

# “En defensa de la subjetividad del cine”

**María Donapetry**  
**Pomona Collage, California**

Cuando el ilustre abogado californiano, Don Mark Brenner me propuso colaborar con él en una charla sobre el sistema judicial norteamericano y su representación cinematográfica o televisiva, creí que me iba a meter a defensora novata de un arte ante un fiscal avezado en cuestiones de judicatura y procedimientos legales. Pronto, sin embargo, se me quitó el susto: no iba yo a tener que presentar una defensa del séptimo arte ante un juez y un jurado que reclamaran dosis masivas de realidad fehaciente, ni pruebas que no dejaran lugar a dudas sobre la veracidad del cine, ni mucho menos. Las artes, cualquiera, como la verdad, tienen su mejor defensa en sí mismas, por mucho que los marchantes, las compañías de producción y, en general, quienes se ocupan de la parte crematística relacionada con el arte, a veces nos quieran convencer de otra cosa. A pesar de todo, he aceptado el reto del Sr. Brenner. Advierto de antemano, sin embargo, que en mis argumentos no va a haber ataques al contrario sino lucubraciones bien lícitas. Con ellas pretendo plantar en su mente una duda lo suficientemente razonable como para que no sólo considere el género judicial de Hollywood “no culpable” de traición a la realidad, sino también digno de encomio.

Brenner empieza sus comentarios planteando serias cuestiones sobre la influencia que el cine/la tele tiene en el público, particularmente el género “judicial” de Hollywood. Argumenta, como buen letrado que es, que la licencia poética no es ni más ni menos que una falsificación perniciosa del sistema legal de los EE.UU. Compara a los incautos miembros del público televisivo o de cine con nuestro ilustre Don Quijote, me imagino que para demostrar o advertir al oyente discreto que creer en la ficción es un peligro al que no debería exponerse. Se me ocurre preguntarle a mi vez ¿Qué sería de los seres humanos sin esa capacidad de credulidad? ¿Qué sería de los españoles sin Don Quijote? Sus distorsiones de la realidad, sus batallas, sus locas ambiciones nos proporcionan maneras de ver la vida más allá de nuestras circunstancias inmediatas, de entender la historia de nuestro país y, entre otras muchas cosas, de meditar sobre la fragilidad humana (y no precisamente la de Alonso Quijano, o no sólo).

Pero vayamos por partes. La ficción no es ni quiere ser la realidad, pero grullada bien cierta, pero eso no significa que esté reñida con la verdad o con la justicia. Don Quijote no es bueno y justo porque perciba la realidad de un modo absolutamente objetivo (ninguna realidad se percibe en términos absolutos ni objetivos) sino, en su caso precisamente, porque ni percibe la realidad como es, ni es objetivo. Es la persona que lee quien se da cuenta de que los principios morales del caballero andante están muy por encima de la realidad a la que se enfrenta, que su modo de ver y de actuar es algo a lo que aspirar para poder transformar muchas veces realidades penosas, las suyas y las nuestras. De manera similar el cine, como arte e industria, refleja realidades y construye realidades. Me explico: no hay películas que no reflejen claramente la sociedad en la que se hacen, ni hay películas que no traten de influir sobre esa misma sociedad. Tanto el personaje bueno como el malo representan un modelo de comportamiento ante un público, y es ese público el que decide qué entender qué es lo malo del malo y lo bueno del bueno. En este sentido las películas reflejan y reconstruyen la realidad. Ninguna película está exenta de política porque ninguna película se desentiende de la sociedad que va a verla. El realismo de las mismas no garantiza la objetividad ni tampoco, en algunos casos, la falta de una propaganda insidiosa, por ejemplo; ni las licencias poéticas le restan crítica o maneras de llegar a una verdad.

Nos explica Brenner cómo es en realidad un juicio, qué lenguaje se usa, cuáles son las maneras de proceder, incluso cómo hay que vestirse cuando se asiste a un juicio de verdad. Esta información, junto a las explicaciones de la evolución histórica del sistema judicial

norteamericano, nos hace comprender que cualquier sistema legal tiene su propio lenguaje, su simbología, sus significados especiales. Hablando de licencias poéticas, el lenguaje legal, fuera del ámbito judicial, resulta mucho más impenetrable que un poema dadaísta. Los norteamericanos llaman al juez "Your Honor" (Su Honor), nosotros lo llamamos "Su Señoría"; en el juzgado llaman al abogado "letrado", las expresiones en latín clásico abundan tanto en el sistema legal norteamericano como en el español: "habeas corpus", "exequátur". Uno podría preguntarse por qué si hasta la misa de la Iglesia Católica (venerable institución cuyos códigos son aun más abstrusos que los del brazo secular) nos la dan en las lenguas contemporáneas, los sistemas legales continúan sumergidos en un aura de misterio por la que sólo los muy iniciados pueden navegar con cierta facilidad. Pues bien, aunque no me toque a mí hacer la apología del lenguaje legal, sí admito y comprendo que tenga su propia retórica, no sólo como también lo tiene cualquier profesión, sino con el afán de representar y legitimar procesos y decisiones que históricamente estaban reservados a los representantes de la voluntad divina en la Tierra. Sea como fuere, es un lenguaje muy lejano a la realidad cotidiana de cualquier ciudadano, pero funciona a la vez que impone un respeto. El lenguaje del cine es mucho menos esotérico: trata de representar conceptos y realidades mediante imágenes, movimiento y sonido reconocibles inmediatamente por un público general. Naturalmente, cuanto más reflexivo sea el público, mejor interpretará lo que aparece y se oye en la pantalla. La ventaja que tiene una película con respecto a los ciudadanos de a pie es que no suele presentar nada que no sea discutible o re-interpretable mil veces y todas ellas válidas.

Los juicios que aparecen en las mejores películas del género "judicial" de Hollywood no se tratan de juicios en absoluto. La sala de juicios es en sí un escenario con público incluido aunque separado de la acción principal por una barrera simbólica o real. Cualquier juicio se celebra para resolver un problema de cierta envergadura. El fiscal y el abogado defensor tienen que presentar el caso desde perspectivas opuestas para demostrar que el acusado es culpable o que existen dudas sobre la culpabilidad del acusado. Según el propio Brenner nos ha explicado, los juicios no se desarrollan de acuerdo a las normas teatrales de un drama sino de acuerdo a unos procedimientos preestablecidos, sin sorpresas de ningún tipo para ninguna de las personas implicadas. La rigidez y solemnidad del proceso no cesan de recordarnos a los rituales religiosos. En esto precisamente se diferencian los juicios reales de los de películas: en las películas lo que interesa es la historia y sus personajes dentro y fuera de la sala de juicios; el cine usa la sala de juicios como un escenario de excepcional valor por la tensión dramática que puede acumular sin estirar demasiado la capacidad de suspender voluntariamente la incredulidad de los espectadores. Menciona Brenner varias películas como ejemplos de estricto ajuste a la realidad judicial o de traición a la misma: Presunto inocente (con Harrison Ford) y Testigo de cargo (con Charles Laughton y Marlene Dietrich). Lo que no nos dice Brenner es que ninguna de las dos películas está realmente centrada en lo que es un juicio o cómo debería ser. Las dos películas giran en torno a personajes que son abogados; el abogado que encarna Ford acaba por ser acusado de haber matado a una colega con la que había mantenido un asunto extra-matrimonial, el que encarna Charles Laughton se ve en la situación de tener que demostrar la culpabilidad de una mujer (Marlene Dietrich) a quien cree totalmente inocente. En ambas los espectadores sabemos más que cualquier jurado porque tenemos acceso a los personajes como personas completas y no sólo como acusados, abogados defensores, fiscales, jueces o miembros del jurado dentro de una sala de juicios. En ambas también nos interesa saber algo más que quién es el culpable del crimen, nos interesan los amores pasionales que provocan las respectivas historias, nos interesa ver partes de la condición humana que quizás reconozcamos en nosotros mismos o que nos proporcionen un placer de segunda mano, sea éste el de admirar la agudeza humorística, y a veces devastadora, del personaje que interpreta Charles Laughton o el dudoso estoicismo del personaje interpretado por Marlene Dietrich; cómo no, también disfrutamos identificándonos con las víctimas si las creemos inocentes, o satisfacemos sin ambages el placer escopofílico que nos proporciona el físico de cualquiera de los protagonistas. La cosa es que los espectadores no nos planteamos la cuestión de si la representación del juicio es fiel a la realidad o no porque ya entramos en el cine predispuestos a seguir la historia sean cuales fueren las "infidelidades" que se cometan en pantalla. (Una de las "infidelidades" más devastadoras para una persona que haya visto muchas películas de juicios es la de encontrarse con la cruda realidad de un juicio real en el que ninguno de los abogados en la sala es tan guapo

como Harrison Ford, tan ingenioso como Charles Laughton o tan contundentemente exitoso como Perry Mason).

Con todo, creo que el Sr. Brenner y yo estaremos en algunos puntos de acuerdo: tanto los juicios como las películas son procesos narrativos en los que se busca llegar a una interpretación. En el caso del juicio, las personas implicadas en él hablan, cuentan, preguntan y responden elaborando una historia creíble o dudosa que finalmente va a interpretar un jurado. Los hechos nunca están presentes. En el caso de una película los hechos se representan (o pueden representarse) pero siempre dentro del marco narrativo de ficción que le es propio al cine. Las respectivas interpretaciones, sin embargo, son de naturalezas distintas: un veredicto es una interpretación final y cerrada con un poder que trasciende la mera interpretación (el juez sentencia a la persona acusada o la deja en libertad). Una interpretación de una película es exactamente eso: una entre muchas posibles, y no necesariamente cerrada o final, y su trascendencia afecta socialmente de un modo filosófico o artístico, no a una persona concreta porque no tiene el mismo tipo de poder social.

Veamos ahora algunos casos particulares que yo misma he escogido para esta defensa del género jurídico de Hollywood: *To Kill a Mockingbird* (1962) dirigida por Robert Mulligan, producida por Alan Pakula y protagonizada por Gregory Peck, y *The Paradine Case* (1947) dirigida por Hitchcock, producida por David O. Selznick y protagonizada también por Gregory Peck). *To Kill a Mockingbird* (Matar a un ruiseñor) está basada en la novela homónima de Harper Lee (1961) quien recibió el premio Pulitzer precisamente por esa novela. Casi se pueden contar con los dedos de una oreja los casos de fidelidad entre una película y la novela en la que se inspira o basa. Pero, aunque yo no crea que la fidelidad tenga que ser la virtud del cine porque en sí no garantiza nada, la versión cinematográfica de *To Kill a Mockingbird* sí se la guardó a la novela y no era simplemente una cuestión de reproducir personajes, datos, frases dichas, fechas o eventos, sino de conseguir reflejar la perspectiva de una niña observando su mundo. Esta película (al igual que la novela), a pesar de que un juicio ocupa una parte central del argumento, no es sobre el sistema judicial en el sur de los EE.UU. en los años 30 sino sobre un sistema moral plagado de prejuicios. Lo que está en juicio no es el caso de un hombre negro inocente, Tom Robinson, a quien se le ha acusado de violar a una mujer blanca sino la discriminación a los negros y, por ende, a cualquier marginado. Las virtudes que se exaltan tanto en la novela como en la película, no son las del abogado listo, ingenioso y profundo conocedor del sistema legal, las leyes, los códigos o los procedimientos, ni siquiera las del personaje que encarna el papel de Áticas (Gregory Peck) –el abogado defensor, sino las de la nueva generación que, a través del ejemplo de Áticas, aprende e internaliza otra moral. Pero adelanto conclusiones sin haber expuesto el caso. Empecemos por los nombres de los personajes; éstos ya nos dan pistas sobre la sociedad y los valores de los individuos que la componen: Áticas, el padre de la niña y el niño que protagonizan la historia, suena a eco de la civilización clásica griega; Calpurnia, la mujer negra que se ocupa de la casa y los niños de Áticas, evoca el de la civilización romana; el nombre del hijo de Áticas, Jem, suena igual que la palabra “joya” en inglés o puede ser también una manera de llamar a un Jeremy, una referencia bíblica al profeta Jeremías; y el apodo por el que se nombra constantemente a la hija de Áticas, Scout, significa una persona que escucha y sigue la senda correcta (el término “scout” procede del francés écouter). Este grupo de personajes se caracteriza por su falta de prejuicios y la férrea voluntad de vivir de acuerdo a un código moral que supera con mucho al de sus conciudadanos. Vayamos al juicio. Si el Sr. Brenner y sus colegas se asombraban de cómo se desvirtuaban los juicios en los episodios televisivos de Perry Mason, estoy segura de que no darán crédito a sus ojos cuando vean (o quizás hayan visto ya) cómo se desarrolla el juicio de *To Kill a Mockingbird* rompiendo casi todas las normas y protocolo del que nos habla el Sr. Brenner.

El “terreno sagrado” en la sala de juicios de esta película no sólo no es sagrado sino que se convierte en la plataforma particular de Áticas. No es que Áticas se sitúe en él y no se mueva, sino que lo usa precisamente para producir muchas de las más memorables frases y acciones de la película. Áticas, como representante de la conciencia humana y como personaje particular, irrumpe en el “recinto” –ese espacio de margen sagrado entre el estrado y las mesas de los

abogados- siguiendo un imperativo moral que le justifica. El mismo lo explica cuando responde a la pregunta de su hija Scout de por qué defiende a un negro: "Because I could never ask you to mind me again [if I did not defend him]. Scout, simply by the nature of the work, every lawyer gets at least one case in his lifetime that affects him personally. This one's mine, I guess" (Porque [si no le defendiera] no podría pedirte nunca más que me hicieras caso. Scout, simplemente por cómo es la naturaleza de este trabajo, todos los abogados tienen por lo menos un caso en sus vidas que les afecta personalmente. Supongo que éste es el mío). Cuando el juez observa u oye algo que le molesta, aporrea su maza sin rubor alguno (en la novela también). En la novela, no así en la película, el juez además mastica tabaco durante el juicio. El fiscal no se dedica a intentar probar la culpabilidad del acusado, sino a hostigar al acusado explotando los prejuicios que sabe compartidos por el jurado y por la mayoría del público blanco local. En ningún momento tiene el juez que "des-tocar" la campana o "de-sonar" el timbre, porque lo que hace el fiscal es repetir lo que el jurado ya pensaba antes de empezar el juicio. El mismo Atticus, para probar que Tom es diestro y, por lo tanto, no ha podido golpear a Miyella en su ojo derecho, le lanza a Tom un vaso desde el recinto para que todos vean con qué mano lo agarra.

Las infracciones del protocolo real son tantas y tan obvias que si la opinión de algún abogado hubiera tenido peso sobre el jurado de la Academia de Hollywood seguramente esta película no habría recibido tres Oscars (Gregory Peck, Mary Badham [Scout] y Horton Foote por el guión), y el respeto y admiración general de generaciones de espectadores en todo el mundo. Lo que quiero decir es que las "infracciones", infidelidades o licencias poéticas que se toma esta película cumplen una función del cine que va más allá del golpe de sorpresa fácil o del efecto espectacular: ilustran el poco peso de unas leyes que sólo se cumplen en el protocolo y no en su espíritu de justicia. Como dice el propio Atticus después de haber perdido el caso: "The one place where a man ought to get a square deal is in a courtroom, be he any color of the rainbow, but people have a way of carrying their resentments right into a jury box" (El sitio donde un hombre debería recibir un trato justo es precisamente en una sala de juicios, pero la gente siempre se las arregla para llevar consigo sus resentimientos al recinto del jurado). La novela y la película presentan al público, como jurado social, esos resentimientos que el jurado de la película se lleva a su recinto.

The Paradine Case es una película de Alfred Hitchcock y, de nuevo, no trata de explorar cómo es un juicio, ni cómo debe portarse un abogado en Inglaterra esta vez, sino de ilustrar un aspecto de la vulnerabilidad humana, concretamente el desequilibrio pernicioso que provocan los amores ciegos. En este caso las ambiciones morales de la película no pretenden tener la trascendencia que viéramos en Matar a un ruiseñor, sin embargo, es una película de preocupación profundamente moral. El argumento gira en torno a las relaciones que tiene un abogado (Gregory Peck) en su entorno familiar y con la mujer a quien defiende en un caso de homicidio. El primer personaje con el que nos encontramos es la misteriosa y escultural Sra. Paradine, remota en su actitud incluso cuando la están acusando de haber envenenado a su marido ciego y advirtiéndola de su derecho a no decir nada que pueda afectarla negativamente en un juicio. En abierto contraste con esta mujer extranjera e inescrutable, se nos introduce a Gay (¿Gale?), la mujer del abogado que va a defender a Madalena Paradine. Las relaciones de pareja entre Tony Keen (Gregory Peck) y su mujer aparentan ser felices y tener una relación de comprensión y de disfrute mutuo. Este equilibrio, sin embargo, se rompe cuando Tony conoce a Madalena. Desde el primer momento la viuda de Paradine juega con su defensor manteniendo una tensión entre la docilidad y la agresión punitiva que, a un tiempo, seducen y desarman al abogado. Prácticamente todos los personajes que rodean a Tony le advierten sobre los peligros que representa Madalena, mientras ellos y nosotros vemos sin poderlo remediar lo que su ciego empecinamiento puede costarle. Pero vayamos al juicio. De nuevo las rupturas de protocolo son obvias. El juez que preside la sala (Charles Laughton) interviene ayudando al fiscal con sus comentarios, el propio Tony hostiga a uno de los testigos hasta crear una situación de tensión emotiva que le afecta a él mismo. Aunque la premisa del juicio es que vamos a ver, como el juez y el jurado, si Madalena Paradine es culpable o inocente, lo que realmente se desarrolla en la película es la evolución del estado mental y anímico de una cadena de personajes envueltos en pasiones ciegas, tan ciegas como la imagen simbólica de la justicia. El castigo a esas pasiones

es implacable porque viene dado con la propia pasión. El coronel Paradine muere doblemente envenenado por su mujer que se aprovecha de su doble ceguera (la natural y la pasional); André Latour, sirviente del Sr. Paradine y amante de Madalena, se suicida al no poder soportar haber traicionado a su señor; Madalena confiesa su crimen al saber que su amante André se ha suicidado; y Tony Keen se "suicida" profesionalmente al defender a Madalena y exponer públicamente sus emociones hacia ella. El propio juez, quizás mostrando una vez más su carácter exento de compasión y de entendimiento hacia los amores ajenos (incluyendo el de su propia esposa), condena a la pena capital a Madalena. No es el sistema judicial el que redime a la víctima que sobrevive la ordalía, a Tony Keen, sino su amantísima esposa.

Y concluyo volviendo a las palabras de Mark Brenner cuando habla de "dos órdenes de la verdad" refiriéndose a 1) la realidad objetiva de lo que debe hacer un juez y todo el personal implicado en un juicio en una sala de juicios y 2) "una verdad subjetiva y arbitraria" como las opiniones del joven Mark Twain. Estoy en desacuerdo con el letrado californiano: lo que debe hacer un juez y el personal es un ideal no una realidad objetiva y las opiniones del joven Twain no son verdades más o menos arbitrarias sino opiniones subjetivas. La verdad no es opinable en sí, sin embargo la realidad es interpretable y cada interpretación sí es subjetiva. La frase irónica (¿sarcástica?) "No dejes que la realidad te eche a perder una buena historia", creo yo, no es un lema del cine. Las películas, insisto, interpretan la realidad de manera subjetiva pero, como creo que hemos visto en mi breve análisis de dos ejemplos del género "judicial", no se alejan de realidades importantes; de hecho se concentran en explorar las vulnerabilidades completamente reales de los seres humanos. Las buenas historias nunca están lejos de la verdad, el cine como arte interpreta esas verdades y se permite las licencias poéticas que le son propias. Como en El Quijote, los personajes de las películas, queriendo deshacer entuertos, se enredarán en otros mayores y será el público quien descifre lo que ve según sus luces.