconocida, lo que generaba reacciones de enorme rechazo entre una parte de la población. La administración Reagan tardó tiempo en comprender el alcance de la pandemia, que afectaba especialmente a los homosexuales (y que se extendió más rápidamente en núcleos urbanos o zonas densamente pobladas como Nueva York, San Francisco o el sur de California). De repente los activistas por los derechos de los homosexuales se vieron en una doble encrucijada. Y aunque la enfermedad no les afectaba únicamente a ellos, sí suponía una doble victimización para el colectivo homosexual. Y en

*Philadelphia* Joe Miller acaba comprendiendo este extremo, aunque le cueste un tiempo.

El guion de Ron Nyswaner busca que el espectador asuma la victimización de Beckett como propia. La puesta en escena de Jonathan Demme trata de reforzar esa identificación emocional por encima de los argumentos jurídicos de las partes. La planificación que utiliza el director en los interrogatorios de Wheeler y Beckett trata de reforzar dicha identificación; planos cortos, en angulaciones forzadas, que se convierten incluso en planos descentrados a medida que Beckett se siente peor durante la vista, hasta que se desmaya. La hostilidad de Wheeler contrasta con la enfermedad y la debilidad de Beckett<sup>436</sup>. En último término, como espectadores, se nos pide que nos identifiquemos con el sufrimiento de Beckett, por lo que la cuestión de la compensación por la violación de sus derechos pasa a un segundo término<sup>437</sup>.

Al final el espectador es consciente de que a Beckett lo despiden por estar enfermo y por ser homosexual. La sospecha de que su condición sexual fue la verdadera causa del despido es más que fundada. Si hubiese contraído la enfermedad en una operación y no fuese gay, posiblemente no le hubiesen despedido (algo que Miller intenta demostrar comparando el caso con otro que ocurrió en la misma firma y que afectó a una secretaria heterosexual, que no fue despedida, y con los interrogatorios a Wheeler y otros socios del bufete).

*Philadelphia* es una película que recupera la gran narrativa sobre la lucha por los derechos civiles establecida por las mejores cintas de los años cincuenta y sesenta. Elabora un discurso simple pero efectivo sobre la igualdad y la no discriminación. Lo hace a través de una efectiva construcción melodramática que no desvirtúa, a nuestro juicio, la discusión de fondo. Y en algunos puntos, como el dibujo del personaje de Joe Miller, va más allá del tópico. Miller no acepta el caso de Beckett en un primer momento. Es más, en privado llega a criticar a los homosexuales. Aceptar el caso le obliga a replantear sus esquemas mentales, prejuicios y preconcepciones. Miller tiene una cara humana y es capaz de sentir el mismo rechazo que llevó a Wheeler a despedir a Beckett. Pero es capaz de cambiar de opinión, que es precisamente lo que no logran

---

<sup>436</sup> Norman W. Spaulding, "Disorder in court", en Austin Sarat, Jessica Silbey, Martha Merrill Umphrey (eds.), *Trial Films on Trial*, *op.cit.*, p. 127.

<sup>437</sup> *Ibid.* Spaulding apunta que ni siquiera llegamos a saber nunca por qué la demanda del caso High-Line se trasapeló, si lo hizo, o qué pasó realmente con esos papeles. Al final de la película poco importa ya.

hacer quienes persisten en su prejuicio frente a Beckett<sup>438</sup>. En opinión del crítico Taubin, Joe es el primer personaje negro de una película de Hollywood (que no sea una gran película de acción) que personifica la Norteamérica “mainstream”. Su homofobia inicial es un atributo extendido entre el ciudadano medio, blanco y heterosexual. Joe es negro. Pero su homofobia le iguala al norteamericano medio<sup>439</sup>.

A pesar del éxito de la película, la cuestión de la igualdad y los derechos de las minorías no es un tema muy tratado en el cine jurídico de los últimos años. En los 80, la película *Acusados* (Jonathan Kaplan, 1988) fue una excepción muy notable. Allí el sistema penal maltrataba a una mujer que sufrió una violación en público y se cuestionaba su versión de los hechos únicamente por el hecho de ser mujer. La cuestión del VIH reaparecerá en otras películas de interés como *The Normal Heart* (Ryan Murphy, 2014), que cuenta la historia del activismo por los derechos de los homosexuales en tiempos de Reagan, pero no se trata de cine jurídico. No obstante, el momento que retrata es precisamente el tiempo histórico que retrata *Philadelphia*. Durante esos años la batalla judicial en EE. UU. por los derechos de las minorías continuó. El TS estadounidense emitió numerosos fallos sobre el particular. Los criterios cambiaron con el tiempo en función de la composición del tribunal. En 1984 el TS emitió la sentencia *Roberts v. United States Jaycees*, 468 U.S. 609 en la que obligaba a esta organización (la United States Junior Chamber, conocida como Jaycee) a aceptar mujeres como miembros de pleno derecho, pues según argumentó el juez Brennan, la libertad de asociación reconocida constitucionalmente no podía, en modo alguno, suponer de facto la exclusión de todo un colectivo como el de las mujeres. A partir de ese momento la política del grupo cambió, pero otros grupos y asociaciones seguían manteniendo normas discriminatorias, como el caso de los Boy Scouts, que prohibía la afiliación a homosexuales. En el año 2000 el TS se enfrentó a esta cuestión en la sentencia *Boy Scouts of America et al. v. Dale*, 530 U.S. 640. En este conocido caso dictaminó que la asociación Boy Scouts of America tenía derecho a excluir a los homosexuales, al amparo de su libertad de asociación. El fallo se adoptó por cinco votos contra cuatro y anulaba un fallo previo del Tribunal Supremo de Nueva Jersey que

---

<sup>438</sup> Greenfield, Osborn y Robson describen con detalle a Miller y su proceso de aceptación de la diferencia. Citando a Taubin, consideran que Miller es el personaje más interesante de *Philadelphia*. Véase Steve Greenfield, Guy Osborn, Peter Robson, *Film and the Law*, London, Cavendish, 2001, p. 121.

<sup>439</sup> Amy Taubin, “The Odd Couple”, *Sight and Sound*, vol. 4., nº3, marzo de 1994, p. 24. Taubin también argumenta que la elección de Denzel Washington para el papel de Joe Miller tiene que ver con la necesidad de atraer como público a una parte de la población negra que, de otra manera, habrían sido ajenos a las injusticias sufridas por un hombre blanco homosexual como Andrew Beckett.

obligaba a la asociación a readmitir en sus instalaciones a James Dale, que había sido expulsado por ser homosexual. Como podemos ver, ni siquiera en el año 2000 el criterio era uniforme en cuestiones relativas a la discriminación del colectivo homosexual. La decisión en el caso de Dale se adoptó aun teniendo Nueva Jersey leyes antidiscriminación. No fue hasta 2015 que las últimas prohibiciones sobre cuestiones de orientación sexual, todavía existentes en la asociación de los Boy Scouts, cayeron definitivamente.

#### **4.8 Acción Civil (Steven Zaillian, 1998)**

##### **4.8.1 La adaptación de un caso real**

*Acción civil* está basada en el libro que Jonathan Harr escribió sobre un caso real ocurrido en Woburn, Massachusetts, a mediados de los 80. Se trataba de un caso sobre contaminación de aguas fluviales provocado por la actividad de tres empresas que operaban en la zona. La contaminación había provocado diversos problemas de salud a los habitantes del área, incluyendo casos de leucemia y la muerte de alguno de los afectados. Harr inició el proyecto en febrero de 1986, poco antes de que diese comienzo el juicio contra los supuestos responsables de la contaminación; la sensación inicial del abogado que planteó la demanda, Jan Schlichtmann, era buena. Creía tener las pruebas que necesitaba para lograr una condena de las empresas<sup>440</sup>. Schlichtmann planteó la demanda contra una subsidiaria de Beatrice Foods, la empresa química W. R. Grace y contra Unifirst. El abogado argumentaba que se podía demostrar la relación directa entre vertidos incontrolados de tricloroetileno (TCE) y la leucemia que sufrían habitantes del área. Los productos químicos se utilizaban para curtir pieles. Los residuos se lanzaban sin más al río que suministraba agua a Woburn.

Se trató de un caso complejo, con tres demandados, de los que rápidamente se descolgó Unifirst, que llegó a un pacto con los demandantes por una cifra cercana al millón de dólares. Ese dinero se utilizó para pagar los gastos y preparar el caso contra las otras dos compañías. El caso contra la empresa W. R. Grace era mucho más sólido que contra Beatrice, a la que finalmente un jurado declaró no responsable de la situación causada en Woburn. Así las cosas, Schlichtmann se vio obligado a pactar con W. R. Grace por un total de 8 millones de dólares. Cada familia recibió aproximadamente unos 375.000 dólares, una cantidad baja si pensamos en el daño provocado por los

---

<sup>440</sup> Steve Greenfield, Guy Osborn, Peter Robson, *Film and the Law, op.cit.*, p. 68.



vertidos. Este es el resumen de la historia real. Sobre ella Steven Zaillian escribiría un excelente guion que también dirigiría.

La película se estrena a finales de los 90, en un momento en el que la conciencia ecológica en los países occidentales había experimentado avances significativos respecto a tiempos anteriores. La idea de que la actividad industrial de las empresas podía generar un riesgo para la salud de las personas también se encontraba más asentada, y a partir de 1980 también se fueron incrementando progresivamente tanto los casos como las cuantías por pleitos que implicaban daños punitivos<sup>441</sup>. En este tipo de casos la conexión entre conductas ilícitas (aquí se discute sobre unos vertidos incontrolados) y los daños personales es un requisito imprescindible para poder establecer las cuantías por daños punitivos. Por ello Jan Schlichtmann se vio obligado a gastar grandes cantidades de dinero en informes técnicos y peritajes; intentaba demostrar la conexión entre los vertidos y las patologías sufridas por los demandantes. Por un lado, debía establecerse cómo los tintes y el TCE llegaron a los acuíferos. Por otro había que conectar el vertido con el consumo y las enfermedades sufridas por los demandantes. Lo primero implicaba estudios geológicos complejos; lo segundo implicaba análisis estadísticos y médicos sobre las patologías concretas (la incidencia de la leucemia, por ejemplo, entre otras enfermedades).

Establecer la cadena de causalidad y la relación entre el TCE y las muertes producidas implicaba costes tan altos, que todo el procedimiento se acaba convirtiendo en una apuesta. La promesa de una recompensa económica alta posibilita que abogados y clientes especulen con el proceso, incluso se endeuden si es necesario. En esta cuestión libro y película coinciden: retratan el riesgo de mantener una actitud profesional demasiado especulativa<sup>442</sup>. La compañía Beatrice ofreció en un primer momento 8 millones de dólares, lo que implicaba, aproximadamente, 1 millón por familia demandante. En ese momento los gastos del litigio todavía no se habían disparado, como sí lo harían posteriormente (alcanzaron los 2 millones de dólares). Esa oferta, al parecer, nunca llegó a los afectados porque Schlichtmann cortó las negociaciones antes de que la oferta fuera oficial, por lo que no incurrió en mala praxis, al menos desde un punto de vista legal<sup>443</sup>. Pero su actitud agresiva y especulativa perjudicó claramente a sus clientes, a los que había convencido de pleitear. La petición

---

<sup>441</sup> Sobre esta cuestión cabe consultar John Y. Gotanda, "Punitive Damages: A Comparative Analysis", Working Paper Series, Vilanova University School of Law, 2003.

<sup>442</sup> Steve Greenfield; Guy Osborn; Peter Robson, *Film and the Law*, *op.cit.*, p. 69.

<sup>443</sup> *Ibid.*

de la demanda fue de 410 millones de dólares. En breve comentaremos cómo trata la película esta cuestión.

La cinta constituye otro buen ejemplo de las transformaciones sufridas en el mundo de la ficción por la figura del abogado heroico. Aquí, como ya se veía en *Veredicto final*, el abogado protagonista no está caracterizado como un personaje moralmente intachable. Es falible, incluso egoísta en algunos momentos. Su figura dista mucho del abogado heroico que se identifica más con el periodo álgido de la lucha por los derechos civiles. Y también es un claro ejemplo de otro de los grandes desplazamientos que se producen en el cine jurídico una vez que acaba la etapa de las grandes luchas sociales de los sesenta: el intento por dibujar de forma más convincente la figura del cliente. Las películas se centrarán más en ellos, en sus esperanzas y frustraciones<sup>444</sup>.

Abogados y clientes comparten en estas películas un rasgo común y bastante extendido: han perdido por igual la confianza en el sistema. Y esa suerte de desencanto, cuyos claros inicios apreciábamos en esas películas policíacas de los setenta, tiene algunas causas posibles, que podemos enumerar: a) En primer lugar, hay que tener en cuenta que la confianza en las instituciones democráticas ha ido disminuyendo progresivamente entre los ciudadanos de las democracias occidentales. Son numerosas las encuestas y estudios al respecto. David van Reybrouck cita varios estudios en donde se aprecia una disminución en la participación política de los ciudadanos, una menor confianza en los gobernantes y una actitud electoral más voluble que en tiempos anteriores; síntomas, en definitiva, de una crisis de legitimidad de las instituciones democráticas<sup>445</sup>; b) En segundo lugar, cabe decir que la complejidad de la administración ha crecido y, aunque hoy día se tiene acceso a más información que en otros momentos, el ciudadano aprecia una gran brecha entre sus necesidades y las respuestas dadas por el mundo de la justicia; c) Como comentábamos al principio del capítulo, durante los ochenta y noventa, el poder empresarial crece, la economía financiera toma un gran protagonismo, el tradicional poder de los estados se ha erosionado y, en definitiva, las democracias occidentales se deben enfrentar a nuevos riesgos para los que no siempre tienen una respuesta convincente (todavía hoy, por

---

<sup>444</sup> Para Asimow se trata de la película que de forma más convincente plantea cuáles son las consecuencias a nivel humano de una mala negociación durante un litigio. Michael Asimow, "Bad lawyers in the movies", *Nova Law Review*, 24 (2), 2000, p. 533.

<sup>445</sup> David van Reybrouck, *Contra las elecciones. Cómo salvar la democracia*, Barcelona, Taurus, 2017, pp. 16-17.

ejemplo, se sigue discutiendo en EE. UU. sobre los efectos laborales de la desindustrialización que se inició a finales de los setenta en muchas zonas del norte del país)<sup>446</sup>. El ciudadano no es ajeno a estos problemas y dispone de mucha información. Como dice Van Reybrouck, “un tiempo en el que el interés por la política aumenta, pero la confianza en ella disminuye es un tiempo con cierto componente explosivo”<sup>447</sup>. D) Si atendemos a muchas de las descripciones realizadas sobre nuestros tiempos posmodernos, llevamos mucho tiempo inmersos en un tiempo en el que los grandes relatos están en constante crisis y redefinición. Si lo traducimos a nuestro relato sobre el cine jurídico, sí podemos ver que tras las grandes películas de los cincuenta y sesenta sobre la lucha por los derechos civiles, el género experimenta un cierto declive, del que se recupera lentamente a lo largo de los ochenta y noventa.

En definitiva, el ciudadano aprecia que diferentes riesgos y actores erosionan las instituciones de la democracia liberal. Ante ello caben diferentes respuestas, que van del desprecio al apoyo a opciones políticas iliberales (como el Tea Party), pasando por la apatía o el solipsismo. Abogados, clientes y hasta jueces representados en el cine jurídico no son ajenos a estas problemáticas.

#### **4.8.2 Abogados, grandes corporaciones y la sombra del desencanto**

En *Acción civil*, el personaje de Jan Schlichtmann oscila del cinismo inicial a la obsesión y la ambición desmedida durante el procedimiento, desembocando en el desencanto final y la aceptación de su derrota. Los clientes, por su parte, tienen una actitud resignada y muy desencantada. Anne Anderson (Kathleen Quinlan) es la madre que ha perdido a un hijo por la leucemia y, desde el primer momento, le deja bien claro a Schlichtmann que no quiere dinero sino una disculpa por parte del responsable. Quiere la verdad de lo ocurrido; y la verdad es un término en perpetua crisis desde hace ya algunas décadas. En la comunidad de Woburn los daños por la conducta delictiva de las empresas implicadas es tan grande y tan inasumible desde cualquier punto de vista que Anne Anderson representa una actitud digna en medio de un mundo inhóspito; el dinero no puede compensar el daño, pero la verdad es una victoria moral que sí aspira a conseguir. Y más cuando nadie ha acudido en su ayuda. Ninguna de las

---

<sup>446</sup> Algunos trabajos de Carole Shapiro, por ejemplo, analizan cómo los efectos de la era Reagan-Bush se prolongaron más allá de 1992. En este caso su estudio se centra especialmente en las cuestiones de género. Véase Carol Shapiro, “Women lawyers in celluloid: why Hollywood skirts the truth”, *University of Toledo Law Review*, nº25, 1995.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 15.

administraciones competentes ha mostrado interés. Hasta el bufete de Schlichtmann había obviado el caso por poco interesante.

Y precisamente por este motivo, la película muestra las enormes dificultades que debe atravesar Schlichtmann para establecer la cadena de causalidad que lleva del vertido de TCE hasta un caso de leucemia. Pero esa cuestión, que es jurídicamente tan relevante y objeto de discusión (legítima) entre los abogados de las partes, es incomprensible para el ciudadano medio (los demandantes, en este caso), como también lo eran los tecnicismos que utilizaba la gran compañía aseguradora de *Legítima defensa* para excluir a un asegurado con leucemia del tratamiento que necesitaba.

Es por ello que el abogado de Beatrice Foods, Jerome Facher (Robert Duvall), le comenta a Schlichtmann antes del juicio que en ningún caso va a permitir que los demandados testifiquen. Sabe que un jurado puede llegar a empatizar con el dolor de una madre; y también es perfectamente consciente de que la marea de tecnicismos previos, estudios geológicos y análisis del agua, son incomprensibles para un ciudadano sin formación específica, por mucho que se empeñen los abogados en hacer la información accesible.

La película se abre con estas palabras del protagonista:

SCHLICHTMANN

La verdad es ésta. Un demandante muerto rara vez es más valioso que un demandante vivo, gravemente lisiado. Pero si la muerte es lenta y agónica, al contrario de una muerte en un accidente, el valor puede aumentar de forma considerable. Por lo general, un adulto muerto de veintitantos años vale menos que uno de mediana edad. Una mujer muerta menos que un hombre muerto. Un soltero adulto, menos que un casado. Un negro menos que un blanco. Un pobre, menos que un rico. La víctima perfecta es un hombre blanco, profesional, de 40 años, con gran capacidad de ganar dinero, segado en la flor de la vida. ¿Y la más imperfecta? Pues según los baremos del derecho de daños personales, un niño fallecido es lo que vale menos.

Esto lo oímos mientras el abogado lleva a un demandante en silla de ruedas hasta la sala de un tribunal. Por lo que vemos, Jan Schlichtmann (John Travolta) es alguien con un gran sentido de la puesta en escena. El jurado que aparece en la sala del tribunal contempla la desgracia de su cliente, que no puede ni beber agua sin ayuda. Un cordón desatado de una zapatilla deportiva forma parte de la escenificación. El abogado contrario, que representa al Hospital General de Massachusetts, ofrece un trato cuando ve las caras entristecidas del jurado. Jan presiona para que suba la oferta y lo logra. El

abogado del hospital acaba prácticamente suplicando el acuerdo. La compasión dibujada en los rostros del jurado ha empujado a la parte contraria a un pacto. Ha ganado la mejor imagen, el mejor impacto, el relato melodramático por encima de cualquier otra consideración.

Así es Jan Schlichtmann, el líder de un pequeño bufete con tres abogados y un director financiero que sólo pueden trabajar en tres casos de manera simultánea y están especializados en reclamaciones por daños, un área muy lucrativa si escoges bien a tus clientes. Schlichtmann es un cínico, y también una persona contradictoria. Su caracterización inicial es la del típico abogado con cierto éxito, que vende una imagen de luchador por los derechos de los que no pueden defenderse por sí mismos. La verdad es algo diferente, como vemos en imágenes que contrastan con sus palabras (su buena vida, fiestas y coches deportivos contrastan con la imagen que intenta transmitir cuando le entrevistan en los medios de comunicación locales). En una entrevista en la radio llegará a decir: “El derecho de daños personales tiene mala reputación. Nos llaman *persigueambulancias*, rastros, buitres que vivimos de la desgracia ajena. Pero si eso fuera cierto, ¿por qué no duermo preocupado por mis clientes? ¿Por qué comparto su dolor? Ojalá descubriera un modo de no identificarme con ellos. Sería más fácil”. Pero sabemos que son palabras huecas, porque el abogado no se identifica con sus clientes. Esta primera caracterización contrastará con la decisión que tomará Schlichtmann respecto al caso de Woburn.

En un primer momento, el abogado visita a las familias del pueblo para comentarles que no puede representarles, porque la conexión entre la actividad de las empresas y los casos de leucemia que ha habido en la zona es imposible de demostrar. Ha acudido al pueblo por cortesía, tras la llamada a la radio de Anne Anderson, quien le recrimina en antena que nadie de su bufete la ha llamado tras meses de espera. Así que nuestro protagonista se dispone a cerrar la cuestión con un viaje rápido que, sin embargo, no resulta como esperaba. Aquí es donde veremos la otra cara de Schlichtmann, que abandona su tradicional cinismo y se implica en un caso complicado. Es cierto que al principio asume el caso porque ve la posibilidad de demandar a empresas grandes, con recursos económicos, pero conforme pasa el tiempo, hay algo sincero en su actitud de enfado con dos grandes empresas que se desentendieron por completo de la normativa medioambiental provocando así un daño irreparable. La

película explica como la demanda se presenta contra Beatrice Foods y W.R.Grace y omite la parte del caso que afectó a Unifirst<sup>448</sup>.

La guerra abierta entre las empresas y el bufete de Schlichtmann tiene varias fases. La oposición más interesante es la que se da entre Jerome Facher y Schlichtmann. Facher es profesor de derecho en Harvard y un abogado algo atípico, poco dado a efectismos innecesarios, y sencillo en sus gestos. Es consciente de que tiene buenas opciones en el proceso, porque, como él mismo se encarga de recordar a Schlichtmann, nadie vio a un trabajador relacionado con Beatrice Foods abocar nada al río. No obstante, le ofrece 20 millones de dólares a Schlichtmann que este último rechaza justo antes de que Facher consiga que se excluya a Beatrice Foods del procedimiento por falta de pruebas concluyentes. Y eso sucede tras haber presentado la parte demandante todo su arsenal de pruebas técnicas, en donde sigue faltando lo más importante: un testigo directo. Facher le explica a sus alumnos que la soberbia ha hecho perder más casos a los abogados que cualquier otra causa. Sabe de lo que habla porque ha calculado las opciones de Schlichtmann, quien de manera irresponsable calcula la indemnización que, a su juicio, sería justa y suficiente en función de los beneficios que las empresas demandadas presentaron el año anterior<sup>449</sup>.

Finalmente, Schlichtmann se ve forzado a aceptar un trato de 8 millones con W. R. Grace. El acuerdo se sustantica a lo largo de dos escenas en las que el director general de la empresa (interpretado por Sidney Pollack) humilla sin contemplaciones al abogado, sabedor de las dificultades financieras que tiene el bufete. Lo irónico del caso es que el pacto final entre los demandantes y W. R. Grace está absolutamente condicionado por una cuestión económica, que pesan más que otras consideraciones de orden ético. El bufete de Schlichtmann ha agotado sus recursos y no tiene otra salida que el pacto. Con ese dinero pagarán sus deudas y cada familia recibirá 375.000 dólares, una cantidad muy inferior a lo que habrían conseguido si hubiesen aceptado los pactos planteados en otros momentos del procedimiento. Esto es lo que lleva al profesor Mark

---

<sup>448</sup> Ya hemos visto en otros momentos que este tipo de simplificaciones tienen como objetivo una mejor comprensión de la película por parte del espectador y una mayor inmersión en la historia. Podría decirse que se trata de simplificaciones necesarias. En *Acción Civil* hay muchas, debido a que el caso real es de una altísima complejidad técnica. Por otro lado, los conflictos se personalizan, lo que a juicio de algunos autores, supone una reducción de la aproximación multidimensional del libro de Harr a una estructura simple que denominan “disguised western”. Diane Waldman, *op.cit.*, p. 204.

<sup>449</sup> En opinión de Greenfield, Osborn y Robson, Facher es un personaje excéntrico de aire vagamente intelectual y no muy interesante. A nuestro entender, la figura de Facher es mucho más relevante. Su mirada distante sobre el caso contrasta con la implicación de Schlitchmann, tan excesiva en algunos momentos que el abogado se vuelve incapaz de analizar el caso con un mínimo de distancia y neutralidad. Véase Steve Greenfield; Guy Osborn; Peter Robson, *Film and the Law*, *op.cit.*, pp. 102-103.

Tushnet a comentar que la película reproduce un esquema relacional de “dominación y subordinación”<sup>450</sup>. En este mundo de grandes corporaciones, todo tiene un precio. Las grandes empresas, los ejecutivos importantes y los abogados que negocian grandes cantidades cuentan más que la gente de a pie. Greenfield, Osborn y Robson comentan: “The film can also be treated as a celebration of a lawyer’s politicisation and coming to realise that, since the world is spilt into warring economic groups, a choice must be made”<sup>451</sup>.

Schlichtmann especula ciertamente con el posible resultado del pleito. Al fin y al cabo, envenenar aguas fluviales con graves consecuencias para la salud de las personas es algo grave. Pero también muestra una preocupación genuina por lo que ha sucedido. Durante la preparación del juicio algo cambia en él. Su implicación se vuelve más personal, como hemos comentado, y eso le dificulta llegar a un pacto con las empresas responsables de los hechos. En la famosa escena de la negociación entre las partes en un hotel de lujo, Schlichtmann frustra el acuerdo por la petición que realiza. W. R. Grace veía con buenos ojos una compensación en efectivo de 25 millones de dólares. Pero Schlichtmann 25 millones más para una fundación para la investigación (se supone que de temas relacionados con la contaminación industrial), más 1,5 millones de dólares por familia demandante durante 30 años. El abogado de W. R. Grace hace una suma rápida y el resultado es de unos 320 millones de dólares. La reunión acaba abruptamente sin posibilidad de negociar nada más. La cuestión de las cantidades no es algo anecdótico. La película lanza una pregunta sobre esta cuestión: ¿qué cantidad sería una justa compensación por los daños causados?

Otra cuestión de gran interés es el efecto que el espectador pueda tener el hecho de que en la película todos los problemas jurídicos se exponen desde una perspectiva personalista. Es decir, todo lo comprendemos a través de los personajes, lo que impide una lectura sistémica de la problemática de fondo<sup>452</sup>. ¿Qué falló realmente en el sistema de control del proceso industrial? ¿Por qué las autoridades medioambientales no detectaron los niveles de TCE en el agua? Los ciudadanos de Woburn tenían derecho a que alguien velara por su salud, pero eso no ocurrió. Sea como fuere, el resultado final que Schlichtmann logra en la película es muy insatisfactorio. En los últimos compases

---

<sup>450</sup> Mark Tushnet, “Class Action. One view of gender and law in popular culture”, en John Denvir (ed.), *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*, Urbana, University of Illinois Press, 1996, pp. 244-260 [p. 259].

<sup>451</sup> Steve Greenfield; Guy Osborn; Peter Robson, *Film and the Law*, *op.cit.*, p. 136.

<sup>452</sup> Diane Waldman, “A Case for Corrective Criticism: *A Civil Action*”, en Austin Sarat; Lawrence Douglas; Martha Merrill Umphrey (eds.), *Law on the screen*, *op.cit.*, p. 204.

de la cinta, el abogado vuelve a Woburn y encuentra a un testigo que vio cómo los productos químicos llegaron al río. Lo sabe porque unos chicos lanzaron unos petardos al río y éste ardió. Es un testimonio fiable, del que no disponía en su momento. Así que el abogado decide enviar a la Agencia de Protección Medioambiental (EPA por sus siglas en inglés) los ficheros del caso y el nuevo testimonio. Al fin y al cabo, el acuerdo con W. R. Grace cubría los daños personales de los demandantes, pero no los daños medioambientales causados. Unos textos al final de la película nos informan de que las empresas implicadas en el vertido tuvieron que hacer frente a la limpieza de la zona, con un coste superior a los 60 millones de dólares. La sensación que puede quedarle al espectador es que finalmente se hizo justicia, pero este extremo es discutible. Sigue sin quedar claro qué falló en el sistema de control. Además, sabemos que el proceso real que siguió la Agencia de Protección Medioambiental fue largo, tortuoso y muy costoso. Michael Asimow tiene una opinión favorable, en términos generales, de *Acción civil*. Cree que se trata de una buena representación de un proceso civil. Sus críticas están dirigidas a la realidad de los procesos civiles en EE. UU. En sus palabras:

“The adversary system and jury trials may produce an acceptable brand of justice. Perhaps it's the way to go in criminal law, where we willingly tolerate inefficiency and we seek a community judgment on the defendant's conduct. But the adversary system, which consists of teams of attorneys trying to hammer each other and conceal as much of the truth as they can, is hopelessly inept when employed to discover truth in matters of scientific controversy. Does anyone believe that justice is served by relying on adversarial lawyers, passive and inexperienced judges, and lay juries to resolve complex and inherently unanswerable scientific questions?”<sup>453</sup>.

O como asegura el abogado Jerome Facher: en último término todos los informes técnicos, geológicos y científicos no cuentan para nada. Cuentan las personas. Y el relato que seas capaz de construir. Por ese motivo tiene claro que el jurado de *Acción civil* va a exonerar a Beatrice Foods y no así a Grace. Porque nadie vio a nadie de Beatrice abocar residuos en el río. Y eso es lo único que cuenta<sup>454</sup>.

---

<sup>453</sup> Michael Asimow, “In toxic tort litigation, truth lies at the bottom of a bottomless pit”, artículo online, 1999. Accesible en [https://cap-press.com/sites/pj/articles/Civil\\_Action-Asimow.htm](https://cap-press.com/sites/pj/articles/Civil_Action-Asimow.htm).

<sup>454</sup> Sobre el caso real merece la pena recordar que la parte demandante solicitó una serie de informaciones a Beatrice y la empresa ocultó documentación que habría servido para probar su responsabilidad. Ese extremo no se enseña en la película. Posiblemente porque ese dato comprometería la integridad de Jerome Facher y habría empobrecido al personaje. El contraste entre Schlitchman y Facher es uno de los elementos más atractivos del film. Sobre el caso real, cabe consultar Dan Kennedy, “Woburn Postcard: Civil inaction”, publicado originalmente en *The New Republic*, el 15 de marzo de 1999. Accesible online en: <https://dankennedy.net/woburn-files/woburn-postcard-civil-inaction/>.



#### 4.9 ¿Una sociedad a la deriva?

En *Legítima defensa*, Rudy Baylor (Matt Damon) es un joven abogado que acaba de acceder a la profesión y que intenta ganarse la vida como puede. Un día conoce a la familia de Donny Ray, un chico de 22 años enfermo de leucemia. La compañía de seguros que tenía contratada la familia, Great Benefits, denegó al chico un trasplante de médula porque afirmaba que estaba excluido de la póliza. Cuando Rudy conoce a Ray, el chico está ya muy enfermo y a punto de morir. El abogado se encarga del caso, a pesar de su inexperiencia y de que tendrá en frente a una legión de caros abogados liderados por Leo F. Drummond (Jon Voight), un digno heredero de las sucias tácticas que empleaba también Ed Concannon en *Verdicto final*.

El mundo que retrata *Legítima defensa* es sucio e inmoral. El dibujo es muy parecido al que encontramos en *Verdicto final* y *Acción civil*. Un pequeño cliente, un ciudadano medio, con pocos recursos económicos, es engañado y vapuleado por una gran compañía de seguros, una empresa que gasta millones en imagen, representación y caros abogados de éxito que logran, al final, ahorrar dinero a la empresa en desembolsos que se niegan a realizar, incluso cuando eso constituye un incumplimiento claro de las pólizas de seguro. Es una historia recurrente en el cine jurídico de los últimos años: vemos a grandes empresas a las que les resulta más beneficioso incumplir la ley y pagar compensaciones cuando pierden alguna reclamación, que actuar de manera legal y legítima. Muchos perjudicados no reclaman, otros pierden los pleitos, en muchos casos se puede pactar una compensación baja antes de entrar en la sala de un tribunal; algunos perjudicados querrían acudir a un juzgado pero no tienen recursos económicos mientras que otros se desgastan o se pierden en la maraña judicial y administrativa. Es también la historia que cuenta *Acción judicial* (*Class Action*, Michael Apted, 1991), *El dilema* y, con matices, *Philadelphia*. Una parte del cine jurídico desplaza su centro de atención hacia las relaciones del ciudadano medio con el poder corporativo durante las décadas de los 80 y 90. Nos atreveríamos a decir que estas cintas son las más significativas e interesantes del periodo, con permiso de algún otro film excelente como *Arde Mississippi*, *Acusados* y *El misterio von Bülow*.

Este dibujo sobre los enormes desafíos que plantea el poder corporativo es un movimiento coherente si atendemos a la descripción hecha al principio del capítulo. Una pregunta recorre todas estas ficciones sobre el poder empresarial: ¿qué coste tiene

para la democracia estadounidense haber permitido que el poder empresarial se expandiera con tan pocos controles y la economía se desregularizara y liberalizara tan profusamente? La pregunta se personaliza convenientemente. Al final lo que cuenta es averiguar qué coste tienen estos cambios para sujetos con nombres y apellidos, y que tantas dificultades tienen en el mundo de hoy para hacer oír su voz.

La pregunta de si todavía hoy sufrimos las consecuencias de los profundos cambios operados en estos años sigue vigente. Desde 1980: a) La reacción conservadora contra las estructuras del estado del bienestar se ha consolidado; b) La liberalización de las actividades comerciales y financieras se ha reforzado; c) La brecha entre ricos y pobres en EE. UU. se ha ampliado; d) El poder de las corporaciones ha crecido; e) La reacción contra la cultura de izquierdas que evoca y reivindica los logros de la lucha por la igualdad y los derechos de las minorías de décadas anteriores, se ha hecho más virulenta.

La apuesta de las películas que hemos analizado es no sólo que estas afirmaciones son ciertas, sino que el coste personal que han tenido para los ciudadanos es inasumible. Estos movimientos estratégicos de gobiernos, administraciones y corporaciones han consolidado un panorama antiliberal que ni siquiera la administración de justicia es capaz de corregir. Uno siempre puede acudir a un tribunal, como se dice en *Veredicto final*, y decir lo que tenga que decir. La cuestión es quién está dispuesto a escucharlo.

## CAPÍTULO V

### LA REPÚBLICA CONTEMPORÁNEA II

#### UNA DEMOCRACIA ASEDIADA

*Las grandes historias suelen surgir de lo que podría denominarse tragedias representativas: aquellas que ponen de manifiesto las fuerzas sociales antagónicas que constituyen el núcleo de las inquietudes cotidianas de la gente.*  
Lawrence Wright<sup>455</sup>.

*Un abogado, por el deber sagrado que debe a sus clientes, conoce en el cumplimiento de su cargo a una sola persona en el mundo: a ese cliente, y ningún otro. Salvar a ese cliente por todos los medios apropiados, protegerlo cueste lo que cueste y entrañe los riesgos que entrañe, de todos los demás y, entre los demás, a él, es el más elevado e incontestable de sus deberes, independientemente de los sobresaltos, el sufrimiento, el tormento o la destrucción que pueda acarrear a los demás.*  
Henry Brougham, abogado defensor de la reina Carolina en el juicio ante el Parlamento inglés, 1820<sup>456</sup>.

*Está claro desde hace mucho que la apuesta global por mercados no regulados y las intervenciones militares en su nombre han sido los experimentos ideológicos más ambiciosos de la era moderna.*  
Pankaj Mishra<sup>457</sup>.

#### 5.1 Aspiraciones, esperanzas y desengaños de un mundo acelerado

Según el periodista especializado en temas económicos Paul Mason, en los últimos treinta años el libre mercado se ha convertido en algo más que en una opción política: es una religión secular<sup>458</sup>. Esa creencia en el poder casi mágico de la desregulación encaja bien con el ideario de los neoconservadores, cuya influencia creció enormemente tras la primera guerra del Golfo. El tablero internacional favoreció que las ideas neoconservadoras se consolidaran asimismo en la política nacional. Durante los noventa se gestó una nueva guerra cultural entre liberales (más o menos identificados con el partido demócrata) y neoconservadores (no siempre afines al ideario del partido republicano). Esta derecha más radicalizada se benefició mucho en sus inicios de la crisis experimentada por las ideas de autoridad, verdad o autenticidad tras las guerras

---

<sup>455</sup> Lawrence Wright, *Los años del terror*, Barcelona, Debate, 2017, p. 148.

<sup>456</sup> Esta cita se encuentra en el encabezamiento del capítulo 8 de *El abogado secreto. Historias sobre las leyes y cómo se quebrantan*, Madrid, Capitán Swing, 2019. El libro está firmado por el pseudónimo The Secret Barrister.

<sup>457</sup> Pankaj Mishra, *Fanáticos insulsos. Liberales, raza e Imperio*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020, p. 8.

<sup>458</sup> Paul Mason, *Postcapitalismo. Hacia un nuevo futuro*, Barcelona, Paidós, 2016.

culturales de los sesenta<sup>459</sup>. Sus predicadores, personajes como la escritora Ann Coulter, han convertido su estilo atrabiliario en una seña de identidad. Han emprendido una cruzada mediáticamente exitosa contra la izquierda, los liberales, el intervencionismo estatal de cualquier tipo, los sistemas de seguridad social, la teoría de la evolución y los derechos de las minorías, entre otras ideas que ellos identifican con la izquierda política o con los liberales de diferente signo<sup>460</sup>. Dicho éxito es todavía más notable si entendemos que esa derecha radicalizada y partidaria de la desregulación a varios niveles logró desligarse de las posiciones reales defendidas por notables e influyentes economistas como Hayek. Los autores de la Escuela Austríaca (Menger, Mises o Hayek) defendían ciertamente una ciencia económica del libre mercado que no siguiera los postulados keynesianos o monetaristas, pero no pensaron que un mundo de economía absolutamente desregulada pudiese funcionar. De hecho, una lectura atenta de sus textos demuestra su apuesta por un sistema de controles internacionales que pudiera embridar realmente las economías nacionales<sup>461</sup>.

Pero que la derecha estadounidense más radicalizada leyera de manera interesada a autores como Hayek, malinterpretara sus ideas y tergiversara en gran medida la apuesta filosófica de estos autores, no puede sorprendernos. Lo que pueda resultar más chocante es que una parte de la izquierda aceptara también estos argumentos. Cuando se produjeron los atentados de septiembre de 2001 en EE. UU. la religión del libre mercado se encontraba bien asentada y gozaba de buena salud entre la clase política y empresarial estadounidense, fueran estos republicanos o demócratas<sup>462</sup>.

Entre 1992 y 2016 se sucedieron las presidencias de Bill Clinton, George W. Bush y Barack Obama, lo que supone dos tercios de mandatos demócratas. En opinión

---

<sup>459</sup> Véase Kevin Mattson, “The Rise of Postmodern Conservatism”, en Martin Halliwell, Catherine Morley (eds.), *American Through and Culture in the 21st Century*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, pp. 81-96.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 86. Para comprender bien cómo el poder de esta derecha radicalizada (del Tea Party o grupos afines) se ha ido infiltrando progresivamente en diferentes ámbitos sociales, cabe consultar Thomas Frank, *¿Qué pasa con Kansas? Cómo los ultraconservadores conquistaron el corazón de los EE. UU.*, Antonio Machado Libros, 2008 [2004].

<sup>461</sup> Sobre este aspecto es imprescindible la lectura de Quinn Slobodian, *Globalistas. El fin de los imperios y el nacimiento del neoliberalismo*, Madrid, Capitán Swing, 2021 [2018].

<sup>462</sup> Durante los últimos años la derecha estadounidense ha tenido gran éxito a la hora de fijar la agenda de los temas económicos. Esto ha posibilitado que en el discurso público se tache de comunismo, izquierdismo radical o socialismo todo tipo de ideas relacionadas con la extensión de los seguros médicos, por ejemplo. Esa acusación sigue siendo efectiva en términos electorales en EE. UU. Contra Bernie Sanders se dirigían habitualmente estas acusaciones en un intento por frenar su carrera como presidente. Las acusaciones podían llegar por igual del Partido Republicano o del Demócrata. Sobre las manipulaciones de lenguaje en el discurso público hay una abundante bibliografía. Léase Michiko Kakutani, *La muerte de la verdad. Notas sobre la falsedad en la era Trump*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.

de Paul Mason, para las grandes fortunas del país, los multimillonarios y las empresas, esta alternancia entre demócratas y republicanos no suponía grandes diferencias desde un punto de vista práctico<sup>463</sup>. Ambos partidos tenían posiciones coincidentes sobre un buen número de aspectos económicos. Esto tampoco satisfacía a personajes como Anne Coulter y otros rostros mediáticos de la derecha más conservadora, gente perfectamente capaz de atacar al Partido Demócrata pero también a los republicanos, cuando los consideraban excesivamente liberales. Ese trabajo sostenido en el tiempo cristalizó finalmente con la llegada de Donald Trump a la Casa Blanca. Las sólidas bases de una alternancia poco problemática para el poder económico estallaron por los aires. La administración Trump ha desarrollado una serie de políticas económicas erráticas y cambiantes, avivando guerras comerciales con China y la Unión Europea, auspiciando un proteccionismo de resultados inciertos y, en definitiva, incomodado al propio Partido Republicano<sup>464</sup>.

Cuando Bill Clinton accedió al poder en 1993 pretendía reformar el sistema sanitario del país. Fue una de sus promesas electorales y para ello puso al frente del proyecto de reforma a su mujer, Hillary Clinton. El intento se encontró con una oposición frontal por parte de las empresas aseguradoras del sector sanitario. Y también chocó con los neoconservadores, que ya tenían un discurso mediáticamente exitoso frente a estos intentos reformistas. Los republicanos acusaron al matrimonio Clinton de querer socializar la sanidad e imponer una política de corte comunista. Cualquier acusación, por irracional que fuera, podía llegar a utilizarse de forma exitosa siempre que sirviera al mismo propósito: tumbar la reforma sanitaria que le costaría al contribuyente millones de dólares; al contribuyente y al sector sanitario privado. Al final, la reforma quedó paralizada. El tema no se retomaría hasta que Obama acometió una reforma, modesta en opinión de algunos autores, del Medicaid (programa estatal) y del Medicare (programa federal), los programas de ayuda sanitaria que pretendían extender la cobertura a quienes más lo necesitan por carecer de trabajo o por tener seguros insuficientes. Esta historia demuestra la gran dificultad que encuentran los intentos reformistas en EE. UU., por modestos que sean, cuando lo que está en juego es el beneficio de las grandes empresas de un sector relevante.

---

<sup>463</sup> Paul Mason, *Postcapitalismo*, *op.cit.*, pp. 36-37.

<sup>464</sup> Trump pierde la reelección frente a Joe Biden en noviembre del 2020. Desde ese momento hasta el cambio efectivo de la presidencia (enero de 2021) se sucedieron una serie de hechos que han comprometido seriamente el papel del poder ejecutivo en los EE. UU.

Podríamos especular sobre el coste psicológico que tiene para el ciudadano medio constatar la dificultad que plantea una reforma política y económica de calado. En cualquier caso, varios autores coinciden en que los lentos avances en derechos sociales, unidos a un escenario económico crónicamente inestable, han provocado un empeoramiento de la calidad democrática del país. Teóricos, analistas o historiadores como Wendy Brown, Anne Applebaum, Paul Mason o Chris Hedges coinciden en una parte del diagnóstico; aprecian los siguientes fenómenos: 1) Una polarización política creciente y el establecimiento de posiciones mucho más extremas e irreconciliables entre republicanos y demócratas (cuestión de difícil solución tras el papel destacado que han asumido la derecha radical del Tea Party y algunos grupúsculos de la derecha alternativa); 2) Un deterioro general de la democracia estadounidense (de sus condiciones o principios básicos), provocado por un desprestigio creciente de las instituciones, mayor inseguridad económica y la pervivencia de desigualdad en el terreno racial y socioeconómico.

Si hacemos caso a este esquema interpretativo, la democracia estadounidense habría vivido un periodo de consolidación y expansión entre 1930 y mediados o finales de los setenta para iniciar posteriormente un declive progresivo y constante. El estancamiento económico habría provocado un empeoramiento general de las condiciones laborales de los trabajadores industriales que se habrían convertido así en un electorado sensible a las proclamas nacionalistas y populistas de diversa índole. Se trata de un esquema determinista basado en la evolución de la economía estadounidense.

La desintegración del bloque soviético a partir de 1989 provocó una serie de reacciones optimistas sobre el futuro de la democracia liberal. En un famoso artículo, posteriormente desarrollado en un influyente ensayo, Francis Fukuyama argumentaba que la desaparición del contramodelo propuesto por el bloque comunista dejaba vía libre a la democracia liberal para consolidarse como el modelo más deseable de organización política<sup>465</sup>. La caída del bloque soviético permitió generar un espacio mayor para la liberalización de capitales. Esos nuevos mercados del este de Europa

---

<sup>465</sup> Sobre la obra de Fukuyama existe abundante bibliografía. También interpretaciones contradictorias. En cualquier caso el propio autor ha ido modificando sus ideas con el paso del tiempo. Actualmente, Fukuyama advierte sobre los peligros que pueden asediar a la democracia liberal, sabedor de que el tono optimista de sus escritos de principios de los noventa no encaja con el sentir del tiempo actual. Véase Francis Fukuyama, *America at the Crossroads. Democracy, Power and the Neoconservative Legacy*, New Haven, Yale University Press, 2006.

sufrieron enormemente la transición hacia un modelo capitalista<sup>466</sup>. El mundo estaba sufriendo una transformación que fue etiquetada como “globalización”. La confianza fue al alza hasta el punto de que muchos de los costes ocultos del proceso se desatendían<sup>467</sup>. Tampoco se apreció correctamente el impacto que las políticas neoliberales de los ochenta habían tenido en algunos países. Al analizar los primeros años del neoconservadurismo económico (en Chile, Gran Bretaña y EE. UU.), Paul Mason comenta:

“[...] todos esos pioneros del neoliberalismo extrajeron una conclusión que determinaría la época posterior que nos ha tocado vivir: consideraron que una economía moderna es incompatible con una clase obrera organizada. Así que decidieron aplastar por completo el poder de negociación colectiva, las tradiciones y la cohesión social del obrerismo. [...] El principio rector del neoliberalismo no es el libre mercado, ni la disciplina fiscal, ni la firmeza monetaria, ni la privatización y la deslocalización..., ni siquiera la globalización. Todas estas cosas fueron subproductos o armas de su principal empeño: eliminar al obrerismo organizado del panorama socioeconómico”<sup>468</sup>.

Mason coincide con Quinn Slobodian en una parte del diagnóstico. El libre mercado no era el objetivo principal de los predicadores neoconservadores. Su empeño era destruir el poder negociador de la clase trabajadora en un momento de estancamiento económico que se preveía largo. En el futuro los beneficios empresariales iban a depender de la capacidad que tuviesen las empresas para contener el coste salarial. El crecimiento económico sostenido de los años de posguerra había llegado a su fin.

Este esquema interpretativo encaja con la evolución del cine jurídico que hemos ido apuntando a lo largo de estas páginas. El declive del cine jurídico en los años ochenta es también el reflejo de las guerras culturales que se estaban produciendo en el país. El pensamiento económico progresista se replegó tras la crisis sufrida en la década anterior. Las ciencias sociales estaban inmersas en una crisis de identidad tras la expansión de los discursos filosóficos posmodernos. Los conservadores se hicieron fuertes apelando a conceptos simples y aprovechando los discursos posmodernos sobre

---

<sup>466</sup> Sobre el coste de esa transición es ilustrativo leer: Svetlana Aleksíevich, *El fin del “homo soviético”*, Barcelona, Acantilado, 2015 [2013]; Masha Gessen, *El futuro es historia. Rusia y el regreso del totalitarismo*, Madrid, Turner, 2018 [2017].

<sup>467</sup> Véase Dani Rodrik, *La paradoja de la globalización, op.cit.*, pp. 109-130. En concreto Rodrik dedica el capítulo 5 de este ensayo a los “despropósitos de la globalización financiera”.

<sup>468</sup> Paul Mason, *Postcapitalismo, op.cit.*, p. 136.

la crisis de la verdad n beneficio propio. Como dice Michiko Kakutani al refererirse a la primera oleada de las guerras culturales durante los ochenta y noventa:

“En aquel momento fueron los conservadores quienes se erigieron en guardianes de la tradición, la experiencia y el Estado de derecho, oponiéndose a lo que veían como el declive de la razón y el repudio de los valores occidentales”<sup>469</sup>.

Algunos académicos como Allan Bloom o Gertrude Himmelfarb criticaron esa tendencia posmoderna de una cierta academia identificada con los movimientos identitarios a repudiar la verdad o verla como algo contingente (o bien una simple construcción producto del punto de vista o las condiciones del observador o hablante). Y lo hicieron porque esa brecha de constantes dudas fue aprovechada por la derecha política para promover un discurso más simple y monolítico que calaba mejor entre el ciudadano medio. Esa desorientación de la izquierda se mantuvo, a juicio de estos autores, durante los ochenta y noventa. Pero también es cierto que durante los noventa el cine jurídico fue recuperando en EE. UU. un discurso coherente y una nueva línea discursiva. Si nos atenemos a un momento anterior a los atentados del 2001, veremos que las películas más relevantes se involucraron en una lucha en dos frentes: el de los derechos de las minorías (sería el caso de la influyente *Philadelphia*, como hemos visto) y los derechos de los ciudadanos de a pie frente a las grandes corporaciones (*Acción judicial*, *Legítima defensa*, *Acción civil* y *El dilema* son las películas más notables sobre este tema). Los atentados del 11 de septiembre de 2001 provocarían cambios adicionales y decisivos en esa línea discursiva del cine jurídico, en la forma que veremos en breve.

## 5.2 Críticas al papel de la clase liberal

El periodista Chris Hedges ha calificado precisamente el periodo que va de la crisis de 1973 hasta diez años después de los atentados del 11-S como el de la defunción de la clase liberal<sup>470</sup>. Según afirma: “Cuando el liberalismo de la Guerra Fría se transformó hasta hacer suyas la globalización, la expansión imperial y un capitalismo sin trabas, los ideales que formaban parte del liberalismo clásico ya no caracterizaban a la clase liberal”<sup>471</sup>. Hedges es muy crítico con el papel que ha jugado esa “clase liberal”

---

<sup>469</sup> Michiko Kakutani, *La muerte de la verdad*, op.cit., p. 38.

<sup>470</sup> Véase Chris Hedges, *La muerte de la clase liberal*, Madrid, Capitán Swing, 2015 [2011].

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 19.



en la protección de los intereses de los trabajadores. Denuncia su escaso respaldo al papel de los sindicatos y su pobre desempeño como contrapeso al crecimiento poder del estado (o más bien de una parte de ese estado, la que se corresponde con el complejo militar-industrial dominado por grandes corporaciones). En sus palabras:

“[...] las grandes empresas desmantelaban el Estado democrático, diezmaban el sector industrial, saqueaban el Tesoro estadounidense, lanzaban guerras imperiales imposibles de sufragar y de ganar, y destripaban las leyes básicas que protegían los intereses del ciudadano corriente [...] Se niega a contrarrestar la arremetida de las grandes empresas. Esta es la razón de que una derecha virulenta haga suya y exprese la legítima rabia que manifiestan quienes han sido privados de derechos”<sup>472</sup>.

Cuando Hedges publica el ensayo que hemos citado, en EE. UU. gobernaba una administración demócrata, la de Obama. No se vislumbraba a un Trump en el horizonte. Pero sus críticas se han demostrado acertadas. La clase liberal ha perdido el control del relato social. En los últimos años la derecha radical del Tea Party, la derecha alternativa, los supremacistas blancos y la derecha ultrarreligiosa, sumados a toda una pléyade de negacionistas y conspiranoicos de diferente signo, han amplificado su voz utilizando astutamente los nuevos medios y sistemas de comunicación. Estos grupos han demostrado tener una gran fuerza mediática. Chris Hedges cree que la antigua clase liberal se mostrada miedosa ante el empuje de estas fuerzas políticas alternativas. Por eso concluye que “lo que se mantiene no es el liberalismo democrático como tal, sino un mito [...] a pesar de las múltiples pruebas en contra, la anémica clase liberal sigue proclamando que la libertad y la igualdad humanas pueden alcanzarse mediante la farsa de la política electoral y la reforma constitucional”<sup>473</sup>. En su genealogía sobre la formación de esta suerte de capitalismo omnipotente y nepótico también cita los años Reagan como el momento fundacional de esta nueva carrera hacia la injusticia social.

Esta denuncia sobre una supuesta e irreversible transformación de los valores liberales no es nueva. Hedges analiza los méritos del liberalismo utilizando la descripción del politólogo John Gray. Para John Gray el liberalismo clásico es individualista al proclamar la primacía del individuo frente al colectivo; es igualitario, porque otorga a todos los seres humanos la misma categoría moral fundamental; es universalista porque defiende la unidad moral de la especie; y es meliorista al proclamar

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 19.

la capacidad de mejora humana mediante el recurso a la razón crítica<sup>474</sup>. Hedges opina que estos principios todavía conservaban su sentido durante la Guerra Fría, pero la globalización, la expansión imperial estadounidense y un capitalismo financiero sin trabas han destruido esta orientación del liberalismo, cuyo credo final ha pasado a ser un conjunto de lemas vacío de contenido<sup>475</sup>.

En su historia de los tiempos recientes, Chris Hedges, que ha sido corresponsal de guerra durante largo tiempo, denuncia cómo la administración estadounidense se aprovechó de los atentados del 2001 para poner en marcha una ofensiva legal que acabaría permitiendo un trato inhumano contra cualquiera que fuera considerado enemigo de los EE. UU., además de para acometer una campaña internacional de agresión a terceros países de la que nacería, también, una enorme corrupción empresarial. En este sentido, cabría decir que Lawrence Wright, Dexter Filkins, Oliver Stone, Peter Kuznik, Paul Mason, Jeremy Scahill y Matt Kenard tienen opiniones coincidentes en cuanto a la capacidad que han demostrado las empresas estadounidenses (especialmente las vinculadas a la reconstrucción de Afganistán e Irak) para eludir normas, aprovecharse del contribuyente y desarrollar actividades delictivas en territorios devastados previamente por el ejército estadounidense. En ese contexto de lucha contra el terrorismo internacional, la administración de George W. Bush fue capaz de suspender incluso el recurso al *habeas corpus* en casos de terrorismo. También creó el entramado legal necesario para que cualquiera pudiera ser espiado por la inteligencia estadounidense si se podía establecer una conexión, por mínima que fuera, con el terrorismo (a la práctica una mera sospecha servía para ser objetivo de agencias como la NSA). En su determinación por erradicar el riesgo de atentados futuros sobre territorio o intereses norteamericanos, la administración de George W. Bush autorizó torturas y detenciones ilegales, como también asesinatos de los denominados “objetivos militares” o “enemigos combatientes”. La película *The Report*, como veremos, examina esta cuestión con detalle.

### 5.3 Sobre el fin de la historia y el estado del mundo antes del 11-S

Muchas cosas se quebraron aquel 11 de septiembre de 2001. Es posible que la primera fuera la confianza de muchos ciudadanos de EE. UU. en su propia seguridad. Nunca antes un atentado orquestado por extranjeros había golpeado así dentro de

---

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 17. John Gray, *Liberalism*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 86.

<sup>475</sup> Chris Hedges, *La muerte de la clase liberal*, *op.cit.*, p. 19.

territorio continental norteamericano. El ataque japonés a Pearl Harbor fue un caso trágico y de grandes dimensiones, pero Hawai queda en pleno Pacífico y alejado de la costa oeste del país (además, se trató de un acto de guerra orquestado por el ejército japonés). Timothy McVeigh organizó una auténtica matanza en Oklahoma, asesinando con una bomba a 168 personas en un edificio federal, pero era un ciudadano estadounidense. El ataque a las Torres Gemelas de Nueva York fue el resultado de un plan urdido por fanáticos de varias nacionalidades, que orbitaban alrededor de la organización terrorista Al Qaeda y de su líder, el millonario de origen saudí Osama Bin Laden.

Se trata de una historia conocida y bien relatada en numerosos estudios y ensayos históricos<sup>476</sup>. Por ello aquí nos centraremos en las consecuencias políticas y legales que tuvo el ataque. La conocida como *Patriot Act* fue uno de los efectos más conocidos. Sus previsiones legales suspendían de facto un buen número de derechos civiles para todo aquel que residiera en territorio estadounidense, independientemente de su nacionalidad, si pesaba sobre él alguna sospecha de estar involucrado, por lateralmente que fuera, en algún acto terrorista (a la práctica bastaba cualquier tipo de contacto indirecto para entrar en las bases de datos de las agencias de seguridad).

El país al completo se volvió miedoso y reactivo. El balance provisional derivado de aquellos hechos es de dos guerras, la de Afganistán y la de Irak, un número de muertos civiles (daños colaterales) difícil de calcular, y miles desplazados y refugiados. A ello hay que sumar una inestabilidad en la zona que no se resuelve y no pocos intentos por sofocar movimientos islamistas radicales, que han ido mutando y cambiando su aspecto con el paso del tiempo y provocando una gran inestabilidad en Oriente Medio. En ese balance hay que sumar graves atentados a los derechos humanos y civiles de detenidos, combatientes y no combatientes, investigados, y simples sospechosos. No es exagerado decir que el aspecto del mundo ha cambiado por completo en los últimos veinte años. Y una parte de esa historia es la que cuenta *The Report*. La película se centra en el trabajo de Daniel Jones (interpretado por Adam Diver), un investigador contratado por el Senado de los EE. UU. para elaborar un informe sobre el programa secreto de interrogatorios de la CIA, “Interrogación y detención”. Lo que encuentra Jones durante sus pesquisas encaja mal con la pretendida

---

<sup>476</sup> La bibliografía sobre los atentados del 11-S es muy amplia. Aquí hemos seguido Lawrence Wright, *La torre elevada. Al Qaeda y los orígenes del 11-S*, Barcelona, Debate, 2009 [2007]; Tim Weiner, *Legado de cenizas. La historia de la CIA*, Barcelona, Debate, 2008; Richard A. Clarke, *Against all enemies. Inside America's War on Terror*, New York, Free Press, 2004.

y publicitada imagen de un país redentor que buscaba exportar la democracia tras un riguroso estudio de riesgos y costes (algo que realmente nunca se hizo). Lo veremos con algo más de detalle.

Como sabemos, el 11-S ha alentado una larga lista de teorías de la conspiración y ha excitado la imaginación de numerosos autores que han especulado sobre su planificación y ejecución<sup>477</sup>. Y lo ha hecho, entre otras razones, porque el atentado llegó en un momento muy conveniente para las aspiraciones de una serie de halcones políticos neoconservadores que llevaban años soñando y planificando la guerra no contra Afganistán, sino contra Irak.

La historia de la política internacional estadounidense está muy marcada por las teorías políticas que se han utilizado para planificar y justificar su defensa. La privilegiada situación geográfica del país posibilitó que durante el siglo XIX se hiciera del aislacionismo una bandera. Ese periodo de relativa indiferencia frente a los problemas internacionales correspondió con su etapa de consolidación como país. Hacía falta cauterizar adecuadamente las heridas de la Guerra de Secesión (1861-1865), cerrar la frontera norte, oeste y sur, industrializar una parte del país y tender las vías férreas que harían realidad la unidad política de estados que mantendrían, con todo, un alto grado de autonomía. Cuando este proceso avanzó, EE. UU. empezó a mirar al exterior para consolidar una defensa internacional de sus intereses. Su intervención directa en la Guerra de Cuba (1898) es un primer y buen ejemplo de esa mentalidad renovada, táctica, que podía jugar a voluntad, según el momento, con el aislacionismo o el más enardecido intervencionismo económico y militar.

La lista de intervenciones de EE. UU en el extranjero es larga y conocida, y no es necesario repasarla. Lo que interesa aquí es recordar que, tras la Guerra de Corea (1950-53), EE. UU. se embarcó en diferentes proyectos secretos para desestabilizar gobiernos en el extranjero (Irán, Guatemala, Cuba, Chile, El Salvador, Afganistán, entre otros países), además de intervenciones militares en Vietnam o Panamá<sup>478</sup>. Durante años se combinaron estrategias indirectas y encubiertas (financiación de guerrillas, formación militar, propaganda) con otras más públicas y directas. En casi todas ellas juega un papel importante el contexto de la Guerra Fría. Según el periodista Matt Kennard:

---

<sup>477</sup> Un repaso a dichas teorías de la conspiración puede encontrarse en Fernando de Felipe, Iván Gómez, *Ficciones colaterales. Las huellas del 11-S en las series de televisión 'made in USA'*, Barcelona, UOC Press, 2011.

<sup>478</sup> Una reflexión reciente sobre la cuestión puede leerse en Vijay Prashad, *Balas de Washington. Historias de la CIA, intervención y golpes de Estado*, Manresa, Edicions Bellaterra, 2020.

“La Unión Soviética no planteaba un problema militar en el sentido en que lo afirmaba la retórica pública. El problema era el *virus del nacionalismo independiente*, que era probable que infectara al resto del mundo con ideas de igualdad e independencia. El deseo de las élites empresariales estadounidenses de mantener el gasto militar a gran escala y el de las élites políticas de mantener sujetas a sus poblaciones supuso que la amenaza de una invasión soviética se convirtiera en figura habitual de la retórica”<sup>479</sup>.

O dicho de otra manera: hasta la caída de la Unión Soviética existía una perfecta coartada para mantener el ciclo que ligaba el negocio del complejo industrial-militar con el uso político y la amortización electoral del miedo a un enemigo poderoso y con la proyección de una imagen internacional de control y poder por parte de los EE. UU. Más allá de los reveses evidentes como el de Vietnam, Beirut o la crisis de los rehenes de Irán, EE. UU. ha desarrollado durante años una política expansionista, agresiva y coercitiva, favorecida por un poderío militar absoluto tras la caída del bloque soviético (y sólo recientemente desafiado por China, la Rusia de Putin y Corea del Norte). Dicha política ha tenido grandes costes a varios niveles. Para demostrarlo, Christopher Hitchens publicó en 2001 el ensayo *Juicio a Kissinger*, en el que explicaba la implicación del antiguo secretario de estado en diferentes crisis internacionales convertidas en grandes desastres humanitarios y que implicaron la comisión de innumerables. El libro explica con detalle las muchas caras de un conflicto internacional como el vivido en Chipre en 1974 o en Timor Oriental en 1975. ¿Qué responsabilidad tuvo Kissinger en todo ello? ¿Se le puede exigir responsabilidad penal por alentar la toma de decisiones políticas por parte del ejecutivo estadounidense que supusieron, a la postre, miles de víctimas civiles y militares? ¿Puede otro país exigirle responsabilidad por su participación en esos crímenes? Es más, ¿podemos hablar realmente de crímenes en este caso? El apoyo de EE. UU. al golpe de Pinochet en el Chile de 1973 plantea las mismas preguntas. Y eso sin contar con la muerte de Orlando Letelier ocurrida en Washington en 1976. Las implicaciones jurídicas, como vemos, son muchas y muy complejas<sup>480</sup>.

A nuestro entender esa política internacional agresiva y expansionista, que tantas consecuencias políticas y legales ha tenido a nivel interno, no se explica únicamente por el miedo a la Unión Soviética, sino por una conjunción de factores entre los que

---

<sup>479</sup> Matt Kenard, *La extorsión. Un reportero canalla contra la élite estadounidense*, Madrid, Capitán Swing, 2019 [2015], pp. 157-158.

<sup>480</sup> Véase Christopher Hitchens, *Juicio a Kissinger*, Barcelona, Anagrama, 2002 [2001].

destacaríamos el papel jugado por la teoría geopolítica y las teorías sobre la defensa del país, como veremos luego. Los teóricos como Halford John Mackinder no son responsables, evidentemente, del uso político que se haya hecho de sus teorías. Lo que queremos decir es que en ese mundo bipolar de la Guerra Fría las teorías geopolíticas fueron un elemento decisivo en el diseño de las estrategias de defensa de EE. UU. Y lo volverían a ser tras los atentados del 11-S. La estrategia de los halcones neoconservadores para la consolidación de la seguridad energética estadounidense y del dominio de Oriente Medio pasaba por el control de los recursos petroleros iraquíes. Tras el 11-S lo que se puso sobre la mesa en algunos despachos de Washington fue una nueva invasión de Irak, no de Afganistán. La estrategia de los halcones políticos situados más a la derecha, como Paul Wolfowitz o Donald Rumsfeld, pasaba por invadir Irak y dominar sus recursos petrolíferos como una forma de asegurar el futuro económico, político y militar de los EE. UU. Sus ideas pueden calificarse como un neocolonialismo militarizado agresivo y desestabilizador que, a la postre, chocó con una compleja realidad histórica, étnica y política que no contó en el diseño de la estrategia. De ahí su fracaso.

Las intervenciones exteriores de EE. UU. han generado multitud de problemas, también jurídicos. Algunas películas centradas en el mundo del ejército han indagado sobre la responsabilidad de sus integrantes más allá de las fronteras de EE. UU. La cuestión de la responsabilidad extraterritorial, los problemas de jurisdicción y hasta qué punto los soldados son responsables penalmente de sus acciones en combate han sido preguntas que han actuado como el motor de algunas ficciones jurídicas relevantes. A medida que los conflictos se sucedían, el cine reaccionaba. La guerra de Vietnam provocó un notorio rechazo entre una parte de la población estadounidense, acrecentada por escándalos como la matanza de My Lai, que centra la historia de *Corazones de Hierro* (*Casualties of War*, 1989), el film de Brian de Palma<sup>481</sup>. Las intervenciones de EE. UU. en América Latina originaron algunas ficciones de enorme mérito como *Desaparecido* o *Salvador*. La pregunta que se formulaban ambas ficciones giraba en torno a la responsabilidad que los servicios de inteligencia estadounidenses tenían en los

---

<sup>481</sup> El legendario reportero Seymour Hersh ganó un premio Pulitzer en 1969 al documentar la matanza de civiles que se produjo en My Lai y encontrar escondido en una base del ejército estadounidense al teniente William Calley. Los hechos ocurrieron el 18 de marzo de 1968. Calley fue condenado a cadena perpetua por la matanza pero la pena se le redujo en dos ocasiones y finalmente cumpliría menos de 4 años en prisión. Véase Seymour Hersh, *Reportero. Memorias del último gran periodista americano*, Barcelona, Península, 2019 [2018].

golpes de estado que se habían producido en países como Chile y en la persecución y asesinato de disidentes políticos<sup>482</sup>.

Tras la caída de la Unión Soviética el imaginario cinematográfico, en lo tocante a los enemigos de EE. UU., se adaptó a los nuevos tiempos. Terroristas de diversas nacionalidades e intenciones ocuparon el espacio que los espías soviéticos habían dejado vacante. Las antiguas repúblicas soviéticas, también China, la ex-Yugoslavia y Oriente Medio proveyeron personajes y tramas. *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992) es un conocidísimo drama judicial que explica un caso ocurrido en la base naval de Guantánamo en los primeros tiempos de la posguerra fría. Pero la cinta que aquí nos interesa es *Reglas de compromiso* (*Rules of Engagement*, William Friedkin, 2000). En ella se explica la historia de un militar estadounidense, el coronel Terry Childers (Samuel L. Jackson) que tras una intervención en Yemen es procesado. Al coronel Childers se le forma un consejo de guerra por haber ordenado disparar contra lo que, aparentemente, era una muchedumbre desarmada. El coronel dio la orden tras sufrir una serie de bajas en sus filas provocadas por los disparos de francotiradores apostados en algún lugar cerca de la embajada. La respuesta de las tropas de Childers provoca muchas muertes entre civiles, incluso niños, y por ello le procesan. La película plantea algunas cuestiones de interés.

Más allá del típico dilema que opone los deberes patrios a una actuación justa, la historia toma como punto de referencia a unos personajes que ya habían combatido en Vietnam. El abogado de Childers es el coronel Hayes Hodges (Tommy Lee Jones), a quien Childers salvó la vida en Vietnam tras cometer una clara violación del reglamento y un crimen (ejecutó a un prisionero para presionar a otro y que anulara una orden de ataque de un escuadrón que estaba a punto de aniquilar al grupo de Hodges). Childers es, además, un veterano condecorado de la primera Guerra del Golfo. Finalmente será absuelto cuando se compruebe que algunos civiles llevaban armas y estaban disparando contra la embajada de EE. UU. El dilema planteado en la cinta se ha reproducido con crudeza en las guerras de Afganistán y la segunda del Golfo. Las víctimas civiles provocadas por intervenciones del ejército de los EE. UU. han sido muchas. ¿Qué responsabilidad penal tienen los soldados y mandos de los mismos cuando la

---

<sup>482</sup> El papel de la CIA en América Latina durante los años setenta y ochenta, así como su intervención en los conflictos de Oriente Medio ha sido ampliamente documentada. Aquí nos hemos guiado por Tim Weiner, *Legado de cenizas: Historia de la CIA*, Madrid, Debate, 2008 [2006], y por el volumen citado de Vijay Prashad.

intervención militar era irresponsable? ¿Cómo encausar a los responsables de las muertes cuando EE. UU. no acepta la autoridad de la Corte Penal Internacional?

En el trasfondo de *Reglas de compromiso* hay una advertencia sobre los peligros de actuar en lugares de los que se desconoce casi todo, particularmente su historia y estructura étnica. Este profético aviso se concretaría poco tiempo después. Un buen número de los errores cometidos en la “guerra contra el terror” tienen que ver, precisamente con el absoluto y negligente desconocimiento tanto del enemigo como de sus razones y verdaderas motivaciones. La lucha del islamismo radical arranca muy atrás, como bien demuestra el periodista e investigador Lawrence Wright; concretamente, en las cárceles de Egipto durante la Guerra Fría<sup>483</sup>. La represión contra los islamistas de gobiernos como el de Nasser plantaron la semilla que condujo a los atentados del World Trade Center. En este caso, el cálculo hecho por las sucesivas administraciones estadounidenses fue errático y erróneo en muchos puntos. Años después, los antiguos aliados en Afganistán se convertían en enemigos, mientras la improvisación y el interés económico seguían guiando muchas de las decisiones que se tomaban. Esta historia encaja mal con la idea de un país defensor de la libertad y partidario de extender el liberalismo por las diferentes partes del mundo en las que interviene. En esencia, los errores cometidos en esa lucha contra el terrorismo yihadista que explica *The Report* tienen que ver con el desconocimiento de esa larga historia de lucha y persecución que arranca en las cárceles de Egipto.

#### **5.4 Teorías geográficas sobre la defensa de EE. UU. y el *Nuevo Siglo Americano***

*El vicio del poder* (*Vice*, Adam McKay, 2018) es una de las películas más interesantes de los últimos años. Lo es porque exhibe una teoría convincente sobre el origen de las políticas internacionales que EE. UU. ha desarrollado en los últimos años. La cinta se vendió como la biografía de Dick Cheney, quien ejerció como vicepresidente de EE. UU. durante el mandato de Bush hijo. Pero la película es algo más que una simple biografía al uso. En realidad intenta explicar cómo un conjunto de halcones políticos conservadores lograron manipular los resortes del poder para justificar una guerra sin límites contra Afganistán e Irak (especialmente contra este segundo país). Los atentados del 2001 les dieron la excusa perfecta, si bien la

---

<sup>483</sup> El autor traza una interesante y documentada genealogía del pensamiento radical islamista en *La torre elevada*. Véase también *Los años del terror*.



manipulación de los resortes del poder y el socavamiento de los procedimientos democráticos en la concreción de sus secretos intereses no fue tarea sencilla.

La película de Adam McKay explica cómo Cheney preparó una justificación jurídica que pudiese resultar convincente a ojos del Congreso para poner en práctica sus políticas reactivas tras los atentados. Cheney solicitó a sus asesores jurídicos un paraguas legal y éstos se lo dieron. Le hablaron de la teoría del poder ejecutivo unitario, que se basaría en dos variables: por un lado, la situación de excepcionalidad que vivía el país. De otro, la posibilidad de actuar en defensa de los intereses colectivos por ser el presidente –y el vicepresidente- una figura elegida directamente por el voto popular. El jurista John Yoo, que aparece en el film, dio forma a esta teoría, que pretendía una mayor acumulación de poder en manos ejecutivas y disminuir el control de las cámaras de representantes<sup>484</sup>. El resultado final fue una lucha en dos frentes. A nivel interno las diferentes leyes conocidas como *USA Patriot Act* limitaron los derechos fundamentales de los ciudadanos de a pie, fueran o no estadounidenses, se encontraran o no en territorio nacional. A nivel internacional el resultado es conocido. Lo curioso es que esos políticos (Dick Cheney, Paul Wolfowitz, Donald Rumsfeld, entre otros) ya habían expresado por escrito, y mucho tiempo antes, la necesidad de que EE. UU. invadiese Irak como una forma de rehacer los equilibrios estratégicos de la zona y mejorar su posición Oriente Medio. Ese proyecto suponía la materialización de una nueva política internacional que, en lo esencial, se diseñó durante la presidencia de Bush padre. El *Proyecto para un Nuevo Siglo Americano* se convirtió así en un documento importante, en el que un puñado de neoconservadores trataban de reforzar ideológicamente las premisas de la política internacional que los republicanos habían puesto en marcha desde la era Reagan y cuya materialización se había interrumpido por la política de relativo apaciguamiento desarrollada por Clinton<sup>485</sup>.

La visión que da *El vicio del poder* choca frontalmente con la con la versión de la guerra que da *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012), película que disecciona la búsqueda, el seguimiento y finalmente la ejecución de Osama Bin Laden a manos del ejército de los EE. UU. A lo largo del proceso de búsqueda se toman varias decisiones importantes que implican a diferentes niveles gubernamentales.

---

<sup>484</sup> Miguel Ángel Presno Linera, “*Vice* y la teoría del ejecutivo unitario”, 16 de julio de 2019, accesible en: <https://presnolinera.wordpress.com/2019/07/16/cine-y-derecho-vice-el-vicio-del-poder-y-la-teoria-del-ejecutivo-unitario/>.

<sup>485</sup> Sobre esta cuestión véase María Paulina Correa Burrows, “Proyecto para un *Nuevo Siglo Americano* y la ideologización de la diplomacia estadounidense”, en revista *Historia y Comunicación Social*, 2005, número 10, pp. 73-90.

Pocos dudan de la legitimidad de lo que hace el ejército cuando ejecuta a Bin Laden sin juicio de ningún tipo. Al fin y al cabo el objetivo de la lucha contra el terrorismo es aumentar la seguridad de EE. UU. La ejecución sumaria del cerebro de los atentados del 11 de septiembre no parece suponer problema moral alguno para quienes intervinieron en ella. Tampoco parece existir problema legal de ningún tipo. Es una orden ejecutiva que se cumple el 2 de mayo de 2011 en territorio de Pakistán, donde está escondido Bin Laden. La ejecución se lleva a cabo tras una operación dificultosa pero exitosa a la postre. Pakistán no se queja por el incidente y una parte importante de la opinión pública celebra la muerte del terrorista. Es la conclusión lógica de una década de políticas agresivas contra el terrorismo, que han implicado la comisión de constantes ilegalidades por parte de las agencias de inteligencia de EE. UU. Es lo que cuenta la película *The Report*, como veremos en breve.

Lo que ahora sí conocemos con cierto detalle es la intensa campaña de desinformación que la administración Bush llevó a cabo. Esa campaña impactó fuertemente en la opinión pública. La prensa aceptó las informaciones que facilitaba la Casa Blanca sin demasiadas críticas. Pero no todos estaban igualmente contentos con las ruedas de prensa dadas por la administración. La película de Rob Reiner *Desvelando la verdad* (Shock and Awe, 2017) cuenta la historia de la publicación *Knight Ridder*, que durante semanas cuestionó la versión oficial que ofrecía la administración estadounidense. *Knight Ridder* escribía artículos y reportajes para un total de 32 cabeceras nacionales, pero en los momentos previos a la invasión de Irak los periódicos más influyentes que recibían investigaciones contrarias a las versiones oficiales no los publicaban (como *The New York Times*). El apoyo a la guerra era fuerte. La campaña se basaba en mentiras descaradas sobre la presencia de armas de destrucción masiva en Irak. Las armas se utilizaron como excusa y se sumaron a declaraciones de oscuros personajes como Ahmed Chalabi, fundador del Congreso Nacional Iraquí, cuyas falsas imputaciones y aseveraciones fueron presentadas como pruebas irrefutables de la voluntad de Irak de conseguir armas nucleares. Tras la invasión, Chalabi se convirtió en un hombre importante del nuevo Irak y ocupó cargos relevantes en el gobierno post Sadam. Antes de la invasión de 2003 desarrolló una relación estrecha con personajes relacionados con el *Proyecto para un Nuevo Siglo Americano*, especialmente con Paul Wolfowitz. Este último había estudiado en profundidad las teorías del estratega y politólogo Albert Wohlstetter sobre la Guerra Fría y también del conservador Richard Perle, que ostentó un cargo importante en la administración Reagan. Este haz de

relaciones personales e influencias intelectuales explica, a juicio de algunos autores, por qué finalmente se tomó la decisión de invadir Irak en 2003. Esa decisión estaba ya tomada en la mente de varios personajes influyentes. Afganistán fue una parada intermedia, una etapa en el camino inesperada pero necesaria debido a las circunstancias y a los movimientos efectuados por Osama Bin Laden, quien sí tenía relación con los talibanes. Pero Bin Laden y Al Qaeda no tenían contacto conocido con el régimen de Irak. Es más, la organización terrorista no tenía apenas presencia en el Irak de Hussein<sup>486</sup>.

La llegada de los norteamericanos lo cambió todo. La invasión dinamitó el frágil equilibrio étnico del país y precipitó la guerra civil entre chiíes y suníes. Al Qaeda se expandió entonces por la región, organizando y ejecutando atentados mortales que acrecentaron el odio interétnico y la inseguridad para la población. Los terroristas aprovecharon el vacío de poder en el país, que vio cómo los administradores estadounidenses ejecutaban su plan de ocupación sin tener en cuenta la historia del país, ni su composición étnica, ni siquiera su estructura administrativa anterior. Los gestores estadounidenses licenciaron y expulsaron de sus trabajos a miles de policías y miembros del ejército de Hussein por ser del partido Baaz, sin entender que la estabilidad administrativa y la seguridad del país dependía de esta gente. El resultado fue absolutamente desastroso a todos los niveles, desde el económico al social. A lo que hay que sumar el coste ingente que tuvo para el Tesoro norteamericano la invasión. Los contratistas privados como Halliburton fueron los únicos realmente beneficiados por la guerra. Se trataba de la antigua empresa en la que el vicepresidente Dick Cheney había trabajado como CEO durante cinco años. En resumidas cuentas, como bien dice el politólogo Robert Kaplan:

“Irak socavó uno de los componentes clave de la mentalidad de algunos: que la proyección del poder estadounidense siempre tenía un resultado moral. Hubo quienes comprendieron que el uso descontrolado del poder, ejercido por cualquier estado, incluso por uno democrático y amante de la libertad como EE. UU., no era necesariamente virtuoso”<sup>487</sup>.

Es difícil saber con certeza si en la nueva política exterior estadounidense precipitada por el 11-S pesaron más las razones económicas o las político-ideológicas.

---

<sup>486</sup> Sobre esta cuestión véase Dexter Filkins, *La guerra eterna. Partes desde la guerra contra el terrorismo*, Barcelona, Crítica, 2011 [2008]. También George Packer, *La puerta de los asesinos. Historia de la guerra de Irak*, Madrid, Debate, 2016 [2005].

<sup>487</sup> Robert D. Kaplan, *La venganza de la geografía. Cómo los mapas condicionan el destino de las naciones*, Barcelona, RBA, 2013 [2012], p. 51.

Lo que sí podemos afirmar es que ambas estuvieron presentes. Esa actitud agresiva con terceros países, que tras Irak se prolongaría con las intervenciones en Libia y Siria, ha provocado una gran inestabilidad en Oriente Medio. Prueba de ello fue el nacimiento y consolidación del ISIS en amplias zonas de Irak y Siria, que quedaron bajo dominio de este grupo terrorista y que han sido recuperadas tras años de lucha armada. Este neocolonialismo militarizado llevó al politólogo Sheldon Wolin a comparar los EE. UU. de George W. Bush con el expansionismo de la Alemania de Hitler o la Italia de Mussolini<sup>488</sup>. Sin llegar tan lejos, Robert Kaplan ha puesto igualmente de manifiesto el gran error táctico que fue invadir un país sin tener un plan de reconstrucción viable. En lugar de lograr el (supuesto) objetivo principal de mejorar la seguridad nacional e internacional, se ha provocado justo lo contrario, aumentar la inseguridad de la región de Oriente Medio. Dice Kaplan:

“Es aquí donde nos ha traído la posguerra fría: a reconocer que el mismo totalitarismo contra el que luchamos en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial podía ser preferible, en muchas ocasiones, a una situación en la que nadie está al mando. Al final resultó que hay cosas peores que el comunismo, y en Irak las provocamos nosotros mismos. Y todo esto lo afirma alguien que apoyó el cambio de régimen”<sup>489</sup>.

Robert Kaplan publica esta idea en 2012. En pleno 2016 las autoridades de EE.UU. empiezan a comentar públicamente que quizás el régimen sirio de Asad sea preferible a las bandas terroristas de opositores incontrolados que ellos mismos financiaron y apoyaron con el objetivo de derrocar al régimen sirio. A veces da la sensación de que las lecciones de la Guerra Fría no se han digerido correctamente. En otras, casi pareciera que aquéllas están perfectamente aprendidas y que EE. UU. estuviera interesado en tensar la situación internacional con el objetivo de redefinir su papel (recordemos que Rusia también intervino en Siria, en apoyo del régimen de Asad en este caso). Kaplan advierte del peligro de utilizar procesos de analogía a la hora de diseñar políticas internacionales<sup>490</sup>.

---

<sup>488</sup> Un interesante análisis sobre las cuestiones económicas que acompañaron a la toma de decisiones de los nazis en Alemania puede encontrarse en Götz Aly, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, Barcelona, Crítica, 2006.

<sup>489</sup> Robert D. Kaplan, *La venganza de la geografía*, *op.cit.*, p. 52.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 54. Las Primaveraes Árabes demuestran la dificultad de hacer predicciones acertadas en la zona. Los diferentes levantamientos han provocado una redefinición de los mapas políticos, incluso geográficos, en el norte de África y en Oriente Medio. Libia, como estado, ha visto su existencia comprometida. Durante años el norte de Irak estuvo en manos del ISIS, no del gobierno iraquí. Entre tanto los kurdos han luchado en alianzas cambiantes contra el ISIS y contra el ejército turco. Turquía ha

La pregunta que sigue siendo importante es en qué medida aquel *Proyecto para un Nuevo Siglo Americano* ha sido la guía real de las políticas que han conducido a esta situación internacional. Es posible leer ese documento como una mezcla de lecturas aceleradas y descontextualizadas de clásicos de la geopolítica con idealizaciones sobre cuál debía ser el papel de un imperio que, como todos, estaba llamado a declinar y ceder una parte importante de su poder.

Los referentes del documento son varios. Entre ellos figura la obra de Hans J. Morgenthau, quien analizó el realismo como actitud política en *Política entre naciones: la lucha por el poder y la paz*<sup>491</sup>. Morgenthau señala que el mundo es el resultado de fuerzas inherentes a la naturaleza humana, el miedo, el interés personal y el honor, algo que ya apuntó Tucídides en su *Historia de la Guerra del Peloponeso*. El autor da preferencia al precedente histórico antes que a los principios abstractos y apunta la comprensión del mal menor antes que a la del bien absoluto, desconectando también las buenas intenciones y los resultados positivos<sup>492</sup>. En palabras de Kaplan: “Los realistas valoran el orden por encima de la libertad: para ellos, esta última cobra importancia únicamente después de que se haya establecido el primero [...] En esencia, el realismo se basa en el reconocimiento de las realidades más absolutas, incómodas y deterministas de todas: las de la geografía”<sup>493</sup>. Esta vuelta a la geografía ha guiado las opiniones de no pocos responsables políticos de las últimas administraciones estadounidenses que también se han fijado en las opiniones de autores como Spykman y Hodgson. Nicholas Spykman, estadounidense de origen holandés y profesor en Yale, escribió en 1942: “La geografía no discute. Es, sin más”<sup>494</sup>. El profesor Marshall G.S. Hodgson, a propósito de su estudio sobre el islam, comentó en su día que la geografía “interactúa con la política y las ideologías para tejer la trama de la historia”<sup>495</sup>. Para los halcones realistas estadounidenses, la geopolítica ha sido el nuevo tótem, la fuerza motriz del avance histórico<sup>496</sup>.

---

emergido como otro de los poderes desestabilizadores en la zona. Una de las consecuencias de este complejo tablero ha sido una crisis humanitaria a gran escala. Véase Luis Meilán Rodríguez, *Primavera árabe y cambio político en Túnez, Egipto y Jordania*, Madrid, CIS, 2017.

<sup>491</sup> Se trata de un libro publicado en 1948. Por la fecha puede verse que se trata de un momento importante en las relaciones antagónicas entre EE.UU. y la Unión Soviética. Morgenthau era un refugiado alemán que había huido de una Europa en manos del fascismo.

<sup>492</sup> Robert D. Kaplan, *La venganza de la geografía*, op.cit. p. 55.

<sup>493</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>494</sup> Citado en *ibid.*, p. 61.

<sup>495</sup> Citado en *ibid.*, p. 91.

<sup>496</sup> La geografía ha sido una fuerza a menudo desatendida en el estudio de la historia de EE. UU., y su influencia y repercusión en materias legales es más que evidente. Estas perspectivas son antihumanistas,

El geógrafo británico Halford Mackinder es el padre de la geopolítica. Sus teorías de finales del siglo XIX fueron utilizadas por los nazis para definir su concepto de *Lebensraum* o espacio vital, lo que llevó en su día a Morgenthau a definir la geopolítica como una pseudociencia<sup>497</sup>. Es obvio que Mackinder no es culpable del mal uso de sus teorías, máxime cuando la geopolítica busca la definición de un equilibrio de poder, una cierta estabilidad entre los poderes en liza<sup>498</sup>. En cualquier caso, Sir Halford J. Mackinder realizó su contribución esencial a través de un artículo, “The Geographical Pivot of History”, publicado originalmente en la revista londinense *The Geographical Journal*. La idea básica del artículo, y de buena parte de la teoría de Mackinder, es que Asia Central es el pivote sobre el que gira el destino de los grandes imperios del mundo. La enorme extensión de tierra que va desde los límites de la estepa polaca hasta China, inaccesible a los barcos, sin salidas al mar, es terreno abonado para la conquista de pueblos nómadas guerreros. Mackinder estudió la historia de unos pueblos que tenían salida al mar, como Atenas y Venecia, frente a quienes gozaban del estatuto de potencias terrestres reaccionarias, como Esparta y Prusia, ciudades o estados continentales y dedujo que las potencias marítimas (comerciales) eran más proclives a la democracia<sup>499</sup>.

La compleja historia de Mackinder nos prepara para el nacimiento de la Unión Soviética y su área de influencia continental y europea durante la segunda mitad del siglo XX. En 1919, Mackinder publicaría *Democratic Ideals and Reality* en el que defendería la existencia de una serie de estados independientes entre Alemania y Rusia como forma de asegurar la estabilidad continental (la Rusia Blanca o Bielorrusia y Ucrania, por ejemplo); el autor idearía algo similar para el extremo Este de Rusia, en donde Georgia o Armenia podrían contener la expansión del imperio ruso (por aquel entonces sumido en una sangrienta revolución y una guerra civil de consecuencias imprevisibles). Mackinder era un realista pero esta posición de apoyo a pequeñas nacionalidades suponía un apoyo al idealismo de Wilson y su defensa de la autodeterminación de los pueblos tras el final de la I Guerra Mundial. Como nos

---

hasta cierto punto muy deterministas y tratan de incorporar al análisis elementos que no dependen de la voluntad humana. Hemos construido nuestra comprensión de la historia sobre la base de la voluntad del hombre, de sus pasiones, necesidades y voluntades, desatendiendo en parte fuerzas como la climatología o la geografía. Esto es así porque el humanismo ha constituido una fuerza principal en nuestra comprensión del cambio histórico. Sobre este enfoque véase Jared Diamond, *Armas, gérmenes y acero. Breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*, Madrid, Debate, 2019 [2003].

<sup>497</sup> Robert D. Kaplan, *La venganza de la geografía, op.cit.*, p. 97.

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> En *ibid.*, pp. 99-104.

recuerda el propio Kaplan, que reconstruye su pensamiento de manera minuciosa, nadie es capaz de escapar completamente a su propio tiempo<sup>500</sup>.

Nicholas J. Spykman tuvo ideas similares. Nacido en Ámsterdam en 1893, emigró a EE. UU. tras la I Guerra Mundial y fue profesor de Berkeley y Yale, donde fundó el Instituto de Estudios Internacionales. Su última publicación llevó por título *Estados Unidos frente al mundo*. Como teórico sostenía, al igual que Morgenthau o Mackinder, que la geografía lo es todo. Spykman entendía que la esfera de las relaciones internacionales está presidida por la lucha por el poder y que dicha lucha no está diseñada para alcanzar e imponer una serie de valores morales, sino que más bien los valores morales se utilizan para facilitar la obtención del poder<sup>501</sup>. Según Spykman la historia se forja en las latitudes templadas, en donde el clima no es extremo, y las masas continentales del hemisferio norte han sido las más adecuadas para el establecimiento y la prosperidad de determinados pueblos de comerciantes y agricultores. Cuando analiza la historia norteamericana Spykman comenta que el país prosperó gracias a que la costa este tenía una orografía especialmente adecuada para el establecimiento de puertos, por lo que la geografía se convertía en el primer proveedor de la libertad norteamericana<sup>502</sup>.

Las teorías de Mackinder y Spykman son complementarias y han forjado una parte importante de la política internacional norteamericana. Mackinder estaba especialmente interesado en el corazón continental de Europa y sus márgenes (Eurasia) mientras que Spykman concede una importancia básica el “anillo continental” (“Rimland”), que incluía importantes zonas marítimas y que contemplaba Asia meridional, el Sudeste Asiático, China, Japón y Oriente Medio<sup>503</sup>. Las potencias del Eje se vieron derrotadas, el miedo que tenía Stalin a un doble frente en el Oeste con los alemanes y en el Este con los japoneses nunca se materializó, y al ganar la guerra la potencia que se encontraba en mejores condiciones para reafirmar su poder a lo largo del anillo continental de Spykman era precisamente la U.R.S.S. Y así lo hizo, dando en gran medida la razón a quienes predicaban la importancia estratégica del anillo. EE. UU. se vio obligado a dar una respuesta frente a la presión de Stalin., que al menos desde la conferencia de Teherán de 1943 (28 de noviembre al 1 de diciembre) llevaba la delantera en cuestiones diplomáticas entre los aliados.

---

<sup>500</sup> *Ibid*, p. 114.

<sup>501</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>502</sup> *Ibid*.

<sup>503</sup> *Ibid*, p. 137.

La política de EE.UU. durante la Guerra Fría fue definida como “contención”. El diplomático y experto en la U.R.S.S. George Kennan la acuñó en 1946 en su Telegrama Largo, y la teoría presentaba claras reminiscencias de las teorías de Mackinder y Spykman<sup>504</sup>. Con todo, Mackinder sí era partidario de una cierta unión de intereses entre países europeos, algo que para Spykman es contrario a los intereses de EE.UU. Sin embargo la realidad de la Guerra Fría obliga a EE.UU. a fomentar una unión permanente de intereses para intentar contener la fuerza del comunismo, en clara expansión en aquellos años. La lucha por Berlín, la ocupación de Austria, la presencia del ejército soviético en Polonia, Hungría, Rumanía y Checoslovaquia, entre otros países, obligaba a los aliados a definir una política pragmática sin olvidar su viejo idealismo liberal, sabedores del papel que jugaba la Unión Soviética en esos territorios ocupados. Los ejércitos soviéticos habían llegado para quedarse y para los EE.UU. no parecía una solución substituir un totalitarismo por otro.

Esta lógica geopolítica se mantuvo durante el largo periodo de la Guerra Fría.

La caída final de la Unión Soviética en 1991 obligó a EE.UU. a redefinir sus estrategias, aunque el realismo y la preeminencia de la geografía han guiado la actitud del país a lo largo de estos últimos años. Quizás es más sencillo entender la defensa que hace Fukuyama del fin de la historia desde esta pequeña reconstrucción del pensamiento geoestratégico. Sin un gran poder al que oponerse, esta lógica de un mundo dual dividido en áreas de influencia perdía su razón de ser. Con todo, autores como Isaiah Berlin no estaban de acuerdo con el determinismo y esencialismo que destilaban las posiciones de los autores aquí glosados. Para Berlin el gran problema de estas posiciones geoestratégicas es que naciones e imperios son tratados como entes más reales que los individuos que los componen<sup>505</sup>.

Pero Kaplan no está de acuerdo con esta visión y comenta que si estos autores no hubiesen procedido según estas posturas deterministas “habrían abandonando el terreno de la alta estrategia en manos de otros con intenciones mucho peores”. Para Kaplan este tipo de imperfecciones morales que destilan los realistas y los pragmáticos de la geopolítica es un mal necesario<sup>506</sup>. Esta visión es la de un politólogo influyente, que ha sido militar y ha escrito y entiende cómo EE. UU. ha utilizado las bases navales repartidas en el mundo para asegurarse un poder internacional sin oposición hasta

---

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>505</sup> Citado en *ibid.*, p. 153.

<sup>506</sup> *Ibid.*



tiempo reciente. Lo que Kaplan desatiende en ocasiones es el precio que algunas personas han tenido que pagar por ello (y también el que paga el sistema al completo por desatender los derechos de los investigados y detenidos)<sup>507</sup>. Sabedores de las dificultades legales que se les echaban encima, gente con experiencia como Dick Cheney buscaron un paraguas legal ante los problemas que se avecinaban. La base naval de Guantánamo, con sus detenidos en espera de juicio, las cárceles negras situadas en barcos estadounidenses y los vuelos de la CIA con prisioneros capturados, pero no declarados han generado demandas, quejas de todo tipo por parte de organismos nacionales e internacionales y también resoluciones judiciales. Pero toda esta lucha llegó cuando esas decisiones políticas que destruyeron el equilibrio en la región de Oriente Medio ya estaban tomadas. Puede sorprender la rapidez con la que se pasó de los atentados del 11-S a la invasión de Irak, pero fue una de las claves del engaño. Como dice Wolin:

“La democracia, acostumbrada a ritmos más lentos que alguna vez fueron definidos por las grandes distancias y la lentitud de las comunicaciones, se debate ahora en un contexto donde la escala está definida y dominada por Superpoder, el capital globalizador y el imperio; por las formas engrandecedoras del poder equipadas con medios para aniquilar las barreras de la distancia. Y como la distancia consume tiempo, estos poderes han logrado aniquilar también el tiempo convencional, recurso precioso de la democracia. Las decisiones, como las armas, son de disparo rápido; el principal resultado es que, si bien puede haber una transcripción, es menos probable que haya una memoria”<sup>508</sup>.

O lo que es lo mismo. Cuando el *The Wall Street Journal* se dio cuenta del engaño sobre las armas de destrucción masiva que Irak no poseía (ni habría podido poseer en forma alguna), ya era tarde. Pero más allá de estas valoraciones, lo que sí podemos afirmar es que tras los atentados del 11 de septiembre el mundo entró en una nueva etapa de inestabilidad global, con tres actores principales (EE. UU., China y Rusia), dos estados en el punto de mira de los EE. UU. (Irán y Corea del Norte), dos guerras mayores con invasión sobre el terreno, y una redefinición de fronteras en Oriente Medio por la acción de ese nuevo enemigo, el terrorismo yihadista.

---

<sup>507</sup> Con todo, es de justicia comentar que en otros textos Kaplan aborda esta cuestión y se muestra autocrítico. Dice: “[...] sé que, cuando muchos nos pronunciamos a favor de una guerra para liberar a Irak, jamás valoramos en su justa y completa medida el precio que habría que pagar por ello”. En un artículo en *The Atlantic*, octubre de 2008. Véase Robert Kaplan, *El retorno del mundo de Marco Polo*, Barcelona, RBA, 2019 [2018], p. 162.

<sup>508</sup> Sheldon Wolin, *Democracia S. A.*, *op.cit.*, p. 372.

## 5.5 *The Report* (Scott Z. Burns, 2019)

### 5.5.1 ¿Existe el derecho a guardar silencio?

Ya comentamos en páginas anteriores la importancia que tuvo la sentencia *Miranda v. Arizona*, 384 U.S. 436 (1966), para la historia judicial estadounidense. El derecho a permanecer en silencio en un interrogatorio policial es ampliamente conocido por casi cualquier consumidor de cultura popular<sup>509</sup>. Es la Quinta Enmienda constitucional y garantiza a todo ciudadano estadounidense el derecho a no declarar en un interrogatorio policial y a no suministrar ningún tipo de información que pueda usarse para justificar su procesamiento. En definitiva, nadie está obligado a colaborar en la justificación de su propia condena.

Pero este derecho que tan inamovible y consolidado parecía, ha experimentado una reinterpretación sorprendente. Ocurrió en la sentencia *Chávez v. Martínez*, 538 U.S. 760 (2003), que dirimía un recurso del oficial de policía Ben Chávez contra una decisión judicial que le condenaba por no haber respetado los derechos contenidos en la Quinta y Décimocuarta enmiendas de Oliverio Martínez. Los hechos objeto de la discusión ocurrieron en Oxnard, California. Martínez recibió cinco disparos en un tiroteo. El policía Chávez llegó al lugar de los hechos al mismo tiempo que las ambulancias y se subió en la que trasladaba a Martínez al hospital. Durante 45 minutos Chávez interrogó al herido sobre lo ocurrido, pero sin leerle sus derechos (el famoso y tantas veces dramatizado en películas y series de televisión *aviso Miranda*). La cuestión es que nunca se presentaron cargos contra Martínez, que sobrevivió al incidente, aunque con graves secuelas. Martínez demandó a Chávez utilizando las previsiones contenidas en la conocida como *Ku Klux Klan Act*, concretamente la sección 42 U.S.C.&1983 *Civil action for deprivation of rights*. En virtud de esta ley, Martínez reclamó por una clara violación de sus derechos civiles. En un primer momento se le dio la razón al demandante, pero Chávez recurrió y el caso llegó al Tribunal Supremo.

El alto tribunal dictaminó sobre el caso y estableció un precedente que ha tenido importantes repercusiones. Los jueces dieron la razón al recurrente, el oficial de policía, y establecieron que la información obtenida durante el interrogatorio en la ambulancia

---

<sup>509</sup> Como recuerda Alan Dershowitz, el propio juez Scalia ha comentado que hoy en día, en un mundo con frecuentes dramatizaciones sobre los derechos que emanan de *Miranda*, es imposible que una persona que está siendo investigada no sepa que puede guardar silencio al respecto. Citado en Alan M. Dershowitz, *Is there a right to remain silent? Coercive interrogation and the Fifth Amendment After 9/11*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 18.

no suponía una violación de los derechos civiles de Martínez porque posteriormente no se procedió penalmente contra él. A lo largo del tiempo, el Tribunal Supremo había interpretado de manera amplia las previsiones contenidas en la Quinta Enmienda, que reza así:

“No person shall be held to answer for a capital, or otherwise infamous crime, unless on a presentment or indictment of a Grand Jury, except in cases arising in the land or naval forces, or in the Militia, when in actual service in time of War or public danger; nor shall any person be subject for the same offense to be twice put in jeopardy of life or limb; nor shall be compelled in any criminal case to be a witness against himself, nor be deprived of life, liberty, or property, without due process of law; nor shall private property be taken for public use, without just compensation.”

Pero la resolución del caso *Chávez vs. Martínez* cambió el panorama porque ahora ya era posible interrogar a alguien sin informarle debidamente de sus derechos siempre y cuando el objetivo no fuera abrirle a ese sujeto una investigación penal, sino simplemente obtener información. Aquí cabe plantearse otra cuestión legal importante: ¿en qué medida una información obtenida de esta manera puede usarse para construir un caso penal contra otra persona? ¿No se vicia de origen el procedimiento? Según la sentencia del Tribunal Supremo la obtención de la información en las condiciones planteadas en el caso examinado no viola las previsiones constitucionales, por tanto, la prueba así obtenida no queda viciada. La cuestión no es menor y más en un tiempo de lucha contra el terrorismo. Tras el 11-S las autoridades de EE. UU. han utilizado una serie de técnicas al amparo de la *Patriot Act* que han ido desde la detención indefinida y sin que el detenido haya visto cargos presentados en su contra, hasta formas de interrogatorio claramente abusivas, como el “water boarding” o ahogamiento simulado. También se han usado las leyes sobre inmigración para retener indebidamente a sujetos sospechosos de terrorismo<sup>510</sup>. A algunos sospechosos se les ha retenido con la excusa de su condición de testigos de crímenes, cuando de alguna manera estaban, o podían estar, conectados con terroristas. Alan Dershowitz afirma que el sistema legal estadounidense no estaba preparado para el fenómeno del terrorismo, de ahí el conjunto de prácticas irregulares que se han ido sucediendo en el tiempo, y parece abogar por un sistema que plantee un mayor control judicial, por mucho que puedan justificarse determinadas

---

<sup>510</sup> Alan M. Dershowitz, *Fundamental Cases. The twentieth-century courtroom battles that change our nation*, Recorded Books, 2006, p. 74.

actuaciones excepcionales<sup>511</sup>. Dershowitz critica especialmente el secretismo con el que se ha actuado en esta materia.

En la película *The Report* es la propia administración la que intenta dejar atrás, al menos en un primer momento, ese secretismo excesivo, al encargar una investigación sobre el programa de interrogatorios de la CIA. El problema se sustanciará cuando el investigador se convierta asimismo en investigado judicial por uso que hace de una serie de documentos comprometedores.

#### 5.4.2 Una investigación inconveniente

Senadores demócratas y republicanos pertenecientes al Comité de Inteligencia del Senado (SSCI por sus siglas en inglés) acordaron investigar el programa de la CIA *Detention and Interrogation* que se puso en marcha poco después del 11-S. La película cuenta la historia de Daniel Jones (Adam Driver), un investigador del FBI que fue destinado al Senado para investigar el programa mencionado. El informe resultante acabaría teniendo más de seis mil páginas y sería conocido como *The Torture Report*.

En un primer momento Jones es escogido por la senadora Dianne Feinstein (interpretada en la película por Annette Bening) para investigar la destrucción en 2005 por parte de la CIA de unas cintas de vídeo que contenían interrogatorios a unos sospechosos detenidos tras los atentados del 11-S. Los sujetos retenidos eran Abu Zubaydah, de origen palestino, y Abd al-Rahim al-Nashiri, nacional saudí. El primero estuvo retenido en una cárcel clandestina en Tailandia. El segundo habitó varios de estos lugares, conocidos como *black holes*, antes de que se presentaran cargos en su contra. Ambos fueron torturados con diferentes métodos descritos en los documentos de la CIA y que, en su momento, fueron propuestos por dos psicólogos que no tenían experiencia alguna en la lucha antiterrorista ni en temas de seguridad o defensa. En un momento de la película, estos personajes invocan la autoridad de un experimento realizado con perros por el psicólogo Martin Seligman para justificar su modalidad de interrogatorio. El estudio versa sobre indefensión aprendida y se inició en 1967 en la

---

<sup>511</sup> *Ibid.* Con todo, la posición de este famoso abogado sobre el particular requiere un comentario. En un artículo de prensa, Dershowitz se mostró partidario de las técnicas no letales de interrogatorio siempre que estuvieran autorizadas por un juez y que la información obtenida sirviera para evitar un mal inminente, como un atentado. El supuesto es muy limitado, y bastante poco probable, pero lo que no acaba de explicar Dershowitz es cómo hacer compatible esa hipotética excepción con las previsiones de la Quinta Enmienda de la Constitución de los EE. UU. La única respuesta es la excepcionalidad y una interpretación demasiado generosa de la noción de “peligro inminente” que, por otro lado, difícilmente puede justificar la tortura como método para obtener información.

Universidad de Pensilvania. Esta pobre justificación recibió poca oposición interna a ningún nivel. Simplemente las agencias de seguridad escucharon algo que les interesó y que encajaba con su idea de lo que debía ser la obtención de información en casos de terrorismo. Una vez decidido el método se buscó un paraguas legal que justificara la tortura. Pocos se quejaron en su momento. Sí lo hizo el agente del FBI Ali Soufan, de origen libanés y que estaba obteniendo buenos resultados en los interrogatorios, tanto por su origen como por su dominio de la lengua árabe. También por su estrecho conocimiento del mundo del radicalismo islámico.

La película reproduce de manera convincente las luchas entre la CIA y el FBI por el control de la información, algo que, en esencia, se venía produciendo desde mucho tiempo atrás y que fue una de las claves del éxito de los atentados del 11-S<sup>512</sup>. La política desarrollada por la CIA conocida como “muro de silencio” consistía en no compartir información con otras agencias sobre cuestiones de seguridad nacional. En la película se ve al director de la CIA Leon E. Panetta (que ostentó el cargo entre 2009 y 2011) quejarse de la actividad del FBI que, según él, sólo mira al pasado, mientras que la función de la CIA es recolectar información para evitar ataques futuros.

Una de las preguntas importantes en este caso es saber quién dio la orden o autorizó el nuevo programa de interrogatorios que incluía torturas. La película muestra una reunión (en un *flash-back*) en los cuarteles generales de la CIA pocos días después de los atentados del 11-S. Allí se ve al director de ese momento, George Tenet, informando sobre su reunión con el presidente Bush. También al asesor legal de la CIA, el abogado John Rizzo, que informa de que ha sido el mismísimo presidente Bush quien ha dado la autorización para emprender el programa de interrogatorios. La senadora Feinstein y el agente Daniel Jones se preguntan si es posible reconstruir la cadena de órdenes hasta llegar a la fuente. Se dan cuenta de que las órdenes nacen en la Casa Blanca, sin que en muchos casos se pueda especificar quién la da. Posteriormente esa orden ejecutiva se formaliza de alguna manera (en un informe, instrucción directa o memorándum) para dar cobertura a quienes la ejecutan. En ese momento se establece una distancia insalvable con la fuente, que no conocerá las actividades realizadas por los agentes. De esa manera se evita que, en caso de investigación, la fuente que ha

---

<sup>512</sup> En *Los años del terror*, el periodista Lawrence Wright dedica un capítulo a la figura de Soufan. En *La torre elevada* el propio Wright explica cómo el cambio de estrategia en los interrogatorios de sospechosos impidió realmente conseguir resultados de inteligencia notables. La tortura simplemente provocaba que los sospechosos diesen cualquier tipo de información para parar la violencia en su contra, mucha de ella inventada para intentar satisfacer a los torturadores.

autorizado una práctica determinada tenga que dar cuenta de los resultados. El desconocimiento es la mejor defensa ante las acusaciones posteriores de cualquiera que pueda llegar a ostentar la condición de perjudicado en un procedimiento judicial<sup>513</sup>.

Otra cuestión de gran interés sobre la que incide *The Report* es el proceso de obtención de las autorizaciones al programa de interrogatorios. La CIA engañó descaradamente a la Casa Blanca atribuyéndole a los detenidos que tenían bajo custodia un valor estratégico que en ningún caso presentaban. La agencia logró transmitir con éxito la idea de que esos sujetos tenían información vital sobre próximos atentados. Pero nada de eso era cierto<sup>514</sup>. Jones se ve obligado a trabajar en condiciones precarias, con poco personal y un acceso muy limitado a las fuentes de autoridad que existían sobre el programa de interrogatorios. La CIA deniega el permiso a Jones para interrogar a su personal, por lo que tienen que conformarse con el análisis de documentos y las entrevistas con personas que tuvieron alguna relación con los hechos pero que no pertenecen a la agencia (lo que incluye a personal del FBI, paramédicos y personal administrativo). La CIA utiliza, además, otra doble estrategia para dificultar la investigación. Por un lado, sepulta al pequeño equipo de investigadores en toneladas de información y, por otro, censura documentos clave por motivos de seguridad nacional. Con todo, Jones y su equipo logran descubrir la historia de Gul Rahman, un afgano que murió de hipotermia en una prisión secreta al norte de Kabul en 2002. Jones descubre que el incidente, así como la una posterior redefinición de las técnicas de tortura aplicadas eran perfectamente conocidas por la asesora de Seguridad Nacional Condoleezza Rice. En el 2002 el asesor legal de la Fiscalía General, John Choon Yoo, redactó y distribuyó los conocidos como *Torture Memos* (agosto de 2002), en los que intentaba articular una justificación legal para las torturas que se producían en los interrogatorios llevados a cabo por la CIA (o por contratistas privados que tenían

---

<sup>513</sup> Este tipo de prácticas aparecen citadas por Sheldon Wolin para justificar su comparación entre el régimen nacionalsocialista alemán y la administración Bush. Véase Sheldon Wolin, *Democracia S.A., op.cit.* Lo que expresa Wolin es la similitud entre un régimen que ha construido un control gerencial (el alemán en los años 30) y otro, el de Bush, que imita peligrosamente algunas de sus prácticas (en el tratamiento de los combatientes irregulares extranjeros, por ejemplo). A este respecto, es interesante seguir las argumentaciones de Andrés Rosler cuando habla de la cuestión y analiza la caracterización efectuada por el teórico y filósofo Lon Fuller. Según Rosler: “Lon Fuller distingue entre el derecho y lo que él llama dirección o control gerencial, que es cualquier cosa menos desorden o anarquía”, porque lo esencial en estos regímenes es lograr que el subordinado cumpla correctamente con las instrucciones dadas por el superior. La regulación de estos subordinados con terceros es una cuestión lateral en los sistemas gerenciales. Véase Andrés Rosler, *La ley es la ley*, Buenos Aires, Katz, 2020, p. 52. También Lon Fuller, *The Morality of Law*, New Haven, Yale University Press, 1969 [1964], pp. 207-208.

<sup>514</sup> Sobre la cuestión del intercambio de información entre agencias y su importancia en la prevención de atentados puede consultarse Fernando Reinares, *11-M. La venganza de Al Qaeda*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021.

encargos de la agencia). El presidente Bush conoció esta cuestión en abril de 2006. Jones también descubre el conocido como *Panetta Review*, un informe elaborado en 2009 bajo la responsabilidad del nuevo director de la CIA, Leon Panetta, pero que nunca se distribuyó.

El informe que elabora Jones y su equipo alcanza finalmente las 6200 páginas y es aprobado por el Comité de Inteligencia del Senado el 13 de diciembre del 2012. Pero en marzo de 2013 se nombra a John Brennan como nuevo director de la CIA. La película explica bien cómo Brennan impide que se publique el informe, lo que provoca una gran frustración a Jones. Es precisamente esta impotencia frente a la maquinaria de seguridad nacional la que empuja a Jones a hacer dos movimientos difíciles y de dudosa legalidad: por un lado, filtra una parte del informe Panetta al senador Mark Udall, quien lo usará en las audiencias del Senado para cuestionar el papel de la CIA en la lucha contra el terrorismo. De otro, Jones saca clandestinamente copias del informe Panetta y de las grabaciones que demuestran interrogatorios y torturas y las guarda en un edificio de oficinas del Senado. Este gesto supone una violación del acuerdo de confidencialidad firmado entre el Senado y la agencia. Altos funcionarios de inteligencia amenazan a Jones con llevarlo a los tribunales por revelar secretos de estado. Previamente, técnicos de la CIA habían realizado un registro en los ordenadores que utilizaba el equipo de Jones en su investigación. Esto activa acusaciones cruzadas por la violación de los términos del acuerdo establecido entre el Senado y la agencia.

Finalmente, el informe ve la luz tras muchas vicisitudes y no pocos riesgos. La publicación recibió el apoyo del senador republicano John McCain. Jones abandonará su trabajo tras seis años dedicado a la elaboración del informe.

La película explica con detalle episodios oscuros de la historia reciente estadounidense y deja algunas preguntas abiertas. ¿Cómo es posible que la administración permitiese a dos psicólogos sin experiencia en temas de inteligencia diseñar un programa de interrogatorios con el que se pretendía combatir el terrorismo? ¿Por qué se insistió en dicho programa a pesar de que la inteligencia que se obtenía de él era de peor calidad que la obtenida en momentos anteriores con la participación de otras agencias como el FBI? ¿Cómo se llegó a gastar más de 80 millones de dólares sólo en las facturas de estos dos psicólogos? También se formulan otras cuestiones de interés relacionadas con el investigador Jones. ¿Puede alguien filtrar información clasificada y violar un acuerdo de confidencialidad cuando dicha información demuestra la comisión de varios delitos de gran gravedad? ¿Puede evitar las consecuencias penales cuando

dicha información puede afectar a la seguridad nacional? La cuestión de las filtraciones lleva años sobre la mesa, a raíz de los casos de Julian Assange, Chelsea Manning y Edward Snowden, todos ellos vinculados de una manera o de otra a las consecuencias de los atentados del 11-S. En *The Report* se explica que Jones hace lo posible para evitar una filtración masiva de documentos que contengan información clasificada. Simplemente comunica a un senador la existencia de un memorándum interno de la CIA que demuestra que el programa de interrogatorios incluye torturas a los detenidos y que la propia agencia duda de su eficacia. Al conocer la referencia, el senador puede presionar políticamente en el Comité de Inteligencia del Senado para que se apruebe el informe y éste vea finalmente la luz. Esto está lejos de ser una filtración masiva o incluso sería discutible que este hecho afectara realmente a la seguridad nacional, aunque sí podría constituir una violación del acuerdo de confidencialidad firmado por Jones y su equipo.

Pero muchas de las grandes cuestiones que figuran en el trasfondo de *The Report* están por resolver, como demuestra la división que han provocado los casos relacionados con el 11-S en el Tribunal Supremo norteamericano. En el caso *Hamdan v. Rumsfeld*, 548 U.S. 557 (2006) el nacional yemení Salim Ahmed Hamdan presentó una solicitud de *habeas corpus*, puesto que se encontraba detenido en Guantánamo a la espera de juicio por parte de una comisión militar específicamente creada por la administración Bush en 2005. Un primer juzgado de distrito dio la razón a Hamdan pero la administración apeló y la decisión fue revocada posteriormente por un tribunal del circuito de apelaciones. El caso llegó al Supremo, que se pronunció el 29 de junio de 2006 en una decisión adoptada por 5 votos a 3 (uno de los jueces se recusó y se apartó del procedimiento). El caso es complejo pero la sentencia estableció en términos generales que las comisiones militares especiales establecidas por la administración Bush para juzgar casos de combatientes irregulares extranjeros eran ilegales a la luz de la legislación militar estadounidense y de los tratados internacionales suscritos por el país. La administración, además, no podía sustraer a la jurisdicción militar ordinaria estos casos<sup>515</sup>. La decisión contiene votos particulares de interés, como el del juez Scalia, que abogan por soluciones diferentes pero que parecen apuntar, más allá de los matices, al refuerzo de la teoría del poder ejecutivo unitario, basada en el artículo 2 de la Constitución estadounidense y que sirvió de base a Cheney y Rumsfeld para diseñar

---

<sup>515</sup> John R. Vile, *Essential Supreme Court Decisions. Summaries of leading cases in U.S. Constitutional Law*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2010, p. 97.



la política antiterrorista del país<sup>516</sup>. Lo que está en juego es la posibilidad de que los terroristas capturados en países extranjeros, o en EE. UU., puedan defenderse en los tribunales y reclamar un juicio con las debidas garantías. Esta cuestión está todavía en el aire. Como lo está el control sobre el programa de lucha antiterrorista mediante el uso de aviones no tripulados, supuestamente acomodado a la legislación estadounidense y autorizado por la Casa Blanca pero que sigue oficialmente catalogado como encubierto<sup>517</sup>. La existencia de elaborados protocolos sobre el uso de estos drones y sobre los supuestos en los que puede o no ejecutarse una orden de disparo sobre un blanco previamente seleccionado y que debe cumplir unos requisitos determinados, no ha acabado con las numerosas dudas que genera este método de lucha antiterrorista. Los numerosos daños colaterales que han provocado los ataques con drones siguen siendo uno de los puntos oscuros de la lucha reciente contra organizaciones como Al Qaeda.

## **5.6 Cuestión de justicia (Daniel Cretton, 2019)**

### **5.6.1 Un caso real sobre la pena de muerte**

Bryan Stevenson es un abogado y activista por los derechos de las minorías que en 1989 fundó la organización *Equal Justice Initiative*. Entre sus objetivos se encuentran el dar representación legal a condenados que no pueden pagar una defensa adecuada o que no tuvieron una representación legal con las mínimas garantías. También luchar por los derechos de las minorías y participar en campañas contra la pena de muerte. Stevenson es muy conocido tanto por su libro *Just Mercy: a Story of Justice and Redemption* (2014) como por la reciente adaptación cinematográfica del mismo, *Cuestión de justicia*, escrita por Andrew Lanham y Daniel Cretton y dirigida por este último.

La película se centra en la historia de Walter “Johnny D.” McMillian, un trabajador del sector de la madera y padre de familia que fue condenado en 1988 a pena de muerte por el asesinato de Ronda Morrison, una chica de 18 años, en Monroeville, Alabama. El crimen se cometió en una lavandería el 1 de noviembre de 1986. En el momento del crimen, McMillian estaba en una comida comunitaria con docenas de

---

<sup>516</sup> Sobre las implicaciones del caso mencionado, véase M<sup>a</sup> Dolores Bollo Arocena, “*Hamdan vs. Rumsfeld*. Comentario a la sentencia dictada por el Tribunal Supremo de Estados Unidos el 29 de junio del 2006”, en *Revista electrónica de estudios internacionales*, número 12, 2006.

<sup>517</sup> Fernando Reinares, *II-M. La venganza de Al Qaeda*, op.cit., p. 142. Véase también Daniel Klaidman, *Kill or Capture: The War on Terror and the Soul of the Obama Presidency*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

testigos, uno de los cuales era un oficial de policía. McMillian no tenía antecedentes penales. Y sólo era conocido en Monroeville porque mantenía una relación extramatrimonial con una mujer blanca.

En un primer momento, la policía ni siquiera lo investigó porque su nombre no aparecía relacionado con el crimen en modo alguno. Pero meses después de la muerte de Ronda Morrison, la presión sobre las autoridades por encontrar un culpable era enorme y de alguna forma su nombre apareció en la lista de sospechosos<sup>518</sup>. Se le detuvo en junio del 86 y estuvo 15 meses en el corredor de la muerte de la prisión estatal de Holman, Alabama, a la espera de juicio. Se le juzgó el 15 de agosto de 1988, en un juicio que duró día y medio. Un jurado compuesto por once personas blancas y una persona negra lo condenaron, junto a Ralph Bernard Myers, por el asesinato de Ronda Morrison. Myers pactó con la fiscalía delatar a McMillian a cambio de una sentencia menor. No había una sola prueba material que incriminara a McMillian. Tenía testigos que le situaban en otro lugar en el momento del crimen, pero nada de eso le ayudó. El jurado determinó que la sentencia sería de cadena perpetua. Pero el juez del caso, haciendo uso de una atribución excepcional, decidió que la condena sería a muerte.

El caso entró a partir de ese momento en el circuito de apelaciones. Los recursos se desestimaron en cuatro ocasiones y la condena a muerte se confirmó. La intervención de Stevenson y su organización logró la exoneración de McMillian, cuando todo parecía perdido tras las apelaciones desestimadas. La legítima pregunta que podemos hacernos es cómo pudo producirse una condena si existían pruebas irrefutables de la inocencia del acusado. Es más, ¿cómo pudieron excluirse pruebas importantes y declaraciones exculporias y basar la condena únicamente en la colaboración y las palabras (falsas, como se vio posteriormente) de un delincuente que obtuvo así una rebaja en la pena, salvando finalmente la vida a cambio de involucrar a una persona inocente?

---

<sup>518</sup> En un momento de la película se relaciona esta acusación con la relación amorosa que mantenía McMillian con una mujer blanca. Aunque ese hecho nunca se aclarase satisfactoriamente, nos hace pensar en *Matar a un ruiseñor*. Recordemos que la comunidad blanca ve como un crimen abominable la supuesta relación entre Tom Robinson y Mayella Ewell. Si finalmente esto tuvo o no alguna relación con la condena de McMillian no se sabe. Pero Stevenson sí puede demostrar la fuerte presión de ciertos sectores por mantener la condena. En su libro autobiográfico cuenta como tras encargarse del caso de McMillian recibió una llamada del juez Robert E. Lee Key (el nombre no deja de ser otra de las ironías del caso) para preguntarle por qué quería representar a McMillian cuando todo el mundo sabía, según Key, que era uno de los mayores traficantes de droga de Alabama (algo por lo que nunca se le había acusado por mucho que el juez Key insistía en nombrar a McMillian con el apodo de *Dixie Mafia*). Bryan Stevenson, *Just Mercy. A story of Justice and Redemption*, New York, Spiegel & Grau, 2014, p. 39 [Edición electrónica].

### 5.6.2 Una justicia condicionada

La respuesta a la pregunta anterior es compleja y requiere una argumentación que tome en consideración más de una variable. La película asume que no hay una única causa que explique la condena, sino una serie de factores que, sumados, dieron como resultado una pena de muerte totalmente injusta.

McMillian es un negro pobre que no tiene recursos para pagarse una buena representación en juicio. Eso queda claro desde el principio. Además es un negro que ha tenido algún tipo de relación íntima (de la que poco sabemos) con una mujer blanca, lo que en Monroeville sigue siendo motivo de rechazo. La película recalca la cuestión de la localización geográfica. A Stevenson le recuerdan al principio de la película que está en la tierra de Harper Lee, la autora de *Matar a un ruiseñor*. Lee se inspiró, en parte, en este pueblo de Alabama, donde vivió de niña, para su conocida novela. La cita nos recuerda que, por muchos años que hayan transcurrido, el racismo sigue habitando en los estados sureños, particularmente en Alabama.

Racismo y pobreza es un binomio conocido. McMillian no gozó de una buena representación legal porque lo que podía pagar no alcanzaba para que un buen abogado se encargara de su defensa. Stevenson aparece cuando todo parece perdido y su actitud inicial es inequívoca: cree sinceramente que logrará exonerar a McMillian porque el caso no plantea dudas. Es una condena injusta y equivocada. Pronto se dará cuenta de las enormes dificultades que implica defender a un negro condenado a pena capital en Alabama. Su entusiasmo inicial contrasta con la actitud desencantada de un reo que ha asumido lo inevitable, que morirá no por haber matado a una persona sino por haber roto una regla no escrita y haberse acostado con una blanca. Ése, cree él, será el verdadero pecado por el que morirá ajusticiado.

Otro motivo por el que se condena a McMillian tiene que ver con la naturaleza y complejidades del sistema penal estadounidense, tanto en lo que se refiere a la investigación de los casos como a las múltiples y complicadas reglas probatorias que existen. Más allá de las particularidades que presenta en cada estado, el sistema penal estadounidense plantea un modelo inquisitorio en donde el Estado, a través de su aparato policial y de los fiscales, sustenta el peso de la investigación y posterior acusación. Este rasgo del derecho anglosajón ha generado dudas y críticas:

“Cualquier sistema procesal penal que en el nombre de la verdad confía la investigación, la presentación de pruebas, el interrogatorio de testigos, el veredicto y la condena exclusivamente al Estado, lo hace partiendo de

dos suposiciones básicas: que el Estado es un organismo competente para descubrir la verdad y que su neutralidad es irreprochable. Estos son los dos pilares del sistema inquisitorio. Y los dos son peligrosamente insostenibles<sup>519</sup>.

En *Cuestión de justicia* queda claro que McMillian acaba condenado porque se necesitaba un culpable. Tiempo después del crimen no había sospechosos y los políticos se sentían presionados por la opinión pública. La cadena de presiones bajó del mundo político al policial, que acabó por cumplir con los deseos de quienes tienen que rendir cuentas ante los electores<sup>520</sup>. Al ver la película el espectador puede dudar realmente sobre si el sistema inquisitorio que se describe en ella tiene por objetivo hallar la verdad o simplemente se pretende lograr las condenas suficientes para apaciguar el alarmismo de medios de comunicación, políticos con pocos escrúpulos y ciudadanos miedosos.

La visión que *Cuestión de justicia* da sobre el sistema judicial estadounidense no es positiva, más allá de que Stevenson logre la exoneración de su cliente. La cuestión relevante es cómo logra el abogado su objetivo. El desencanto de McMillian con el sistema choca con el entusiasmo inicial de un Stevenson que comprobará rápidamente que ni el conocimiento del derecho por su parte, ni saber la verdad y poderla probar, sirven siempre y en todo caso a los nobles propósitos de la justicia. Para poder exonerar a McMillian, el abogado tiene que recurrir a las mismas armas que tantas veces se han utilizado para intentar hallar culpables donde fuera; es decir, acude a los medios de comunicación y convence a los directivos del famoso programa *60 Minutes* para que hagan un especial sobre el caso. El programa, tras una minuciosa investigación, descubre lo evidente: las pruebas, obvias y fácilmente accesibles, que habrían librado a McMillian de un procesamiento injusto no se tuvieron en cuenta y se excluyeron indebidamente del proceso. Lo que plantea la cuestión de por qué McMillian, por qué un hombre negro y sin recursos, ha acabado en el corredor de la muerte por un crimen que no había cometido. La respuesta está en la raza, la clase y el manejo interesado de un sistema procesal penal ineficiente. Es la respuesta que da *Cuestión de justicia* y que fluye por las páginas de los escritos de Stevenson. Y es una visión sumamente desencantada.

---

<sup>519</sup> En *El abogado secreto*, *op.cit.*, p. 258.

<sup>520</sup> Sobre la presión política: “No hace falta ser paranoico para reconocer que los políticos prescinden cada vez más de las medidas que salvaguardan el sistema y aumentan la incidencia de condenas injustas para granjearse el mérito transitorio de *ser inflexibles con el crimen*, a menudo como reacción a campañas mediáticas que presionan para que *mejoren* los índices de condenas de determinados delitos”. En *El abogado secreto*, *op.cit.*, p. 272.

Por mucho que McMillan esté condenado a pena capital, la película no se centra en esa cuestión, como sí hacen otras excelentes películas como el clásico *¡Quiero vivir!* o la excelente *Pena de muerte*. McMillan se libra del ajusticiamiento, lo que según el argumentario habitual de los defensores de la pena de muerte demostraría que las garantías se aplican después de todo. Pero esta argumentación es matizable, porque a nadie se le escapa cuáles son las consecuencias de un sistema judicial que comete errores interesados como el que aquí se explica. Bajo la superficie late asimismo un duro alegato contra el inhumano castigo de la pena de muerte<sup>521</sup>. Y esto es así porque en el mundo que dibuja *Cuestión de justicia*, la pena de muerte no es más que el instrumento definitivo de un sistema judicial corrompido por la enfermedad del racismo institucionalizado e insensible a la pobreza estructural de sus víctimas predilectas (que lo son, precisamente, por esta condición)<sup>522</sup>.

La llegada de McMillan al corredor de la muerte no se explica por una única causa. En realidad, los motivos son múltiples, como hemos visto, y van de lo puramente sistémico o lo más personal. En este sentido, sí podemos ver que la cinta realiza un alegato descarnado: más allá de las altas teorías sobre la justicia, los grandes discursos sobre el liberalismo y las garantías de la libertad personal, y los grandes diagnósticos sobre el sistema jurídico del país, habita una realidad oscura y alejada por igual de las grandes esferas políticas, académicas y ciudadanas. Como bien dice The Secret Barrister, “nadie quiere pensar que el sistema falla”<sup>523</sup>. Pero lo hace. Y no sólo falla, sino que esto ocurre de manera más habitual con la gente sin recursos y entre las minorías. La actitud de la policía y los jueces, también de la fiscalía, pervierte los principios más básicos del ordenamiento jurídico estadounidense, especialmente la presunción de inocencia. ¿Dónde queda el derecho al proceso con garantías en el mundo judicial de Monroeville? *Cuestión de justicia* comparte un argumento importante con

---

<sup>521</sup> En opinión de Luis Feás Costilla, en un análisis sobre *Intolerancia*: “El argumento del error judicial [...] puede ser bueno para corregir los excesos de la pena de muerte, pero no para denunciar a las claras su intrínseca inmoralidad”. Véase “*Intolerancia: Arte y compromiso moral en el cine de David W. Griffith*”, en Benjamín Rivaya (coord.), *Cine y pena de muerte. Diez análisis desde el derecho y la moral*, Valencia, Tirant lo Blanch, p. 34, 2003. El argumento del profesor Feás Costilla nos parece muy acertado, si bien es cierto que el castigo de la pena de muerte ha recibido críticas muy relevantes en películas que, como *Cuestión de justicia*, no la tratan como tema principal.

<sup>522</sup> Esta idea la formula Benjamín Rivaya a propósito de un comentario sobre la película *Sacco y Vanzetti* (1971). Véase la presentación de Benjamín Rivaya, *Cine y pena de muerte, op.cit.*, p. 15. Lo mismo es aplicable a otras cintas que no tienen como tema central la pena de muerte, si bien el castigo forma parte inexcusable de la trama. También en aquellas en donde tan terrible castigo es tratado desde la comedia y el humor. Véase Ricardo García Manrique, “*Monsieur Verdoux*. Pena de muerte e incoherencia social”, en el volumen citado de Rivaya, pp. 77-96; también René Maroto Laviada, “*El verdugo*. Escenas sombrías de una España reciente”, en *op.cit.*, pp. 127-144.

<sup>523</sup> En *El abogado secreto, op.cit.*, p. 327.

*The Report*, a pesar de que ambas tramas parecen muy alejadas. Pero no es así. Si las situaciones de profunda injusticia que vemos en una y otra película llegan a corregirse alguna vez no es porque una autoridad competente descubra el error o la mala praxis llevada a cabo y decida actuar, sino porque la presión mediática sobre las cabezas de los responsables puede volverse insostenible. El sistema no enmienda sus errores por voluntad propia sino por miedo al descrédito mediático y a la presión popular traducida en votos. Garantizar los derechos de los investigados y de los procesados sólo es importante si no hacerlo tiene un coste político.

En muchos casos penales las garantías constitucionales no se cumplen porque la maraña administrativa, la sobrecarga de trabajo de los implicados, los pocos medios de la administración de justicia y de la policía, la desidia recurrente de unos pocos operadores que nunca son auditados, la presión popular y mediática y hasta la mala fe de algún que otro juez, fiscal o abogado defensor, provoca la absoluta desconexión entre la gente normal y el mundo de la justicia. Este argumento aparece en un buen puñado de películas posteriores a 1980. En *Roman J. Israel, Esq.* (Don Gilroy, 2017), el protagonista que da título a la película (interpretado por Denzel Washington) es un abogado de Los Ángeles que lidia con los problemas penales de un perfil de cliente poco adinerado. El personaje es una suerte de erudito del derecho que lleva muchos años recopilando datos para una gran demanda colectiva contra la administración por lo que, a su juicio, es un funcionamiento inadecuado del proceso penal fruto de la desidia, la incompetencia y la mala fe de los operadores jurídicos públicos. Su argumento central se basa en que la administración fuerza de manera malintencionada multitud de acuerdos lesivos para los acusados de todo tipo de delitos. Muchos de ellos podrían exonerarse en juicio si el proceso se llevase adelante con un cumplimiento estricto de todas las normas procesales, lo que incluye la realización de una correcta investigación policial y la puesta a disposición de la defensa de todas las pruebas obtenidas, sean éstas más concluyentes o menos.

Pero los acusados y sus abogados, sobrecargados de procedimientos y representantes de clientes con pocos ingresos en su mayoría, se ven obligados a aceptar tratos lesivos porque saben que no tienen ni el tiempo ni los recursos necesarios para acometer un juicio en igualdad de condiciones con la fiscalía. Si las cartas están tan marcadas, ¿dónde queda el derecho de defensa y el derecho a tener un juicio justo? Para Roman Israel la respuesta es evidente. Esos derechos no existen para los negros o los hispanos de Los Ángeles. Quizás existen en otros lugares de los EE. UU., pero no allí.

Y tampoco existen para los más pobres que entran en el sistema. En esos casos se sufre una doble victimización. Pertenecer a una minoría y tener pocos recursos económicos te aboca a un mal pacto con la fiscalía al carecer de la fuerza necesaria para acometer un procedimiento con suficientes garantías.

## **5.7 Aguas oscuras (Todd Haynes, 2019)<sup>524</sup>**

### **5.7.1 “Otro” caso real sobre contaminación industrial**

Robert Bilott (1965) es un abogado estadounidense especializado en temas medioambientales. Bilott inició su carrera profesional como abogado corporativo especializado en la defensa de empresas químicas. Esa fue su especialidad durante los ocho años que tardó en ser socio de la firma Taft Stettinius & Hollister LLP, en Cincinnati, Ohio. Hasta ese momento Bilott trabajaba para clientes corporativos con suficiente poder para influir en las agencias reguladoras y comprar voluntades políticas a fuerza de contribuciones generosas a campañas de políticos receptivos a sus demandas. Algunos, como la multinacional DuPont, eran materialmente los dueños de los pueblos y ciudades donde tenían sus principales plantas de producción.

Pero un cliente diferente se cruzó en el camino de Bilott. Un granjero llamado Wilbur Tennant acudió a Bilott en busca de ayuda. Vivía en Parkersburg, Virginia Occidental, un pueblo que vivía gracias a los numerosos empleos que facilitaba la química DuPont. Tennant se quejaba de que su ganado enfermaba y moría sin explicación aparente. Sus tierras lindaban con un vertedero de la empresa DuPont, pero no tenía ni idea de por qué su ganado enfermaba ni si la proximidad del vertedero tenía alguna relación con ello.

Esto sucedía en 1998, años después del caso real que retrataba *Acción civil* y un poco antes del estreno de la cinta. Ambos casos plantean una inquietante similitud, con la diferencia de la escala. La dimensión del caso de DuPont es enorme si lo comparamos con la extensión de los daños que provocaron las empresas Beatrice Foods y W. R. Grace. Entre otras cosas, DuPont es responsable de haber usado, vendido y colocado el teflón, de forma directa o indirecta, en millones de hogares de todo el mundo. Se calcula que el 99,7% de la población de EE. UU. tiene restos de compuestos

---

<sup>524</sup> La película se basa en numerosos documentos existentes sobre este caso. El abogado Robert Bilott publicó una radiografía completa de su lucha en *Exposure. Poisoned water, corporate greed and one lawyer twenty-year battle against Dupont*, New York, Atria Books, 2019. El caso contra Dupont centra también el documental *The Devil We Know* (Stephanie Soechtig, Jeremy Seifert, 2018).

químicos asociados al teflón en su sangre. En concreto, restos del compuesto conocido como C-8, ácido perfluorotánico (PFOA), que es un polímero con varias moléculas de carbono y una de flúor que actúa como componente básico del teflón. Dicho así puede sonar como cualquier otro compuesto y a la inmensa mayoría de gente no le dice nada. Pero cuando se habla de antiadherentes el consumidor sí lo entiende, porque numerosos productos presentan estas propiedades. Hay restos de C-8 en todo el planeta y en la sangre de todos los seres vivos cuyas muestras de sangre o tejido se han analizado. Es la prueba de que un solo compuesto sintético es capaz de introducirse en cualquier ecosistema, con resultados fatales.

### **5.7.2 Justicia para todos: un desafío para los derechos sociales**

La dimensión del caso real que explica *Aguas oscuras* es inabarcable. Hablamos de veinte años de investigaciones y litigios, miles y miles de documentos y pruebas, cientos de afectados directos, miles de indirectos, daños infligidos y constatables y daños potenciales que se concretarán con el paso del tiempo; también hablamos del estudio epidemiológico más grande de la historia de EE. UU., realizado sobre 70.000 personas del área de Parkersburg. Por ello nos centraremos en la película, que sintetiza en este largo proceso en apenas dos horas. Porque lo que nos interesa es indagar sobre qué nos ofrece a modo de reflexión final la película de Haynes, es decir, qué dilemas plantea al espectador. Y aquí es donde la comparación con *Acción civil* se vuelve más necesaria. Superficialmente puede parecer que las dos películas hablan de lo mismo y tratan las mismas problemáticas, pero si analizamos con atención algunos momentos clave de *Aguas oscuras* veremos que hay algunos matices de gran importancia en esta última.

En *Acción Civil* teníamos a un abogado especializado en daños acostumbrado a representar clientes variados en sus enfrentamientos con las compañías de seguros. En *Aguas oscuras* tenemos, por el contrario, a un abogado corporativo, Bilott, acostumbrado a defender a grandes compañías farmacéuticas e industriales. La película es la historia de una transformación, un viaje en el que Bilott tendrá que cambiar su perspectiva y su escala de valores sobre lo que supone la práctica del derecho. Hasta que topa con el caso de Dupont, nuestro protagonista no se había planteado qué responsabilidad tienen los abogados corporativos en los daños provocados por la actividad de sus clientes. Bilott entenderá que las grandes corporaciones buscan el



auxilio de buenos profesionales del derecho para diseñar estrategias que les permitan operar con menos restricciones, o bien tapar los daños que ocasionan al incumplir las regulaciones medioambientales o de salud pública.

En un primer momento DuPont, con quien Bilott tiene contacto directo, se toma la investigación del abogado como algo lateral y poco importante. La empresa sabe que es habitual encontrar, de tanto en tanto, algún cruzado que trata de desentrañar sus misterios corporativos. Pero cuando Bilott empieza a solicitar documentos y a hacer preguntas difíciles, la empresa adopta una estrategia sencilla. Sepulta al abogado en miles de documentos acumulados en centenares de cajas. Bilott asume que la respuesta está en alguna parte si bien no sabe exactamente qué está buscando. Pero finalmente encuentra sus respuestas. Y lo que encuentra excede, con mucho, cualquier previsión. El problema ya no es el envenenamiento de un terreno colindante a un vertedero irregular. Esa es la punta del iceberg. Bilott descubre que DuPont lleva años utilizando componentes tóxicos en la fabricación de antiadherentes y que la contaminación se ha producido a una escala nunca antes vista en la historia de la producción industrial.

Pero el hecho de que casi todos los seres vivos del planeta tengan en su sangre restos de PFOA no le hará ganar un caso. Necesita probar un daño cierto y establecer una conexión directa entre una actividad concreta de DuPont y las consecuencias negativas de dicha actividad. Tras muchos años de litigio, demandas individualizadas y acuerdos incumplidos por parte de DuPont llegará el resultado del estudio epidemiológico hecho en Parkersburg, el lugar en el que la compañía tiene centralizada su producción. El resultado no deja lugar a dudas. Hay una conexión entre el PFOA y las altas tasas de incidencia de diversas enfermedades muy graves, incluyendo varios tipos de cáncer. Por el camino Bilott ha sacrificado su carrera como abogado corporativo, su seguridad económica y la de su familia, ha recibido el desprecio de muchos compañeros de profesión e incluso ha arriesgado su integridad física. El recelo y el odio que ha despertado entre quienes creen que su objetivo es arrebatárles su medio de vida son altos.

En *Aguas oscuras* se formula una pregunta de fondo importante: ¿cómo es posible hablar de justicia cuando el daño provocado por DuPont ha sido consciente, masivo e irreparable, siendo además ocultado y desatendido por quienes se supone que están ahí para velar por la seguridad y salud de las personas? ¿Por qué la Agencia de Protección Medioambiental no detectó nada e hizo caso omiso de las denuncias que le llegaron sobre la actividad del vertedero ilegal? La respuesta está tanto en la

incompetencia y la desidia administrativa como en el poder casi absoluto de una gran corporación como DuPont.

Por todo ello la visión de *Aguas oscuras*, sobre la posibilidad de obtener justicia es sombría y desencantada. La película asume la perspectiva de unos clientes que buscan un reconocimiento como víctimas de una injusticia corporativa y que, en ningún momento, son retratados como simples querulantes en búsqueda de una reparación económica<sup>525</sup>.

La reflexión que contiene *Aguas oscuras* es coherente con los planteamientos de otras cintas que hablan sobre el enfrentamiento entre grandes corporaciones y ciudadanos de a pie. *Aguas oscuras*, *Acción Civil*, *Legítima Defensa* y *Erin Brockovich* exponen cómo la actividad empresarial de corporaciones que operan sin controles suficientes lesiona los derechos de las personas, particularmente sus derechos sociales (reflexión que encontraremos igualmente en algunas historias sobre la última crisis económica precipitada por el escándalo de las hipotecas *subprime*). Tres de las películas citadas tratan el tema de la contaminación ambiental como elemento central de la trama, aunque también se habla en ellas de las dificultades que sufren los trabajadores de estas corporaciones, que en ocasiones enferman y se ven obligados a trabajar en condiciones lesivas, así como a guardar silencio sobre los daños que sufren y provocan con su actividad diaria. En *Legítima defensa* no se ha habla de daños al medio ambiente pero sí del derecho a la salud y a la integridad física de los asegurados de una gran compañía. La cuestión es que los principales perjudicados que aparecen en estos relatos son gentes sin demasiados recursos económicos, muchos de ellos en auténtica situación de necesidad o de dependencia respecto a trabajos precarios y peligrosos. Las compañías, sabedoras de este hecho, abusan de su posición al crear un sistema de control indirecto en las zonas donde se implementan, que pasan a depender casi por entero de su actividad económica (el caso de Dupont en la ciudad de Parkersburg).

En definitiva, estas películas exhiben una reflexión de corte popular sobre el choque entre derechos sociales y actividad corporativa. Esta discusión se remonta en el tiempo.

---

<sup>525</sup> A nuestro entender, esta visión crítica y desencantada sobre la posibilidad de obtener justicia es una percepción que el cine jurídico de los últimos años da por segura entre los espectadores. Ello ha provocado también que el cine jurídico se haya mostrado pródigo en la investigación de casos históricos y la revisitación del pasado, como prueban las varias películas recientes que rescatan episodios importantes de la historia política y jurídica del país.

Ya durante los primeros años del siglo XX subsistieron varios desacuerdos sobre las consecuencias de los cambios económicos acelerados que se estaban produciendo. El darwinismo social seguía siendo una corriente fuerte y la desigualdad era vista por algunos actores políticos y económicos como la consecuencia natural de las diferentes aptitudes que tenían los sujetos<sup>526</sup>. El crecimiento económico, sin duda, trajo un mejor escenario para muchas personas que pudieron encontrar trabajos en la industria. Pero también se trataba de trabajos peligrosos en muchos casos. Por otro lado, la bonanza económica permitía apreciar más claramente las desigualdades estructurales. Si a eso le sumamos la proliferación de las ideas de izquierda entre un segmento poblacional de la fuerza laboral, entenderemos que la conflictividad laboral fuera alta durante las dos primeras décadas del siglo XX (una época conocida históricamente como la Era Progresista en EE. UU.).

Durante esos años se produjo una dura lucha por el poder entre sindicatos y patronos que derivaría en una consolidación del poder económico mediante la utilización de los resortes del poder político<sup>527</sup>. Al principio de este escrito veíamos cómo *Caballero sin espada* denuncia ese matrimonio de conveniencia. Setenta años después, esa asociación entre poderes seguiría estando en el origen de la última gran crisis económica (como explica *La gran apuesta*). Durante los primeros años del siglo XX se produjeron numerosas huelgas: el “levantamiento de los 20.000” en Nueva York, en 1920; la huelga textil de Lawrence, Massachusetts, en 1912; la huelga de la seda en Paterson, Nueva Jersey, 1913. Los patronos actuaban de forma despiadada, rompiendo las huelgas con policías privadas, matones a sueldo o bien obteniendo el favor de las fuerzas del orden. En aquella época empezaron a utilizarse términos como “democracia industrial” o “libertad industrial” para intentar acotar el margen de bienestar del que podían disfrutar los trabajadores, o lo que es lo mismo, para definir los límites a ese *laissez faire* que era el credo principal de los grandes industriales del país y de una parte importante de la clase política, contrarios todos ellos a los sindicatos y a la negociación colectiva. Esa discusión sigue de actualidad, y está en el trasfondo de *Aguas oscuras*. DuPont se muestra como una corporación todopoderosa que no sólo da trabajo a la mayor parte de un pueblo que, de otra manera, habría seguido el camino de tantos

---

<sup>526</sup> Eric Foner, *La historia de la libertad en EE. UU., op.cit.*, p. 239.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 241. Foner recuerda que en esos años, además, se reforzó la segregación racial y se impuso la Prohibición.

lugares desindustrializados, sino que además subvenciona la vida social y comunitaria del lugar. Oponerse a ella es enfrentarse a todo un pueblo.

Las grandes corporaciones siguen exhibiendo en la actualidad argumentos parecidos a los que históricamente se habían utilizado para defender su actividad. En esencia siguen hablando de libertad de empresa y libertad de contratación para justificar los posibles riesgos que pudieran provocar.

En 1916 el presidente Woodrow Wilson nombró a Louis Brandeis (1856-1941) para ocupar una vacante en el Tribunal Supremo<sup>528</sup>. Poco antes, Brandeis había publicado un título de gran interés, *Other People's Money And How the Bankers Use It* (1914), en el que analizaba el comportamiento de los bancos y los grupos de inversión en la época y abogaba por un mayor control de su actividad financiera. Criticaba cómo los banqueros a menudo se sentaban en los consejos de administración de grandes empresas industriales y cómo amenazaban la competencia, especialmente la de los pequeños comerciantes. Con estas credenciales accedió al puesto de juez del Tribunal Supremo y ejerció como tal desde 1916 hasta 1939. Se puede decir que, como juez, Brandeis contribuyó a que actores sociales diversos intentasen efectuar cambios de calado respetando los fundamentos del gobierno y del poder, por mucho que discutiendo en lo necesario sus extralimitaciones. El juez, por ejemplo, era de la opinión de que los sindicatos encarnaban “un principio básico de la libertad: el derecho de las personas a gobernarse a sí mismas”<sup>529</sup>.

En su ejercicio previo como abogado Brandeis había participado en casos importantes que provocaron cambios legislativos relevantes. En *Muller vs. Oregon* (1908) argumentó ante el Tribunal Supremo a favor de una ley estatal que limitaba el horario de trabajo de las mujeres, que llevaban un tiempo luchando por sus derechos y por una mejora en las condiciones de trabajo. Brandeis presentó más de un centenar de páginas demostrando que las penosas condiciones de trabajo y los horarios extenuantes dañaban la salud de las mujeres y que, en este caso, debía prevalecer su protección frente a la libertad contractual, el derecho supuestamente amenazado por una ley que limitaba los horarios<sup>530</sup>. Su potencial retórico inagotable y su forma de argumentar llegarían a ser conocidas como el “Brandeis brief”, la exposición Brandeis. En *Muller*

---

<sup>528</sup> Brandeis era un abogado liberal hijo de inmigrantes judíos bohemios que había nacido en Louisville, Kentucky, se graduó en Derecho en Harvard e inició su andadura profesional en Boston. Brandeis mostró desde fecha temprana un sesgo democrático liberal que le llevó a escribir un artículo para la *Harvard Law Review* sobre el derecho a la privacidad.

<sup>529</sup> Eric Foner, *La historia de la libertad*, *op.cit.*, p. 243.

<sup>530</sup> Edmund Fawcett, *Liberalism*, *op.cit.*, p. 236.

vs. *Oregon* su argumento central se basaba en la necesidad de juzgar el que en otro caso habría sido un principio legal obligatorio e inexcusable –la libertad contractual– según las consecuencias sociales de aplicar dicho principio. Este argumento empujó, según Fawcett, a la ley estadounidense hacia una dirección más social, dándole un mayor rango protector.<sup>531</sup> Pues bien, décadas después los argumentos de DuPont para justificar los daños causados a sus trabajadores siguen siendo, en esencia, los mismos. Los avances científicos han posibilitado mejoras decisivas a la hora de establecer las cadenas causales entre una actividad industrial y una consecuencia dañina. Pero las empresas siguen defendiendo que sus trabajadores y potenciales consumidores conocen los riesgos que puede entrañar una actividad industrial y que cualquier tipo de regulación excesiva, como a su juicio son las que establece la Agencia de Protección Medioambiental, les causa un daño irreparable. El cine jurídico que hemos examinado y que explica estos casos corporativos avisa sobre el enorme riesgo para la democracia estadounidense que supone asumir el punto de vista del poder empresarial y renunciar a las regulaciones que establecen limitaciones a la actividad industrial.

## **5.8 El juicio de los 7 de Chicago (Aaron Sorkin, 2020)**

### **5.8.1 El Estado contra la revuelta**

Las revueltas del 68 pillaron a los gobiernos de los países occidentales con el pie cambiado. No era concebible que los hijos de la posguerra, crecidos en relativo bienestar, engrosaran las filas de los movimientos revolucionarios. Estos movimientos tampoco tenían los objetivos ni el aspecto de los clásicos partidos revolucionarios de los años veinte y treinta. En ocasiones sus reivindicaciones eran difusas y combinaban apelaciones a la paz mundial, demandas de igualitarismo y ataques directos contra el poder con retóricas encendidas y rocambolescos juegos de palabras<sup>532</sup>. En México, EE. UU., Francia, España, Alemania e Italia se organizaron manifestaciones y protestas de alcance y resultado diferentes. Las convocatorias también se efectuaban por motivos coincidentes en ocasiones pero también atendiendo a las particularidades políticas del país. En Francia las manifestaciones y protestas pusieron en jaque a todo un gobierno, el

---

<sup>531</sup> *Ibid.*

<sup>532</sup> Hemos comentado este periodo histórico en páginas anteriores. Para detalles históricos sobre el mismo nos remitimos a las páginas finales del capítulo II del presente trabajo. Un estudio comparado de gran interés de los periodos revolucionarios puede encontrarse en: Josep Fontana, *El siglo de la revolución: una historia del mundo desde 1914*, Barcelona, Crítica, 2017. Sobre la esencia del movimiento revolucionario y los ecos actuales de momentos pasados cabe consultar: Éric Hazan, *La dinámica de la revuelta. Sobre insurrecciones pasadas y otras por venir*, Barcelona, Virus, 2019 [2015].

del general De Gaulle, cosa que no ocurrió en EE. UU., por ejemplo. Los matices son muchos. Más allá de los detalles, sin duda importantes, sí podía describirse un sentimiento de insatisfacción (también de cierto desencanto que desembocaba en actitudes nihilistas) común a varios de estos movimientos de protesta.

Una mutua incompreensión se extendía en las autoridades políticas y los participantes en las protestas. En EE. UU. no se podía entender cómo una generación de jóvenes que habían crecido en el bienestar económico y la seguridad material de los años cincuenta se había convertido en un conjunto de revolucionarios contraculturales. Tampoco queda claro hasta qué punto las autoridades del momento creían posible una auténtica revolución social que pusiese en jaque a las autoridades políticas y policiales del país. Pero lo que sí sabemos es cómo reaccionaron, haciendo todo lo posible por desarticular los movimientos que protestaban contra la guerra de Vietnam o que simplemente demandaban sociedades más justas e igualitarias (lo que incluía la tan temida cuestión racial).

La adaptación que hace Aaron Sorkin del juicio contra los *7 de Chicago* (ocho si contamos al activista Bobby Seale) se estrena en un momento, finales de 2020, difícil para la historia de EE. UU. El país ha asistido a la formación de un movimiento de protesta como *Occupy Wall Street*, proteico y poliédrico como tantos otros, pero que contaba en sus filas a no pocos hijos de las clases acomodadas. Estos hijos del bienestar y la tecnología de los noventa protestaban contra una sociedad en donde la avaricia desmedida y la connivencia criminal entre el mundo financiero y políticos y reguladores sin escrúpulos habían propiciado la crisis económica que estalló en 2008. El otro gran movimiento de protesta reciente ha tenido que ver con la cuestión racial. Hablamos del conocido como *Black Lives Matter*. Aaron Sorkin ha destacado en algunas entrevistas los paralelismos entre el caso histórico y el momento actual, incluso la similitud entre declaraciones hechas en la época que rescata la película y otras recientes (de políticos, autoridades o manifestantes)<sup>533</sup>. Si tenemos en cuenta la trayectoria de Sorkin, con un buen número de productos políticos en su haber, y la querencia actual del cine jurídico por rescatar casos históricos como una forma de intervención también sobre el presente,

---

<sup>533</sup> Larry Kanter, “Aaron Sorkin Wishes *The Trial of the Chicago 7* Was Less Relevant Right Now. But Here We Are”, entrevista en *Squire*, 21 de abril de 2021. Accesible en: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a34059038/aaron-sorkin-trial-of-the-chicago-7-interview/>

es posible afirmar que *El juicio de los 7 de Chicago* puede leerse en clave actual sin que ello suponga caer en un presentismo que desvirtúe el análisis<sup>534</sup>.

Sorkin había escrito un primer guion en 2007 con la esperanza de que lo dirigiera Steven Spielberg, pero la huelga de guionistas y cuestiones de presupuesto obligaron a aparcar el proyecto<sup>535</sup>. Finalmente, Sorkin asumió la dirección y en 2018 se formó el equipo para llevar a cabo el rodaje. La película iba a ser estrenada por Paramount, pero los problemas derivados de la pandemia obligaron a vender los derechos de distribución a Netflix. Tras un estreno limitado en cines, la plataforma digital la lanzó mundialmente el 16 de octubre de 2020.

La película se centra en el proceso judicial que se llevó a cabo contra los conocidos como *8 de Chicago*: Abbie Hoffman, Jerry Rubin, David Dellinger, Tom Hayden, Rennie Davis, John Froines, Lee Weiner y el miembro de los Panteras Negras Bobby Seale. A Seale lo sumaron al procedimiento, pero finalmente separaron su causa de la principal, y el juicio prosiguió contra los *7 de Chicago*. Estas personas fueron acusadas de conspiración para provocar disturbios en agosto de 1968, durante la Convención Nacional del Partido Demócrata celebrada en Chicago. El fiscal general John N. Mitchell (que posteriormente sería condenado por los hechos del Watergate) presentó cargos contra las ocho personas antes referenciadas amparándose en una ley nacional que definía como crimen federal la conspiración para provocar altercados si el delito se cometía favoreciendo o amparando el cruce de un estado a otro. Como a la Convención Nacional de Chicago habían acudido manifestantes de varios estados, Mitchell vio la oportunidad de encausar a los organizadores. Para el juicio, Mitchell designó a los fiscales Tom Foran y Richard Schultz. Por su parte, los acusados fueron representados por los abogados William Kunstler y Leonard Weinglass. Con la excepción de Bobby Seale; su abogado estaba enfermo y se le denegó la posibilidad de aplazar la vista para poder ser asistido por él. Este hecho generó un enfrentamiento directo entre Seale y el juez encargado de conducir la vista, el polémico Julius Hoffman. El abogado de Seale era Charles Garry, quien durante los sesenta se destacó como defensor de en varios casos sobre derechos civiles.

---

<sup>534</sup> La película de Sorkin se estrena de forma limitada en cines el 25 de septiembre de 2020, justo a las puertas de las elecciones presidenciales que enfrentaban al presidente Trump con el aspirante demócrata Joe Biden. Tampoco parece una casualidad sin más. Sorkin se ha mostrado muy crítico con Trump en diversas entrevistas.

<sup>535</sup> El propio Sorkin cuenta detalles interesantes sobre la génesis del proyecto en la presentación de las transcripciones editadas sobre el juicio. Véase Levine, Mark L.; McNamee, George C.; Greenberg, Daniel L., *The Trial of the Chicago Seven. The Official Transcript*, New York, Simon & Schuster, 2020 [Consulta: edición electrónica].

La película se centra en dos aspectos del caso: de un lado el juicio, para el que Sorkin utiliza las transcripciones disponibles. Y de otro las protestas durante la Convención Demócrata. Sorkin se toma algunas licencias dramáticas en la recreación del caso pero su apuesta es inequívoca: el autor carga las tintas sobre las diversas manipulaciones, falsedades e irregularidades que se llevaron a cabo para lograr el procesamiento y condena de los encausados<sup>536</sup>.

### 5.8.2 Sobre conspiraciones y procesos políticos

¿Cómo organizar una defensa jurídica efectiva cuando el proceso tiene connotaciones políticas y además cuentas con un juez claramente parcial y contrario a tus intereses? Los *8 de Chicago* tuvieron mala suerte, porque un cambio en la Fiscalía General precipitó su encausamiento. La victoria electoral de Nixon marcó el final de mandato de un fiscal progresista como Ramsey Clark. Su lugar lo ocupó John N. Mitchell. Mitchell y el alcalde de Chicago, Richard Daley, presionaron para que se encausara a los que ellos creían responsables de las protestas. La película recrea el momento en el que Mitchell encarga el caso a dos fiscales. Es la primera escena tras el prólogo en el que se presenta a los personajes y que concluye con una imagen auténtica de un noticiario de televisión presentado por Walter Conkrite. La escena se sitúa en el Departamento de Justicia, en Washington D.C., cinco meses después de las protestas y disturbios de Chicago. Los fiscales Tom Foran y Richard Schultz acuden a una reunión con Mitchell. En la reunión también está presente el asesor de Mitchell, Howard Ackerman. En los primeros compases Mitchell habla del relevo en el cargo, criticando la actitud de Ramsey Clark, que dimitió una hora antes de que Mitchell jurara el cargo. Poco después, Schultz comenta el caso que les ha llevado al Departamento de Justicia.

RICHARD SCHULTZ

Por cierto, dudamos de que durante la Convención se infringiera ninguna ley federal. El señor Foran nos pidió que lo investigáramos a conciencia. Hay indicios de allanamiento, destrucción del mobiliario urbano, escándalo público, supongo, pero nada importante.

JOHN N. MITCHELL

¿Creen que su jefe y usted están en un despacho federal porque quiero acusar a alguien de allanamiento?

---

<sup>536</sup> Un relato sintético y muy bien articulado sobre los principales hechos del juicio pueden consultarse el texto del profesor Douglas O. Linder sobre el caso. El profesor Linder mantiene una web con resúmenes y análisis sobre casos famosos, la mayoría de ellos estadounidenses. Disponible en su web <https://famous-trials.com/>



RICHARD SCHULTZ  
Desconocíamos que el Departamento de Justicia quisiera formular ninguna acusación, señor.

JOHN N. MITCHELL  
Pues sí.

RICHARD SCHULTZ  
Ramsey Clark se opuso del todo.

JOHN N. MITCHELL  
Ramsey Clark ya no dirige el Departamento de Justicia. ¿Aún no se ha enterado? Y el señor Johnson ha vuelto a Texas.

RICHARD SCHULTZ  
Claro señor...

JOHN N. MITCHELL  
Presentó su dimisión una hora antes de que yo jurase el cargo. El muy cabrón.

RICHARD SCHULTZ  
Poco profesional.

JOHN N. MITCHELL  
Poco patriótico, diría yo. ¿Y sabe qué más? De mala educación. Hay algo llamado modales. Y quiero recuperarlos. Recuperar el país en el que crecí. ¿Cuento con usted, señor Schultz? Le pregunté al señor Foran quién era su mejor fiscal y él me dio su nombre.

RICHARD SCHULTZ  
Gracias.

HOWARD ACKERMAN.  
Artículo 2101 sección 18.

JOHN N. MITCHELL  
Es la ley federal que se infringió.

RICHARD SCHULTZ  
Ésa es la ley Rap Brown.

HOWARD ACKERMAN.  
Conspiración para cruzar los límites estatales e incitar a la violencia. La pena máxima es de diez años. Y la queremos.

RICHARD SCHULTZ  
¿Para quién, señor?

HOWARD ACKERMAN.  
Para todo el grupo.

RICHARD SCHULTZ  
Abbie Hoffman, Tom Hayden, Jerry Rubin, Dave Dellinger, Renny Davis, Lee Wainer, John Froines y Booby Seale.

JOHN N. MITCHELL  
Yo los llamo colegiales. Y aquí todo el mundo sabe bien a quién me refiero. Peligrosos niños. Hemos pasado una década oyendo a esos rebeldes sin oficio ni beneficio, que jamás se han ensuciado las manos en combate, decimos cómo librar una guerra. Y la década se ha acabado, los adultos han vuelto, y esos mierdecillas mariposones son una amenaza para la seguridad. Así que van a pasarse la treintena en una prisión federal. Ni un día menos.

[...]

HOWARD ACKERMAN.  
 Richard. Tiene una oportunidad de oro. ¿La va a aprovechar?  
 RICHARD SCHULTZ  
 Me pagan por mi opinión.  
 JOHN N. MITCHELL  
 ¿Qué?  
 RICHARD SCHULTZ  
 Que me pagan por mi opinión.  
 JOHN N. MITCHELL  
 ¿Dónde ha oído eso? ¿En la facultad? Le pago por ganar.  
 RICHARD SCHULTZ  
 No creo que podamos acusarlos de conspiración, señor.  
 JOHN N. MITCHELL  
 ¿Por qué no?  
 RICHARD SCHULTZ  
 Para empezar algunos de ellos ni se han visto.  
 JOHN N. MITCHELL  
 Hay teléfonos.  
 RICHARD SCHULTZ  
 Señor Fiscal General. La ley Rap Brown se creó a instancias de los blancos sureños del Congreso para limitar la libertad de expresión de los activistas negros pro derechos civiles.  
 JOHN N. MITCHELL  
 Ya sé por qué se aprobó. ¿Intenta darme lecciones? El porqué me da lo mismo. Me importa el para qué.  
 RICHARD SCHULTZ  
 No sabemos para qué sirve porque nunca se ha aplicado.

La conversación es un poco más larga y Schultz destaca un elemento que tendrá importancia en el proceso: la cuestión sobre quién provocó realmente los disturbios, si la policía o los manifestantes. La actitud de las fuerzas policiales bajo el mando del alcalde Richard Daley fue muy polémica. La reacción de la policía fue brutal y las cámaras de televisión captaron varios momentos dramáticos<sup>537</sup>.

En el diálogo reproducido hay cuestiones que merecen ser comentadas. La primera tiene que ver con las motivaciones de Mitchell. Superficialmente habla de recuperar los modales y el orden en las calles, aunque parte de lo dicho revela que se sintió ofendido y menospreciado en el traspaso de poderes. No hay que olvidar el contexto político. Nixon acababa de instalarse en la Casa Blanca. La contracultura se adentraba en una etapa diferente y había acumulado enemigos y críticas. En el seno de

---

<sup>537</sup> Estos hechos, y su retransmisión televisiva, sirvieron a Haskell Wexler como inspiración para la filmación de *Medium Cool* (1969), una película cuya historia tiene como telón de fondo las protestas y manifestaciones de Chicago en verano de 1968. La película utiliza un estilo de cámara directo, muy televisivo y cercano al *cinema vérité* que sería influyente y muy comentado por críticos como Vincent Canby o Roger Ebert.

los movimientos de izquierda había mucha división, como bien muestra la película. Las estrategias seguidas por gente como Hoffman, auténtico paladín de la contracultura y de la desobediencia civil, chocaba con las aspiraciones de Tom Hayden, alguien mucho más dado a intentar cambiar el sistema político participando en él. Pero, en cualquier caso, lo relevante es el movimiento judicial que hizo Mitchell al invocar una ley que nunca se había utilizado y que se pensó para limitar los movimientos de los activistas que viajaban de estado en estado, por el Sur del país, para animar a los ciudadanos negros a que se censaran y registraran para poder votar en las elecciones presidenciales. Se trata de la sección *18 U.S. Code & 2101 – Riots* (de 11 de abril de 1968). La redacción es ambigua en algunos puntos, pero, en esencia, castiga la incitación a los disturbios, la organización, promoción, respaldo o participación o dirección de los mismos, así como la comisión de actos violentos que sirvan como acicate o agraven los hechos cometidos por otros. Eso sí, siempre y cuando estemos hablando de una serie de hechos que impliquen el cruce de la frontera entre estados. La ley deja a salvo claramente la persecución de objetivos laborales legítimos (organización de la fuerza de trabajo, sindicación, protestas laborales), que se entienden incluidas en la letra e de la misma sección. El texto faculta al Fiscal General para iniciar los procedimientos en estos casos y siempre que los estados no hayan encausado a nadie por la violación de alguna ley estatal referida a los mismos hechos.

Pero más allá de las definiciones y el alcance de los disturbios, la regulación federal se aplicaría a la existencia de una conspiración (por tanto, una planificación con una serie de medios) que implica el paso de un estado a otro. Pero hablamos de una conspiración para producir efectivamente esos disturbios, en ningún caso el código castiga la organización de manifestaciones. La cuestión que debemos plantearnos es de quién es finalmente la responsabilidad de los disturbios que se producen en una manifestación convocada con un objetivo legítimo y en la que no se hacen apelaciones ni llamamientos a la violencia.

En cualquier caso, la estrategia del Fiscal General Mitchell llevó a ocho personas al banquillo de los acusados por conspiración para la comisión de disturbios, entre otras imputaciones. Algunos de los acusados ni siquiera habían mantenido contacto antes de las protestas en Chicago. Algunos no se conocían. Bobby Seale tenía otro abogado que no pudo iniciar el juicio porque estaba hospitalizado. Casi todos compartían las críticas contra la guerra de Vietnam, pero las estrategias de protesta diferían. Los fiscales no conocían bien las diferencias entre los movimientos a los que

pertenecían cada uno de ellos. Hayden formaba parte del SDS (*Students for Democratic Society*) y fue uno de los autores de la Declaración de Port Huron en 1962. David Dellinger era pacifista, objetor de conciencia y había pertenecido a diferentes grupos y asociaciones relacionados con el Partido Socialista de América. Hoffman tenía un perfil más contracultural y ajeno en gran medida a la pertenencia a organizaciones muy estructuradas. Posiblemente lo que más y mejor conocía la fiscalía y el FBI eran las actividades de los Panteras Negras, donde militaba Bobby Seale.

Desde un primer momento quedó claro que los abogados de los acusados iban a plantear una defensa basada en los derechos civiles y en las violaciones de derechos y libertades cometidas por la policía y el FBI. El propio Hoffman llegó a comentar: “It’s going to be a combination Scopes trial, revolution in the streets, Woodstock Festival and People’s Park, all rolled into one”<sup>538</sup>. Esta defensa chocó frontalmente con la parcialidad y los prejuicios del juez<sup>539</sup>. La reproducción de la vista hecha por Sorkin se centra en dos aspectos: de un lado las discusiones y choques entre los abogados de la defensa y el juez, que incluye la discusión sobre la representación de Bobby Seale. De otro, las continuas pugnas entre algunos de los encausados (fundamentalmente Hoffman, Rubin y Seale, y en un momento posterior Dellinger) y el juez Julius Hoffman. Estas discusiones revelan claramente que la estrategia de los encausados más mediáticos fue discutir la autoridad del tribunal para juzgarlos. Las continuas protestas de Seale acabaron con este esposado y amordazado en la propia sala del tribunal por orden del juez. Algo que hoy día no sería posible ver. La película no gira en torno al descubrimiento de ninguna verdad oculta ni enigma sobre qué sucedió realmente durante las protestas. Desde el principio se ve que la policía actúa indebidamente, que la violencia ocurrida en Chicago no tiene dirección alguna (fue el resultado de muchos factores, pero no fue provocada por ninguno de los encausados) y que la dirección de una protesta o un discurso no equivale a incitar la violencia contra nadie. Pero las declaraciones de algunos policías fuerzan los hechos, alteran los sucesos a conveniencia e incluyen inexactitudes y falsedades. El Estado construye su caso basándose en irregularidades policiales y en la aplicación forzada e incorrecta de una ley que nunca antes se había aplicado.

---

<sup>538</sup> Palabras citadas en J. Anthony Lukas, *The Barnyard Epithet and other obscenities. Notes on the Chicago Conspiracy Trial*, New York, Harper & Roe, 1970, p. 1.

<sup>539</sup> La parcialidad se pudo apreciar desde el momento mismo en el que se constituyó el jurado. La defensa suministró al juez una serie de preguntas destinadas a evaluar a los candidatos para que las autorizara. Las denegó todas, salvo la que tenía que ver con las relaciones previas con los acusados. Véase J. Anthony Lukas, *op.cit.*, p. 24.

Por otro lado, Sorkin relata las discusiones que los encausados tienen entre ellos fuera del tribunal y que revelan posicionamientos ideológicos diversos, incluso contradictorios entre sí. El director logra captar bien las luchas internas de esa nueva izquierda de múltiples caras y posiciones enfrentadas que, a la postre, fue perdiendo su fuerza a medida que avanzaban los años setenta: la parte representada por Tom Hayden se integró en el juego político a través de la militancia en el Partido Demócrata; la opción contracultural de Hoffman y Rubin se diluyó parcialmente; y la opción más combativa y violenta representada por los Panteras Negras chocaría frontalmente con la policía e incluso contra quienes no creían que las armas fuesen una respuesta adecuada<sup>540</sup>.

Durante el juicio, los acusados y sus abogados acumularon decenas de cargos por desacato. El juez Hoffman fue implacable y provocó numerosas situaciones de indefensión para los acusados. El 18 de febrero de 1970 llegó la sentencia. Se absolvió a todos por los cargos de conspiración (quedaban siete en la causa tras la separación que afectó a Bobby Seale, que fue sentenciado por Hoffman a 4 años de prisión por desacato)<sup>541</sup>. Froines y Weiver fueron absueltos por completo, de todos los cargos. Pero a los cinco restantes se les condenó por haber cruzado los límites estatales con la finalidad de provocar disturbios (no así de haber conspirado entre ellos para organizarlos, lo que era más grave y habría supuesto un mayor castigo). La pena impuesta fue de cinco años de prisión, pero la Corte de Apelaciones del Séptimo Circuito absolvió a todos los condenados en una sentencia el 21 de noviembre de 1972. Entre los motivos de la absolución figuraban la parcialidad del juez, demostrada durante la vista oral, y constatable por los impedimentos que éste puso en la constitución de los jurados. A la defensa se le impidió preguntar cuestiones de orden cultural que podían haber demostrado la parcialidad del candidato.

Sorkin utiliza la recreación de un caso judicial famoso no sólo para explorar las guerras culturales de finales de los sesenta, sino para reflexionar más ampliamente sobre la libertad de expresión. La película deja muy claro que el Mitchell pretendía dar un escarmiento a quienes criticaban abiertamente al gobierno, un objetivo que el alcalde de

---

<sup>540</sup> Sobre los diferentes caminos que adoptó la izquierda durante la década de los sesenta y poco tiempo después hemos consultado Mark Kurlansky, *1968. El año que conmocionó al mundo*, Barcelona, Destino, 2005 [2003]; Richard Vinen, *1968. El año en que el mundo pudo cambiar*, Barcelona, Crítica, 2018; Ramón González Férriz, *1968: El nacimiento de un mundo nuevo*, Madrid, Debate, 2018.

<sup>541</sup> Para comprobar la versión de Bobby Seale de las disputas con el juez Hoffman y del resto de aspectos del proceso véase: Bobby Seale, *Agarrar el tiempo. La historia del Black Panther Party y Huey P. Newton*, Madrid, Postmetrópolis, 2020 [1970].

Chicago compartía plenamente pese a ser demócrata. Algunas de las licencias dramáticas que Sorkin se toma frente a los hechos reales tienen que ver con necesidades de guion, mientras que otras responden a su voluntad de activar lecturas en clave actual de la película. El director reconoció que durante la posproducción de la película estallaron las polémicas sobre las muertes de Breonna Taylor y George Floyd a manos de la policía, lo que llevó a realizar algunos cambios en el montaje. No alteró las escenas de las protestas y manifestaciones, pero sí añadió algunas imágenes sobre la muerte de Fred Hampton, el líder de los Panteras Negras, que fue asesinado a manos de la policía junto a Mark Clark en diciembre de 1969<sup>542</sup>. Un cambio así demuestra que se pretende conectar la película a la realidad sincrónica del espectador, y establecer una serie de paralelismos que permita utilizar un caso histórico para analizar también el momento actual.

El director muestra con cierto detalle las disputas internas entre los propios acusados, que no dejan de ser reflejo de las diferentes posiciones políticas e ideológicas que tenían. Se puede entrever en las palabras de los acusados, en las réplicas de sus abogados y en el clima general provocado por el proceso un cierto desgaste, un desencanto por el escaso efecto real que tuvieron las diferentes protestas organizadas, tanto las que afectaron a la Convención Demócrata en el verano del 68 como otras que se produjeron a lo largo y ancho del país. Esa cierta amargura de estos particulares clientes, su frustración frente a la resiliencia del sistema político estadounidense y su tendencia a creer que el cambio es imposible (esas palabras nunca dichas, pero por todos pensadas) serán rasgos característicos de muchos de los clientes representados en el cine jurídico de los últimos veinte años.

Es inevitable pensar que Sorkin escribe su película teniendo en mente las vidas posteriores de sus protagonistas. Abbie Hoffman se suicidó unos años después, aquejado de problemas mentales, pero siempre lúcido respecto a la incapacidad que demostraron las protestas del 68 para cambiar las cosas. Jerry Rubin se convirtió en empresario y acabó predicando que ganar dinero era realmente el sentido de la revolución. Dellinger siguió siendo un pacifista convencido toda su vida y se mantuvo fiel a su ideario inicial. Rennie Davis se convirtió en gurú de la meditación y en

---

<sup>542</sup> Véase Chancellor Agar, “How Yahya Abdul-Mateen II handled being shackled in *Trial of the Chicago 7*”, en *Entertainment Weekly*, 19 de octubre de 2020, Accesible en <https://web.archive.org/web/20201110005952/https://ew.com/movies/trial-of-the-chicago-7-yahya-abdul-mateen-aaron-sorkin-bobby-scene/>

inversionista en proyectos de riesgo. Podríamos completar la lista, pero en resumidas cuentas podemos comprobar que algunos de ellos emprendieron caminos hasta cierto punto próximos a los mecanismos sociales que previamente habían criticado con dureza. Otros se mantuvieron firmes en sus convicciones, pero no se engañaron respecto a su influencia real en el terreno político.

Es lógico, pues, que la película muestre un cierto enfoque nostálgico en algunos pasajes concretos, especialmente en algunas conversaciones entre Hoffman y Rubin. La película no deja de ser la historia de un fracaso. Los encausados tienen que enfrentarse a una administración que no ejerce sus atribuciones con neutralidad, sino que actúa judicialmente contra gente que considera peligrosa y lo hace por criterios de oportunidad. El objetivo era despejar la arena pública de opositores que habían demostrado un gran poder de convocatoria y cuyas críticas eran atendidas por un segmento importante de la población joven del país.

Otro de los cambios realizados por Sorkin respecto a los hechos históricos nos lleva nuevamente a una conexión con el momento actual. En la película, Tom Hayden lee los nombres de los soldados muertos en Vietnam hasta ese momento en su alegato final. En realidad, la lista de nombres la leyó Dellinger, lo hizo en un momento anterior del juicio e incluyó nombres de vietnamitas muertos<sup>543</sup>. El haber sustituido a Dellinger por Hayden es una decisión, a nuestro juicio, relacionada con la construcción dramática del producto. Hayden es un personaje central mientras que Dellinger queda en segundo plano en la película. Pero el utilizar la lista de nombres de soldados caídos en combate, además de ayudar a construir una escena dramática efectiva, supone recordarle al espectador que las políticas que llevaron a los EE. UU. al cenagal de Vietnam siguen existiendo, y que se siguen librando guerras en lugares remotos con un alto coste en vidas. Fue la crítica ejercida por unos ciudadanos contestatarios frente a estas decisiones gubernamentales sobre Vietnam lo que provocó un choque en el que se vieron amenazados derechos fundamentales. Ese tipo de críticas se han vuelto a producir a raíz de las guerras libradas por EE. UU. en Afganistán e Irak.

El caso de los *7 de Chicago* no llegó al Tribunal Supremo, ya que las condenas fueron anuladas tras una apelación, pero el caso tuvo una importante repercusión

---

<sup>543</sup> El director Jeremy Kagan, que había dirigido en 1987 una versión televisiva para HBO sobre el juicio, criticó estos cambios, si bien reconoce que son narrativamente eficaces. La versión de Kagan se titula *Conspiracy. The Trial of the Chicago 7*. Véase Jeremy Kagan, “How *The Trial of the Chicago 7* gets history wrong”, en *Forward*, 26 de octubre de 2020. Accesible en: <https://forward.com/culture/457160/how-the-trial-of-the-chicago-7-gets-history-wrong/>

igualmente. Se trataba de una discusión sobre los derechos de reunión, manifestación y libre expresión. Pero también de una discusión sobre cómo debe desarrollarse el procedimiento judicial. La lucha entre el juez Hoffman y los procesados adquirió tal protagonismo que el jurado vio su trabajo condicionado<sup>544</sup>. La actitud policial durante aquel verano en Chicago fue polémica y muy criticada. La violencia de los cuerpos policiales se combinó con determinadas actitudes completamente ilegales, como el acoso a los manifestantes y la fabricación de pruebas falsas, especialmente declaraciones inventadas de policías. La película deja claro cuál era el clima de la época, que se concretó en una decisión del Fiscal General Mitchell que no tenía una base jurídica sólida, sino que era simplemente un movimiento político más de una contrarrevolución a varios niveles emprendida por la administración Nixon.

La película se estrena en un momento en el que las guerras culturales se han reactivado con fuerza en EE. UU. La presidencia de Donald Trump ha favorecido este proceso. Los grupos de ultraderecha cristiana, la derecha alternativa, grupúsculos conspiranoicos e incluso una parte específica del Partido Republicano vinculada al Tea Party y a la derecha ultrarreligiosa han activado campañas contra la libertad ideológica, la sexual, la identidad de género, el aborto, la libertad de prensa e incluso contra la propia estructura federal del país.

*El juicio de los 7 de Chicago* es una excelente película que demuestra el interés actual de una parte de la industria por visitar momentos históricos en donde se dirimieron cuestiones de gran relevancia sobre derechos fundamentales. Es una cinta sobre los riesgos que asedian a una democracia cuando políticos ambiciosos y funcionarios poco dados al servicio público olvidan sus obligaciones para emprender persecuciones sin fundamento y con intención partidista. La película, en definitiva, advierte sobre los riesgos que plantea un sistema judicial contaminado por un sesgo político contrario a las previsiones constitucionales.

---

<sup>544</sup> Sobre esta cuestión, véase “Invoking Summary Criminal Contempt Procedures-Use of Abuse? United States v. Dellinger -The *Chicago Seven* Contempts”, Michigan Law Review, 69, nº8, agosto de 1971, pp. 1549-1575. Disponible en: <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol69/iss8/3>



## 5.9 Revisitar el pasado: los mejores casos son los históricos

Como hemos comentado, a finales de los noventa se ruedan y estrenan más películas de cine jurídico que en años anteriores. A nuestro entender esta revitalización es producto del crecimiento del ecosistema mediático, pero también de la existencia de un renovado interés por las grandes cuestiones jurídicas que nutrieron el cine de los sesenta<sup>545</sup>. Estas discusiones sobre la naturaleza y extensión de varios derechos fundamentales reaparecen porque se suma un nuevo y poderoso actor al escenario: las grandes corporaciones.

Ya hemos visto cómo ese poder corporativo se consolida enormemente a partir de 1980, reforzado por decisiones legislativas que eliminan barreras a su actividad. Los grandes perjudicados por estos actores de peso serán los particulares, que verán cómo sus derechos e intereses legítimos serán lesionados y difícilmente reparados cuando choquen con los de una gran corporación. También el papel del Estado se ha reforzado tras los atentados del 11-S, cuestión que ya provocó, tras un primer momento de vacilación, una reacción clara por parte de varios creadores que se lanzaron a denunciar los excesos cometidos por las diferentes administraciones en su lucha antiterrorista. En resumen, podemos ver que cuatro ámbitos aglutinan un buen número de ficciones jurídicas a partir de finales de los noventa y principios de los dos mil, y definen bien el mapa actual de tendencias del cine jurídico. Así encontraríamos: 1) Películas que hablan de las consecuencias de los atentados del 11-S (tanto a nivel nacional como internacional). Hemos analizado con detalle *The Report*, porque reconstruye con precisión una investigación política sobre los métodos ilegales de lucha antiterrorista que adoptó la administración Bush. Otras películas han indagado sobre temas estrechamente conectados a ése. Sería el caso de *Nada más que la verdad* (*Nothing but the truth*, Rod Lurie, 2008), *Desvelando la verdad* o la reciente *The Mauritanian* (Kevin McDonald, 2021). 2) Películas que centran su atención en las disfunciones del sistema judicial estadounidense. Estas historias suelen centrarse en el ámbito penal y tratan cuestiones controvertidas como la pena de muerte. Sería el caso de *Causa justa, Pena de muerte, Cámara sellada* (*The Chamber*, James Foley, 1996), *La vida de David Gale* (*The Life of David Gale*, Alan Parker, 2003), *Cuestión de justicia* o *El caso Willingham* (*Trial by Fire*, Edward Zwick, 2019). 3) Películas que hablan sobre los riesgos del poder corporativo, como *La gran apuesta* (*The Big Short*, Adam McKay, 2015) o *Aguas*

---

<sup>545</sup> Este crecimiento es visible también en la ficción televisiva y en el terreno del documental.

oscuros. 4) Películas que recuperan casos históricos y revisitan momentos del pasado como *La conspiración* (*The Conspirator*, Robert Redford, 2010), *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012) o *El puente de los espías* (*Bridge of Spies*, Steven Spielberg, 2015). Estas películas plantean grados variables de fidelidad histórica (y de planteamientos presentistas) pero no suelen pensarse de espaldas al momento de su estreno, como hemos visto con *El juicio de los 7 de Chicago*.

De lo dicho se deduce que una tendencia actual muy importante del cine jurídico es la construcción de ficciones históricas y la revisión del pasado. Esta revisión se ha extendido a diferentes momentos de interés, como pueda ser la propia fundación de los EE. UU. o los momentos más peligrosos de la Guerra Fría. Se ha hecho con grados variables de nostalgia, según el caso, pero esta querencia por la reescritura histórica y por la indagación en el pasado es síntoma, a nuestro entender, de una cierta madurez del género. No parece casual que un director como Steven Spielberg, epítome del cine de gran formato y del entretenimiento, haya dedicado tres películas recientes a cuestiones que aquí nos interesan, como son *Lincoln*, *El puente de los espías* y *Los archivos del Pentágono* (*The Post*, Steven Spielberg, 2017).

Una película que combina una investigación sobre un caso histórico con una ambientación contemporánea es la excelente *Spotlight* (Tom McCarthy, 2015). La cinta explica investigación llevada a cabo por periodistas *Boston Globe* sobre los abusos sexuales cometidos por decenas de sacerdotes católicos en EE. UU., particularmente en la ciudad de Boston, que abrían gozado de la protección de las autoridades eclesiásticas durante años. La investigación periodística se inicia a mediados de 2001 pero, tras los atentados del 11-S, la indagación se paralizó debido a las urgencias del momento; otra prueba, en el fondo, de lo difícil que fue integrar aquellos hechos traumáticos en el devenir cotidiano. Pero superado ese parón, la investigación vio finalmente la luz a principios de 2002. La publicación provocó un aluvión de nuevas denuncias por parte de víctimas desconocidas hasta la fecha y que no obraban en los registros elaborados por los periodistas. Uno de los guionistas de la cinta, Josh Singer, declaró que el objetivo de la historia era denunciar el poder menguante del periodismo de investigación en los últimos años más que efectuar un ataque contra las autoridades eclesiásticas<sup>546</sup>. Spielberg parece reivindicar también la figura del periodista comprometido a través de su retrato en *Los archivos del Pentágono*, en donde dedica

---

<sup>546</sup> Entrevista concedida a la web *Creative Screenwriting*. <https://creativescreenwriting.com/spotlight-the-burden-of-truth/>

escenas importantes al retrato de la editora Katherine Graham, además de a los reporteros que elaboraron las noticias sobre los papeles filtrados por Daniel Ellsberg<sup>547</sup>.

Singer y McCarthy escriben *Spotlight* en 2013 y son perfectamente conscientes de dos de los grandes fracasos del periodismo contemporáneo: (1) La falta de oposición del establishment periodístico a las intervenciones militares de EE. UU. en el extranjero, y especialmente a la segunda Guerra de Irak. (2) La poca visión que el periodismo demostró durante los años del recalentamiento financiero provocado por el mundo de los derivados financieros. Estas ideas, exhibidas en *Spotlight*, son coincidentes con las que podemos encontrar en el retrato que hace *La gran apuesta* sobre la crisis financiera de 2008 y también en *The Report*, como hemos visto.

Para el periodista Chris Hedges la explicación a esta decadencia periodística estaría en la confusión cada vez más evidente entre empresas, periodismo, entretenimiento y administraciones. Para este autor el periodismo independiente es imposible en manos de grandes grupos de comunicación. La creación artística sufre del mismo mal y, en último término, no hay quien controle al poder constituido. Para Hedges hay un estado empresarial y un estado democrático, y ambos son irreconciliables<sup>548</sup>. También habla de otros actores que han perdido su capacidad de liderazgo y su función como contrapesos del poder: la Iglesia, los sindicatos, las universidades y las grandes empresas cinematográficas, todas ellas entidades dependientes para su subsistencia de los flujos constantes de capital que, en muchas ocasiones, llegan de grupos de presión o donantes que ejercen control a cambio de sus generosas aportaciones<sup>549</sup>. Para Hedges, algunas de estas instituciones han perdido su poder reivindicativo y han dejado de defender los intereses que dicen representar, justo como ya hizo tiempo atrás el Partido Demócrata<sup>550</sup>. En sus palabras:

“Como mercachifles, los artistas comerciales difunden el mismo relato mítico que propagan las grandes empresas, los gurús de la autoayuda, Oprah [Winfrey] y la derecha cristiana, según la cual si buceamos lo suficiente en nuestro interior, nos centramos en ser felices, encontramos

---

<sup>547</sup> En este sentido Gonzalo Quintero Olivares llama la atención sobre la distinción entre periodismo de filtración y auténtico periodismo de investigación. En su libro sobre la película *Los archivos del Pentágono* califica el caso Watergate como guerra sucia contra Nixon y ejemplo de periodismo de filtración (citando la opinión de algunos comentaristas). Véase *Los secretos de Estado y la libertad de información*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020, pp. 50-51.

<sup>548</sup> Chris Hedges, *La muerte de la clase liberal*, op.cit., p. 19.

<sup>549</sup> Una opinión coincidente puede encontrarse en Danny Leigh, “Bored with blockbusters? Why Hollywood needs another *Bonnie and Clyde* moment”, publicado el 10 de agosto de 2017. Accesible en: <https://www.theguardian.com/film/2017/aug/10/bored-bad-blockbusters-why-hollywood-needs-another-bonnie-and-clyde>.

<sup>550</sup> Chris Hedges, *La muerte de la clase liberal*, op.cit., p. 21.

nuestra fuerza interna o creemos en los milagros, podremos tener todo lo que deseemos”<sup>551</sup>.

Y como si de un visionario se tratase, adelantándose a la victoria de Donald Trump en noviembre del 2016, comenta:

“La clase liberal se ha convertido en un apéndice inútil y despreciado del poder empresarial [...] La pérdida de esa clase crea un vacío de poder que llenan los especuladores, os que sacan tajada de la guerra, los gánsteres y los asesinos, con frecuencia dirigidos por demagogos carismáticos. Abre la puerta a movimientos totalitarios que cobran protagonismo ridiculizando y hostigando a la clase liberal y los valores de los que se dice paladín. Las promesas de esos movimientos totalitarios son fantasiosas e irrealizables, pero certeras sus críticas a la clase liberal”<sup>552</sup>.

Hedges es consciente de que un fantasma recorre las democracias liberales occidentales: el del populismo. Derechas e izquierdas políticas en países desarrollados como EE. UU., Alemania, Inglaterra, Francia y España se han ido aproximando. Russell Jacoby hablaba ya en 1999 del *fin de la utopía*, al denunciar que la izquierda ha abrazado postulados sobre la racionalidad y el humanitarismo del mercado, ensalza la cultura de masas, que ahora considera rebelde, y desdeña a los intelectuales independientes<sup>553</sup>. Ya hemos visto a politólogos como Sheldon Wolin o economistas como Michael Hudson defender posturas similares. Muchos de los autores que hemos ido citando a lo largo de estas páginas y que nos ayudado a entender los posicionamientos y discursos presentes en las películas analizadas, han publicado escritos en donde se analizan con detalle los riesgos a los que se ha visto sometida la democracia liberal en EE. UU. Uno de los riesgos más repetidos por estos autores es el de una ciudadanía apática y poco comprometida, ocupada en tareas relacionadas con el beneficio personal y poco atenta al bien común, la participación política y la denuncia de las injusticias. Chris Hedges analiza estos problemas desde la perspectiva de las clases dirigentes. Uno de los remedios que propone para superar el conformismo excesivo y la sumisión de una determinada clase intelectual, es recuperar el vocabulario que los analistas críticos han utilizado a lo largo de la historia, lo que no quiere decir estar de acuerdo por completo con sus análisis ni con sus planteamientos políticos, sino simplemente incorporar metodologías complejas y atrevidas al análisis de las

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>553</sup> Russell Jacoby, *The end of Utopia. Politics and Culture in the Age of Apathy*, New York, Basic Books, 1999 [1982], pp. 10-11.

situaciones actuales<sup>554</sup>. Como otros autores Chris Hedges asocia el socavamiento de unos principios liberales todavía visibles en los años sesenta y setenta en EE.UU. con el advenimiento de una cultura del espectáculo que propaga una imagen equívoca sobre el éxito y el futuro, al tiempo que supone la perfecta simbiosis con el *establishment* empresarial. Y en ese magma de conformismo debemos buscar las trazas de una crítica cultural cada vez más exigua y difícil de articular. Si en tiempos pasados, autores como Susan Sontag, Angela Davies, Gore Vidal o Norman Mailer todavía podían reclamar desde las páginas del periodismo y la literatura un cierto inconformismo liberal, para Hedges no está tan claro quién ha pasado a ocupar ese espacio cada vez más estrecho.

Más allá del estilo hiperbólico que Chris Hedges utiliza en ocasiones, sí parece razonable pensar que una parte de la industria del entretenimiento permanece ajena a los verdaderos problemas sociales de EE. UU., o adopta posiciones conservadoras a la hora de hablar sobre cuestiones políticas actuales. Pero no es el caso de las cintas que aquí analizamos, que suponen una notable excepción al panorama global que dibuja Hedges.

### **5.10 El desencanto de Will McAvoy**

Antes de entrar en las conclusiones del estudio, nos gustaría examinar las palabras de Will McAvoy, el *anchorman* protagonista de la serie de televisión *The Newsroom* (HBO, 2012-2014), creada y escrita por Aaron Sorkin. La serie arranca así: McAvoy (Jeff Daniels) es un famosísimo presentador de un canal de noticias al que han invitado a un debate en una universidad estadounidense. Comparte escenario con otros dos invitados y un moderador. Los otros dos participantes en el debate son una señora de pensamiento claramente conservador y ultraliberal y un señor con planteamientos más sociales y próximo al Partido Demócrata. Tras un rato, el debate se abre a las preguntas del público y una chica de aspecto inocente pregunta a los invitados que por qué se puede considerar a los EE. UU. el mejor país del mundo. Las respuestas de los invitados están dentro del guion previsto. El personaje demócrata contesta “diversidad y oportunidad”, mientras que la señora contesta “libertad y libertad”, lo que se acompaña con unos razonablemente entusiastas aplausos. Dos versiones del sueño americano, complementarias o contradictorias, dependiendo de la época y el contexto. McAvoy elude la respuesta en un primer momento, y hace suyas las de sus compañeros. Pero en esta ocasión el presentador no cede y le pide una respuesta propia. Lo que sucede a

---

<sup>554</sup> Chris Hedges, *op.cit.*, p. 30.

continuación rompe con las expectativas del público asistente y genera una auténtica tormenta política. Vale la pena citar por completo la respuesta. El moderador insiste y le espeta a McAvoy: “¿Me puede decir por qué los EE. UU. es el mejor país del mundo?”:

McAVOY

No es el mejor país del mundo, profesor, ésa es mi respuesta [...] Bien, Sharon, la protección para artes no cuenta para nada. Sí, nos cuesta un penique de nuestro dinero, pero él te ataca con eso siempre que puede. No cuesta dinero, cuesta votos. Cuesta horas de programación y ríos de tinta. ¿Sabes por qué a la gente no le gustan los liberales? Porque pierden. Si los liberales son tan jodidamente listos, ¿por qué pierden siempre? ¿Y en serio le va a decir a los estudiantes que América es tan asombrosa con sus barras y estrellas que somos los únicos en el mundo que tenemos libertad? Canadá tiene libertad, Japón tiene libertad, el Reino Unido, Francia, Italia, Alemania, España, Australia, ¡Bélgica tiene libertad! De 207 estados soberanos en el mundo unos 180 tienen libertad [...] Y tú, chica de la hermandad, por si acaso algún día te pasas accidentalmente por una cabina de votación, hay algunas cosas que deberías saber y una de ellas es que no hay ninguna prueba que apoye la afirmación de que somos el mejor país del mundo. Somos los séptimos en alfabetización, los vigesimoséptimos en matemáticas, vigesimosegundos en ciencia, el puesto 49 en esperanza de vida y 178 en mortalidad infantil, terceros en ingresos familiares medios, cuartos en mano de obra, cuartos en exportaciones. Sólo lideramos el mundo en tres categorías: número de ciudadanos encarcelados per cápita, número de adultos que creen que los ángeles existen y en gastos de defensa, en lo que gastamos más que los 26 países juntos que siguen en la lista, 25 de los cuales son aliados. Ahora, nada de esto es culpa de una estudiante de 20 años pero sin embargo tú eres, sin ninguna duda, un miembro de la peor generación de la historia. Por eso cuando preguntas por qué este país es el mejor del mundo no sé de qué coño me hablas. ¿De Yosemite? [Una pausa larga] Solíamos serlo. Defendíamos lo que estaba bien. Aprobados y derogamos leyes por razones éticas. Hicimos la guerra contra la pobreza no contra gente pobre. Nos sacrificamos. Nos preocupamos por nuestros vecinos. Apoyábamos lo que creíamos y nunca nos vanagloriamos por ello. Construimos grandes cosas, hicimos tremendos avances tecnológicos, exploramos el universo, curamos enfermedades y cultivamos los mejores artistas del mundo y la mejor economía del mundo. Tratamos de alcanzar las estrellas. Actuamos como hombres. Cultivamos la inteligencia, no la menospreciamos. No nos hizo sentirnos inferiores. No nos identificábamos por a quién votamos en las últimas elecciones y no... no nos asustábamos tan fácilmente. Fuimos capaces de ser todas esas cosas y hacer todas esas cosas porque estábamos informados. Por grandes hombres, hombres que eran reverenciados. El primer paso para arreglar cualquier problema es

reconocer que hay un problema. América ya no es el mejor país del mundo... no lo es [Pausa] ¿Suficiente?<sup>555</sup>.

Son palabras que expresan muy poca confianza en el trabajo de una oligarquía política responsable en último término de socavar una democracia anteriormente atractiva, liberal y progresista. Según McAvoy los políticos estadounidenses han olvidado sus obligaciones y han socavado las libertades individuales, han favorecido el clientelismo y han fracasado en su intento por exportar la democracia por la fuerza a otros países. El Estado ha desatendido a sus ciudadanos y ha empeorado la situación de los más desfavorecidos, al tiempo que generaba más problemas de los que resolvía en el terreno internacional. Para McAvoy esas actitudes suponen olvidar la tradición liberal del país, que se inicia simbólicamente con la Declaración de Independencia de 1776 y la Constitución de 1787. El periodista cita también a Madison en un primer momento, para eludir dar la respuesta que acaba dando. Intenta desviar la atención con cierto cinismo y sugerir que los últimos años de gobierno en EE. UU. se han desarrollado en un absoluto olvido de los principios fundacionales de la República. El historiador Philip Jenkins comenta al analizar ese mismo periodo histórico en el que se fija McAvoy: “La seguridad nacional ha supuesto también el aumento del tamaño y del intrusismo del gobierno hasta unos niveles que quizás resulten, en último término, incompatibles con las formas democráticas que se esbozan en la Constitución del país”<sup>556</sup>. Norman Mailer decía en su novela *Los ejércitos de la noche* que los EE. UU. nacieron como una nueva tierra en donde el país pertenecía al pueblo. Pues bien, para McAvoy esos grandes principios fundacionales se han ido corrompiendo tras las luchas culturales de los años sesenta y la crisis de la década posterior. Esta idea coincide con las expuestas por algunos autores importantes. La socióloga Arlie Hochschild opina que tras el cambio de década de los sesenta a los setenta “un movimiento [reivindicativo] que se había centrado en el sistema social y jurídico paso a ser un movimiento centrado en la identidad personal”<sup>557</sup>. Ese desplazamiento restó fuerza a la lucha por la igualdad económica entre clases sociales. Como sentencia de manera pesimista el antropólogo e

---

<sup>555</sup> Capítulo 1x01 (“We just decided to”). Esta respuesta se localiza en el prólogo que abre este primer capítulo de *The Newsroom* (2012-2014), la serie creada por Aaron Sorkin para la cadena HBO. Sorkin es el creador y *showrunner* de *El Ala Oeste de la Casa Blanca* (NBC, 1999-2006), así como el guionista y director de *El juicio de los 7 de Chicago*, que se analizará en la parte final de este texto.

<sup>556</sup> Philip Jenkins, *Breve historia de Estados Unidos*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>557</sup> Arlie Hochschild, *Extraños en su propia tierra*, Madrid, Capitán Swing, 2018 [2016], p. 299.

historiador marxista Neil Faulkner, “las demandas radicales de 1968-75 resultaban inasequibles en el marco del capitalismo”<sup>558</sup>.

La Declaración de Independencia del 4 de julio de 1776 y la Constitución de los EE. UU. de 1787 son dos documentos jurídicos que reaparecen con insistencia en el cine jurídico estadounidense. Lo hacen porque en la mente de los espectadores constituyen un gran marco interpretativo en el que ubicar las discusiones jurídicas que se desarrollan en las películas. Un valor similar puede tener la apelación a los derechos civiles e incluso a alguna norma concreta como la *Civil Rights Act* (1964). En los últimos años una de las discusiones más repetidas en el cine jurídico ha sido la que opone la Constitución a la legislación antiterrorista. Ese viejo documento del siglo XVIII sigue teniendo un valor esencial en el sistema jurídico estadounidense, y en el universo simbólico de los espectadores. Como afirma Eduardo Torres-Dulce:

“Las películas de juicios, el cine procesal, sobre todo en su formulación de cine clásico de Hollywood, supone verter dramáticamente en imágenes inolvidables tanto principios básicos de concepciones liberales constitucionalistas como el derecho de defensa, el derecho a la presunción de inocencia o, relativamente, en su formulación anglosajona la obligación de no condenar *beyond a reasonable doubt*, el derecho a ser juzgado por un jurado en juicio público y contradictorio, el *non (ne) bis in idem* o la prohibición de *double jeopardy*, como de alguna manera un estilo de vivir conforme a principios encastrados en el *american way of life*”<sup>559</sup>.

Will McAvoy es un liberal progresista desencantado al que la realidad política de EE. UU. le ha estallado en la cara. Sus ideales pueden identificarse con los partidarios de un liberalismo integrador de corte social durante las etapas del *New Deal* y de la posterior lucha por los derechos civiles. Pero esos liberales perdieron fuerza tras el escenario de crisis, recesión y desindustrialización de los setenta, momento a partir del cual el liberalismo de autores como Milton Friedman marcaron el camino de la reacción conservadora en el mundo anglosajón. La preocupación pasó a ser la libertad económica, mientras que seguir avanzando en el terreno de los derechos individuales pasó a segundo plano. Liberales como Friedman expresaban una fe inquebrantable en el papel de Occidente, en la superioridad de países como EE. UU., y en el papel de los mercados libres como elementos estructuradores del cuerpo social.

---

<sup>558</sup> Neil Faulkner, *Una historia radical del mundo*, op.cit., p. 523.

<sup>559</sup> Eduardo Torres-Dulce, Prólogo “¡Que pase el acusado!” en Rafael de Mendizábal, *Cine y Derecho. Togas en la gran pantalla*, Córdoba, Berenice, 2021, p. 11.



El ensayista Pankaj Mishra cita una idea del teólogo Reinhold Niebuhr, escrita en 1957, a propósito de la confianza ciega en la superperiodidad de determinados valores que rigen en Occidente. Niebuhr diría que “entre los culpables menores de la historia se encuentran los fanáticos insulsos de la civilización occidental que consideran que los logros contingentes de nuestra cultura son la forma final y la norma de la existencia humana”.<sup>560</sup> Niebuhr creía también que la trayectoria del liberalismo mostraba cómo “un dogma cuyo objetivo era garantizar la libertad económica del individuo se convirtió en la ideología de las grandes estructuras empresariales en una fase posterior del capitalismo y fue usada por ellas, y aún la usan, para evitar el auténtico control político de su poder”<sup>561</sup>. Pankaj Mishra afirma que esos fanáticos insulsos se reencarnaron en “internacionalistas liberales, promotores de la democracia neocon y defensores del libre mercado global” en un momento posterior, justo tras las crisis de los setenta<sup>562</sup>.

El liberalismo integrador, de corte más social y pluralista, se refugió en las universidades y la teoría. Autores como Rawls, Dworkin, Wolin, Chomsky, Jameson o Eagleton mantenían una repercusión académica muy alta mientras las administraciones Reagan, Bush y Clinton preferían dejarse guiar por quienes querían adelgazar las prestaciones sociales, contener el gasto público, militarizar la acción política internacional y construir una cultura corporativa de élite que proscribiese el liberalismo progresista acusándolo de inoperante, desfasado, filocomunista y contrario a la libertad personal. En palabras de Pankaj Mishra:

“En ningún lugar se cumple el ideal de la democracia, según el cual todos los adultos son iguales y tienen el mismo poder a la hora de elegir y controlar los resultados políticos y económicos. La desigualdad económica existente, por no mencionar las servidumbres de los representantes políticos, lo vuelven imposible. Lo que es más perturbador: un cuarto poder mentiroso o ávido de clics ha privado regularmente a los votantes de la capacidad de identificar o de buscar el interés público”<sup>563</sup>.

Lo acontecido durante los últimos años en EE. UU. ha sido especialmente desconcertante para liberales como Will McAvoy. Tras el 11-S el mundo se vio sacudido por las decisiones de unos políticos ambiciosos que pretendían recuperar para sus países una gloria imperial perdida hacía tiempo; no escatimaron en guerras, gasto

---

<sup>560</sup> Citado en Pankaj Mishra, *Fanáticos insulsos*, *op.cit.*, pp. 7-8.

<sup>561</sup> Citado en *ibid.*, p. 8.

<sup>562</sup> *Ibid.*

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 248.

militar, coste humano, limitación de derechos individuales y favores cruzados. Fueron los mismos políticos quienes permitieron que operadores corporativos ávidos de ganancias convirtieran los derivados financieros en un arma devastadora que provocó una crisis sin precedentes, aumentó las desigualdades en EE. UU. y hundió la economía de varios países. Luego esos responsables fueron rescatados con dinero público por la administración Obama. Entre tanto, gente como Will McAvoy asistía al espectáculo con gran desconcierto. La esperanza que se extendió tras la victoria de Obama se disipó rápidamente. Se había creado el caldo de cultivo perfecto para que un oportunista como Trump ganara las elecciones, con su receta imposible de nacionalismo, neoproteccionismo, racismo indisimulado, ultraliberalismo, conservadurismo moral y fanatismo conspiranoico.

No es de extrañar que *Aguas oscuras* y *Cuestión de justicia* extiendan una amarga queja contra los fallos sistémicos de un orden pensado para mantener las diferencias económicas, no para erradicarlas. Estas películas recogen una larga tradición de denuncias sobre los excesos del poder corporativo y los perniciosos efectos de políticas penales populistas y equivocadas que favorecen el encarcelamiento masivo y alimentan, de paso, un sistema penitenciario privado propenso al abuso. Este complejo contexto actual debe entenderse también a través de un estudio atento del pasado inmediato. Las críticas de los neoliberales contra el papel protector del Estado o las invectivas de Trump contra los derechos de las minorías son ítems de una secuencia histórica más larga, que hunde sus raíces en las discusiones sobre el *New Deal* o los enfrentamientos por la legislación de los derechos civiles de los años sesenta. También *The Report* y *El juicio de los 7 de Chicago* plantean discusiones que hemos visto en capítulos anteriores (sobre la libertad ideológica con *La herencia del viento*, o sobre la persecución de enemigos reales o imaginarios con las películas policiales de los setenta, por ejemplo).

En 2015 se publicaba la novela de Harper Lee *Ve y pon un centinela*, la secuela de *Matar a un ruiseñor*. La acción se sitúa años después de la novela publicada en 1960 y retrata a un Atticus cansado y desilusionado, con evidentes actitudes racistas. Ese camino hacia el desencanto lo han sufrido casi todos los personajes protagonistas de las historias analizadas en este último capítulo. Quizás esta historia cultural del cine jurídico estadounidense pueda ser leída como una indagación sobre las causas de ese desencanto que inunda a un Atticus ya cansado y mayor. Quizás sea también una

apelación sincera a ese otro Atticus, el que siempre hemos conocido y al que, en palabras de Javier de Lucas, quisimos tanto.

## 6. CONCLUSIONES

1. La hipótesis de partida del estudio se ha centrado en la posibilidad de analizar determinadas películas del cine jurídico estadounidense como una respuesta cultural crítica a los diferentes problemas que han ido surgiendo en el sistema político. Estos problemas implicarían grandes riesgos para el carácter democrático de dicho sistema. Las películas analizadas contienen una serie de diagnósticos sobre las causas de esas ineficiencias y también una respuesta basada en la invocación de los principios fundacionales de la república, cuya recuperación constituye la vía para enfrentarse a las mismas y eventualmente para su solución. Tras el análisis efectuado ha sido posible identificar un hilo ideológico común entre las diferentes películas, tejido precisamente con esas apelaciones a los principios fundacionales de la república, formuladas dentro de una serie de debates jurídico-políticos que centran el desarrollo de los diferentes relatos.

2. Dichas apelaciones pueden identificarse como parte del mecanismo narrativo que plantean las películas. Las apelaciones a ese liberalismo fundacional aparecen en el marco de relatos que plantean problemáticas jurídicas diversas pero relacionadas, todas ellas, con esos riesgos y amenazas de las que hablábamos en el punto anterior. Estos debates siempre llegan en forma narrativa y, además, lo hacen a través del punto de vista privilegiado de los protagonistas de los relatos. No pocas de estas historias implican cuestiones de interpretación constitucional, que se manifiestan en historias diversas sobre temas penales, civiles, laborales o de seguridad nacional, según la película.

Se trata de apelaciones genéricas e invocaciones de principios constitucionales relacionados con la fundación de la república estadounidense (como la virtud cívica, los principios del buen gobierno o la defensa frente a intromisiones ilegítimas por parte de los poderes públicos).

3. Todas las películas analizadas articulan un doble nivel interpretativo. En un primer nivel nos centramos en un relato que despliega ante el espectador una problemática jurídica concreta a la que se le da una solución (con finales más positivos o negativos según cada obra). De ahí que a lo largo del texto hayamos prestado atención a los detalles narrativos del relato, el planteamiento de los casos, la construcción de los

personajes protagonistas, cuestiones sobre la exposición filmica, cuando eran pertinentes, y especialmente los finales o la resolución de las historias. En último término el cine es un arte narrativo—y cualquier posicionamiento ideológico nos tiene que llegar a través de un proceso narrativo que construye esa primera capa de significación con la que topa el espectador. En un segundo nivel de lectura definimos la existencia de un posicionamiento ideológico global de la película, operación que debe partir de un análisis de la misma a partir del contexto histórico y político en la que se sitúa.

4. Por tanto, la cuestión de fondo no era tanto si una película u otra podían funcionar como un termómetro sobre la calidad democrática del país o si contenía una denuncia más o menos explícita sobre los riesgos que se cernían sobre dicha democracia, cuestión fácilmente defendible, sino en qué medida existía un hilo común tejido entre las diferentes películas escogidas y cómo se manifestaban esas invocaciones a un liberalismo asociado a los principios fundacionales de la república. Hemos demostrado la existencia de ese hilo común y hemos identificado el mecanismo de vehiculación de ese posicionamiento ideológico con los mecanismos narrativos planteados por la película: de ahí que hayamos dedicado tanto tiempo y espacio al análisis narrativo de los productos escogidos. Dado que la muestra de películas es considerada lo suficientemente representativa del cine jurídico entendido como subgénero cinematográfico, estaríamos en condiciones de afirmar que lo aquí expuesto es igualmente aplicable a un número mayor de películas de cine jurídico, muchas de las cuales presentan características muy similares a las analizadas y han sido citadas a lo largo del texto para establecer comparaciones y reforzar el estudio del contexto histórico.

5. Todos los contenidos narrativos que tienen que ver con el mundo jurídico están moldeados, pensados y dispuestos en las historias desde una perspectiva propia de la cultura popular. El cine jurídico ha transmitido una visión popular del mundo del derecho. De ahí que se trabaje habitualmente con planteamientos simplificados y con ciertos niveles de ejemplaridad (algo muy propio de la creación de historias en el Hollywood clásico, por otro lado). Eso explica la gran importancia que para el desarrollo del cine jurídico han tenido los grandes debates resueltos en el Tribunal Supremo estadounidense. Estas resoluciones, además de su importancia jurídica, han

tenido habitualmente una alta repercusión social y mediática. El cine jurídico ha sabido filtrar convenientemente estos debates a través de afortunados procesos de ficcionalización cuyo mérito ha sido el poder tratar cuestiones complejas de una manera accesible para el gran público.

6. A lo largo del estudio se ha podido confirmar una hipótesis secundaria, como sería la visibilidad y habitualidad de los planteamientos ideológicos de lo que se conoce como el Hollywood liberal cuando nos encontramos inmersos en el subgénero del cine jurídico. En los estudios sobre historia de la industria cinematográfica se analiza con cierta asiduidad el mito del Hollywood liberal. Según esta idea un buen número de películas hechas en el periodo clásico por los grandes estudios exhiben planteamientos liberales y progresistas, por haber sido el cine, durante largo tiempo, un reducto para creadores socialmente comprometidos, alejados del peso de las costumbres y el conservadurismo norteamericano (arraigado en grandes zonas como el Medio Oeste o el Sur del país) y más dados a exhibir posiciones cosmopolitas, abiertas y críticas con las carencias de la democracia estadounidense. Algunos estudios de primer orden (como los de Paul Buhle y Dave Wagner, Robin Wood, Peter Biskind, Jonathan Kirshner) adoptaron esta línea argumentativa de forma convincente, si bien el cine jurídico no aparece como tal en ellos.

En cierta manera, nuestro trabajo es complementario del realizado en estos otros estudios sobre industria, política e ideología en Hollywood.

7. Se han detectado dos grandes bloques en los que poder agrupar las películas de cine jurídico estadounidense, en función del tipo de diagnóstico que realizan sobre los riesgos que corre el sistema democrático. El primer bloque agruparía a aquellas películas que centran el debate en los riesgos que supone la intromisión ilegítima del Estado en la esfera personal e individual de los ciudadanos. Sería el caso de *Furia*, *El joven Lincoln*, *Doce hombres sin piedad*, *La herencia del viento*, *Matar a un ruiseñor*, *Serpico*, *Todos los hombres del presidente*, *Justicia para todos*, *El príncipe de la ciudad*, *The Report*, *Cuestión de justicia* y *El juicio de los 7 de Chicago*. Dentro de este gran bloque, a su vez, existen dos posibles discursos. Un primer grupo de películas asocian esa intromisión ilegítima al papel que cumple el Estado como organización jurídico-política que garantiza el cumplimiento de la ley y el castigo de las transgresiones (*Furia*, *El joven Lincoln*, *Doce hombres sin piedad*, *La herencia del*

viento, *Matar a un ruiseñor*, *The Report*, *Cuestión de justicia* y *El juicio de los 7 de Chicago*). Un segundo grupo de películas explica que esa intromisión ilegítima es el resultado de una corrupción sistémica materializada en las conductas impropias y reprobables de ciertas operaciones del sistema jurídico (*Serpico*, *Todos los hombres del presidente*, *Justicia para todos*, *El príncipe de la ciudad*; en este caso también contaríamos con *The Report*, *Cuestión de justicia* y *El juicio de los 7 de Chicago*; estas tres últimas películas, como vemos, plantean conexiones con las dos submodalidades descritas). Ambas submodalidades plantean un elemento común, importante y nada desdeñable: los riesgos descritos y las intromisiones ilegítimas vienen reforzadas, auxiliadas y favorecidas por un clima de opinión pública desfavorable a los intereses de los protagonistas de las historias, y que, en no pocas ocasiones, podríamos describir como de histeria colectiva. Este primer gran bloque es muy transversal y cubre todo el arco temporal propuesto en el análisis, si bien la segunda submodalidad, que se centra en la corrupción sistémica, arranca a principios de los años setenta. El segundo gran bloque de películas hablaría sobre el riesgo que plantea para la democracia liberal el poder creciente y desmedido de las grandes corporaciones y de los intereses plutocráticos que las animan. Sería el caso de *Caballero sin espada*, *Verdicto final*, *Philadelphia*, *Acción civil* y *Aguas oscuras*. Este bloque adquirió una importancia especial e incluso una cierta dominancia en las décadas de los ochenta y noventa, en consonancia con el avance constante de un neoliberalismo económico respaldado por las administraciones Reagan, Bush y Clinton.

8. La presencia dominante de una modalidad o de otra está directamente relacionada con el clima sociopolítico de cada época y las condiciones históricas sincrónicas al momento de producción de cada una de las cintas. El cine jurídico estadounidense se alimenta de la realidad política y social del país de una manera muy directa, lo que impone reacciones casi inmediatas ante las problemáticas sociopolíticas que se van suscitando. Esas reacciones pueden producirse a través de películas situadas a nivel de espacio y tiempo en la realidad sincrónica del espectador, o bien a través de ambientaciones históricas a través de la recuperación de casos reales de un pasado más o menos próximo (como sucede con *El joven Lincoln*, *La herencia del viento*, *Matar a un ruiseñor* o *El juicio de los 7 de Chicago*). Estas cintas que recuperan momentos históricos pasados tienen como principal objetivo servir de comentario al presente sincrónico del espectador. Pocos géneros o subgéneros son tan sensibles a la acción

política, tanto parlamentaria como gubernamental, como el cine jurídico. Y también, en este caso, a la acción judicial (a través de las decisiones del Tribunal Supremo estadounidense). Las películas han incorporado de manera recurrente las implicaciones de algunas de las grandes decisiones del Tribunal Supremo. La incorporación puede no ser sistemática ni tampoco extenderse a las cuestiones más técnicas, pero las grandes consecuencias de las sentencias *Dennis vs. United States* (1951), *Brown vs. Topeka's Board of Education* (1954), *Yates vs. United States* (1957), *Miranda vs. Arizona* (1966), *United States vs. Nixon* (1974), entre otras, aparecen en las películas que hemos analizado con detalle. *Dennis vs. United States* y *Yates vs. United States* se vinculan con *La herencia del viento* y *El juicio de los 7 de Chicago*; *Brown vs. Topeka*, con *Matar a un ruiseñor*; *Miranda vs. Arizona*, con *Serpico*, *Justicia para todos* y *El príncipe de la ciudad*; *United States vs. Nixon*, con *Todos los hombres del presidente*. Aquí pueden apreciarse interrelaciones entre decisiones judiciales y películas pertenecientes a diferentes periodos históricos.

9. Los capítulos despliegan un orden cronológico y la división se ha establecido en función de los cambios y matices que se apreciaban en las películas de cine jurídico como respuesta a momentos de crisis y transformación en la propia historia del país. Se ha trabajado con los siguientes periodos: A) El *New Deal* y sus consecuencias (desde 1929 hasta 1939). B) La lucha por los derechos civiles en los EE. UU. de posguerra (1945-1968). C) La crisis política e institucional posterior a 1968 (1969-1979). D) La reacción conservadora y el fin de la Guerra Fría (1980-2000). E) El mundo de hoy y los grandes debates tras el 11 de septiembre de 2001 (2001-2020). Se ha constatado una relativa homogeneidad dentro de cada bloque histórico acotado por parte de la producción cinematográfica de referencia, lo que ha posibilitado entender mejor los cambios y evoluciones experimentados por el cine jurídico y realizar un ejercicio comparatista entre los distintos periodos.

10. Se detecta una tendencia o un posicionamiento ideológico más o menos estable en el cine jurídico hasta 1968, y un cambio significativo generalizado a partir de esa fecha. Hasta finales de los años sesenta las películas muestran mayormente una confianza, si bien en absoluto ciega o total, en el sistema democrático estadounidense. Las películas respaldan los grandes principios de un liberalismo de corte integrador, respetuoso con los derechos individuales y promotor de una cierta idea de dignidad personal. Esta



defensa de un liberalismo identificado con posiciones de corte progresista no se pierde por completo tras la cesura de 1968, si bien tras esa fecha apreciamos un doble movimiento: por un lado, las películas se vuelven más desencantadas, particularmente las producidas en los años setenta. Ponen el acento en los riesgos que asedian al sistema democrático y, muy especialmente, desarrollan un discurso de denuncia de una corrupción sistémica que corroe los cimientos del país. Y, por otro, incorporan de forma habitual un discurso sobre los riesgos que plantea el poder corporativo en connivencia con una plutocracia corrupta y ajena a los intereses del colectivo social. Las películas oscilan hacia un liberalismo de corte más social que, sin constituir una apuesta sistemática, totalmente organizada y teorizada, sí es perfectamente visible y descodificable a partir de una lectura política de los relatos escogidos.

11. Tanto las películas de la época del *New Deal* (1933-1939) como las pertenecientes al segundo periodo histórico acotado (1945-1968) constituyen un reflejo del engranaje descrito en la literatura académica e historiográfica como “consenso liberal”. Dan una visión razonablemente positiva del sistema democrático estadounidense, expresan una confianza en la posible resolución de los conflictos a través de las instituciones democráticas (en esencia, los tribunales de justicia) y no elaboran discursos cínicos o desencantados sobre la realidad social. No todas las películas tienen finales positivos y todas contienen advertencias sobre los costes de no respetar determinados derechos individuales. Defienden una libertad en sentido amplio y genérico, entendida como la posibilidad de evitar intromisiones ilegítimas en la esfera individual por parte, en esencia, de los poderes públicos. No contienen discusiones ni análisis de corte sistémico sobre las causas de la injusticia y la desigualdad. Son apelaciones simples y directas a principios básicos como la virtud cívica, concretados en historias que suponen un reflejo de las políticas del *New Deal* o incorporan los debates sobre las luchas por los derechos civiles de los cincuenta y sesenta. Esta confianza revela una concepción intuitiva y natural de la libertad individual y también una cierta ingenuidad al proponer soluciones que no se basan en intervenciones sistémicas sino en la honestidad y ejemplaridad de ciudadanos ejemplares.

12. En particular, las películas analizadas en el capítulo segundo, y que pertenecen a la “época heroica” de la lucha por lo derechos civiles (según la definición vista en Sarat, Silbey y Merrill), nacen absolutamente condicionadas por los crudos debates

ideológicos y las persecuciones políticas y judiciales durante la Caza de Brujas. El cine jurídico evoluciona desde las posiciones vistas en el capítulo anterior, que suponían apelaciones generales a la virtud cívica y la responsabilidad personal en la búsqueda de un bien común, a una defensa más concreta y cerrada de la libertad y la igualdad. Destaca en este periodo el papel jugado por los cineastas de la Generación de la Televisión (conocidos como “la conciencia liberal de América”), responsables de varios de los productos relevantes de ese cine jurídico analizado. En este momento se activa también una conciencia histórica que crecerá con el tiempo; recordemos que *La herencia del viento* y *Matar a un rruiseñor* recuperan casos ambientados en el pasado histórico de los espectadores (años veinte y treinta, respectivamente).

13. Las películas posteriores a 1968, y muy claramente las analizadas en el capítulo tres, contienen una visión diferente y matizada de esa confianza en el sistema expresada por las cintas anteriores. Elaboran críticas de corte sistémico sobre la corrupción institucional que afecta gravemente al estamento político y jurídico del país. Rompen con el “consenso liberal” de posguerra al contener un tono muy desencantado y nada conciliador. Se trata de películas ambientadas en la realidad inmediata del espectador, que hacen un notable esfuerzo por retratar la crisis económica y social que vive el país. Las películas de los años setenta marcan el giro hacia preocupaciones más sociales. Los personajes protagonistas expresan con sus acciones y pensamientos una postura liberal más social e integradora, algo que se aprecia tanto en las películas analizadas como en otras cintas de cine jurídico del periodo y que hemos citado en el repaso histórico pertinente.

14. En consonancia con ese giro hacia preocupaciones más sociales post 68, el cine jurídico incorpora, a partir de 1980, una amplia reflexión sobre uno de los mayores desafíos a los que se enfrenta la democracia estadounidense: el que supone un poder corporativo falto de control y desplegado en perfecta connivencia con el poder político. Las tres cintas analizadas en el capítulo cuatro presentan esta característica, y comparten un tono desencantado, en consonancia con el visto en los años setenta. Ese desencanto se articula a través de finales agrídulces, con pírricas victorias que no satisfacen a los abogados protagonistas. Las cintas contienen una crítica sistémica explícita y directa y una desconfianza general en la posibilidad de obtener realmente justicia (los abogados protagonistas ganan los casos para clientes que o bien están muertos o han sufrido un

daño irreparable; gente que no necesita una compensación económica, lo único que pueden realmente conseguir en los tribunales; de ahí que se hayan escogido tres casos civiles para resumir el periodo, y además casos relacionados con daños personales). Las tres películas, en definitiva, funcionan bien como crítica de la Norteamérica transformada por Reagan y la fuerza de un neoliberalismo conservador volcado en la defensa de la libertad empresarial.

15. Por último, las películas estrenadas a partir de 2001, centran sus preocupaciones en dos ámbitos: por un lado, en las terribles consecuencias de los atentados del 11 de septiembre de 2001; por otro, las películas vuelven la mirada y examinan la historia reciente del país, rescatan casos históricos y tratan de encontrar las causas del deterioro democrático del país. Independientemente del ámbito, las cintas expresan una crítica directa y construyen una visión desencantada sobre el curso de los acontecimientos. Los atentados del 11-S trajeron una serie de violaciones de derechos fundamentales de las que fueron víctimas tanto ciudadanos estadounidenses como extranjeros. La mayoría de historias centradas en problemáticas jurídicas relacionadas con dichos atentados se adhieren a esa línea ideológica crítica (de la que *The Report* es perfecto ejemplo). Por otro lado tenemos historias que, desde una perspectiva historicista, hablan de tres grandes riesgos para la democracia estadounidense: a) las políticas penales represivas y la violación de los derechos de los justiciables (especialmente de las minorías raciales); b) el poder corporativo creciente y descontrolado; c) las amenazas a la libertad ideológica por parte del Estado.

16. Las películas analizadas contienen diferentes representaciones de momentos históricos pasados o presentes, pero, como hemos comentado, todas ellas convierten esa representación en un problema esencialmente narrativo. Esto implica que el posicionamiento ideológico debe estudiarse a través de sus manifestaciones narrativas (estructura del relato, motivos visuales, temas, personajes o estética). Aquí hay que resaltar que los procesos judiciales que aparecen en las historias analizadas ya suponen un nivel adicional de articulación narrativa (estos procesos ocupan espacios variables según la película, pero no constituyen el cien por cien del tiempo filmico, con la excepción de *Doce hombres sin piedad*). Para que esta doble construcción narrativa pueda ser accesible, las películas suelen adoptar un punto de vista dominante centrado en la figura del abogado, o bien en la de un personaje que busca la reparación de una

situación injusta (puede ser un cliente o acusado, como en *Furia*, o un policía, como ocurre en *Serpico*). Con todo, la mayoría adoptan el punto de vista del abogado lo que, en ocasiones, permite entender la gran distancia existente entre el universo cultural, económico y personal de dicho abogado y el de los clientes a los que representa (esto ocurre en todas las ficciones analizadas a partir de 1980).

17. Los procesos construcción narrativa suponen que cualquier reflexión sobre la estructura, valores o riesgos que amenazan a la democracia estadounidense nos tiene que llegar a través de un dilema jurídico concreto, del que un espectador podrá inferir conclusiones más generales. Por ejemplo, la cuestión de la presunción de inocencia de un encausado, entendido como un derecho y un pilar básico del sistema judicial estadounidense (y por extensión del sistema democrático del país), se trata, al menos, en *Furia*, *El joven Lincoln*, *Doce hombres sin piedad*, *Matar a un ruiseñor*, *Justicia para todos*, *The Report* y *Cuestión de justicia*. El tema de la libertad ideológica aparece en *La herencia del viento* y también en *El juicio de los 7 de Chicago*. La cuestión del poder corporativo y su impacto negativo sobre la vida de las personas está, parcialmente al menos, en *Caballero sin espada*, y de forma más clara en *Veredicto final*, *Philadelphia*, *Acción Civil* y *Aguas oscuras*. El debate sobre la corrupción institucional es esencial en *Caballero sin espada*, *Serpico*, *Todos los hombres del presidente*, *El príncipe de la ciudad*, *The Report* y *El juicio de los 7 de Chicago*. Más allá de estos detalles narrativos, todas las películas caben en alguna de las dos grandes líneas anteriormente descritas.

18. Estas continuidades nos permiten afirmar que estos debates atraviesan los diferentes periodos históricos hasta llegar al presente. Son debates nunca totalmente resueltos. Y no pueden serlo porque una democracia no es un sistema político cerrado, impermeable y ajeno al cambio, sino todo lo contrario. En su búsqueda de un cierto ideal democrático, estas cintas trabajan habitualmente una definición que sitúa en primer término aquellas transgresiones y elementos que no caben en una democracia liberal modelo: la venganza personal (*Furia*), la venganza institucional (películas sobre la pena de muerte, desde *¡Quiero vivir!* hasta *Cuestión de justicia*), la desigualdad y la segregación por razones diversas (*Matar a un ruiseñor*, *Philadelphia*), la violación de la presunción de inocencia (*Doce hombres sin piedad*), las intromisiones en la libertad ideológica (*La herencia del viento*), el poder corporativo sin freno ni control (*Acción*

*Civil, Aguas oscuras*) o la corrupción institucional sistémica (*Justicia para todos, Serpico, El príncipe de la ciudad, Veredicto Final*); temas, todos ellos, convertidos en poderosas tramas filmicas y fácilmente reconducibles, como decíamos, a una de esas dos grandes líneas descritas y cuya delimitación hemos iniciado en los años treinta.

19. Para poder armar un aparato analítico que posibilitara una lectura productiva de las películas se ha recurrido a ideas y teorías que provienen de un conjunto más o menos amplio de autores. La dificultad ha estribado en armonizar las diferentes aproximaciones teóricas y evitar contradicciones que podrían haberse producido tanto por el número de autores escogidos como por el uso parcial de sus teorías. En un primer momento, Bruce Ackerman, Cass Sunstein, Mark Tushnet, Michael Sandel y Sheldon Wolin posibilitaron el arranque de la investigación. Estos autores, por obra y trayectoria, estaban próximos a la propuesta del estudio. Incluso alguno de ellos, como es el caso de Sunstein, habían dedicado algún volumen a la cultura popular. Más adelante, se añadieron los análisis de Howard Zinn, Chris Hedges, Christopher Hitchens, Matt Kenard, Corey Robin, Morris Berman, Robert D. Putnam, Arlie Rothschild, Paul Mason, Alan Dershowitz, Peter Kuznick, Oliver Stone, Tim Weiner, George Packer, Dexter Filkins, Jeremy Scahill o Lawrence Wright. Lo que podía unir a una nómina de autores semejante era su tendencia a realizar una crítica política de la realidad estadounidense. Esta crítica podía contener una orientación intrasistémica (los casos de Bruce Ackerman, Cass Sunstein, Mark Tushnet, Michael Sandel o Sheldon Wolin) o más extrasistémica, la opción que seguramente describe mejor las aportaciones de Chris Hedges o Matt Kenard, entre otros.

Todos ellos coinciden en la necesidad de analizar con detalle los variados resortes y mecanismos de la democracia estadounidense, detectando los riesgos y puntos oscuros que pueden poner en riesgo los derechos de los ciudadanos. En función del autor, la orientación de la crítica puede ser más social o menos, como hemos ido viendo. Para una mejor comprensión de la estructura constitucional del país y del contenido de los derechos descritos en la Constitución estadounidense, así como la interpretación jurisprudencial efectuada por el Tribunal Supremo, se han utilizado preferentemente las aportaciones de Bruce Ackerman, Mark Tushnet, Cass Sunstein, Alan Dershowitz y Michael Sandel. A partir de ahí, se ha recurrido a otros autores para complementar los análisis en el terreno histórico (Zinn, Stone, Kuznick, Filkins, Packer), económico (Mason, Kenard) o sociológico (Putnam, Rothschild), entre otros. El objetivo final era

armar una comprensión multidisciplinar del mundo que retrataban las películas escogidas.

20. Podemos concluir que las ideas de estos autores eran adecuadas para los objetivos perseguidos por la investigación y resultaban compatibles con las herramientas provenientes de los autores escogidos dentro de los *Film Law Studies*, fueran éstos del ámbito anglosajón o hispánico (Austin Sarat, Jessica Silbey, Peter Robson, Robert D. Black, Steve Greenfield, Benjamín Rivaya, Michael Asimow, Javier de Lucas, Ricardo García Manrique, Martha Merrill Umphrey, entre otros). A todo ello se le han sumado las referencias cruzadas que han resultado pertinentes de autores importantes para el liberalismo norteamericano como John Dewey, John Rawls o Ronald Dworkin, así como historiadores de ese liberalismo, como es el caso de Edmund Fawcett. Las diferentes herramientas utilizadas han permitido finalmente la articulación de una lectura política de las películas. Actualmente las corrientes dominantes en los estudios sobre cine oscilan entre un neoformalismo que se concreta en aproximaciones semióticas y narratológicas diversas, y un estudio elaborado a partir de teorías cognitivistas y neurocientíficas. Por supuesto, todavía hay un buen espacio para la crítica política, pero tiene que competir en el mercado de las interpretaciones con métodos sólidos, bien elaborados y muy útiles a la hora de analizar textos filmicos como los citados. El armazón teórico expuesto preparaba el terreno para una lectura política de las cintas analizadas. Dicha lectura se concretaba en las cuestiones que Fredric Jameson delimitaba como esenciales de toda posible lectura política de un texto y que definía como el problema de la representación a partir del debate Althusser-Lukács; a saber: a) la cuestión de la representación de la historia como problema esencialmente narrativo; b) el problema de los personajes del relato histórico y su relación con el concepto de clase social; c) la relación de la praxis (la representación filmica, en este caso) con la estructura y la alteración o modificación del primero de estos conceptos por la acción individual (de los personajes), lo que, a la postre, desmentiría la existencia de una estructura social inmutable y fija; d) el problema del estatuto de lo sincrónico y su pertinencia y adecuación como marco de referencia para el análisis filmico. Estas cuestiones han ido apareciendo a lo largo del texto, como hemos visto unos párrafos más arriba. El cine jurídico ha trabajado intensamente con la recreación histórica como forma privilegiada de enfrentarse al presente sincrónico del espectador (*El joven Lincoln, La herencia del viento, Matar a un ruiseñor, Cuestión de*

*justicia, Aguas oscuras, El juicio de los 7 de Chicago*). También ha problematizado la perspectiva privilegiada y el punto de vista central del abogado protagonista, enfrentado en ocasiones a una realidad socioeconómica alejada de su universo personal (*Doce hombres sin piedad, La herencia del viento, Matar a un ruiseñor, Philadelphia, Acción Civil, Cuestión de justicia, Aguas oscuras, El juicio de los 7 de Chicago*). A partir de 1968 el cine jurídico introduce una perspectiva sistémica novedosa y que supone una concreción de los análisis sociológicos de obras críticas tempranas como *The Power Elite* (C.Wright Mills, 1958). El choque entre individuo y grandes estructuras sociales (a menudo inamovibles) se convierte en el corazón conceptual de películas importantes del cine jurídico a partir de 1968. La recuperación de casos históricos en películas importantes de la última etapa del cine jurídico demuestra la importancia de recurrir al estudio diacrónico para comprender el presente sincrónico del espectador. Los diferentes puntos de la crítica política definida por Jameson encajan perfectamente con el debate desarrollado a lo largo de estas páginas.

21. Por último, cabe decir que no se ha podido definir con claridad y total precisión el cine jurídico como un género cinematográfico. De ahí que hayamos utilizado de manera recurrente la expresión subgénero, una manera de remarcar sus contornos a menudo imprecisos y la tendencia a la hibridación del cine jurídico con géneros cinematográficos dominantes. No era un objetivo de la tesis efectuar una delimitación precisa de las características semánticas y sintácticas (según la teoría de géneros de Rick Altman) del cine jurídico. Pero sí se ha podido constatar que el cine jurídico moldea sus formas y plantea hibridaciones cambiantes según el momento histórico en el que nos encontremos. Esto es particularmente visible en el cine jurídico producido en los setenta, hibridado con el género policíaco o el drama político, o bien en algunas de las películas más recientes, dramas con fuertes componentes históricos. Esta adaptabilidad es una de las señas de identidad del cine jurídico y una de las razones de la enorme capacidad que siempre ha demostrado para elaborar un análisis crítico de la realidad jurídico-política de los diferentes periodos históricos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Richard, "Paradigmatic structures in Young Mr. Lincoln", *Wide Angle* 2, vol. 4, 1978.
- Ackerman, Bruce, *We The People II. Transformaciones II*, Madrid, Traficantes de sueños, 2016 [1998].
- Ackerman, Bruce, *We People III. La revolución de los derechos civiles*, Madrid, Traficantes de sueños, 2019 [2014].
- Agar, Chancellor, "How Yahya Abdul-Mateen II handled being shackled in *Trial of the Chicago 7*", *Entertainment Weekly*, 19 de octubre de 2020.
- Agnew, Jean-Cristophe; Rosenzweig, Roy (eds.), *A companion to post-1945 America*, Malden, Blackwell, 2002.
- Alcaraz Ramos, Manuel, *J.F.K.*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.
- Aleksiévich, Svetlana, *El fin del "homo sovieticus"*, Barcelona, Acantilado, 2015 [2013].
- Aly, Götz, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, Barcelona, Crítica, 2006.
- Anónimo, *El abogado secreto. Historias sobre las leyes y cómo se quebrantan*, Madrid, Capitán Swing, 2019.
- Applebaum, Anne, *El ocaso de la democracia. La seducción del autoritarismo*, Barcelona, Debate, 2021 [2020].
- Aragón; Luis; Gómez, Iván, *Bullitt. Un policía llamado Steve McQueen*, Barcelona, Laertes, 2016.
- Asimow, Michael, "Bad Lawyers in the Movies", *Nova Law Review*, vol. 24 (2), 2000.
- Asimow, Michael, "In toxic tort litigation, truth lies at the bottom of a bottomless pit", artículo online, 1999. En [https://cap-press.com/sites/pj/articles/Civil\\_Action-Asimow.htm](https://cap-press.com/sites/pj/articles/Civil_Action-Asimow.htm)
- Asimow, Michael; Mader, Shannon, *Law and Popular Culture*, New York, Peter Lang, 2013.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Tecnos, 1991 [1975].
- Baker, Aaron, "Movies and social difference", en Ina Rae Hark, *American cinema in the 1930s. Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007, pp. 25-47.



- Ball, Philip, *Masa Crítica. Cambio, caos y complejidad*, Madrid, Turner, 2008 [2004].
- Barrero Ortega, Abraham (coord.), *Derecho al cine. Una introducción cinematográfica al Derecho Constitucional*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2011.
- Berenson, Edward, *El juicio de Madame Caillaux*, Avarigani Editores, 2019.
- Bergman, Paul; Asimow, Michael, *Reel Justice. The courtroom goes to the movies*, Kansas City, Universal Press Syndicate Company, 1996.
- Berkowitz, Edward D., *Something Happened: A Political and Cultural Overview of the Seventies*, New York, Columbia University Press, 2006.
- Berliner, Todd, *Hollywood Incoherent. Narrative in seventies cinema*, Texas, University of Texas Press, 2010.
- Berman, Morris, *Edad oscura americana*, Madrid, Sexto Piso, 2007 [2005].
- Berstein, Carl; Woodward, Bob, *Todos los hombres del presidente*, Barcelona, Los libros del lince, 2017 [1974].
- Bilott, Robert, *Exposure. Poisoned water, corporate greed and one lawyer twenty-year battle against Dupont*, New York, Atria Books, 2019.
- Bird, Carolyn, *The invisible scar*, New York, Longman, 1978 [1966].
- Biskind, Peter, *Seeing is believing or How Hollywood Taught Us To Stop Worrying and Love the 50's*, New York, Bloomsbury, 2000 [1983].
- Black, David A., *Law in Film: Resonance and Representation*, Chicago, University of Illinois Press, 1999.
- Blake, Richard A., *Street Smart. The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*, Lexington, The University of Kentucky Press, 2005.
- Bogdanovich, Peter, *John Ford*. Madrid: Ed.Fundamentos, 1983 [1971].
- Bogdanovich, Peter, *Who the devil made it. Conversations with legendary film directors*, New York: Ballantines Books, 1997.
- Bollo Arocena, M<sup>a</sup> Dolores, “*Hamdan vs. Rumsfeld*. Comentario a la sentencia dictada por el Tribunal Supremo de Estados Unidos el 29 de junio del 2006”, en *Revista electrónica de estudios internacionales*, número 12, 2006.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996 [1985].
- Bowden, Mark, *Hué 1968*, Barcelona, Ariel, 2017.
- Bruckner, Pascal, *Miseria de la prosperidad. La religión del mercado y sus enemigos*, Barcelona, Anagrama, 2003 [2002].

- Brunetta, Gian Piero (dir.), *Historia mundial del cine. Estados Unidos. Volumen I*, Madrid, Akal, 2011 [1999].
- Brunetta, Gian Piero (dir.), *Historia mundial del cine. Estados Unidos. Volumen II*, Madrid, Akal, 2011 [1999].
- Bryson, Bill, *1927. Un verano que cambió el mundo*, Barcelona, RBA, 2015 [2013].
- Buhle, Paul; Wagner, Dave, *La izquierda de Hollywood. La historia no contada de las películas de la época dorada*, Machado Libros, Madrid, 2019 [2002].
- Casas, Quim, *Fritz Lang*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Cassano, Graham, “The Corporate Imaginary in John Ford’s Cinema”, *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture and Society*, 2009, Vol. 24, n° 4, p. 487.
- Chiaromonte, Nicola, *La paradoja de la Historia*, Barcelona, El Acantilado, 2018 [1970].
- Chomsky, Noam, *Sobre el poder y la ideología*, Madrid, Visor, 1989.
- Clarke, Richard A., *Against all enemies. Inside America’s War on Terror*, New York, Free Press, 2004.
- Claudia Johnson, “Without Tradition and Within Reason: Judge Horton and Atticus Finch in Court,” *Alabama Law Review*, n°45, 1994, pp. 483–510.
- Clover, Carol J., “Law and the order of the popular culture”, en Austin Sarat, Jessica Silbey, Martha Merrill Umphrey (eds.), *Trial Films on Trial. Law, Justice and Popular Culture*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2019, pp. 17-38.
- Correa Burrows, María Paulina, “Proyecto para un Nuevo Siglo Americano y la ideologización de la Diplomacia estadounidense”, en revista *Historia y Comunicación Social*, 2005, número 10, pp. 73-90.
- Cousins, Mark, *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2005.
- Cunningham, Frank, *Sidney Lumet. Film and literary vision*, Kentucky, University Press of Kentucky, 1991.
- Cusset, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona, Melusina, 2005 [2003].
- Dahl, Robert, *La democracia*. Barcelona: Ariel, 2012 [1998].
- Dahrendorf, Ralph, *Conflicto social moderno*, Madrid, Mondadori, 1990 [1988].

- Dare, Tim, “Lawyers, Ethics and *To Kill A Mockingbird*”, en *Philosophy and Literature*, vol. 25, 2001, pp. 127-141.
- De Felipe, Fernando; Gómez, Iván, *Ficciones colaterales. Las huellas del 11-S en las series de televisión 'made in USA'*, Barcelona, UOCPress, 2011.
- De Lucas, Javier, “Sobre cine, literatura y derecho: una aproximación”, *Revista de educación y derecho. Ecuation and Law Review*, nº 9, 2014.
- De Lucas, Javier, “Comprender y enseñar el derecho desde el cine”, en *Teoría & Derecho. Revista de pensamiento jurídico*, nº 15, Tirant lo Blanch, 2020, pp. 109-122.
- De Lucas, Javier, *Nosotros, que quisimos tanto a Atticus Finch. De las raíces del supremacismo al Black Lives Matter*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020.
- De Mendizábal, Rafael, *Cine y Derecho. Togas en la gran pantalla*, Córdoba, Berenice, 2021.
- Deleyto, Celestino, *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Denvir, John (ed.), *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*, Urbana, University of Illinois Press, 1996.
- Dershowitz, Alan M., *Fundamental Cases. The twentieth-century courtroom battles that change our nation*, Recorded Books, 2006.
- Dershowitz, Alan M., *Is there a right to remain silent? Coercive interrogation and the Fifth Amendment After 9/11*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Dewey, John, *Liberalismo y acción social y otros ensayos*, Valencia, Ediciones Alfons El Magnànim, 1996 [1935].
- Diamond, Jared, *Armas, gérmenes y acero. Breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*, Madrid, Debate, 2019 [2003].
- Diamond, Larry, “Hacer frente a la regresión democrática”, en “¿Está en peligro la democracia liberal?”, *La Vanguardia. Dossier*, enero-marzo 2016.
- Dick, Bernard F., *Engulfed: The Death of Paramount Pictures and the birth of Corporate Hollywood*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001.
- Dickenson, Ben, *Hollywood New Radicalism. War, globalisation and movies from Reagan to George W. Bush*, I.B.Tauris, 2005.
- Dickstein, Morris, *Dancing in the dark. A cultural history of the Great Depression*, New York, W.W.Norton & Co, 2009.

- Doherty, Thomas, *Pre-Code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema 1930-1934*, New York, Columbia University Press, 1999.
- Donaldson, Gary A., *The Making of Modern America. The Nation from 1945 to the Present*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2009.
- Douthat, Ross, *La sociedad decadente: cómo nos hemos convertido en víctimas de nuestro propio éxito*, Barcelona, Ariel, 2021.
- Drew Casper, *Hollywood Film. 1963-1976. Years of Revolution and Reaction*, Oxford, Blackwell, 2011.
- Elsaesser, Thomas; Horwath, Alexander; King, Noel (eds.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.
- Faulkner, Neil, *Una historia radical del mundo*, Barcelona, Pasado&Presente, 2019.
- Fawcett, Edmund, *Liberalism. The Life of an Idea*, New Jersey, Princeton University Press, 2014.
- Fawcett, Edmund, *Sueños y pesadillas liberales en el siglo XXI*, Barcelona, Página Indómita, 2019.
- Feás Costilla, Luis, “Intolerancia: Arte y compromiso moral en el cine de David W. Griffith”, en Benjamín Rivaya (coord.), *Cine y pena de muerte. Diez análisis desde el derecho y la moral*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003.
- Felice, Emanuele, *Historia económica de la felicidad*, Barcelona, Crítica, 2020.
- Ferguson, Niall, *El triunfo del dinero. Cómo las finanzas mueven el mundo*, Barcelona, Debate, 2009 [2008].
- Fergusson, Adam, *Cuando muere el dinero*, Madrid, Alianza, 2012 [1984].
- Filkins, Dexter, *La guerra eterna. Partes desde la guerra contra el terrorismo*, Barcelona, Crítica, 2011 [2008].
- Foner, Eric, *La historia de la libertad en EE. UU.*, Barcelona, Península, 2010 [1994].
- Foner, Eric, *Give Me Liberty! An American History vol.2*, New York, W.W.Norton, 2017 [2005].
- Fontana, Josep, *El siglo de la revolución: una historia del mundo desde 1914*, Barcelona, Crítica, 2017.
- Frank, Thomas, *¿Qué pasa con Kansas? Cómo los ultraconservadores conquistaron el corazón de los EE. UU.*, Antonio Machado Libros, 2008 [2004].
- Freedman, Monroe, “Atticus Finch, Esq., R.I.P.”, *Legal Times*, 24 February, 1992.

- Fresse, Dante, *Lang and Law: Analysing representations of law, justice and violence in the films of Fritz Lang*, Honor Theses, Bucknell University, 2018.
- Fukuyama, Francis, *America at the Crossroads. Democracy, Power and the Neoconservative Legacy*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- Fuller, Lon, *The Morality of Law*, New Haven, Yale University Press, 1969 [1964].
- Gallagher, Tag, *John Ford. The man and his films*, University of California Press, 1988 [1986].
- Gandini, Leonardo, “La dirección. El difícil camino del nombre delante del título”, en Gian Piero Brunetta, (dir.), *Historia mundial del cine. Estados Unidos. Volumen I*, Madrid, Akal, 2011 [1999].
- García Castillo, José Tomás, “Juicio ante el tribunal de Hillsboro”, en García Inda, Andrés; Bernuz, María José (coord.), *La herencia del viento. La lucha de los derechos*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2013.
- García Cívico, Jesús, “Derecho y cultura: una dimensión cultural del derecho”, *Anuario de la Facultad de Derecho*, Universidad de Alcalá, 2018, pp. 3-43.
- García Inda, Andrés, “1960”, en García Inda, Andrés; Bernuz, María José (coord.), *La herencia del viento. La lucha de los derechos*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2013.
- García Manrique, Ricardo, “Monsieur Verdoux. Pena de muerte e incoherencia social”, en Rivaya, Benjamín (coord.), *Cine y pena de muerte. Diez análisis desde el derecho y la moral*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003, pp. 77-96.
- García Manrique, Ricardo, “La mirada de Atticus Finch: sobre el cine como objeto de saber jurídico”, *Revista de Educación y Derecho*, número 9, septiembre 2013-marzo 2014.
- Gaus, Gerald F., *Contemporary Theories of Liberalism*, London, Sage, 2003.
- Gessen, Masha, *El futuro es historia. Rusia y el regreso del totalitarismo*, Madrid, Turner, 2018 [2017].
- Gómez, Juan Antonio (ed.), *El derecho a través de los géneros cinematográficos*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2008.
- Gómez, Iván, “La televisión en la norteamérica de los 70”, revista *Serielizados*, 2016, accesible en <https://serielizados.com/la-television-en-la-norteamerica-de-los-setenta-series-antiguas-television-americana-serielizados-online/>
- González Ferriz, Ramón, *1968: El nacimiento de un mundo nuevo*, Madrid, Debate, 2018.
- Goodwin, Doris Kearns, *Lyndon Johnson and the American Dream*, New York, Open Road, 2015 [1976].

- Gosse, Van, “A Movement of Movements: The Definition and Periodization of the New Left”, en Agnew, Jean-Cristophe; Rosenzweig, Roy (eds.), *A companion to post-1945 America*, Malden, Blackwell, 2002.
- Gotanda, John Y., “Punitive Damages: A Comparative Analysis”, Working Paper Series, Vilanova University School of Law, 2003.
- Gray, John, *Liberalism*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2003.
- Greenfield, Steve; Osborn, Guy, “The characterization of Law and Lawyers in Film”, en *International Journal of the Sociology of Law*, 1995, 23, pp.107-130.
- Greenfield, Steve, “Hero or Villain? Cinematic Lawyers and the Delivery of Justice”, *Journal of Law and Society* 25, 2001.
- Greenfield, Steve; Osborn, Guy; Robson, Peter, *Film and the Law*, London, Cavendish, 2001.
- Greenfield, Steve; Osborn, Guy (eds.), *Readings in Law and Popular Culture*, London, Routledge, 2006.
- Gubern, Román, *Espejos de fantasmas*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Gutiérrez, Ruth, “*Young Mr. Lincoln* (1939). El rastro de la Historia en un mito de John Ford”, revista *FilmHistoria*, vol.XXI, número 2, 2011.
- Hall, Timothy, “Moral Character, the Practice of Law and Legal Education,” *Mississippi Law Review*, 1990, pp. 511–525.
- Halliwell, Martin, *American Culture in the 1950s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- Halliwell, Martin; Morley, Catherine (eds.), *American Thought and Culture in the 21st Century*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.
- Hambley, Gwyneth E., “The image of the jury in popular culture”, en *Legal Reference Services Quarterly*, nº12, 1992, pp. 171-207.
- Harris, Mark, *Scenes from a revolution. The Birth of the New Hollywood*, Londres, Cannongate, 2009 [2008].
- Harris, Mark, *Five came back: A story of Hollywood and the Second World War*, Canongate Books, 2015, [2014].
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 1998 [1989].
- Hazan, Éric, *La dinámica de la revuelta. Sobre insurrecciones pasadas y otras por venir*, Barcelona, Virus, 2019 [2015].
- Hedges, Chris, *La muerte de la clase liberal*, Madrid, Capitán Swing, 2015 [2011].

- Hersh, Seymour, *Reportero. Memorias del último gran periodista americano*, Barcelona, Península, 2019 [2018].
- Hitchens, Christopher, *Juicio a Kissinger*, Barcelona, Anagrama, 2002 [2001].
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1998 [1994].
- Hochschild, Arlie, *Extraños en su propia tierra*, Madrid, Capitán Swing, 2018 [2016].
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2003 [1944].
- Horwath, Alexander, “The Impure Cinema: New Hollywood 1967-1976”, pp. 9-19, en Elsaesser, Thomas; Horwath, Alexander; King, Noel (eds.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.
- Humphries, Reynold, *Hollywood's Blacklists. A Political and Cultural History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.
- Jacoby, Russell, *The end of Utopia. Politics and Culture in the Age of Apathy*, New York, Basic Books, 1999 [1982].
- Jameson, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989.
- Jameson, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995 [1992].
- Jeffries, Stuart, *Gran Hotel Abismo. Biografía coral de la Escuela de Frankfurt*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.
- Jeremy Hay, “Cine y televisión”, en Gian Piero Brunetta, *Historia mundial del cine. Estados Unidos. Volumen 2*, Madrid, Akal, 2011 [1999].
- Johnson, Paul, *Estados Unidos. La historia*, Barcelona, Ediciones Barataria, 2001 [1997].
- Jones, Owen, *Chavs. La demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing, 2012 [2011].
- Judt, Tony, *Algo va mal*, Madrid, Taurus, 2011 [2010].
- Kaes, Anton, “A stranger in the house. Fritz Lang's *Fury* and the cinema of exile”, en Joe McElhaney (ed.), *A Companion to Fritz Lang*, Malden, Wiley Blackwell, 2015.
- Kagan, Jeremy, “How *The Trial of the Chicago 7* gets history wrong”, en *Forward*, 26 de octubre de 2020.

- Kakutani, Michiko, *La muerte de la verdad. Notas sobre la falsedad en la era Trump*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.
- Kanter, Larry, “Aaron Sorkin Wishes *The Trial of the Chicago 7* Was Less Relevant Right Now. But Here We Are”, entrevista en *Squire*, 21 de abril de 2021.
- Kaplan, Robert D., *La venganza de la geografía. Cómo los mapas condicionan el destino de las naciones*, Barcelona, RBA, 2013 [2012].
- Kaplan, Robert D., *El retorno del mundo de Marco Polo*, Barcelona, RBA, 2019 [2018].
- Kenard, Matt, *La extorsión. Un reportero canalla contra la élite estadounidense*, Madrid, Capitán Swing, 2019 [2015].
- Kennedy, Dan, “Woburn Postcard: Civil inaction”, publicado originalmente en *The New Republic*, el 15 de marzo de 1999. Accesible online en: <https://dankennedy.net/woburn-files/woburn-postcard-civil-inaction/>
- King, Richard H., “American Political Culture since 1945”, en Jean-Cristophe Agnew; Roy Rosenzweig (eds.), *Companion to post 1945*, Malden, Blackwell, 2002.
- Kirshner, Jonathan, *Hollywood’s Last Golden Age. Politics, Society, and the Seventies Film in America*, Ithaca, Cornell University Press, 2012.
- Klaidman, Daniel, *Kill or Capture: The War on Terror and the Soul of the Obama Presidency*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012.
- Klein, Maury, *Rainbow’s End. The Crash of 1929*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Krutnik, Frank; Neale, Steven; Neve, Brian; Stanfield, Peter (eds.), ‘*Un-American*’ *Hollywood. Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007.
- Kukathas, Chandran, *El archipiélago liberal*, Barcelona, Planeta, 2019 [2003].
- Kurlansky, Mark, *1968. El año que conmocionó al mundo*, Barcelona, Destino, 2005 [2004].
- Kuryla, Peter, “Three Variations on American Liberalism”, en Martin Halliwell; Catherine Morley (eds.), *American Thought and Culture in the 21st Century*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.
- Kuznick, Peter; Stone, Oliver, *La historia silenciada de Estados Unidos*, Madrid, La esfera de los libros, 2015 [2012].
- Kymlicka, Will, *Filosofía política contemporánea. Una introducción*, Madrid, Ariel, 1995 [1990].



- La Polla, Franco, “Épica y mito en los años treinta”, en Gian Piero Brunetta (dir.), *Historia mundial del cine. EE. UU. Volumen I*, Madrid, Akal, 2011 [1999].
- Langford, Barry, “Reasonable Doubts, unspoken fears: Reassessing the trial film’s *Heroic Age*”, en Austin Sarat, Jessica Silbey, Martha Merrill Umphrey (eds.), *Trial Films on Trial. Law, Justice and Popular Culture*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2019, pp. 81-110.
- Lefort, Claude, ‘The Image of the Body and Totalitarianism’, en J.B. Thompson (ed.), *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, Oxford, Polity, 1986, pp. 292–306.
- Leguineche, Manuel, *Yo pondré la guerra. Cuba 1898: La primera guerra que se inventó la prensa*, Madrid, Aguilar, 2017 [1998].
- Leigh, Danny, “Bored with blockbusters? Why Hollywood needs another *Bonnie and Clyde* moment”, publicado el 10 de agosto de 2017. Accesible en: <https://www.theguardian.com/film/2017/aug/10/bored-bad-blockbusters-why-hollywood-needs-another-bonnie-and-clyde>
- Levine, Mark L.; McNamee, George C.; Greenberg, Daniel L., *The Trial of the Chicago Seven. The Official Transcript*, New York, Simon & Schuster, 2020 [edición electrónica].
- Levitsky, Steven; Ziblatt, Daniel, *Cómo mueren las democracias*, Barcelona, Ariel, 2018.
- Lewin, Moshe, *El siglo soviético. ¿Qué sucedió realmente en la Unión Soviética?*, Barcelona, Crítica, 2021 [2003].
- Lisby, Gregory C.; Harris, Linda L., “Georgia Reporters at the Scopes Trial: A Comparison of Newspaper Coverage”, *The Georgia Historical Quarterly*, vol. 75, n.º. 4 (Invierno 1991), Georgia Historical Society, pp. 784-803.
- Loewen, James, *Patrañas que me contó mi profe: En qué se equivocan los libros de historia de los Estados Unidos*, Madrid, Capitán Swing, 2018 [1995].
- Lukas, Anthony J., *The Barnyard Epithet and other obscenities. Notes on the Chicago Conspiracy Trial*, New York, Harper & Roe, 1970.
- Margolick, David, “Again, Sidney Lumet Ponders Justice”, *New York Times*, 31 de diciembre 1989. Accesible en <https://www.nytimes.com/1989/12/31/arts/film-again-sidney-lumet-ponders-justice.html>.
- Markham, Jerry, *A financial history of the United States. Vol.II. From J.P.Morgan to the Institutional Investor (1900-1970)*, New York, M.E.Sharpe, 2002.
- Markham, Jerry W., *Financial History of the United States. Volume III. From the age of derivatives into the New Millenium (1970-2001)*, New York, M. E. Sharpe, 2002.

- Markovitz, Jonathan, *Legacies of Lynching: Racial Violence and Memory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
- Maroto Laviada, René, “*El verdugo. Escenas sombrías de una España reciente*”, en Rivaya, Benjamín (coord.), *Cine y pena de muerte. Diez análisis desde el derecho y la moral*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003, pp. 127-144.
- Masson, Antoine, “Introduction to the interactions between law and representations of justice”, en Antoine Masson; Kevin O’Connor (eds.), *Representations of justice*, Bruselas, Peter Lang, 2007.
- Mattson, Kevin, “The Rise of Postmodern Conservatism”, en Halliwell, Martin; Morley, Catherine (eds.), *American Thought and Culture in the 21st Century*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, pp. 81-96.
- May, Lary, *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- Maynard Keynes, John, “Am I a liberal? (1925)”, en E. Johnson & D. Moggridge (eds.), *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, Royal Economic Society, 1978.
- McBride, Joseph, *Frank Capra. The catastrophe of success*, University Press of Mississippi, 2011 [1992].
- McElhaney, Joe (ed.), *A Companion to Fritz Lang*, Malden, Wiley Blackwell, 2015.
- McElvaine, R.S. (ed.), *Encyclopedia of the Great Depression. Vol.1*, New York, Thomson & Gale, 2004.
- McMahon, Kevin J., *Nixon’s Court. His Challenge to Judicial Liberalism and Its Political Consequences*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- Michel Sandel, *Justicia. ¿Hacemos lo que debemos?*, Barcelona, Debate, 2011 [edición electrónica].
- Mishra, Pankaj, *Fanáticos insulsos. Liberales, raza e Imperio*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020.
- Muscio, Giuliana, “Cine: producción y modelos sociales y culturales en los años treinta”, en Brunetta, Gian Piero (dir.), *Historia mundial del cine. Estados Unidos. Volumen I*, Madrid, Akal, 2011 [1999].
- Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods Volume 1: An Anthology*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1976.
- Niebuhr, Reinhold, *The children of light and the children of darkness*, Charles Scribner’s Sons, 1944.

- Nugent, Frank S., "The Screen: Twentieth Century-Fox's Young Mr. Lindon' Is a Human and Humorous Film of the Prairie Years", *The New York Times*, 3 de junio de 1939.
- O'Neill, Cathy, *Armas de destrucción matemática. Cómo el Big Data aumenta la desigualdad y amenaza la democracia*, Madrid, Capitán Swing, 2017.
- Osborn, J.J., "Atticus Finch. The end of honor: A Discussion of *To Kill a Mockingbird*", *University of San Francisco Law Review*, 1996, pp. 1139-1142.
- Osterhammel, Jürgen, *La transformación del mundo: una historia global del siglo XIX*, Barcelona, Crítica, 2015 [2014].
- Packer, George, *La puerta de los asesinos. Historia de la guerra de Irak*, Madrid, Debate, 2016 [2005].
- Parrish, Michael E., "1929-1941", en Stephen J. Whitfield, *A Companion to 20th Century America*, Malden, Blackwell, 2004.
- Pérez-Lledó, Juan A., *El movimiento "Critical Legal Studies"*, Universidad de Alicante, 1996. [Tesis doctoral].
- Piette, Alain, "The 1980s", en Christopher Bigsby (ed.), *The Cambridge Companion to David Mamet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 74-88.
- Pihlainen, Kalle, *La obra de historia. Constructivismo y política del pasado*, Santiago de Chile, Palinodia, 2019 [2017].
- Piketty, Thomas, *Capital e ideología*, Barcelona, Planeta, 2019.
- Pineda, Antonio; Fernández Gómez, Jorge D.; Huici, Andrés (coord.), *Ideologías políticas en la cultura de masas*, Tecnos, Madrid, 2018.
- Ploky, Serhii, *El último imperio. Los días finales de la Unión Soviética*, Madrid, Turner, 2015 [2014].
- Prashad, Vijay, *Balas de Washington. Historias de la CIA, intervención y golpes de Estado*, Manresa, Edicions Bellaterra, 2020.
- Presno Linera, Miguel Ángel, "Vice y la teoría del ejecutivo unitario", 16 de julio de 2019, accesible en: <https://presnoliner.wordpress.com/2019/07/16/cine-y-derecho-vice-el-vicio-del-poder-y-la-teoria-del-ejecutivo-unitario/>.
- Putnam, Robert D., *Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community*, New York, Simon&Schuster, 2000.
- Quart, Leonard; Auster, Albert, *American Film and Society since 1945*, Santa Bárbara, Praeger, 2011.

- Quintero Olivares, Gonzalo, *Los archivos del Pentágono. Los secretos de Estado y la libertad de información*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020.
- Rafter, Nicole, *Shots in the mirror. Crime Films and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Rafter, Nicole, “American Trial Films: An Overview of their Development 1930-2000”, *Journal of Law and Society*, 9, 2001.
- Rafter; Nicole; Brown, Michelle, *Criminology goes to the movies*, New York, New York University Press, 2011.
- Rawls, John, *Political Liberalism*, New York, Columbia University Press, 1996 [1993].
- Reich, Robert, *The System: Who Rigged It, How We Fix It*, New York, Knopf, 2020.
- Reinares, Fernando, *11-M. La venganza de Al Qaeda*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2021.
- Riambau, Esteve, *Hollywood en la era digital*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Richards, Jeffrey, “Frank Capra and the Cinema of Populism”, en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods Volume 1: An Anthology*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1976.
- Rivaya, Benjamín (coord.), *Cine y pena de muerte. Diez análisis desde el derecho y la moral*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003.
- Robson, Peter, “The justice films of Sidney Lumet”, en Greenfield, Steve; Osborn, Guy (eds.), *Readings in Law and Popular Culture*, London, Routledge, 2005.
- Robson, Peter, “The justice films of Sidney Lumet”, en Steve Greenfield, Guy Osborn (eds.), *Reading in law and popular culture*, New York, Routledge, 2006.
- Rodrik, Dani, *La paradoja de la globalización. Democracia y el futuro de la economía mundial*, Barcelona, Antoni Bosch ed., 2012 [2011].
- Rosenblatt, Helena, *La historia olvidada del liberalismo. Desde la antigua Roma hasta el siglo XXI*, Barcelona, Crítica, 2020 [2019].
- Rosler, Andrés, *Razones Públicas: seis conceptos básicos sobre la república*, Buenos Aires, Katz, 2016.
- Rosler, Andrés, *La ley es la ley*, Buenos Aires, Katz, 2020.
- Rubin, Martin, “Movies and the New Deal in entertainment”, en Ina Rae Hark, *American cinema in the 1930s. Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007.

- Rushton, Richard, *The politics of Hollywood cinema. Popular film and contemporary political theory*, New York, Palgrave MacMillan, 2013.
- Rutherford, Donald, *Dictionary of Economics*, London, Routledge, 2002 [1992].
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- Salazar Benítez, Octavio, “Cine y valores constitucionales: el Derecho en movimiento”, en Abraham Barrero Ortega (coord.), *Derecho al cine. Una introducción cinematográfica al Derecho Constitucional*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2011.
- Sante, Luc, *Mata a tus ídolos*, Madrid, Libros del K.O., 2011.
- Sarat, Austin; Douglas, Lawrence; Umphrey, Martha M. (eds.), *Law on the screen*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- Sarat, Austin; Silbey, Jessica, Umphrey, Martha M., “Introduction: The Pleasures and Possibilities of Trial Films”, en Sarat, Austin; Silbey, Jessica, Umphrey, Martha M(eds.), *Trial Films on Trial. Law, Justice and Popular Culture*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2019.
- Sassoubre, Ticien Marie, “The impulsive subject and the realist lens: Law and consumer culture in Fritz Lang’s *Fury*”, *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 325, vol. 20, nº2, 2011.
- Schaeffer, Jean-Marie, *¿Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de trapo, 2002 [1999].
- Schindler, Colin, *Hollywood in crisis. Cinema and american society 1929-1939*, New York, Routledge, 1996.
- Schlesinger, Arthur, “Si Tocqueville regresara a la América de hoy...”, en Constantin von Berloewen; Gala Naoumova, *El libro de los saberes. Conversaciones con los grandes intelectuales de nuestro tiempo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2008 [2007].
- Seale, Bobby, *Agarrar el tiempo. La historia del Black Panther Party y Huey P. Newton*, Madrid, Postmetrópolis, 2020 [1970].
- Sennett, Richard, *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama, 2000 [1998].
- Service, Robert, *Historia de Rusia en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2016 [1997].
- Shapiro, Carol, “Women lawyers in celluloid: why Hollywood skirts the truth”, *University of Toledo Law Review*, nº25, 1995.
- Sherwin, Richard K., “Cape Fear: Law’s Inversion and Cathartic Justice”, *San Francisco University Law Review*, nº 30, 1996, pp. 1023-1050.

- Sherwin, Richard K., “Law in Popular Culture”, en Austin Sarat (ed.), *The Blackwell Companion to Law and Society*, Malden, Blackwell, 2004, pp. 95-112.
- Shklar, Judith N., *Después de la utopía. El declive de la fe política*, Madrid, Machado Libros, 2020 [1957].
- Sklar, Robert, *Movie-Made America. A cultural history of american movies*, Vintage Books, 1994 [1975].
- Slobodian, Quinn, *Globalistas. El fin de los imperios y el nacimiento del neoliberalismo*, Madrid, Capitán Swing, 2021 [2018].
- Smoodin, Eric, “*Everyone Went Wild over It: Film Audiences, Political Cinema, and Mr. Smith Goes to Washington*”, en Austin Sarat, Lawrence Douglas, M. Merrill Umphrey (eds.), *Law on the Screen*, Stanford University Press, 2005.
- Snyder, Timothy, *El camino hacia la no libertad*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.
- Solar Cayón, José Ignacio, *Política y derecho en la era del New Deal. Del formalismo al pragmatismo jurídico*, Madrid, Dykinson, 2002.
- Spaulding, Norman W., “Disorder in court”, en Austin Sarat, Jessica Silbey, Martha Merrill Umphrey (eds.), *Trial Films on Trial*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2019.
- Stevens Jr., George (ed.), *Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood's Golden Age at the American Film Institute*, New York, Alfred Knopf, 2006.
- Stevenson, Bryan, *Just Mercy. A story of Justice and Redemption*, New York, Spiegel & Grau, 2014, p. 39 [Edición electrónica].
- Sunstein, Cass R., *Las cuentas pendientes del sueño americano. Por qué los derechos económicos y sociales son más necesarios que nunca*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2018 [2004].
- Taleb, Nassim Nicholas, *El cisne negro. El impacto de lo altamente improbable*, Barcelona, Paidós, 2009 [2007].
- Taubin, Amy, “The Odd Couple”, *Sight and Sound*, vol. 4., nº3, marzo de 1994.
- Thomson, David, “The Decade When the Movies Mattered”, *Movieline*, agosto 1993, pp. 42-47.
- Tooze, Adam, *El diluvio. La Gran Guerra y la reconstrucción del orden mundial (1916-1931)*, Barcelona, Crítica, 2016 [2014].
- Torres-Dulce, Eduardo, “¡Que pase el acusado!”, en Rafael de Mendizábal, *Cine y Derecho. Togas en la gran pantalla*, Córdoba, Berenice, 2021.

- Trilling, Lionel, *The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society*, New York, New York Review of Books, 2008 [1950].
- Tushnet, Mark, “Class Action. One view of gender and law in popular culture”, en John Denvir (ed.), *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*, Urbana, University of Illinois Press, 1996, pp. 244-260.
- Van Reybrouck, David, *Contra las elecciones. Cómo salvar la democracia*, Madrid, Taurus, 2017 [2013].
- Vile, John R., *Essential Supreme Court Decisions. Summaries of leading cases in U.S. Constitutional Law*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2010.
- Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Vinen, Richard, 1968. *El año en que el mundo pudo cambiar*, Barcelona, Crítica, 2018.
- Waldman, Diane, “A Case for Corrective Criticism: A Civil Action”, en Sarat, Austin; Douglas, Lawrence; Umphrey, Martha M. (eds.), *Law on the screen*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- Wasson, Sam, *El gran adiós. Chinatown y el ocaso del viejo Hollywood*, Madrid, Es Pop, 2021 [2020].
- Weiner, Tim, *Legado de cenizas: Historia de la CIA*, Madrid, Debate, 2008 [2006],
- White, Hayden, “The Historical Text as Literary Artifact”, en Robert H. Canary, Henry Kozicki (eds.), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison, University of Wisconsin Press, 1978, pp. 41-62.
- Wolin, Sheldon S., *Democracia S.A. La democracia dirigida y el fantasma del totalitarismo invertido*, Buenos Aires, Katz, 2008.
- Wood, Robin, *Hollywood. From Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003 [1986].
- Worster, Donald, *Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s*, Nueva York, Oxford University Press, 1979.
- Wright, Lawrence, *La torre elevada. Al Qaeda y los orígenes del 11-S*, Barcelona, Debate, 2009 [2007].
- Wright, Lawrence, *Los años del terror: de Al Qaeda al Estado Islámico*, Madrid, Debate, 2017 [2016].
- Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos*, Hondarribia, Las otras voces, 2005.
- Zuboff, Shoshana, *La era del capitalismo de la vigilancia*, Barcelona, Paidós, 2020 [2018].

## FILMOGRAFÍA

*Falsely Accused* (Lewin Fitzhamon, 1905)  
*The Iron Horse* (John Ford, 1924)  
*Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)  
*El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927)  
*La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl T. Dreyer, 1928)  
*La senda del crimen* (*The Doorway to Hell*, Archie Mayo, 1930)  
*Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931)  
*El enemigo público* (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931)  
*M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931)  
*Dos segundos* (*Two Seconds*, Mervyn LeRoy, 1932)  
*The Mouthpiece* (James Flood, Elliot Nugent, 1932)  
*Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive From a Chain Gang*, Mervyn LeRoy, 1932)  
*Veinte mil años en Sing Sing* (*20.000 Years in Sing Sing*, Michael Curtiz, 1932)  
*Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932)  
*El abogado* (*Counsellor at law*, William Wyler, 1933)  
*Wild Boys of the Road* (William A. Wellman, 1933)  
*La calle 42* (*42nd Street*, Lloyd Bacon, 1933)  
*Vampiresas 1933* (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, 1933)  
*Liliom* (Fritz Lang, 1934)  
*El juez Priest* (*Judge Priest*, John Ford, 1934)  
*El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, King Vidor, 1934)  
*G Men. Contra el imperio del crimen* (*'G' Men*, William Keighley, 1935)  
*Prisionero del odio* (*The Prisoner of Shark Island*, John Ford, 1936)  
*Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936)  
*The Plow that Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936)  
*Ellos no olvidarán* (*They Won't Forget*, Mervyn LeRoy, 1937)  
*The River* (Pare Lorentz, 1937)  
*Bloqueo* (*Blockade*, William Dieterle, 1938)  
*La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939),  
*Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939)  
*El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939)  
*Tormenta mortal* (*The Mortal Storm*, Frank Borzage, 1940)  
*Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940)  
*El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940)  
*Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941)  
*Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1942).  
*The Ox-Bow Incident* (William A. Wellman, 1943)  
*La estrella del Norte* (*The North Star*, Lewis Milestone, 1943)  
*Song of Russia* (Gregory Ratoff; Laslo Benedek, 1944)  
*Wilson* (Henry King, 1944)  
*The Negro Soldier* (Stuart Heisler, 1944),  
*Dejadles que brillen* (*Let There Be Light*, 1946),  
*La barrera invisible* (*Gentleman's Agreement*, Elia Kazan, 1947)  
*El justiciero* (*Boomerang!*, Elia Kazan, 1947)  
*Nacido para matar* (*Born to Kill*, Robert Wise, 1947)  
*Pinky* (Elia Kazan, 1949)  
*Amor que mata* (*Possessed*, Curtis Bernhardt, 1947)



*Another part of the forest* (Michael Gordon, 1948)  
*Encrucijada de odios* (*Crossfire*, Edward Dmytryk, 1947)  
*La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950)  
*El caso O'Hara* (*The People Against O'Hara*, John Sturges, 1951)  
*Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952)  
*La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954)  
*El motín del Caine* (*The Caine Mutiny*, Edward Dmytryk, 1954)  
*La furia de los justos* (*The Trial*, Mark Robson, 1955)  
*Marty* (Delbert Mann, 1955)  
*Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955)  
*La furia de los justos* (*Trial*, Mark Robson, 1955)  
*La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955)  
*Mala Semilla* (*The Bad Seed*, Mervyn LeRoy, 1956)  
*Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956)  
*Baby Doll* (Elia Kazan, 1956)  
*Donde la ciudad termina* (*Edge of the city*, Martin Ritt, 1957)  
*Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Men*, Sidney Lumet, 1957)  
*Río Bravo* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959)  
*El último hurra* (*The Last Hurrah*, John Ford, 1958)  
*¡Quiero vivir!* (*I Want To Live!*, Robert Wise, 1958)  
*Fugitivos* (*The Defiant Ones*, Stanley Kramer, 1958)  
*Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, Otto Preminger, 1959)  
*Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960)  
*La herencia del viento* (*Inherit the Wind*, Stanley Kramer, 1960)  
*El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, John Ford, 1960)  
*¿Vencedores o vencidos?* (*Judgement at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961)  
*Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962)  
*El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962)  
*El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, John Ford, 1964)  
*The Trial of Lee Harvey Oswald* (Larry Buchanan, 1964)  
*Adivina quién viene a cenar esta noche* (*Guess who's coming to dinner*, Stanley Kramer, 1967)  
*El Graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967)  
*En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison, 1967)  
*El caso de Thomas Crown* (*The Thomas Crown Affair*, Norman Jewison, 1968)  
*Bullitt* (Peter Yates, 1968)  
*Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969)  
*Danzad, danzad, malditos* (*They Shoot Horses, Don't They?*, Sidney Pollack, 1969)  
*Mi vida es mi vida* (*Five Easy Pieces*, Bob Rafelson, 1970)  
*Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971)  
*Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971)  
*Nashville* (Robert Altman, 1975)  
*El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)  
*Pánico en la calle 110* (*Across the 110th Street*, Barry Shear, 1972)  
*Acción ejecutiva* (*A Executive Action*, David Miller, 1973)  
*Serpico* (Sidney Lumet, 1973)  
*San Francisco, ciudad desnuda* (*The Laughing Policeman*, Stuart Rosenberg, 1973)  
*Malas Tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973)  
*Manos sucias sobre la ciudad* (*Busting*, Peter Hyams, 1974)

*La noche se mueve* (*Night Moves*, Arthur Penn, 1975)  
*La conversación* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974)  
*El último testigo* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974)  
*Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975)  
*Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)  
*Network. Un mundo implacable* (*Network*, Sidney Lumet, 1976)  
*Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)  
*Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976)  
*El asesinato de un corredor de apuestas chino* (*The Killing of a Chinese Bookie*, John Cassavetes, 1976)  
*La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977)  
*Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977)  
*El regreso* (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978)  
*Testigo silencioso* (*The Silent Partner*, Daryl Duke, 1978)  
*El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978)  
*Justicia para todos* (...*And Justice for All*, Norman Jewison, 1979)  
*La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980)  
*El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, Irving Kershner, 1980)  
*En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981)  
*El príncipe de la ciudad* (*Prince of the City*, Sidney Lumet, 1981)  
*Veredicto final* (*The Verdict*, Sidney Lumet, 1982)  
*Desaparecido* (*Missing*, Constantin Costa-Gavras, 1982)  
*La decisión de Sophie* (*Sophie's Choice*, Alan J. Pakula, 1982)  
*Los jueces de la ley* (*The Star Chamber*, Peter Hyams, 1983)  
*Silkwood* (Mike Nichols, 1983)  
*Historia de un soldado* (*A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984)  
*Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985)  
*Sospechoso* (*Suspect*, Peter Yates, 1987)  
*Arde Mississippi* (*Mississippi Burning*, Alan Parker, 1988)  
*Acusados* (*The Accused*, Jonathan Kaplan, 1988)  
*La caja de música* (*Music Box*, Constantin Costa-Gavras, 1989)  
*Solo ante la ley* (*True Believer*, Joseph Ruben, 1989)  
*Batman* (Tim Burton, 1989)  
*Corazones de Hierro* (*Casualties of War*, Brian de Palma, 1989)  
*Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (Steven Soderberg, 1989)  
*Bienvenido al paraíso* (*Come See the Paradise*, Alan Parker, 1990)  
*Acción judicial* (*Class Action*, Michael Apted, 1991)  
*El misterio von Bülow* (*Reversal of Fortune*, Barbet Schroeder, 1990)  
*Distrito 34: corrupción total* (*Q&A*, Sidney Lumet, 1990)  
*J.F.K.* (Oliver Stone, 1991)  
*Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992)  
*Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993)  
*Cadena perpetua* (*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994)  
*Pena de muerte* (*Dead Man Walking*, Tim Robbins, 1995)  
*Seven* (David Fincher, 1995)  
*La noche cae sobre Manhattan* (*Night Falls on Manhattan*, Sidney Lumet, 1996)  
*Legítima defensa* (*The Rainmaker*, Francis Ford Coppola, 1997)  
*La tapadera* (*The Firm*, Sidney Pollack, 1993)  
*El informe pelicano* (*The Pelican Brief*, Alan J. Pakula, 1993)  
*Tiempo de matar* (*A Time to Kill*, Joel Schumacher, 1996)

*Cámara sellada* (*The Chamber*, James Foley, 1996)  
*Mientras nieva sobre los cedros* (*Snow Falling on Cedars*, Scott Hicks, 1999)  
*Reglas de compromiso* (*Rules of Engagement*, William Friedkin, 2000)  
*La vida de David Gale* (*The Life of David Gale*, Alan Parker, 2003)  
*En tierra de hombres* (*North Country*, Niki Caro, 2005)  
*Nada más que la verdad* (*Nothing but the truth*, Rod Lurie, 2008)  
*La conspiración* (*The Conspirator*, Robert Redford, 2010)  
*Lincoln* (Steven Spielberg, 2012)  
*La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012)  
*El espíritu del 45* (*The Spirit of 45*, Ken Loach, 2013)  
*The Normal Heart* (Ryan Murphy, 2014)  
*El puente de los espías* (*Bridge of Spies*, Steven Spielberg, 2015)  
*La gran apuesta* (*The Big Short*, Adam McKay, 2015)  
*Spotlight* (Tom McCarthy, 2015)  
*Los archivos del Pentágono* (*The Post*, Steven Spielberg, 2017)  
*Desvelando la verdad* (*Shock and Awe*, Rob Reiner, 2017)  
*Roman J. Israel, Esq.* (Don Gilroy, 2017)  
*El vicio del poder* (*Vice*, Adam McKay, 2018)  
*The Report* (Scott Z. Burns, 2019)  
*Cuestión de justicia* (*Just Mercy*, Destin Cretton, 2019)  
*El caso Willingham* (*Trial by Fire*, Edward Zwick, 2019)  
*El juicio de los 7 de Chicago* (*The Trial of the Chicago 7*, Aaron Sorkin, 2020)  
*The Mauritanian* (Kevin McDonald, 2021)