

Derecho... ¡al cine!: crónicas de experiencias cinematográficas en el aula

MARÍA JIMENA SÁENZ¹

Este libro está dedicado a los empleados de comercio de mi ciudad que dividieron sus vidas entre el cine y la oficina.

NICOLÁS OLIVARI. Dedicatoria de
La musa de la mala pata (1926)

Yo rescato mucho de tribunales (...) el abogado (...) tiene una especie de propensión al cine (...) Es interesante escuchar a un abogado, porque aparte del invento de teorías que necesariamente debe hacer para defender casos a veces indefendibles, tiene que trabajar con ficción.

E. A. VIGO, entrevistado por Curell, 1995

RESUMEN

Este trabajo ofrece una reflexión sobre la experiencia de introducir el cine en las aulas de un curso de Derecho Constitucional durante los últimos años y, en el trayecto de esa reflexión sobre una práctica pedagógica en el ámbito jurídico, propone una reconstrucción de los problemas y perspectivas que abre la vinculación del cine y el derecho.

PALABRAS CLAVE

Cine y derecho - Derecho constitucional - Enseñanza del Derecho.

¹ Becaria doctoral (ICJ-CONICET). La experiencia que se relata aquí se enmarca en el curso de Derecho Constitucional, Comisión 1 (UNLP) junto a Miguel A. Benedetti. A él le agradezco la lectura, comentarios y sugerencias sobre versiones previas de este trabajo. mjimenaesenz@hotmail.com.

Law and cinema: chronicles of cinematographic experiences in a constitutional law classroom

ABSTRACT

This paper offers a reflection on the experience of introducing cinema in a constitutional law classroom and, in the course of that reflection about a pedagogical practice in the legal arena, it proposes a reconstruction of the “law and cinema” studies.

KEYWORDS

Law and Cinema - Constitutional Law - Legal Education.

I. LUZ, CÁMARA...

No es una sorpresa que quienes estamos involucrados de uno u otro modo en el mundo gris del derecho tenemos “una especie de propensión al cine”. Guiados a veces por la necesidad de “dividir nuestras vidas”, por separar esa parte árida de “teorías que necesariamente debe hacer para defender casos a veces indefendibles” y generar un espacio vital diferente, los abogados van al cine. Esa propensión al cinematógrafo de los personajes ligados al mundo del derecho –abogados, oficinistas, empleados tribunales, jueces, legisladores, profesores– que registran las dos frases que tomo como epígrafe parece mantenerse constante desde la irrupción del cine como medio de entretenimiento masivo en la Buenos Aires de Nicolás Olivari durante las primeras décadas del siglo XX y la conflictiva relación que esta forma de entretenimiento popular mantenía con los circuitos letrados; hasta la década del noventa en la que se sitúa la entrevista de Mónica Curell al artista platense Edgardo A. Vigo, década que marca la consolidación de la “cultura de masas”, la “era de las imágenes” y el nuevo lugar del cine –y la televisión– en ese contexto.

Pero no sólo la práctica de “ir al cine” de los abogados une al cine con el derecho, también los abogados, jueces y juicios forman una parte central del imaginario cinematográfico. Abundan las películas que tienen

como eje central de la trama episodios y tópicos jurídicos clásicos, que representan personajes y vicisitudes del mundo del derecho o que asumen incluso la forma del juicio como estructura de la narrativa cinematográfica.

También puede pensarse que algunas películas han tenido un cierto impacto en la legislación y el reconocimiento de derechos. Un ejemplo de los últimos años que hace visible una relación inusualmente directa entre un film y un cambio legislativo es lo que sucedió en Bélgica luego del estreno de la película *Rosetta* (1999) escrita y dirigida por Luc y Jean-Pierre Dardenne.² La película narra la historia de la joven Rosetta y sus infructuosos muchas veces, desesperados otras, intentos por ingresar al mercado laboral. En ese camino, vive una vida nómada en una casa rodante acompañada de su madre alcohólica y sufriendo el desgaste de una úlcera que cifra el cansancio de una búsqueda denodada por encontrar un lugar estable económica, social y emocionalmente. En su contexto de producción –la película es una producción franco-belga de fines de la década de los noventa–, *Rosetta* fue vista como un ejemplo de la crisis nacional que atravesaba Bélgica, mostrando uno de los costados más oscuros de esa crisis: la conformación de una generación de jóvenes que quedan marginados económica, social y afectivamente de la ciudadanía. Durante el año siguiente a su estreno, el gobierno belga sancionó legalmente lo que fue conocido como el “plan Rosetta” con el fin de desarrollar más empleos para los jóvenes crónicamente subempleados como la ficcional Rosetta, incentivar la generación de empleos durante los primeros seis meses de terminados los estudios y prohibir a los empleadores pagar menos del salario mínimo a sus trabajadores adolescentes.³

El cine, el uso de las imágenes y del reservorio de formas de presentarlas y tramadas con una historia que se quiere contar, también ha funcionado como una herramienta en las luchas políticas y jurídicas de

² El film resultó ganador de la palma de oro y premio a la mejor interpretación femenina en el Festival internacional de Cannes, 1999.

³ Para un lúcido análisis de la película que registra su impacto sobre el lanzamiento del “Plan Rosetta”, ver BERLANT, Lauren, *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*, pról. de Rosana Reguillo, trad. de Victoria Schussheim, México, FCE, 2011, pp. 113-158. Para más información sobre el “Plan Rosetta” consultar [en línea] <<http://www.droit-fiscalite-belge.com/article7.html#fn1>> [chequeado por última vez en diciembre de 2013].

ampliación de la ciudadanía de distintas maneras. Para el caso argentino, baste con recordar el cine político que de diferentes maneras se realizó durante las décadas de los 60 y 70 en el seno de los grupos “Cine de la base” asociado a la figura de Raymundo Gleyzer y “Cine liberación” liderado por Octavio Getino y Fernando Solanas, y el tránsito hasta un género actual de “cine por los derechos humanos” que circula especialmente en festivales temáticos que llevan ese nombre.

La crónica que se esboza aquí es parte de esa propensión del abogado al cine y narra las vicisitudes de la experiencia de llevar el cine al aula de derecho constitucional, de introducir esa línea de fuga cinematográfica de “las teorías que necesariamente debe hacer” –aprender y enseñar el abogado constitucionalista– en el centro mismo de las teorías, casos judiciales, textos legales que tradicionalmente discutimos en las clases y en nuestras aproximaciones al derecho. La crónica sigue el ritmo, las marchas y contramarchas a las que nos enfrentamos en lo que se presentó como una doble tarea conflictiva: enseñar y aprender derecho, *reproducir* de uno u otro modo el mundo del derecho, y mantener, por otro lado, algo de la experiencia *singular* del cine, esa capacidad de las películas de “dividir” la vida, como la llama el epígrafe de Olivari.⁴

El trabajo se organiza a partir de dos agrupamientos de algunos films que proyectamos en el curso –y se agregan también otros que aún no llevamos al aula– en distintos segmentos temporales a partir de 2008. Estos agrupamientos intentan reconstruir también los modos y los problemas de la vinculación del derecho y el cine. El primero –sección II.A– se refiere entonces a una entrada tradicional del área “derecho y cine”: las representaciones del mundo jurídico en las películas. Pero también pretende introducir su reverso: el uso de la imagen y de técnicas cinematográficas por el derecho y sus instituciones. El segundo agrupamiento –sección II.B– se refiere a películas que mantienen una relación particular no sólo con temas vinculados al derecho, ampliando el género “películas de juicios”, sino que también incorporan una reflexión sobre su/s au-

⁴ Un argumento similar con relación al uso conflictivo de las artes en general, y la literatura en particular, en la enseñanza y la producción de conocimiento jurídico se encuentra desarrollado en CARDINAUX, Nancy, “La literatura en el proceso de investigación y enseñanza del Derecho”, en *Revista Derecho y Ciencias Sociales*, octubre, nro. 11, 2014, pp. 58-70.

diencia/s y los modos de producir imágenes y de construir historias, abriendo con estos ingredientes nuevas formas de explorar la relación “cine y derecho”. Finalmente, se ofrecen algunas líneas que concluyen el derrotero de llevar el cine a un aula de derecho con algunos interrogantes.

II. ¡ACCIÓN!

A. *EL DERECHO EN EL CINE: PELÍCULAS DE JUICIOS, JUICIOS DE PELÍCULA*

Nuestra primera opción a la hora de llevar el cine y las imágenes en movimiento al aula fue el género “películas de juicios (célebres)”: *Separados pero iguales* (1991) y *Tierra fría* (2005).⁵ Ambas cuentan y enmarcan de modos distintos la historia de dos casos resonantes del derecho constitucional comparado: el reconocido caso “Brown” resuelto por la Suprema Corte norteamericana, mediante el que se dio fin a la segregación racial en las escuelas norteamericanas en los años 50⁶ y, en el caso de *Tierra Fría*, la primera acción de clase por acoso sexual en los Estados Unidos entablada contra una empresa minera en el estado de Minnesota en la década de los noventa.⁷

Nuestro objetivo mínimo era, por un lado, plantear en la clase casos relevantes del derecho comparado en materia de igualdad –racial, en el caso de *Separados pero iguales*; de género, en el de *Tierra Fría*– que no se encuentran traducidos de manera completa⁸ y, a la par, hacerlo a través de una fuente de conocimiento y producción del derecho en algún punto “profana” como es el cine frente a los tradicionales libros, manuales y publicaciones oficiales de jurisprudencia. Lo que nos interesaba era aprovechar el medio fílmico *instrumentalmente* para reflexionar sobre algunas cuestiones que veníamos trabajando en las clases y aprovechar también la particularidad del medio fílmico para reflexionar de *otro modo* sobre

⁵ Entre las películas que se pueden pensar dentro del género “películas de juicios” podrían incluirse: *Roe v. Wade* (1989), *Una acción civil* (1999), *El juicio de Nüremberg* (1961), *Doce hombres en pugna* (1957).

⁶ “Brown v. Board of Education of Topeka, Kansas”, 347 U. S. 483 (1954).

⁷ “Jenson v. Eveleth Taconite Co.”, 130 F. 3d, 1287 (8th Cir. 1997).

⁸ Cabe destacar que el caso “Brown I” y también aquel conocido como “Brown II” se encuentran traducidos en MILLER, Jonathan *et al.*, *Constitución y Derechos Humanos*, Buenos Aires, Astrea, 1991, t. 2, pp. 1544-1553.

esas mismas cuestiones. Este uso del cine transcurrió de maneras diferentes en relación a cada película.

En el caso de *Separados pero iguales*, la proyección tendía principalmente a presentar el caso “Brown” de una manera amigable a los estudiantes, sacando al “derecho de los libros”, sorteando la dicotomía con el “derecho en acción” y pasando a un estadio intermedio: “el derecho en la pantalla”.⁹ La película incluía una guía minimalista que se dedicaba a llenar los vacíos del marco de representación del film y a cuestionar, en ese sentido, la representación del derecho en la película. Así, la guía incluía algunos puntos de clarificación legal (i. e., el complejo de casos que integraron la decisión conocida como “Brown I” y una reseña histórico-constitucional del conflicto racial en los EE. UU. y su trasfondo económico y social desde el caso “Dread Scott”,¹⁰ la guerra de secesión, la oximorónica segregación constitucional bajo la doctrina “separados pero iguales” y el reconocimiento de las corporaciones como sujetos de derecho protegidos por la Enmienda XIV contemporáneo a ese período) y otros que enmendaban erratas del subtítulo así como presentaban a los personajes históricos del mundo del derecho que aparecían en la película (i. e., Thurgood Marshall y Earl Warren). La discusión del film se planteó entonces en términos de crítica y uso de la representación del derecho y, por otro lado, aprovechando el envío de la proyección, se centró en las cuestiones problemáticas de la implementación del caso que no siempre llegamos a discutir en relación con los fallos que leemos en clase,¹¹ implementación y efectos en los cuales la película misma estaba incluida.¹²

⁹ El juego de expresiones corresponde a SARAT, Austin y Lawrence DOUGLAS *et al.*, “On Film and Law: Broadening the Focus”, en SARAT, A. y L. DOUGLAS *et al.* (eds.), *Law on the Screen*, California, Stanford University Press, 2005, p. 2.

¹⁰ “Dread Scott v. John F. A. Sandford”, 60 U. S. 393.

¹¹ Como apoyo y guía de la discusión utilizamos el breve e ingenioso balance del caso compilado e introducido por Jack BALKIN, *What “Brown v. Board of Education” should have said*, NY, New York University Press, 2002.

¹² Un ejemplo particularmente claro y convincente de este “efecto cinematográfico” de las decisiones tomadas en el ámbito del derecho, que luego redundan en un efecto jurisprudencial, es el que presenta Mezey en relación con el impacto de las “advertencias Miranda” establecidas por la Corte norteamericana en el caso “Miranda v. Arizona” (384 U. S. 436 [1966]). La decisión de la Corte tuvo para el autor más

En el caso de *Tierra Fría*, experimentamos algo diferente. La película narra las vicisitudes del primer caso de acción de clase sobre acoso sexual que llegó a un tribunal federal a partir de la historia de Josie Aimes, que cristaliza las diferentes formas de discriminación y subordinación de género que una mujer puede sufrir y usa para ello escenas de gran impacto emocional que generan identificación con la protagonista. Sucesivamente violada por un profesor, golpeada por su marido y finalmente sometida a acoso laboral, la protagonista lucha por mantener a sus dos hijos hasta llegar a demandar a la empresa minera en la que trabaja. El ejercicio que planteamos con la proyección intentó aprovechar la empatía que genera la película para plantear desagregados los distintos casos de abuso por los que pasó Josie y dárselos a los estudiantes para que los resuelvan con el apoyo de materiales de estudio relacionados con el ámbito local (i. e., imaginar que Josie se planteó la posibilidad de interrumpir el embarazo producto de la violación que sufrió y para ello leer un memorial informativo sobre el caso “A. G.” resuelto –en aquel entonces– por el Superior Tribunal de Chubut; imaginar que Josie se quejó y buscó un abogado ante el examen ginecológico prelaboral efectuado por un profesional de la salud varón al que fue sometida en la película y para argumentar el caso leer el Informe N° 38/96 de la CIDH en el caso N° 10.506 contra Argentina; imaginar una situación previa a la película en la que el capataz declara que “contratan mujeres porque la Corte los obligó” y argumentar cómo defender a una Josie que se ve rechazada por la minera por ser mujer en base a una lectura del caso “Mujeres en Igualdad y otro c/Freddo SA s/Amparo” resuelto por la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Civil, sala H, del 16-12-2002). El efecto empático de la película que aprovechamos para continuar la escena cinematográfica con los alumnos, en gran parte está montado sobre el esquema de juicio que la película asume en la segunda mitad. Esta vez nosotros usamos el cine para generar una conversación jurídica, pero el

impacto en la cultura popular, cinematográfica y televisiva de la que efectivamente tuvo en las prácticas policiales y las estaciones de policía. Y fue esta raigambre en el imaginario cultural de las famosas advertencias la que luego construyó a la Corte a sostener el precedente e invalidar leyes que contrarían la decisión de “Miranda” (ver MEZEY, Naomi, “Law as culture”, en *The Yale Journal of Law & the Humanities*, 2001, vol. 13, pp. 55 y ss.).

cine también estaba usando el escenario legal para lograr un efecto que a su vez nosotros pretendíamos aprovechar en la clase de derecho constitucional.¹³ Este espesor mayor abre preguntas sobre la representación que dábamos por sentadas en la proyección de *Separados pero iguales* y que David Black ha caracterizado como “una sobredeterminación narrativa en la relación derecho-cine” pues “el espacio del juicio *real* es ya un espacio de representación en sí mismo, un teatro de construcción narrativa; entonces los films sobre juicios agregan una segunda capa de representación, un espesor mayor (...) los films sobre juicios lo son también sobre el proceso de representar y contar una historia”.¹⁴ Algo de esa representación doble y de otras formas de vinculación de la imagen y el derecho surgió en las clases que siguieron a la proyección en la que los grupos de estudiantes presentaban sus casos protagonizados por Josie: los estudiantes usaban no solo un tono diferente al de las clases anteriores para presentar la defensa de sus casos, sino que también concurren a la clase vestidos de manera diferente, más formal y prolija.¹⁵ Estas escenas de clase abren hipótesis sobre cómo las películas de juicios son consumidas por nosotros, los espectadores –aun por quienes no tienen todavía una experiencia en los usos y costumbres de los espacios de sociabilidad profesional de los abogados–, de manera que moldean de algún modo nuestros comportamientos y la imagen que tenemos de las personas, la vestimenta y los tonos vinculados al *métier* jurídico.

La introducción del cine en la clase nos permitió mostrar y ejercitar otras formas del derecho, desvinculadas de los Códigos y del mundo blanco y negro e inanimado de los libros, revistas y colecciones de fallos tradicionales. Ensayamos formas de *usar* al derecho para defender *dere-*

¹³ La construcción de un argumento más amplio sobre esta forma de vinculación entre el imaginario legal y la forma “de juicio” que asume el cine y la cultura popular, aun aquella desvinculada de los contenidos jurídicos, puede consultarse en CLOVER, Carol, “Law and the Order of Popular Culture”, en SARAT, A. y T. KEARNS (eds.), *Law in the Domains of Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, pp. 97-119.

¹⁴ BLACK, David, *Law in Film: Resonance and Representation*, Urbana, University of Illinois Press, 1999, p. 56.

¹⁵ El incidente desafortunado de una alumna desacostumbrada al uso de tacos para ir a la facultad que disculpó su demora por la rotura de, precisamente, un taco camino a la clase, es un ejemplo de esta actitud diferencial.

chos sin detenernos en los escritos y sus formalidades, sino en el proceso de argumentación, involucramiento y compromiso con –y para– contar una historia. Pero también el cine en el aula funcionó para reorganizar el espacio y las relaciones de poder-saber: la película y la oscuridad nos pusieron por un rato a profesores y alumnos en la misma situación de observadores-espectadores, que luego convertimos en “observadores participantes” de las pequeñas historias que los estudiantes debían argumentar a partir de los casos que la película –y nosotros– proyectamos.¹⁶

El reverso de las “películas de juicio” y otros modos de vinculación del derecho y el cine en el ámbito local son “los juicios de película”: documentales sobre la contaminación ambiental en la cuenca Matanza-Riachuelo que incluían como escenario el conocido caso que llegó a la Corte Suprema de Justicia de la Nación (CSJN)¹⁷ y como protagonistas a algunos de los jueces supremos,¹⁸ y la documentación audiovisual de la nueva práctica –aún en proceso de consolidación– de las audiencias públicas publicada en el portal de noticias de la CSJN¹⁹ así como la video-grabación de la visita *in situ* de la Corte IDH al territorio del pueblo Sarayaku en Ecuador.²⁰ Este nuevo uso de la imagen por dos de las más importantes instituciones del mundo del derecho –la CSJN y la Corte IDH– para publicitar sus tareas, demostrar transparencia y construir una identidad institucional nueva en el caso de la Corte Suprema local,²¹

¹⁶ La cesión del lugar de autoridad del profesor al cine se mantuvo luego a partir de la invitación de algunos grupos de exalumnos para que contaran sus casos en clases de otros cursos posteriores, ayudando a sus compañeros a programar y proyectar los trabajos de argumentación que les tocaría hacer.

¹⁷ *Fallos*: 329:2316 (2006) y 331:1622 (2008) *in re* “Mendoza, Beatriz Silvia y otros c/Estado Nacional y otros s/Daños y perjuicios”.

¹⁸ Nos referimos a, entre otros posibles, el documental *Río adentro: una expedición al Matanza-Riachuelo* (2008), de Eduardo Anguita.

¹⁹ Disponibles [en línea] <<http://www.cij.gov.ar/audiencias.html>> [chequeado por última vez el 1-2-2015].

²⁰ La visita inédita en la historia de la Corte IDH se realizó el 21 de abril de 2012 en el marco de la resolución del caso “Pueblo Indígena Kichwa de Sarayaku vs. Ecuador”, con sentencia del 27 de junio de 2012.

²¹ La práctica de las audiencias públicas en casos trascendentes fue formalizada mediante la Acordada 30/2007 que se enmarca entre una serie de medidas tomadas por esos años tendientes a reacondicionar la imagen y el rol institucional de la CSJN luego de la crisis de 2001.

transforma a las causas, algunas causas, en verdaderos “sucesos de cinematográficos aspectos”.²² Este nuevo modo de producción del derecho alejado de sus medios habituales no solo utiliza los recursos técnicos de la cinematografía, sino también algunos de sus recursos expresivos vinculados, entre otros, al encuadre y al uso de primeros planos. Lo mismo ocurre con la forma de circulación y consumo que habilita, poniendo al receptor especializado –o no– en el lugar de un espectador del espectáculo visual capaz de ser puesto en marcha en la privacidad de los hogares que cuenten con el dispositivo técnico capaz de reproducir *on line* estas grabaciones. Entre los estudiantes, tanto el documental como los videos de audiencias o el de la visita *in situ* de la CIDH eran recibidos cual lo habían sido las películas de ficción, con la diferencia de que, al momento de armar sus trabajos de argumentación, algunos grupos de alumnos se dispusieron a contactar a esos personajes que aparecían en la familiaridad del espacio fílmico del aula para consultarlos sobre sus trabajos, sobre la marcha y avatares de los casos en los que estaban involucrados y sobre sus percepciones del rol del derecho en la causa que perseguían.²³ El formato audiovisual de consumo de materiales jurídicos pudo haber incentivado estos intentos de acercamiento y contacto con los personajes a partir de la cercanía en la que vemos a través de la pantalla los sucesos de un caso, y a las discusiones teóricas sofisticadas, imbricados en historias de gente con un rostro y una historia que contar. El efecto cinematográfico del formato particular de los videos que pasamos pareció funcionar en el doble sentido de cercanía-lejanía: veíamos actores con rostro, debates abstractos embebidos en una historia con personajes identificables (y que generan, en algunos casos, identificación): el cine trae

²² La frase está tomada del trabajo de Lila Caimari que lleva el mismo título, en el que analiza los modos de producción, circulación y consumo de los secuestros criminales en Argentina durante los años treinta del siglo XXI y las imbricaciones entre prensa y cine (CAIMARI, Lila, “‘Suceso de cinematográficos aspectos’. Secuestro y espectáculo en el Buenos Aires de los años treinta”, en CAIMARI, L. [comp.], *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, FCE, 2007, pp. 209-250).

²³ Una de las anécdotas más representativas de estos “contactos” fue la de un grupo de estudiantes que se comunicó por correo electrónico con representantes del pueblo Sarayaku para preguntarles por los avatares del caso luego de la sentencia y los problemas de su implementación, así como por la situación actual de los derechos de los pueblos indígenas en Ecuador.

cerca de casa cuestiones abstractas; pero también los veíamos y escuchábamos en la lejanía, como detrás de una pared, casi como se espía a una vecina y se escuchan rumores.

B. CINE Y DERECHO: AMPLIANDO EL GÉNERO

El segundo agrupamiento de películas y el segundo intento de llevar el cine al aula de derecho constitucional amplía el foco. En estos casos no elegimos películas que representen juicios, sino que tomamos algunos films que presentan cuestiones y debates vinculados al derecho en sentido amplio: así como el derecho incluye mucho más que juicios y casos, el espacio del “derecho y cine” también. Algunas de estas películas también presentan reflexiones sobre el proceso mismo de narrar cinematográficamente historias: cuestiones de construcción de perspectiva; cuestiones vinculadas a la recepción y el público del film; cuestiones vinculadas a los modos de producción de imágenes y, finalmente, modos desafiantes de pensar los usos del cine para avanzar objetivos políticos.

Una primera película que integra este agrupamiento de ampliación del género “derecho y cine” es el cortometraje de Raymundo Gleyzer *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974). El documental, aunque algo atípico para el género y la época en la que fue filmado por los recursos expresivos que utiliza, pone en escena un conflicto colectivo del trabajo que efectivamente ocurrió en simultáneo a la filmación durante el convulsionado año de 1974, entre los trabajadores y una importante empresa (INSUD) instalada en el conurbano bonaerense. Ese conflicto incluye reclamos salariales, problemas de representatividad del sindicato e incluso del Congreso Nacional –a donde llega una marcha que reclama la sanción de “una ley que beneficie al obrero”–, pero, sobre todo, protestas y una huelga prolongada por incapacidad y muertes de obreros a causa del saturnismo provocado por ambiente y actividad laboral insalubres.

Luego de la proyección reflexionamos con los estudiantes sobre algunos de los lineamientos estéticos originales de la película que sirven también como puntapié para pensar algunas cuestiones del derecho. En primer lugar, los modos de representación de los sectores populares y los modos en que se plantean algunos casos vinculados a los derechos

económicos, sociales y culturales: si bien el conflicto tiene como manifestación más visible la enfermedad y vulnerabilidad de los obreros, el film avanza en gran parte a partir de diálogos espontáneos de los actores del conflicto, los muestra organizándose para hacer frente a la inacción patronal en medio de la solidaridad de los vecinos que también toman conciencia del problema ambiental. Por otro lado, las formas de registro de la “voz” de estos actores no se limitan a la oralidad a la que muchas veces se reduce a los sectores populares, sino que incluyen expresiones musicales que entonan el título del cortometraje, y también expresiones escritas diversas: petitorios, grafitis y pancartas con proclamas. Por otro lado, reflexionamos sobre el documental, sus formas y recursos estéticos y las audiencias a las que estaba dirigido en su contexto de producción y hoy en día. A pesar de registrar una situación lamentablemente trágica, el film recurre al humor en repetidas circunstancias que relajan la tensión del conflicto para sus espectadores y abren líneas para la imaginación. Finalmente, el film desafía también su uso pedagógico –en parte, el que nosotros le dábamos–: en una escena central del cortometraje se intercala a la narración del conflicto una serie de dibujos semianimados que explican e ironizan a la vez sobre ese valor explicativo, el funcionamiento de la plusvalía.

Otra de las películas de este segundo agrupamiento que mantiene una relación particular con temas del derecho constitucional es *Mbya. Tierra en rojo* (2006), dirigida por Valeria Mapelman y Philip Cox. La película narra la vida, la historia, las luchas y los reclamos de dos comunidades indígenas mbya guaraní: Tierra roja y Flor del monte. Usando una presentación con una voz *over* guaraní sobre el fondo de fotos en blanco y negro y grabados de libros de historia que plasman los primeros encuentros de los indígenas y el hombre blanco que resonarán a lo largo de toda la filmación, el film muestra nuevos y sucesivos “contactos”: con la televisión y el video (la película muestra escenas de *La misión* (1986) mientras es mirada por un grupo de indígenas); la llegada de un grupo de turistas japoneses; de censistas que preguntan infructuosamente sobre la inclusión de los indígenas en el régimen de seguridad social estatal y la llegada de misioneros que discuten sobre religión con los indígenas. Finalmente muestra el reclamo de las comunidades por la “gestión de su tierra” y un reclamo central sobre el final de la película

por las tierras del valle de Kuña Pirú en poder de la Universidad Nacional de La Plata. La película incluye casi de modo permanente la recepción de escenas e imágenes de la TV que miran los indígenas. Ellos usan la TV como modo de contacto con el mundo exterior, con el Estado, con los reclamos por la crisis que se escuchan de fondo en una reunión familiar; pero también para hablar de sus antepasados cuando se los ve mirando *La misión*, o bien usando las grabadoras para filmar el encuentro con los dirigentes de la Universidad para luego mostrarlo en la comunidad a la vuelta, al momento de rendir cuentas sobre el viaje a “la gran ciudad” y las gestiones sobre su territorio, donde se los escucha usar el poder de la imagen y decir “ahora están obligados a reconocernos”. Una segunda instancia de esa recepción y uso de las imágenes sucedió en el curso. La mayoría de los estudiantes se mostró sorprendido al ver que de la selva misionera el conflicto se trasladaba a su ciudad y a su Universidad, y veían cómo los indígenas en la película veían la filmación de ese encuentro, por primera vez. Discutimos en la clase sobre los modos de producir imágenes y producir historias, y los modos en los que circulan que están tematizados en el film; el respeto de la lengua; la línea narrativa que hila la voz *over* de un anciano mbya guaraní que lamenta y enfrenta las preguntas sobre el futuro cuando “la primera lluvia borra las huellas de la danza” (“el tiempo pasa y la pregunta es la misma, ¿qué pasará cuando nos olvidemos de preguntar?”), e intentamos continuar nuevamente el film en clase contando nuevas historias que surgieran de la película y argumentando nuevos casos.

En la proyección de ambas películas –*Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* y *Mbya. Tierra en rojo*– pusimos a funcionar, en parte, los poderes de representación del cine: el poder de mostrar situaciones que pueden ayudarnos a pensar usos particulares del derecho y generar conversaciones sobre derecho constitucional de otra manera y con un encuadre distinto. Por otro lado, usamos el cine para pensar en los modos de uso y circulación de las imágenes, usos que nos llevan a pensar sobre cómo contar y mostrar historias –casos– constitucionales y cómo los casos jurídicos también podrían circular y ser consumidos y usados de diferentes modos por distintos actores sociales. Pero algo del poder del cine, de ese poder “de dividir la vida en dos” del epígrafe, se perdía. Dos películas recientes ponen en escena este problema y pueden ser útiles para refle-

xionar sobre esta cuestión, sobre los poderes del cine, sobre sus –y nuestras, como abogados– limitaciones.

El etnógrafo (2012) de Ulises Rosell y *César debe morir* (2012) pueden ser pensadas también como películas pertenecientes a este género ampliado de “derecho y cine”. La primera narra la historia de una comunidad wichi en la provincia de Salta y varios conflictos en los que se enfrentan no solo con agentes exteriores que “invaden” su territorio, sino también con la ley estatal: es, en ese sentido, una “película sobre la situación de los pueblos indígenas”. La segunda, *César debe morir*, también puede ser pensada como una “película sobre la situación carcelaria”. Ambas, sin embargo, no se agotan como películas “sobre...” sino que exceden ese marco y, en algún punto central a la trama, lo cuestionan.

Es que *El etnógrafo* es a la vez una historia sobre una comunidad wichi y sus modos de vida y resistencia, y la historia de un etnógrafo inglés, egresado de Oxford, que con su mirada nos guía en nuestra visita cinematográfica a esa comunidad. Es su extraña participación allí y su mirada la que filtra y modula nuestra mirada sobre la comunidad y la que se transforma en el centro de la película. Son sus derroteros “quijotescos” para ayudar a mejorar la calidad de vida de los indígenas los que filtran nuestra mirada, aún más externa, y cuya extrañeza es acentuada por su presencia como nuestro guía en el interior de lo que percibimos que él percibe sobre la comunidad wichi. La película no es en este sentido la documentación de la vida de la comunidad ni tampoco una película sobre el “problema de género” que se cruza conflictivamente con el “asunto indígena”.²⁴ La película puede ser vista, en cambio, como una película sobre la mirada cinematográfica, sobre el enfrentamiento de miradas y sobre la construcción de un punto –siempre inestable, siempre conflictivo– desde el que podemos acercarnos al otro.²⁵ En este sentido, *El etnógrafo* cuestiona el poder de representación del cine para poner a funcionar otro poder, particular, que es el que nos fascina frente a la pantalla, el que “divide la vida en dos”: nos muestra y nos devuelve una mirada frágil,

²⁴ Eventualmente, el mismo director filmó en otro espacio de circulación un documental –“Culturas distantes”– de uso pedagógico que se emitió como capítulo del programa *Pueblos originarios*, en Canal Encuentro durante 2012.

²⁵ Otra película que hace del juego de perspectivas y la construcción de la mirada el centro de su trama podría ser *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa.

como la nuestra, que tienta respuestas en un contexto inestable de una comunidad diferente, a la que sólo alcanzamos a vislumbrar mediante la historia del etnógrafo, un migrante que viene de Oxford y se instala, casi sin razón alguna, en una comunidad wichi del norte argentino.

Algo semejante sucede con *César debe morir*, que también juega entre los límites del registro documental y el arte de la imaginación. El film narra una experiencia teatral dirigida por Fabio Cavalli en la prisión de máxima seguridad de Rebibbia. La película comienza con una escena que cristaliza la intriga del film: un grupo de actores representando en el escenario del teatro de lo que luego, con la salida del público que aplaudió de pie la actuación, sabemos que es una prisión, la escena final de la tragedia *Julio César* de William Shakespeare. Lo que sigue inmediatamente es una vuelta atrás en el tiempo que comienza con un casting en el que los internos actúan y luego, a la manera de prontuario, leemos con el fondo de los primeros planos de los internos seleccionados para representar la obra, sus crímenes y condenas. El resto de la película muestra los ensayos de la obra, para los que la prisión entera se transforma en escenario de las conspiraciones, los juegos de traiciones y lealtades, el ensayo de líneas sobre lo que vale la pena pelear, sobre la libertad, sobre el deslizamiento de un líder magno hacia el autoritarismo y sobre las relaciones entre el poder y el pueblo. Vemos a los internos leer en el sentido fuerte del término, no sólo la tragedia sino también *La guerra de las Galias* de César; los vemos encarando a sus personajes respectivos –“el personaje de Bruto está en su interior” le dice un interno a otro en algún momento del film–, donde se cuelean experiencias personales a las que las líneas de Shakespeare parecen ofrecerle palabras, y los vemos también debatiendo sobre los niveles de lealtad muchas veces conflictivos que se deben mantener. Recorremos con el film la prisión de un modo inhabitual, siguiendo los espacios que sirven de escenario a la conspiración, a la adulación del líder, y la muerte durante los idus de marzo de César en el patio de la prisión bajo la mirada indulgente de los guardiacárceles que aun excedido el “tiempo de recreación” permiten a los internos “que terminen su escena”. Escuchamos durante un paneo rápido de la noche en prisión los sueños de los internos que “miran el techo imaginando la cara de sus hijos en las manchas de la pintura” y pergeñan reivindicaciones sobre su situación (“tengo derecho a una celda individual”). Si bien el recorrido fílmico nos informa de un

modo particular sobre lo inhumano del encierro (y sobre la humanidad que compartimos con quienes están encerrados), la película queda trunca en ese marco. Es que también puede ser vista como una película sobre el cine, el teatro, el arte, sus poderes y sus limitaciones para avanzar objetivos de crítica social, así como una película sobre nosotros mismos y nuestras limitaciones y prejuicios. Dos escenas particularmente inquietantes pueden servir para ilustrar este efecto más amplio: la escena en la que vemos a uno de los actores junto al director examinando el teatro de la prisión donde será representada la obra, aún en reparaciones, acariciando una silla destinada al público, imaginando quién se sentará allí, “una mujer quizás”. El afuera, las privaciones y perturbaciones del encierro, así como una imagen especular de nuestros prejuicios, se abren en ese espacio mínimo en el que la textura de una silla dispara el deseo y la imaginación del interno. Por otro lado, la escena final del film nos devuelve invertida nuestra propia mirada que intenta usar al arte cinematográfico para abrir el espacio de la prisión a otros recorridos y otras formas de pensar el castigo: luego de la representación ante el público, los guardias aparecen en escena y conducen a los prisioneros a sus celdas de encierro. Una vez dentro, el otrora Casio nos mira mientras prepara un café y dice (nos dice): “Desde que conozco el arte, esta celda se ha vuelto una prisión”.

III. CONCLUSIONES

Intentamos en este breve trabajo presentar una crónica de nuestra experiencia de vincular el derecho y el cine en el aula de derecho constitucional a partir de dos agrupamientos de películas que plantean maneras diferentes de explorar el área aún incipiente de “derecho y cine”. Nuestro derrotero y las preguntas que se abrieron en este camino están ligadas a las maneras en las que la introducción del cine en el aula puede servir para generar un corte, una disrupción tanto de los modos usuales y tradicionales de pensar, producir, reproducir y consumir derecho; como también las maneras en que puede funcionar para pensar modos alternativos y torciones momentáneas de las relaciones de poder-saber que estructuran el aula en la educación legal. Tanto el agrupamiento tradicional que piensa la relación “cine-derecho” dentro del género “películas de juicios” y en función de criterios de representación, como su reverso:

el uso de los recursos técnicos y expresivos del medio audiovisual en general, y del cine en particular, por parte de las instituciones jurídicas, así como la ampliación del foco que se plantea con el segundo agrupamiento de películas, funcionaron para desplazar al derecho de sus modos de producción, circulación y consumo tradicionales, involucrando en el espacio formal de educación legal ese otro medio y esa otra experiencia “profana” que es el cine. Por otro lado, la proyección de películas en la clase funcionó también para traer a primer plano la pregunta misma sobre las formas de producción y circulación del derecho, así como las formas activas de consumirlo y usarlo que pueden plantearse entre sectores y grupos diversos.

Usamos al cine para pensar al derecho, pero también nos preguntamos por lo que queda de esa experiencia singular de ir al cine luego de que ofreció su servicio al derecho. Para pensar ese interrogante y abrir otros nuevos vinculados a los poderes –limitados a veces y esquivos, otras– del cine en relación con la vida política y legal, recurrimos al efecto que nos generaron dos películas que parecían desafiar toda nuestra actividad reseñada anteriormente. Esas dos películas nos devuelven entonces al interrogante con el que iniciamos este trabajo: ¿cómo enseñar y aprender derecho, *reproducir* de uno u otro modo el mundo del derecho, y mantener, por otro lado, algo de la experiencia *singular* del cine, esa capacidad de las películas de “dividir” la vida, como la llama el epígrafe de Olivari?

IV. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALKIN, Jack, *What “Brown v. Board of Education” should have said*, NY, New York University Press, 2002.
- BERLANT, Lauren, *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*, pról. de Rosana Reguillo, trad. de Victoria Schussheim, México, FCE, 2011.
- BLACK, David, *Law in Film: Resonance and Representation*, Urbana, University of Illinois Press, 1999.
- CAIMARI, Lila, “‘Suceso de cinematográficos aspectos’. Secuestro y espectáculo en el Buenos Aires de los años treinta”, en CAIMARI, L. (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, FCE, 2007, pp. 209-250.

- CARDINAUX, Nancy, "La literatura en el proceso de investigación y enseñanza del derecho", en *Revista Derecho y Ciencias Sociales*, octubre, 2014, nro. 11, pp.58-70.
- CLOVER, Carol, "Law and the Order of Popular Culture", en SARAT, A. y T. KEARNS (eds.), *Law in the Domains of Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, pp. 97-119.
- MEZEY, Naomi, "Law as culture", en *The Yale Journal of Law & the Humanities*, vol. 13, 2001, pp. 35-67.
- MILLER, Jonathan, María Angélica GELLI y Susana CAYUSO, *Constitución y Derechos Humanos*, t. 2, Buenos Aires, Astrea, 1991.
- SARAT, Austin, Lawrence DOUGLAS y Martha M. UMPHREY (eds.), *Law on the Screen*, California, Stanford University Press, 2005.

FILMOGRAFÍA

- César debe morir* (2012), dir. por Paolo Taviani y Vittorio Taviani, Italia.
- Culturas distantes* (2012), dir. por Ulises Rosell, Argentina.
- Doce hombres en pugna* (1957), dir. por Sidney Lumet, EE.UU.
- El etnógrafo* (2012), dir. por Ulises Rosell, Argentina.
- El juicio de Nüremberg* (1961), dir. por Stanley Kramer, EE.UU.
- La misión* (1986), dir. por Roland Joffé, Gran Bretaña.
- Mbya. Tierra en rojo* (2006), dir. por Valeria Mapelman y Philip Cox, Argentina-Inglaterra.
- Rashomon* (1950), dir. por Akira Kurosawa (Japón).
- Río adentro: una expedición al Matanza-Riachuelo* (2008), dir. por Eduardo Anguita, Argentina.
- Roe v. Wade* (1989), dir. por Gregory Hoblit, EE. UU.
- Rosetta* (1999), dir. por Luc y Jean-Pierre Dardenne, Bélgica-Francia.
- Separados pero iguales* (1991), dir. por George Stevens, EE.UU.
- Tierra fría* (2005), dir. por Niki Caro, EE. UU.
- Una acción civil* (1999), dir. por Steven Zaillian, EE. UU.

Fecha de recepción: 13-3-2015.

Fecha de aceptación: 31-7-2015.