IMÁGENES CINEMATOGRÁFICAS PARA UNA TEORÍA DEL DERECHO DE INSPIRACIÓN SOCIOLÓGICA*

CINEMATOGRAPHIC IMAGES FOR A THEORY OF LAW SOCIOLOGICALLY INSPIRED

Jesús García Cívico

Profesor Titular de Filosofía del Derecho
Universitat Jaume I

RESUMEN

La teoría del Derecho puede recurrir al campo «Cine y Derecho» para completar la comprensión y la enseñanza de algunos conceptos. Esto parece particularmente interesante en una teoría del Derecho de inspiración sociológica tanto por su afán de superación del cientificismo como por la forma en que trata de corregir ciertos excesos especulativos de raíz iusfilosófica. Con el trasfondo de algunas de las aportaciones de Manuel Calvo o Ignacio Aymerich al campo de la teoría del Derecho en nuestro país y de acuerdo con una amplia línea de pensamiento que va de Max Weber a Michel Foucault, recurrimos a películas como *El pequeño salvaje* (Truffaut, 1970) *Perdición* (Wilder, 1944) o *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (Petri, 1970) para ilustrar epígrafes característicos de la teoría del Derecho de inspiración sociológica, entre ellos la naturaleza intrínsecamente normativa del hombre y de la sociedad, la disección sobre los servofrenos morales y los mecanismos de obediencia (y desobediencia) del Derecho por parte del ciudadano medio o la contaminación de subsistemas como quiebra de la lógica interna y de la generación congruente de expectativas sociales en su seno en los términos de Niklas Luhmann.

PALABRAS CLAVE

«Cine y Derecho», teoría del Derecho, sociología jurídica, dimensión cultural del Derecho.

ABSTRACT

«Law and Film» studies can complete the understanding and teaching of some concepts of legal theory. This seems particularly interesting in a theory of law sociologically inspired, both for its desire to overcome scientism and for the way in which it tries to correct certain speculative excesses of iusphilosophical roots. With the background of some Manuel Calvo or Ignacio Aymerich's contributions to the field of theory of Law in our country and in accordance with a broad line that goes from Max Weber to Michel Foucault, we turn to films such as a *L'enfant sauvage*, (Truffaut, 1970), *Double Indemnity* (Wilder, 1944) or *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, (Petri, 1970) to illustrate some epigraphs of the theory of Law of sociological inspiration, respectively: the intrinsically normative nature of man and society, the dissection on moral servobrakes and mechanisms of obedience (and disobedience) of the law by the average citizen or the contamination of subsystems as a breakdown of the internal logic and the consistent generation of social expectations according to the view of Niklas Luhmann.

KEYWORDS

Law and film, theory of law, sociology of law, cultural dimension of law.

DOI: https://doi.org/10.36151/td.2022.046

---

* Este trabajo se enmarca en la actividad del grupo de innovación docente de la Universitat Jaume I «Cultura jurídica visual» y, en particular, en el proyecto «La enseñanza del derecho como ruptura de sesgos y estereotipos» (GIECU-VIJ).

IMÁGENES CINEMATOGRÁFICAS PARA UNA TEORÍA DEL DERECHO DE INSPIRACIÓN SOCIOLÓGICA

Jesús García Cívico
Profesor Titular de Filosofía del Derecho
Universitat Jaume I

Sumario: 1. Cine y Derecho: del conflicto al concepto. 2. El cine y la teoría del Derecho. 3. Breves consideraciones sobre el cine y algunos temas de la sociología (no necesariamente jurídica). 4. Imágenes para una teoría del Derecho de inspiración sociológica. 5. Imágenes sobre la naturaleza social del hombre. 6. El cine en la distinción de sistemas normativos: Derecho y moral. 7. La autonomía del subsistema jurídico: *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha.* 8. Sobre la obediencia al Derecho: *Double Indemnity*. 9. Breve recapitulación. Notas. Bibliografía.

1. CINE Y DERECHO: DEL CONFLICTO AL CONCEPTO

El cine ha demostrado ser una expresión cultural útil no solo para la enseñanza, sino también para la comprensión del Derecho. El uso didáctico de las películas como representaciones de cuestiones básicas del fenómeno jurídico supo ir pronto mucho más allá del cine de juicios (los llamados *courtroom dramas*) y se reveló como un instrumento idóneo para comprender, a través de su vinculación con lo cotidiano, la condición social del Derecho. Desde ese ángulo, podemos observar la evolución en los Estados Unidos del *Law and Cinema* —o *Law and Film Movement*—, y del campo «Cine y Derecho» en las universidades europeas. En nuestro medio (y entre muchos otros autores), cabe hacer referencia a las líneas pedagógicas avanzadas por Juan Ramón Capella, los estudios impulsados por Benjamín Rivaya en la Universidad de Oviedo y —a modo de ejemplo muy gráfico—

el fértil itinerario de la colección «Cine y Derecho» dirigida por el filósofo del Derecho Javier de Lucas y hoy también por el constitucionalista Fernando Flores. Me refiero a la forma en que este campo ha dado cuenta, desde hace dos décadas, de la amplitud de las conexiones entre el cine y el Derecho a través de ficciones que resultaban pertinentes no solo para ilustrar problemas relativos a los distintos sectores del Derecho (desde aspectos concretos del Derecho civil hasta numerosas cuestiones formales y materiales de Derecho constitucional), sino también para elucidar nociones complejas propias de la filosofía del Derecho (entre la ideología y la abstracción) y mostrar la intrincada naturaleza social del ser humano y sus conflictos.

En relación con lo primero —las cuestiones de la filosofía jurídica—, desde el análisis de *El verdugo* (Berlanga, 1966) —el título inaugural, escrito por el recordado Mario Ruiz—, la colección «Cine y Derecho» ha arrojado luz sobre debates que corrían el riesgo de resultar demasiado abstractos en los manuales académicos: de los problemas morales individuales ante la pena de muerte al fundamento de los derechos humanos, de la desobediencia civil o el cuestionamiento de la sinrazón militar plasmado en el filme de Kubrick *Senderos de gloria* (Flores, 2004) a las especulaciones de una filosofía jurídica, moral y política abierta a escenarios posthumanistas[1]. Raúl Susín bosquejó no hace mucho una estupenda síntesis de ese recorrido (Susín, 2019). El propio Mario Ruiz había señalado previamente algunas implicaciones epistemológicas y metodológicas de la enseñanza del Derecho a través del cine que podrían aplicarse a la mayoría de los títulos de esa colección (Ruiz Sanz, 2010: 1-16). Particular interés presentaban, a mi juicio, las aproximaciones a aspectos aparentemente inaprensibles de la tortura (García Amado, y Paredes Castañón), la eutanasia (Rivaya, García Manrique, Méndez Baiges) o las aristas jurídicas de los genocidios (Muñoz Conde, Muñoz Aunión) y su representación cinematográfica (García Amado), dicho esto en el sentido en que su comprensión reclamaba necesariamente un enfoque complejo que fuera más allá del método dogmático, del análisis del Derecho positivo o del contraste superficial entre normas y hechos. Asimismo, y bajo el rótulo «Cine y derechos humanos», se ha abordado la particular conexión entre el relato cinematográfico y la sensibilización sobre lo que Richard Claude llamó la «inhumanidad del hombre hacia el hombre» (Rivaya, 2008, 2012 y 2014).

En relación con lo segundo —las cuestiones características de la dimensión social del fenómeno jurídico—, este campo abierto del que José Luis Pérez Triviño ha señalado recientemente su «potencialidad contextual» (Pérez Triviño, 2010: 247 y ss.)[2], guarda estrechas conexiones con la sociología jurídica no solo porque —al decir de Vicenzo Ferrari— la filosofía del Derecho y la sociología jurídica deriven de la misma matriz cultural: la filosofía humanista y científica de la Europa contemporánea (Ferrari, 2000), o porque lo que García Amado ha conceptualizado como filosofía sociojurídica atienda a «la interacción entre derecho y sociedad» (García Amado, 1994: 140), sino también porque, como ha observado Ignacio Aymerich en diferentes lugares, no puede afirmarse que individuo, Derecho y sociedad estén separados —hasta el punto de que sea posible considerarlos entidades distintas—, y porque la identidad se configura a través de procesos sociales. Es ahí —y de acuerdo con las conocidas tesis de Foucault— donde cabe retener que «[…] entre las practicas sociales

en las que el análisis histórico permite localizar la emergencia de nuevas formas de subjetividad, las prácticas jurídicas, o más precisamente, las prácticas judiciales están entre las más importantes» (Aymerich, 1993: 396). Algunos ejemplos de este tipo de acercamientos (más adelante, sin pretensión de exhaustividad, aludiremos a otros títulos) podrían ser el análisis de las sanciones vergonzantes a partir de la adaptación que realizara Wim Wenders de *La letra escarlata* (1973), la novela de Nathaniel Hawthorne (Pérez Triviño, 2003), o el examen de las teorías sociológicas de la delincuencia que propone De Vicente Martínez (2002) tomando como referencia *Rojo*, la cinta dirigida por Kieslowski en 1994.

Es posible que, al estimular la reflexión normativa política, moral y jurídica a partir de ficciones e imágenes cinematográficas tanto en un sentido amplio (iconos, símbolos, documentales o alegorías relacionadas con el universo de la justicia, metafórica o simbólicamente considerado: orden, poder, verdad, etc.) como a partir de las concretas revoluciones políticas y luchas específicas por el Derecho y los derechos desde el pasado reciente hasta hoy (insumisión, subversión, boicot, lucha contra la discriminación y el racismo, movimientos de liberación, feminismo, ecologismo, etc.), el campo «Cine y Derecho» se haya decantado por el reflejo dinámico del conflicto, la denuncia moral y los aspectos ideológicos por encima de las cuestiones conceptuales, incluso en el plano de las actitudes individuales relacionadas con los valores. En el plano colectivo, tanto el «Cinema novo» brasileño como el cine latinoamericano de los años setenta parecen todavía extraordinariamente idóneos para analizar mediante un enfoque jurídico y político la evolución del estado de Derecho en ese continente[3], pero a nivel individual, Stanley Cavell sugirió inteligentes correspondencias entre la *screwball comedy* surgida en la gran depresión y el perfeccionismo moral emersoniano (Cavell, 2008). En esa primera —y gran— perspectiva pueden encuadrarse desde la cinematografía movilizadora y propiamente política —cuya defensa teórica realizó brillantemente Lebel en los textos recogidos en su obra de referencia, *Cine e ideología*— hasta el cine sobre la igualdad de género —cabe recordar aquí uno de los más conocidos escritos feministas sobre el cine: el ya clásico «Visual Pleasure and Narrative Cinema», de Laura Mulvey (1975)—. La comprensión de los relatos e imágenes de nuestra cultura visual se deben, precisamente, a las dinámicas de cambio, las dialécticas, las evoluciones y los conflictos del universo normativo, moral, jurídico y político. Otra razón de la tradicional preferencia por el enfoque filosófico del campo «Cine y Derecho» (por encima del de la teoría del Derecho) podría deberse al sinnúmero de debates abiertos que requieren tanto la contradicción (y el reflejo de los argumentos de, al menos, dos partes enfrentadas) como un juicio de ponderación subyacente. Desde esta perspectiva, el campo «Cine y Derecho» ha abordado el derecho al honor, la libertad de expresión, la discriminación racial y muchos otros temas, pero ¿y la teoría del Derecho?

2. EL CINE Y LA TEORÍA DEL DERECHO

Desde el punto de vista del guion cinematográfico, resulta más atractivo un conflicto que la explicación de un concepto. En *Story* —texto de referencia sobre la sustancia, la

estructura y los principios de la escritura de guiones—, Robert McKee, apunta al papel central del *problema* que plantea la narración cinematográfica y señala al mismo tiempo la importancia de las tramas secundarias como estrategia para relatar la necesaria *complicación* de la vida del protagonista incluso en el drama judicial —tal es el caso, por ejemplo, del enamoramiento de Frank (Paul Newman) de Laura (Charlotte Rampling) en *Veredicto final*, el estupendo y desencantado filme de Sidney Lumet (1982) con guion de David Mamet basado, a su vez, en la novela *Barry Reed* (McKee, 2019: 279)—. En este punto, y al margen de interesantes excepciones, se comprenden el lógico desinterés de la ficción cinematográfica en la elucidación de conceptos y el hecho de que, paralelamente, el predominio de las concepciones más formalistas y ajenas a las dinámicas sociales de la teoría del Derecho haya dificultado la atracción por el campo «Cine y Derecho».

Con todo, creo que algunas características de este campo avalan la posibilidad de una aproximación desde la teoría del Derecho: de un lado, los estudios sobre cine y Derecho han trazado correspondencias más allá de los géneros, de forma análoga a la propia teoría del Derecho entendida como «superdogmática jurídica», es decir, como disciplina que analiza conceptos más allá de las distintas ramas del ordenamiento, un rasgo que, según Peces-Barba (1998: 189), la define como un examen de los diversos ordenamientos positivos orientado a extraer de ellos los conceptos de uso común y las condiciones generales de posibilidad de los sistemas jurídicos. Como recordaba Sergio Pérez, hemos aprendido a disertar sobre la validez, la operatividad o la extrapolación de los conceptos jurídicos implicados a través de las películas (Pérez, 2014: 213-216). De otro lado, en el propio enunciado del campo «Cine y Derecho» hay una teoría implícita (o, al menos, un aspecto de la teoría), esto es, una forma de responder a la cuestión inicial de la teoría general del Derecho: ¿qué es el Derecho? En efecto, la mayoría de las justificaciones introductorias del ámbito «Cine y Derecho» no solo asumen como premisa la (necesaria) superación del formalismo, sino que la propia confianza en la capacidad de una expresión cultural —acreditada en el desarrollo de los estudios de este campo— para transmitir el conocimiento del Derecho constituye justamente la prueba de que la dimensión formal de la ciencia jurídica no agota el conocimiento del fenómeno jurídico. Es así como el cine se erige definitivamente en un instrumento pedagógico útil para una formación interdisciplinar que asume que el Derecho es algo más que el conjunto de normas jurídicas positivas vigentes en un momento concreto de la historia de determinada sociedad: el visionado atento y la reflexión sobre esos materiales permite captar, comprender y evaluar las consecuencias prácticas que implica la aplicación del Derecho más allá del formalismo o la comprensión abstracta del significado de las normas jurídicas. Lo que Triviño denomina «potencialidad emocional del cine» alude, precisamente, a esa forma en que las ficciones cinematográficas conectan (o pueden conectar) las normas e instituciones jurídicas con la sociedad donde se desarrollan. Es decir, el cine es capaz de tematizar de una manera integradora —y por encima del cuerpo específico de una rama del ordenamiento jurídico— diversos aspectos del Derecho y del conocimiento jurídico entendidos como fenómenos socioculturales.

De este modo, y partiendo de la relación implícita entre sociedad, cultura y Derecho, gran parte del cuerpo de los trabajos sobre «Cine y Derecho» suministran, aun sin propo-

nérselo, una respuesta a la pregunta por el objeto y comparten explícitamente una teoría multidimensional del Derecho o una visión cultural del fenómeno jurídico (Aymerich y García Cívico, 2020: 11-20). A menudo, la propia estructura de los trabajos (en bloques, capítulos o secciones que abordan de manera sucesiva el Derecho positivo, la eficacia social y la legitimidad o los debates morales, éticos y políticos sobre la norma) asume todos —o, como mínimo, algunos— aspectos de la teoría tridimensional construida por Miguel Reale, aproximación de acuerdo con la cual resulta posible hablar del Derecho *al menos* desde tres perspectivas: formal, social y valorativa. Se trata de una visión integral que tiene en cuenta la totalidad dialéctica de sus elementos: el normativo (norma), el factual, social e histórico (hecho) y el ético-moral (el valor de justicia que quiere preservarse) (Reale, 1985: 207 ss.). Otras veces, los distintos usos del lenguaje (descriptivo, propositivo, valorativo) con los que se expresa esa representación del conflicto con relevancia jurídica enmarcado en la vida cotidiana permite la triple aproximación con la que los manuales de teoría del Derecho presentan la posibilidad de aprehender lo jurídico: la ciencia jurídica, la filosofía jurídica y la sociología del derecho.

En ambos casos, a través de las múltiples formas de correlación entre hechos, valores y normas surgen y se desarrollan círculos de experiencia jurídica, los cuales, a su vez, se influyen recíprocamente, hasta el punto de que el relato cinematográfico (también pueden serlo, desde luego, el drama teatral o la ficción literaria) es el ejemplo perfecto de que aquellas dimensiones no se presentan aisladamente, sino imbricadas. Precisamente, ese es el punto del análisis que, en clave de teoría del Derecho, lleva a cabo Ricardo García Manrique de *Anatomy of a murder* (1959) el filme de Otto Preminger, una muestra excelente y paradigmática del *courtroom drama* y una lección sobre lo que es el Derecho que va mucho más allá de la rama penal (García Manrique, 2019: 202). Por encima de aquella historia, reflexiva y ponderada —la de un proceso por asesinato y el encaje del «impulso irresistible» como «percha legal» (*legal peg*)— «[…] se nos impartía una admirable lección de Derecho […] no solo acerca del proceso penal, sino también acerca del sentido último de lo jurídico». En aquella reflexión sobre las *impurezas del Derecho* (García Manrique, 2010: 232-233), la elección de la escena en la que el abogado (antes fiscal) interpretado por James Stewart trataba de enseñar al acusado «la letra de la ley» ilustraba la concurrencia *sinfónica* de las dimensiones normativa, axiológica, institucional, profesional y deontológica: distintos planos de análisis teórico del Derecho identificados por separado a partir de su representación dialéctica.

No es frecuente, sin embargo, el recurso al cine para la explicación de conceptos propios de la teoría del Derecho; una de las hipótesis de este artículo apunta a que, posiblemente, cuanto más formalista sea la teoría, más dificultades se encontrarán, y que, por el contrario, la asunción de una teoría del Derecho de inspiración sociológica propiciará tanto la visibilidad de las correspondencias cuanto las posibilidades de comprensión de los presupuestos sociales del fenómeno jurídico a partir de la ficción cinematográfica. Antes de proponer algunos ejemplos concretos del uso del cine para la ilustración de una teoría del Derecho de inspiración sociológica, me interesa recordar algunas conexiones entre el cine y ciertos temas de la sociología cercanos a las preocupaciones teóricas de nuestra área.

3. BREVES CONSIDERACIONES SOBRE EL CINE Y ALGUNOS TEMAS DE LA SOCIOLOGÍA (NO NECESARIAMENTE JURÍDICA)

Al igual que entre el cine y la filosofía se establecieron pronto un sinfín de puentes y conexiones —desde la trabazón mágica con la formación de imaginarios relacionados con deseos a la transformación hipermoderna como «pantalla global» de Lipovetsky y Serroy (2009: 8-72) o a la distinción entre el «hecho fílmico» y el «hecho cinematográfico» en relación con la visión del mundo de la vida y *la vida del mundo* en Deleuze (1984, 1987)—. También Adorno, Foucault o Baudrillard, con diferentes argumentos y prioridades, recurrieron a las imágenes en sus análisis del poder y las dinámicas sociales. La autoridad *de facto* del cine para orientar conductas sociales fue observada tempranamente por un amplio elenco de instituciones e ideólogos (desde las distintas formas de censura y la propaganda política hasta la promoción de virtudes por los ministerios de defensa en periodos de guerra) y alcanza hoy fenómenos como la llamada «cultura de la cancelación» (García Cívico, Peydró, Pérez de Ziriza y Valero, 2022).

Tal como sugiere Gérard Lenne, si una definición lingüística del cine y de su movimiento es objeto de la historia, el estudio del cine, de su *poder*, cae del lado de la sociología (Lenne, 1970: 15). La capacidad de comunicación del cine incluye la transmisión eficaz de mensajes y, por tanto, la orientación de conductas. En cuanto instrumento de control social, recorre las preocupaciones de Lenin o Goebbels; igualmente significativo fue el interés de Carl Schmitt en ponerlo al servicio del orden existente. El cine no es solo la industria de lo imaginario, como escribía Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*, sino también la gran corporación de los imaginarios sociales. Para Serguéi Eisenstein, el cine ya tenía una razón instructiva relativa a la formación y la conformación de actitudes políticas y valores sociales. Por ello, junto al enfoque político o ideológico, siempre cabe una aproximación relacionada con el poder del cine como cuestión de la sociología (y, en lo que respecta a la conformación de imaginarios sociojurídicos y la modulación de una cultura legal, ya como cuestión de la sociología jurídica).

El cine no solo actúa como cámara de eco del imaginario colectivo, sino que es, también, un «soporte y polea de las representaciones sociales» (Imbert, 2010: 11)[4] que pueden hacer referencia a cuestiones de legitimidad social. Entramos en el reino de lo imaginario, decía Morin, cuando las aspiraciones y los deseos —y sus contrarios: los temores y los terrores— arrastran y moldean la imagen *para ordenar* de acuerdo con su lógica de los sueños, mitos, religiones, creencias y literatura precisamente todas las ficciones (Morin, 2001). Si acotamos la capacidad del cine para generar imaginarios y representaciones a su energía para conformar referentes del imaginario jurídico (es decir, de una parte del imaginario legal como uno entre los distintos imaginarios normativos), nos encontramos con lo que en otros lugares hemos llamado «norma *en* la imagen» (García Cívico, 2019 y 2020), un subtipo a su vez de los estudios centrados en la «norma y la imagen» en los que la amplia temática de su campo puede incluir tanto el reflejo de los movimientos antiformalistas (de Ihering a Gény) como algunos epítomes del realismo jurídico —pienso, por ejemplo, en el análisis del papel del juez según el realismo jurídico escandinavo que Juan Antonio Gómez

García realizaba a partir de *El rito* (1969), una de las películas menos conocidas de Ingmar Bergman (Gómez García, 2008: 101-123)—.

El cine también *muestra* (escojo deliberadamente el verbo para suscribir plenamente la fina intuición de Wittgenstein) lo que no puede decirse no solo en el plano político, sino también ontológico: tal es el espacio del artista como crítico del sistema. Jean-Luc Godard dedicó su obra a descubrir las posibilidades del lenguaje cinematográfico en ese sentido, pues la política está transida de imágenes de la autoridad y de las relaciones interpersonales cargadas de ideología (un ámbito emplazado entre la filosofía política y la politología). Bajo esta premisa, podrían analizarse las conexiones entre el estado constituyente y el arte performático, dado que en la obra de los artistas más conocidos de los años setenta —Warhol, Rauschenberg o Joseph Beuys— aún late el impulso de presentar una descripción *poética* de la sociedad que, con diferencias de estilo y grado, es una crítica y una… *praxis*. El hecho de que sea una crítica de las normas sociales es lo que permite establecer otra analogía con la sociología del Derecho: el análisis de las fuentes no formales del Derecho y, en relación con ello, como destacaba Rivaya, la normatividad de organizaciones no estatales que plantean películas como *M, el vampiro de Düsseldorf* (Lang, 1931) o *El delator* (Ford, 1935) (Rivaya y De Cima, 2004: 65).

Otro punto de interés tiene que ver con los estudios sociológicos sobre la percepción de la desigualdad, así como sobre la función distributiva y de provisión de bienes y servicios del Estado de Derecho (tanto en la regulación como en la desregulación de las relaciones económicas) y la manera en que esta es percibida por los ciudadanos. Ninguna ficción cinematográfica como la que condensó el *Free Cinema* inglés en los años sesenta supo reflejar los problemas de la movilidad social vertical y el envés del sueño meritocrático, uno de los temas clásicos de la sociología. El cine ofrece una representación de la eficacia real de las normas (o de su efectividad) y de algunos aspectos relativos al desarrollo de una función del Estado (asumida por el Estado social de Derecho desde las primeras décadas del siglo XX): la distribución de bienes económicos y de *oportunidades sociales*. Pues bien, si hubo una vez una ficción capaz de reflejar todo el clima anímico y social de una generación enfadada (*angry*) con la supervivencia de las barreras de clase social y las falsas promesas de movilidad meritocrática, esa fue sin duda la obra teatral de John Osborne, llevada luego al cine por Tony Richardson, *Look back in anger* (*Mirando hacia atrás con ira*, 1959). Tanto Osborne como Richardson formaban parte de los *Angry Young Men* —los jóvenes airados o iracundos—, un grupo de autores británicos de finales de los años cincuenta empeñados, frente al escapismo literario o cinematográfico del momento, en entrecruzar críticamente la psicología social sobre la legitimidad de las posiciones sociales, las proyecciones sentimentales y el peso de las marcas del pasado. La fuerza literaria de ambos autores (también podíamos incluir ciertas obras de Kingsley Amis y Alan Sillitoe) conseguía expresar la amargura de las clases «trabajadoras» respecto al sistema sociopolítico de su tiempo.

En particular, *Look Back in Anger* reflejaba un profundo descontento social vinculado a la experiencia de la desigualdad material y a la idea de que la rígida estructura de clases no traducía lo que la gente de verdad *se merecía*. Su estética gris y realista de aire documental (fotografía en blanco y negro, lenguaje popular, escenarios laborales) y su marcado com-

promiso con lo que en el ámbito académico se llama «justicia social» —esto es, la aspiración a un tipo de sociedad igualitaria, decente y mínimamente cohesionada donde la gente puede desarrollar sus capacidades y aprovechar ciertas oportunidades sociales referidas a bienestar, educación y empleo— constituía el rutilante correlato de la literatura académica sobre la reproducción social (en la línea de Pierre Bourdieu) y los modos de la redistribución económica: las películas de Jack Clayton (*A Room at the Top*, 1959), Karel Reisz (*Saturday Night, Sunday Morning*, 1960), Lindsay Anderson (*This Sporting Life*, 1963) o John Schelesinger (*A Kind of Loving,* 1962) insistieron en la mostración de las barreras sociales, las experiencias reales de la clase obrera y, en particular, la dolorosa amargura con la que empezaban a percibir aquello que el sociólogo también británico T. H. Marshall describía en *Ciudadanía y clase social* como límites de la desigualdad material legítima (o soportable) en el seno de la ciudadanía democrática: que las diferencias económicas no deben ser muy profundas ni generar el sentimiento en el pobre de que no lleva la vida que merece (Marshall 1998: 75). Sobre el mismo tema, pero cambiando de registro artístico (hacia un cine más comercial), ¿no refleja la estupenda *Regreso al futuro* (Zemeckis, 1985), con su refulgente posibilidad de que una sola acción —el puñetazo en el pasado revisitado del padre del aparente joven protagonista, Marty, George McFly (interpretado por el magnífico actor Crispin Glover) al «matón» del instituto—, determine no solo el curso de acontecimientos futuros, sino también la posición socioeconómica y el bienestar emocional y sexual de toda la familia McFly? Se trata de un ámbito cargado de arquetipos y ambigüedades, pero muy potente, una renovación de la antigua persuasión de las imágenes fundacionales y mitológicas del *american dream*, la *confianza en uno mismo* metaforizada por Waldo Emerson como *primer peldaño para ascender por la escalera del éxito* y su formidable capacidad de emulación-adhesión que explican, en gran medida, el individualismo meritocrático y la desconfianza hacia la intervención estatal y algunos de sus corolarios, entre ellos el debatido sistema de salud pública? (Freeman, 2016: 161-162).

La perspectiva de la teoría del Derecho de inspiración sociológica no es realista en un sentido poético. Aunque no le falte razón a María José Bernúz cuando señala que «los juicios en el cine, cine son. Y no son realidad, aunque lo parezcan», Slavoj Žižek, entre otros, ha destacado, de forma mucho más general, que la ficción cinematográfica puede resultar *más real que la realidad misma*. Con todo, en la actualidad la teoría del Derecho no puede prescindir de su relación con la realidad social: la aceleración de los cambios culturales y las prácticas sociales, la diversidad cultural, la nueva moral crítica, o la formación de la ciudadanía (como centro de la soberanía legislativa) son piezas que deben integrarse en la definición del objeto, el fin y las funciones del Derecho, al igual que todas las expresiones culturales que permiten entender mejor la cotidianidad de los conflictos y la compleja cuestión de la orientación de las conductas. Benjamin Rivaya coincidía con Antonio Costa en la idea de que el cine no solo sirve para reflejar los cambios sociales, sino también para provocar o acelerar procesos de transformación social y política (Rivaya y De Cima, 2004: 91). Desde esa perspectiva, podría rastrearse la «huella» en el índice de divorcios tras el estreno de películas de gran impacto social como *Kramer contra Kramer* (Benton, 1979).

Pero decíamos que no pretendíamos realizar un listado exhaustivo; baste, pues, para acabar, hacer referencia a unos cuantos ejemplos de otros temas propios de la sociología limítrofes con la sociología del Derecho: el análisis de *El gatopardo* llevado a cabo por Jorge Correa y Sergio Villamarín propone una interesante reflexión sobre las fuentes sociales del Derecho al hilo no solo del declive del ideal aristocrático decimonónico, sino también de la emergencia de nuevas fuerzas sociales afectadas por los cambios legislativos en el derecho de propiedad (Correa y Villamarín 2005: 85 ss.). El cine ofrece ejemplos que avalan la vertiente —e incluso la naturaleza— social de muchos derechos que tradicionalmente se estudian bajo otro rótulo: así, Añón analizaba el derecho de acceso a la justicia (Añón Roig, 2018: 19-75) una trama que atraviesa el cine social de Ken Loach o de los hermanos Dardenne. Una de las aportaciones fundamentales de la sociología jurídica estriba en la descripción del modo en que la dinámica social genera normas y, dentro de estas, normas jurídicas. García Pelayo recurrió, en este sentido, al clásico de Pasolini *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) para reflexionar sobre la cultura de masas y la mutación antropológica de la juventud italiana (García Pelayo, 2004: 52).

4. IMÁGENES PARA UNA TEORÍA DEL DERECHO DE INSPIRACIÓN SOCIOLÓGICA

Hemos apuntado arriba que la incorporación de las ficciones cinematográficas para exponer y comprender la pregunta «¿qué es del Derecho?» como cuestión típica inicial de la teoría general del Derecho es más viable en una teoría del Derecho de inspiración sociológica. Aquí el sintagma «inspiración sociológica» no solo pretende sortear la rigidez de la nomenclatura o las inasumibles pretensiones sostenidas, entre otros, por Ehrlich o Kantorowicz en relación con la sociología jurídica (a la que quisieron presentar como la verdadera ciencia jurídica frente a la dogmática), sino referir, mediante el recurso al ámbito sociojurídico, la superación tanto de las estrecheces explicativas de los esquemas positivistas de la teoría general del Derecho de inspiración analítica como los excesos filosófico-especulativos[5] tomando en cuenta la sugerencia de Gregorio Robles, a saber, «[…] un entronque no forzado de la sociología del Derecho con la teoría del Derecho y, en general, con las ciencias jurídicas tradicionales» (Robles, 1993: 65).

Aunque en esa apertura de la teoría tradicional hacia la sociología hayan contribuido las obras de autores tan distintos como Schauer, Lacey, Offe o Zagrebelsky, y a pesar de que la necesidad del contacto del Derecho con las ciencias sociales haya sido defendida por teóricos tan alejados entre sí como Bobbio (Bobbio, 1990: 219) o Jürgen Habermas[6], con la expresión teoría del Derecho de inspiración sociológica haré referencia a una línea que en nuestro país impulsó, entre otros, el recordado profesor Manuel Calvo. Nunca resulta posible ni justo atribuir la difusión de una teoría a un único autor (tampoco es esa la intención de este epígrafe), pero su todavía reciente y dolorosa desaparición y el acuerdo sobre la valía de su aportación pueden disculpar algunos excesos en este punto. Como señala

Ignacio Aymerich —otro claro exponente de esa línea— el rótulo «teoría del Derecho de inspiración sociológica» apunta únicamente a la orientación sociológica de la teoría del Derecho crítica con las limitaciones de una teoría cientificista que esbozó Manuel Calvo en «¿Cabe el enfoque socio-jurídico en la teoría del derecho?» (Calvo García, 2010) y en *Positivismo jurídico y teoría sociológica del derecho* (Calvo García, 2014)[7].

¿Por qué las imágenes cinematográficas encajan de forma particularmente sugestiva en ese tipo de teoría del Derecho[8]? ¿Qué temas y tópicos de esa teoría de inspiración sociológica pueden ser ilustrados por las imágenes cinematográficas? Con carácter general, a una teoría del Derecho que parte de la naturaleza intrínsecamente normativa de la sociedad le interesan los relatos cinematográficos que muestren, directa o indirectamente, cómo el Derecho es construido y reconstruido socialmente, es decir, que aporten elementos de conocimiento para —como apunta, de nuevo, Aymerich— permitir la superación de la distinción kelseniana entre ciencias basadas en relaciones de causalidad y ciencias basadas en relaciones de imputación, diferenciación que impedía considerar la posibilidad de que la división entre hechos y normas se generara en el propio nivel social. Otras cuestiones interesantes susceptibles de ser abordadas por ciertas ficciones cinematográficas podrían ser —por centrarme en los temas introductorios de la teoría y, de nuevo, sin pretensión de exhaustividad— el Derecho como fenómeno social, la autonomía del subsistema jurídico, la eficacia real de las normas (la efectividad), el acento en las funciones sociales del Derecho o algunos aspectos de la distinción del Derecho de otros órdenes normativos.

Si el «buen cine» (como la buena literatura) es capaz de destruir ideas estrechas y poco meditadas sobre los conceptos básicos del Derecho, resultará posible mostrar, en primer lugar, ejemplos de ficciones que desmontan reduccionismos, tarea que coincide con la primera función del docente: deshacer ideas preconcebidas. En relación con el Derecho concebido como fenómeno social, Aymerich ha sostenido que «[…] todo conocimiento experto comienza por saber desprenderse del tópico, del saber popular. Sobre el Derecho circulan innumerables opiniones corrientes, pero de un jurista se espera que sepa desenvolverse a otro nivel y manejar conceptos jurídicos sin dejarlos reducir al nivel de lugares comunes que se repiten irreflexivamente» (Aymerich, 2020: 15). Me gustaría añadir que esos tópicos y lugares comunes no solo son ideas adheridas a la mente del estudiante por ciertas lecturas y por cierta atención prestada a los medios informativos, sino también por las imágenes del cine y la televisión. Cabe, por tanto, retener que —por decirlo con título clásico de Monte Hellman—, en lo que respecta a la construcción y destrucción de tópicos, ideas preconcebidas y esquemas rígidos el campo «Cine y Derecho» circula por una *carretera asfaltada en dos direcciones*. El propio David Mamet relacionaba los delirantes usos de la violencia por parte de conocidos *actores del orden* (en servicios de inteligencia o como policías «de calle»») en títulos comerciales (hasta hace poco la serie James Bond o la «franquicia» *Harry el sucio*) como influyentes «sociopatías» (Mamet, 2008: 180). El relato cinematográfico también determina o contradice, cristaliza o fragmenta la visión del «otro» como inferior. Basten unos sencillos ejemplos: la imagen del nativo, desde *Terrors of the Jungle* (McRae, 1915) al reciente fenómeno conocido como «tokenismo» (las representaciones superficiales de la diversidad étnica en los repartos corales de Hollywood), naturaliza

una visión altamente jerarquizada de la diversidad étnica; la representación de la venganza privada tras el ilícito criminal, hoy incluso bajo el epígrafe de nuevo cuño *rape and revenge,* moviliza aspectos que ponen en cuestión el monopolio de la violencia física legítima teorizado por Max Weber, que no solo es un presupuesto de la existencia del Estado, sino también de un estadio civilizatorio. Los estudiantes acceden a la teoría del Derecho con otros sesgos que afectan a cuestiones básicas del Derecho: desde una visión esquemática y dicotómica del crimen y la delincuencia hasta una concepción fantasiosa del ejercicio de las profesiones jurídicas, o, por señalar dos tendencias actuales, desde un recelo hacia la verdad y los mecanismos lógicos de la decisión jurídica hasta el papel que desempeña la política en relación con la necesaria autonomía del subsistema jurídico.

Si en la actividad docente el uso de las imágenes cinematográficas como herramienta para la enseñanza de la teoría del Derecho (en forma de cita ilustrativa, proyección de secuencia o cinefórum) guarda esa estrecha relación con la paulatina erradicación de los estereotipos (que alcanzan no pocas veces el razonamiento jurídico) y otros elementos asociados con ellos —como los sesgos, los prejuicios, el estigma y las generalizaciones indebidas del derecho antidiscriminatorio—, debemos considerar, desde las primeras lecciones del tipo de teoría del Derecho de la que hablamos aquí, la forma en que el cine ha *deformado*, merced a la asunción acrítica de algunas falacias y lugares comunes, conceptos básicos en el inicio de la comprensión del Derecho como producto social, histórico y humano, así como de la naturaleza social del ser humano.

5. IMÁGENES SOBRE LA NATURALEZA SOCIAL DEL HOMBRE

Uno de los primeros tópicos a los que se puede hacer frente desde al análisis del Derecho como fenómeno social atañe al debate, excesivamente especulativo, escasamente científico y a menudo voluntarista y maniqueo, acerca de si el hombre (la mujer y el hombre) son «buenos» o «malos» por naturaleza. Más allá de que una aproximación grosera y superficial a la cuestión sirva para dar a conocer las posiciones antropológicas y las metodologías explicativas del (igualmente acientífico) contrato social de autores como Hobbes o Rousseau, lo bien cierto es que, frente a la filosofía más especulativa y algunas tesis de la teoría dualista sobre el reflejo jurídico de valores morales (Aymerich, 2008: 107 y ss.), el campo antropológico, psicológico y sociológico ha resuelto en gran medida la cuestión afirmando que el ser humano no es ni «bueno» ni «malo» por naturaleza, sino que tiene una naturaleza social. Como sostuvo Arnold Gehlen, el ser humano nace desprovisto de «código de conducta», de ahí su permeabilidad a las contingencias epocales, sociales o culturales: tanto la identidad individual como la personalidad jurídica son el resultado de interacciones normativas, entre ellas, como destaca Aymerich con apoyatura en Weber y Foucault, las interacciones a través de normas e instituciones jurídicas: «No se concibe la identidad personal como algo dado y referido a sí mismo, semejante a una mónada, sino como identidad dinámica que se define por la participación activa del sujeto en las estrategias que forman parte de las prácticas sociales […] los ayuntamientos, gremios, comunida-

des de mercado de toda índole que menciona Weber, justamente con los derechos y deberes con ellos emparejados, no son para el individuo un conjunto de relaciones sociales externas a su propia identidad, sino los constituyentes de ella» (Aymerich, 1993: 398-399). Según Aymerich, la normatividad no es un orden que se imponga a la realidad social *desde fuera*, sino que esta es constitutivamente normativa; precisamente, lo que mostró el interaccionismo simbólico de Mead en el caso del lenguaje es que las reglas no son algo que controla *desde fuera* el orden de la comunicación. Los conceptos elementales de la descripción social (qué es un individuo, qué es la interacción social, cómo se reconocen los individuos a sí mismos y cómo reconocen a otros en las interacciones sociales) están configurados a partir de la capacidad de participar en relaciones gobernadas por normas, comenzando por los juegos infantiles en que los niños aprenden qué significa seguir una regla (Aymerich, 2020: 179-180). Si las reglas no son algo que controla *desde fuera* el orden de la comunicación, sino que la existencia misma de la comunicación demuestra la validez de dichas normas, tampoco la normatividad es algo que mantiene desde fuera un sistema de relaciones sociales organizadas, sino que la participación en las relaciones sociales implica tener la capacidad de seguir normas: «[…] la normatividad es constitutiva de las relaciones sociales y, por tanto, describir las relaciones sociales implica desde el primer momento entenderlas normativamente. La descripción sociológica es ya descripción de normas» (Aymerich, 2020: 180). En relación con esto, y frente a la tesis que identifica la sociología jurídica como la ciencia que estudia las relaciones entre Derecho y sociedad, en los capítulos de los distintos manuales de teoría del Derecho en los que he colaborado con Aymerich[9] hemos insistido —entroncando con las tesis de Luhmann (2005: 70)— en que en una afirmación de este tenor anida el error según el cual el Derecho puede existir *fuera* de la sociedad.

Los referentes cinematográficos idóneos para mostrar no solo la naturaleza social del hombre sino muchas de las cuestiones relativas a la comunicación, al lenguaje y a la norma son aquellos que ilustran el difícil (a menudo imposible) proceso de socialización tardío y las infructuosas tentativas de comunicación con los niños lobo o salvajes: niños que han crecido alejados de cualquier otro ser humano. En *Rapports et memoires sur le sauvage de l'Aveyron*, el médico y pedagogo Jean Itard trataba de comunicarse con una criatura hallada en 1799 en los bosques del mediodía francés a la que llamaron Víctor por su facilidad para pronunciar y oír la letra «o». En *El pequeño salvaje* (1970), la película de François Truffaut cuya hermosa fotografía corrió a cargo de Néstor Almendros, el propio Truffaut interpreta al ilustrado Itard.

Con su potente y atractiva prosa, Itard describe el caso de este *feral* no solo como médico y pedagogo, sino como ilustrado francés. Cuando, a finales del siglo XVIII, este pequeño salvaje viajó de Aveyron a París rodeado de gran publicidad y expectación, Víctor no era, desde luego, un niño, pero tampoco un animal. El niño selvático significaba la posibilidad de contrastar empíricamente las ideas filosófico-antropológicas del tiempo de la Razón analizando su más preciado objeto de reflexión: la naturaleza humana. Los estudios de Itard reflejados en el filme de Truffaut constituyen modelos de rigor científico, metodológico y claridad expositiva. El niño —sucio, afectado por movimientos espasmódicos— mordía y arañaba a quienes se le acercaban, no mostraba afecto a quienes le cuidaban,

parecía indiferente a todo y no prestaba atención a nada. Desmentía, sobre todo, la imagen romantizada del hombre en estado natural. Tanto las imágenes del filme de Truffaut como el libro de Itard, con introducción y notas de Sánchez Ferlosio en su edición española, pueden ilustrar la naturaleza sociolingüística de los hombres (*zoon politikon*, al decir de Aristóteles) y la refutación de la ilusoria, falsa —pero poderosa— imagen rousseauniana del hombre bueno por naturaleza o «buen salvaje»: el hombre no nace bueno ni malo. Tampoco la sociedad corrompe al hombre. Frente al mito del buen salvaje de Rousseau o las improbables imágenes de las adaptaciones cinematográficas del Tarzán de Edgar Rice Burroughs (el espécimen de hombre blanco como natural «rey de la selva» como imagen-tópico a la que nos referíamos arriba), lo que muestran perfectamente las historias de niños salvajes es que la sociedad hace humano al hombre[10], esto es, ponen en evidencia un aspecto fundamental de la constitución normativa de la vida social y constituyen un ejemplo cinematográfico para los epígrafes relativos al lugar del Derecho en las relaciones sociales y, en particular, al Derecho como orden social[11].

6. EL CINE EN LA DISTINCIÓN DE SISTEMAS NORMATIVOS: DERECHO Y MORAL

Muchas de las aproximaciones al papel de la moral en el cine parten de una analogía con la literatura. En *Justicia poética*, Martha Nussbaum recurre a la «vasta imaginación» que ve la eternidad en los hombres y las mujeres (en la imagen del poeta Walt Whitman) para robustecer la confianza en que la razón pública se beneficie de lecturas de novelas que aumentan nuestra compasión, nuestra imaginación moral, y, por tanto, nuestra empatía. La autora norteamericana recuerda que la narrativa y la imaginación literaria no solo no se oponen a la argumentación racional, sino que también pueden aportar a la misma ingredientes esenciales, y que en vida de William James y John Dewey se daba por descontado que los comentarios filosóficos sobre literatura y arte formaban parte del discurso público (Nussbaum, 1997: 64-65). La cuestión de la empatía y de la imaginación también es central en la obra de Iris Murdoch y tiene, sin duda, fértiles aplicaciones en el ámbito de la teoría de la justicia. Sin embargo, a la perspectiva sociológica de la teoría del Derecho a la que nos estamos refiriendo aquí no le interesa tanto esa supuesta empatía afectiva (eventualmente dudosa) o el problema moral de la elección entre el bien y el mal (que pocas veces se produce así en la vida real), sino las zonas de *grises* o los claroscuros, los solapamientos entre sanciones externas e internas —pienso, a modo de ejemplo, en *Delitos y faltas,* (Allen 1989)— y, sobre todo, aunque no únicamente, las formas a través de las cuales la moral social recurre habitualmente a la coerción, una persuasión ejercida para forzar la voluntad y la conducta. Se trata del análisis, realizado a partir de la ficción cinematográfica, de las formas de coacción no instituidas formalmente y de las influencias y estrategias difusas que pueden relacionarse con la garantía externa que se da cuando quienes orientan su comportamiento por los mandatos del orden legítimo lo hacen en consideración a las consecuencias externas que tendrá comportarse de una u otra manera. En *La presentación de la*

persona en la vida cotidiana, el pionero de la microsociología Erwin Goffman analizó con detalle el modo en que actuamos frente a otros (y a veces frente nosotros mismos), como si la vida fuera un teatro, pero no para encajar de cualquier manera en todos los ámbitos —como en la paródica y divertida *Zelig* (Allen, 1983)—, sino para tratar de proyectar una imagen determinada de nosotros mismos.

La etimología de la moral (*mores* en latín) y de la ética (*ethos* en griego), que remiten a la idea de costumbres, parece un buen punto de partida para explicitar, desde un prisma social, los distintos órdenes normativos. Los grupos humanos se cohesionan a través de códigos y ficciones compartidas. Probablemente, las normas mágico-religiosas fueron las primeras en unir a un grupo y distinguirlo de otro. La teoría del Derecho puede adoptar una perspectiva aristotélica en ese punto: los valores no existen en el «cielo» de los conceptos (como querría Platón), sino que los vemos incorporados en las acciones de las personas «reales», y (en lo que aquí interesa) en esos entes de la imaginación literaria y cinematográfica que llamamos «personajes» y que comparten aquella etimología tantas veces repetida, pero siempre gráfica, que remitía al *prósopon* griego: máscara del actor. Una idea similar la expresó Nietzsche —un poco antes de la invención del cinematógrafo— en su opúsculo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873): «Decimos que un hombre es honesto. ¿Por qué ha obrado hoy tan honestamente?, preguntamos. Nuestra respuesta suele ser como sigue: A causa de su honestidad. ¡La honestidad! Esto significa a su vez: la hoja es la causa de las hojas». Los valores no existen en el cielo de los conceptos, sino que los vemos incorporados en concretos cursos de acción de la vida social. A lo largo de la historia —de acuerdo con ese sentido progresivo que constituye una de las premisas de la dimensión cultural del Derecho—, epopeyas, cantos y extensos poemas dieron paso a pinturas y novelas y estas a películas o series de ficción. Los personajes literarios, operísticos o cinematográficos *encarnan* valores que comprendemos mejor por su *pegajosa* interacción con pares, normas e instituciones: entes de la imaginación filosófica, literaria, cinematográfica, figuras como recreaciones de antiguos maestros, constructos poético-filosóficos cuya densidad de presencia —la de un Fasltaff, un Hamlet, una Ana Karenina— son, al decir del crítico cultural George Steiner, capaces de *poseernos* (Steiner, 2004: 29-30). Los valores son encarnados y a la vez representados por los «personajes» de la ficción artística, literaria y cinematográfica. Dicho de otra forma, y conectando con algunos presupuestos sobre la sociología dramática (de nuevo la de Norbert Elias, Erwin Goffmann y otros), la moral forma parte de una estrategia de socialización. Un tema poco estudiado por la sociología jurídica es la influencia de la ficción cinematográfica sobre el comportamiento del ciudadano más allá del curioso ámbito de la criminalidad (así, la imitación de los modos del habla, del vestuario e incluso de las expresiones faciales de los actores en filmes de gran repercusión como *El padrino* por parte de la mafia real).

El cine y la facilidad con la que muestra la intención detrás del acto (Castro, 2008: 139) también se reivindica como un instrumento fundamental para la comprensión de la moral. Igualmente, en el terreno estético, el análisis de las distintas esferas (por decirlo con Michael Walzer) de la vida social (la estética, la religiosa, la jurídica, la moral) permite abrir los ojos al estudiante acerca de la complejidad de los juicios morales en el campo es-

tético. No podemos extendernos en este punto; baste apuntar que la idea de que la belleza y la bondad (de la obra o del autor) van unidas es, en algún imprescindible punto de la vida, claramente contrafáctica: no nos gusta solo lo moral o lo legal, sino que acostumbra a suceder al revés. Quizás la enunciación más célebre de este hecho se debe al sociólogo Max Weber, quien, en una de sus más célebres conferencias y trayendo el caso del poeta Baudelaire, afirmó: «Si hay algo que hoy sepamos bien es la verdad vieja y vuelta a aprender que algo puede ser sagrado, no solo aunque no sea bello, sino p*orque* no lo es y *en la medida* en que no lo es. En el capítulo LIII del *Libro de Isaías* y en el *Salmo XXI* pueden encontrar ustedes referencias sobre ello. También sabemos que algo puede ser bello, no solo aunque no sea bueno, sino justamente por aquello por lo que no lo es. Lo hemos vuelto a saber con Nietzsche y, además, lo hemos visto realizado en *Las flores del mal*, como Baudelaire tituló su libro de poemas […] estos no son sino los casos más elementales de esa contienda que entre sí sostienen los dioses de los distintos sistemas y valores» (Weber, 1997: 216-217).

En el siglo XIX, el arte se constituyó como una suerte de jurisdicción independiente de los poderes políticos, económicos, religiosos o «morales» a los que el pintor o el músico se habían visto obligados a someterse en épocas anteriores (hoy cabe incluir al cine y a las series de ficción). José Luis Pardo lo ha expresado a la perfección: «El principio en virtud del cual los tribunales dejaron de juzgar a las personas por su biografía para hacerlo exclusivamente por sus acciones es el mismo que, en el dominio de la cultura, determinó que los tribunales con jurisdicción en este ámbito dejasen de considerar a los autores en función de su vida y lo hiciesen únicamente de acuerdo con su obra […] A partir de ese momento puede exigirse que la producción y la valoración de las obras de arte se lleve a cabo en función de criterios exclusivamente estéticos que nada deban para su legitimación a otras esferas del juicio» (Pardo, 2018). De ahí el logro civilizatorio que supuso la racionalización jurídica (el imperio de la ley por encima del gobierno —caprichoso, arbitrario— de los hombres) y la idea de que el Derecho juzga actos y no biografías, una conquista análoga a la del campo estético en virtud de la cual la obra de arte adquiere autonomía respecto a los vicios o las virtudes morales del artista. Como explicó Nietzsche en *La genealogía de la moral*, en el momento en el que lo primero ocurrió la humanidad abandonaba (no podemos decir que *para siempre*) la jurisdicción de la naturaleza y entraba en joven en una inédita «situación de Derecho»: la justicia solo tiene ojos para la acción del pederasta o del ladrón, pero es ciega a la identidad personal de su autor, a quien no castiga por lo que es, sino por lo que hizo.

Junto a la separación entre ética y estética, cabe retener que el Derecho contiene normas jurídicas institucionalizadas, es decir, distintas de las morales. Es posible que un político acusado de malversación de fondos público sea un gran cristiano (al menos en la descripción que haga de sí mismo), un buen padre, un vecino ejemplar y un arquitecto íntegro, pero también lo es que, más allá de esas virtudes, cometa un acto tipificado como delito. La moral, por otro lado, no es un atributo de las «buenas personas», sino, a menudo, una carga, un desafío individual que obliga autónomamente a actuar frente al grupo, o frente al peligro, con tal de no desviarnos de unas molestas convicciones personales: así, Atticus Finch en *Matar a un ruiseñor*, revisado recientemente por Javier de Lucas (De Lucas, 2021)

o el jurado número ocho interpretado por Henry Fonda en el clásico de Sidney Lumet *Doce hombres sin piedad.*

Menos evidente, pero en mayor medida reivindicable, es el estudio de la presencia de la moral en individuos «inmorales». En este sentido, los últimos minutos de *Grupo salvaje*, el wéstern crepuscular de Sam Peckimpah, son ilustrativos. En *No es país para viejos* (Coen, 2012), el cazador de antílopes Llewelyn Moss (Josh Brolin) no puede dormir no por haber robado los millones de dólares que unos traficantes sin escrúpulos han obtenido del traficando con heroína, sino porque ha abandonado a un moribundo sediento en medio del desierto. El acoso nocturno de su conciencia moral desencadena una memorable persecución infernal y la tragedia.

7. LA AUTONOMÍA DEL SUBSISTEMA JURÍDICO: *INVESTIGACIÓN SOBRE UN CIUDADANO LIBRE DE TODA SOSPECHA*

Otro tema de una teoría del Derecho de inspiración sociológica susceptible de ser ilustrado con imágenes cinematográficas es la autonomía del subsistema jurídico. En este punto, se debe a la insistencia de Luhmann la propuesta de que pueda existir una teoría del Derecho como resultado de la diferenciación del subsistema jurídico dentro del sistema de relaciones sociales, esto es, de que se pueda describir el Derecho como un sistema autopoiético y autodiferenciador. Este programa teórico implica que el Derecho mismo es la instancia que produce todas las distinciones y descripciones que utiliza, y que la unidad del Derecho no es más que el hecho de su autoproducción: «autopoiesis» (Luhmann, 2005: 85). Algunos títulos del cine italiano de los años setenta tienen como *leitmotiv*, justamente, la «contaminación» de los subsistemas sociales político y jurídico.

Cuando el Partido Comunista Italiano (PCI) aumentó su porcentaje de votos en las elecciones de finales de los años sesenta, la respuesta del *establishment* reaccionario —algunos medios de información conservadores, las fuerzas políticas vinculadas al fascismo, un sector de la democracia cristiana y determinadas esferas judiciales— fue lo se llamó «estrategia de la tensión». Un grupo de directores de cine expresaron entonces puntos de vista políticos (no necesariamente de izquierda) contra esa estrategia de manipulación y confrontación que podían aplicarse igualmente a las tendencias reaccionarias presentes en algunas democracias occidentales. Si en *Excelentísimos cadáveres* (Rosi, 1975) asistíamos sobrecogidos al discurso del juez interpretado por Max von Sydow como una hipérbole (inquietantemente creíble) del decisionismo que François Ost atribuye al juez jupiterino (Ost, 1993: 173), *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (Petri, 1970) supone, por su parte, una extraordinaria alegoría política, no exenta de un acre sentido del humor, en la que la interpretación histriónica de Gian Maria Volonté da vida a un inspector de policía que comete un asesinato y se recrea en su impunidad (como expresión de poder) al dejar una serie de pruebas que no son consideradas por sus subordinados en una investigación orientada por motivos claramente ideológicos. El inspector interpretado por

Volonté es presentado como un influyente inspector recientemente ascendido al cargo de la Brigada Político-Social de Roma y su ascenso tiene que ver con su afinidad al régimen. Al otro lado de la investigación, la sospecha se hace recaer sobre ciudadanos considerados subversivos por su homosexualidad o por su pertenencia a grupos anarquistas o simplemente de izquierda. Cuando ordena a un trabajador que informe sobre él a la policía, este se retracta en cuanto se da cuenta de que es un importante inspector, mostrando así la propia percepción ciudadana sobre la lógica policial. El filme incluye un alegato filofascista —o del fascismo potencial al que se refiriera Theodor Adorno— en una famosa frase del guion que profiere el inspector-asesino: «Civilización es igual que represión». Pero *¿qué tipo* de represión? La represión a la que alude la película no es la del individuo que reprime en clave civilizatoria sus instintos o su violencia (en el sentido de Norbert Elias), sino la limitación de las libertades por parte de la autoridad. Las patologías del poder se expresan en la sexualidad del inspector —el crimen sigue a una broma de su amante Augusta (Florinda Bolkan) sobre su virilidad—, en la inquietante familiaridad con los detenidos, en el severo trato a sus subordinados. De forma análoga a la querencia del futurismo italiano por la velocidad (y su reflejo en la estética fascista), el perpetuo movimiento (del inspector) parece el de un individuo incapaz de detenerse un solo instante para no dar ocasión a los demás para que constaten su vacuidad y vulnerabilidad. La broma sobre la virilidad es acallada porque también puede ser leída como una crítica a la autoridad que encarna el macho. En un sistema fascista, la libertad limitada no solo es la de la víctima, sino también la del opresor porque ve *definida* su capacidad de actuar: el contraste entre la forma en que el representante de la ley guarda las formas en su despacho y la creatividad corporal y las fantasías en el apartamento del amante pueden analizarse, de nuevo, bajo algunas de las consideraciones dramáticas de la teoría del comportamiento de Erving Goffman. Si para Luhman el subsistema implica una lógica interna y la generación congruente de expectativas en su seno, la respuesta de los subalternos del inspector, incapaces de responder racional y coherentemente a las evidencias de su culpabilidad, es la prueba de una contaminación radical. La corrupción tiene un costado perturbador, pero también un flanco ridículo. Cuando el inspector asesino confiesa con ironía mordaz que «en esta habitación el único culpable soy yo», sucede no solo que su autoinculpación pasa desapercibida, sino también que *ya nadie puede creerle*: la contaminación entre subsistemas (político, policial y jurídico) ha devenido perfecta.

8. SOBRE LA OBEDIENCIA AL DERECHO: *DOUBLE INDEMNITY*

Uno de los mejores guiones de la historia del cine negro, escrito a cuatro manos entre Billy Wilder y Raymond Chandler —una adaptación de la novela de título homónimo del gran James M. Cain— es el del filme de Wilder *Double Indemnity*, de 1944 (lamentablemente traducido en España como *Perdición*), que narra a través de un intermitente *flashback* el crimen de una pareja de amantes. El agente de seguros Walter Neff (Fred MacMurray), herido y a punto de desangrarse, confiesa su malogrado plan al dictáfono que

habrá de escuchar su jefe, Barton Keyes, interpretado por un entrañable Edward G. Robinson. Neff cuenta cómo *aparentemente* prendado de la belleza de Phyllis Nirdlinger (Barbara Stanwyck), una mujer casada a quien conoció en una visita a su casa para renovar la póliza de un seguro, fue convencido (o seducido) por ella para suscribir un seguro de vida a nombre del marido, asesinarlo y cobrar la indemnización. La novela de James M. Cain, con ecos de la *Thérèse Raquin* de Émile Zola, regresa al tema de *El cartero siempre llama dos veces* (llevada al cine en 1946 por Tay Garnett), si bien en ese filme la tórrida sexualidad de la pareja protagonista formada por Lana Turner y John Garfield será más explícita que en el de Wilder, más interesado, a mi juicio, en mostrar la fragilidad de la conciencia moral del norteamericano medio.

En el subepígrafe «Sociología del derecho en el cine» integrado en *Derecho y cine en 100 películas* (Rivaya y De Cima, 2004: 95), el cine aparece precisamente como un instrumento que, junto a la cultura legal, el control social y la opinión pública o la conformación de creencias del público sobre la realidad jurídica, apunta también a la obediencia y la desobediencia del Derecho. Es ahí donde *Perdición* puede arrojar luz sobre algunas interpretaciones relativas a las razones por las que determinadas normas son cumplidas (o no) por sus destinatarios. ¡Es cierto que el código Hays obligó a cubrir el cuerpo de Barbara Stanwyck en el primer encuentro con Fred McMurray, pero creo que la intención de Wilder al rebajar el elemento carnal de la seducción era más bien una crítica social con un destinatario anónimo: el público medio! Ese cinismo corrosivo de Wilder es bien visible en la subjetividad del narrador que mencionábamos arriba: las ambiguas imágenes del *flashback* dejan entrever tanto una culpabilidad compartida, o que no resulta fácilmente atribuible a una sola persona, como la facilidad con las que ceden los mecanismos morales de obediencia a la ley o la justificación interna de la norma.

A pesar de su sobriedad y su precisión en la adjetivación, en el cine negro clásico la narración confesional exudaba habitualmente un suave punto irónico, dicho esto en el sentido de que los hechos más objetivos (tal como los muestra la cámara de Wilder) no encajaban perfectamente en la descripción que el personaje hacía de lo que procesalmente suele llamarse en el *Common Law* «el relato de los hechos» (García Cívico, 2021). Así, la aparentemente irresistible seducción del personaje interpretado por Barbara Stanwyck se antoja al espectador más distanciado muy… subjetiva. ¡Al bueno de Neff —MacMurray es un rostro asociado al cine de Walt Disney— no le hizo falta demasiado para transgredir el gran tabú: no matarás! Por insistir en esa suerte de narrador moralmente poco fiable (*unreliable*), pronto se ve cómo Walter Neff refina el plan incluyendo en el seguro una doble indemnización por muerte a causa de accidente: una suerte de reto para los compañeros de profesión que presume incapaces de desvelar el plan. Escondido en el coche, asesina al marido. Luego se hace pasar por él y, de espaldas a varios testigos, con naturalidad, finge una caída desde un tren y coloca el cadáver del asesinado en su lugar para que parezca un accidente. El jefe de Neff en la compañía de seguros, Barton Keyes (Edward G. Robinson), una figura psicoanalíticamente paternal y un auténtico referente profesional con el que mantiene una relación que bascula entre la admiración y la amistad, será el primero en saber la verdad y le encenderá el último cigarrillo.

También nosotros debemos detenernos aquí. *Perdición* no solo es una gran película, sino también una fina crítica de la facilidad con las que ceden los mecanismos morales de obediencia a la ley o de la justificación interna de la norma en el ciudadano americano medio.

9. BREVE RECAPITULACIÓN

La trayectoria del campo de estudio «Cine y Derecho» ha demostrado que el cine es un medio idóneo para complementar y completar tanto el conocimiento como la enseñanza del fenómeno jurídico. Junto a las posibilidades que ofrece el cine para ilustrar aspectos típicos de las distintas ramas del Derecho (penal, civil, mercantil, etc.), así como los problemas relativos a la legitimidad material de las normas, los factores extrajurídicos en la lógica de la decisión judicial, la teoría de la justicia o los derechos humanos como cuestiones del ámbito de la filosofía del Derecho, la teoría del Derecho, también puede encontrar en las ficciones cinematográficas un soporte que contribuya a la comprensión de los fines y funciones del Derecho, de los conceptos fundamentales, así como de las ideas relativas al Derecho entendido como ordenamiento jurídico. Tras reflexionar sobre la manera en que los estudios del Derecho asumen explícita o implícitamente una teoría multidimensional del Derecho superadora de la estrechez formalista o cientificista y después de integrar buena parte de las aproximaciones a este terreno como ejemplos de las posibilidades de una perspectiva cultural, hemos defendido que esta tarea resulta más fácil si se toma como punto de partida una teoría del Derecho de inspiración sociológica. Con este rubro nos hemos referido a una serie de aportaciones a la teoría del Derecho como las que, entre nosotros, introdujo el recordado profesor Manuel Calvo. Nos hemos apoyado especialmente en algunos manuales de teoría del Derecho en los que Ignacio Aymerich —siguiendo algunas de las tesis de Niklas Luhmann referidas a la autonomía del subsistema jurídico, así como los principales presupuestos teóricos sobre el Derecho de Max Weber y Michel Foucault— propone la pertinencia de una comprensión del Derecho próxima a la sociología jurídica.

Desde esta perspectiva, el cine aparece como modulador de conductas y, en gran medida, como un instrumento civilizador, en consonancia con algunas premisas de la «sociología dramática» teorizada por autores como Norbert Elias o Erwin Goffman. Particularmente, películas como *El pequeño salvaje* (Truffaut, 1970) no solo ilustran epígrafes característicos de la teoría del Derecho de inspiración sociológica como la naturaleza intrínsecamente normativa del hombre y de la sociedad, sino que contribuyen, también, a deshacer algunas ideas preconcebidas así como determinadas tesis escasamente científicas de la teoría y de la filosofía del Derecho más especulativas (determinados planteamientos contractualistas o fantasiosas ideas de cuño rousseauniano sobre la bondad natural del hombre). El clásico *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944), de Billy Wilder, aparece aquí como una fina y agria disección de los servofrenos morales y los mecanismos de obediencia (y desobediencia) del Derecho por parte del ciudadano medio. El cine político italiano de los años setenta, paradigmáticamente el filme de Elio Petri *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*

(1970), sigue resultando, por su parte, muy pertinente a la hora de analizar la contaminación de subsistemas como quiebra de la lógica interna y de la generación congruente de expectativas sociales en su seno.

NOTAS

1. A modo de ejemplo, *vid.* el análisis de *Her* (Pérez Caballero, 2019) o de *Matrix* (De Miguel, 2004).

2. Creo, a diferencia de Pérez Treviño y sin asumir la etiqueta de posmoderno, que sí hay interesantes correspondencias, si no entre la crítica literaria y la ciencia jurídica, sí entre algunos aspectos de la ciencia jurídica y la crítica literaria y cinematográfica.

3. Como la cubana *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), la boliviana *La sangre del cóndor* (Sanjinés, 1969) o la experiencia del «Cinema novo» brasileño.

4. Representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social (Lenne, 1970: 11-13).

5. En palabras de García Amado, «[…] cualquier disquisición sobre el ser del Derecho que no sea capaz de mantener los ojos abiertos ante el efectivo ser social del Derecho termina perdiéndose en especulaciones gratuitas» (García Amado, 1994: 143).

6. Recuerda en esto parcialmente a Habermas, quien declara que lo que en este contexto importa «[…] la elaboración de un planteamiento reconstructivo que haga suyas ambas perspectivas: la de una teoría sociológica del derecho y la de una teoría filosófica de la justicia» (Habermas, 1998:69). Por su parte, Bobbio (1990: 219) se manifestó al respecto de manera contundente: «Nunca como hoy la ciencia jurídica ha sentido tanto la necesidad de establecer nuevos y más estrechos contactos con las ciencias sociales».

7. Que no propone la sustitución de la teoría del Derecho por una teoría sociológica del Derecho, sino que intenta mostrar las limitaciones de la perspectiva dominante en la primera de ellas y poner de manifiesto cómo pueden superarse esas limitaciones integrando en la teoría del Derecho la perspectiva sociojurídica, aunque en otro momento incluso se plantea el desarrollo de una teoría sociojurídica del Derecho en cuanto tal siguiendo a Cotterrell (Aymerich, 2021: 168-198).

8. Corresponde a Aymerich la propuesta de una docencia de la teoría del Derecho en clave sociológica en la Universitat Jaume I.

9. En los manuales de teoría del Derecho en los que he participado, corresponde también a Aymerich el mérito de plantear la teoría del Derecho arrancando de su descripción como fenómeno social más que de la contraposición entre lo normativo y lo fáctico (*more* kelseniano) (Aymerich y García Cívico, 2017).

10. *El pequeño salvaje*, de Truffaut, no es la única película recomendable sobre niños salvajes. *El enigma de Gaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*) (1974) es una hermosísima incursión de Werner Herzog sobre el huérfano más misterioso de Europa. «Los últimos días de Vicente Cau Cau, el niño lobo chileno» es un exhaustivo texto sobre Cau Cau publicado por Claudio Pizarro en la revista *The Clinic. Genie* es el nombre que en 1970 dieron a una niña de un suburbio de Los Ángeles que había pasado toda su infancia encerrada en una oscura habitación. Su experiencia del mundo se reducía a gritos, golpes y a 5 centímetros de cielo que se colaba por un agujero desde donde habría distinguido el sonido de un piano y las sombras de los aviones al pasar. El filme *Mockingbird Don't Sing* (Bromley Davenport, 2001) refleja la terrible historia de otra naturaleza descorazonada. La más conocida historia de niños lobo en España

es *Entre lobos* (Gerardo Olivares, 2010), película basada en la salvaje vida de Marcos Rodríguez Pantoja. Las personas interesadas en profundizar en esta historia pueden leer «Vivir 12 años entre lobos», un breve reportaje de Cristóbal Ramírez publicado en el diario *El País* (García Cívico, 2019: 197).

11. En el Tema 1 («El lugar del Derecho en las ciencias sociales»), elaborado por Aymerich (Añón *et al.*, 2020: 15-27).

BIBLIOGRAFÍA

AÑÓN ROIG, María José (2018): «El derecho de acceso como garantía de justicia: perspectivas y alcance», en C. García Pascual (coord.), *Acceso a la justicia y garantía de los derechos en tiempos de crisis: de los procedimientos tradicionales a los mecanismos alternativos*, Valencia: Tirant lo Blanch, 19-75.

AÑÓN ROIG, María José *et al.* (2020): *Teoría del Derecho,* Valencia: Tirant lo Blanch.

AYMERICH OJEA, Ignacio (1993): «Identidad individual y personalidad jurídica», *Anuario filosófico*, 26(2), 395-413

– (2008): «¿Puede el derecho reflejar valores morales?: reflexiones sobre la teoría dualista», en *Estudios en homenaje al profesor Gregorio Peces-Barba, v. 2,* Madrid: Dykinson, 105-132.
– (2019): «La dimensión litúrgica del sistema jurídico», en I. Aymerich Ojea y J. García Cívico (coords.), *Derecho y cultura. La norma y la imagen (I)*; Valencia: Canibaal, 165-172.
– (2020): «El lugar del Derecho en las relaciones sociales», en Añón, María José *et al., Teoría del Derecho,* Valencia: Tirant lo Blanch, 19-31.
– (2021): «Sobre la teoría del derecho en perspectiva sociojurídica. En homenaje a Manuel Calvo García», *Revista latinoamericana de sociología jurídica*, 3, 168-198.

AYMERICH OJEA, Ignacio, Jesús GARCÍA CÍVICO y Jesús Vicente AMBLAR (2012): *Síntesis de teoría del derecho*, Valencia: LCBooks.

AYMERICH OJEA, Ignacio y Jesús GARCÍA CÍVICO (2017): *Elementos básicos de teoría del Derecho*, Valencia: LCBooks.

BERNUZ, María José (2013): «Cine de juicios y juicios de cine», en A. García Inda y M.J. Bernuz Beneitez (coords.), *Herencia del viento. La lucha de los derechos*, Valencia: Tirant lo Blanch.

BOBBIO, Norberto (1990): *Contribución a la teoría del derecho,* Madrid: Debate.

CALVO GARCÍA, Manuel. (2010): «¿Cabe el enfoque socio-jurídico en la teoría del Derecho?», *Anales de la cátedra Francisco Suárez,* 44, 371-394.

– (2014): «Positivismo jurídico y teoría sociológica del Derecho», *Sortuz. Oñati Journal of Emergent Socio-legal Studies,* 6(1), 46-66.

CAVELL, Stanley (2008): *El cine, ¿puede hacernos mejores?,* Buenos Aires: Katz.

DE LUCAS, Javier (2021): *Nosotros, que quisimos tanto a Atticus Finch,* Valencia: Tirant lo Blanch.

DE MIGUEL, Íñigo (2004): *Matrix. La humanidad en la encrucijada,* Valencia: Tirant lo Blanch.

DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine (1),* trad. I. Agoff, Barcelona: Paidós.

– (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine (2),* trad. I. Agoff, Barcelona: Paidós.

FERRARI, Vincenzo (2000): *Acción jurídica y sistema normativo. Introducción a la sociología del derecho,* Madrid, Instituto de derechos humanos Bartolomé de las Casas- Dykinson.

FREEMAN, Hadley (2015): *The time of my life. Un ensayo sobre cómo el cine de los ochenta nos enseñó a ser más valientes, más feministas y más humanos,* Barcelona: Blackie Books.

GARCÍA AMADO, Juan Antonio (1994): «La filosofía del Derecho y sus temas. Sobre la no necesidad de la "Teoría del Derecho" como sucedáneo», *Persona y Derecho,* 31, 109-155.

GARCÍA CÍVICO, Jesús (2015): «Hombre rico, hombre pobre: sobre el documental *El fin de la pobreza»,* en J.A. García Sáez y R. Vanyó Vicedo (eds.), *Educar la mirada: documentales para una enseñanza crítica de los derechos humanos,* Valencia: Tirant lo Blanch, 57-73.

– (2019): «Presupuestos para una perspectiva cultural del derecho», en I. Aymerich y J. García Cívico (coords.), *Derecho y cultura. La norma y la imagen (I),* Valencia: Canibaal.
– (2021) «El guion, el guion! *Double Indemnity», Revista digital de cultura Registros,* 4 [en línea] <https://registrosculturales.com>
GARCÍA MANRIQUE, Ricardo (2010): «Anatomía de un asesinato: Las impurezas del Derecho (y cómo aprender Derecho con ellas)», *Anuario de Filosofía del derecho,* XXVI, 231-240.
– (2019): «Anatomía de un asesinato: o de la seductora complejidad del Derecho», en I. Aymerich y J. García Cívico (coords.), *Derecho y cultura: la norma y la imagen (I),* Valencia: Canibaal, 201-203.
GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio (2008*a): «El rito, o el Derecho y el Juez según el realismo jurídico escandinavo», Revista de derecho de la UNED,* 3, 101-123.
– (2008*b): Derecho y cine: el derecho visto por los géneros cinematográficos, Valencia: Tirant lo Blanch.*
HABERMAS, Jürgen (1998): *Facticidad y validez. Sobre el derecho y el estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso,* trad. M. Jiménez Redondo, Madrid: Trotta.
KELSEN, Hans (1992): «Una fundamentación de la sociología del Derecho», *Doxa,* 12, 213-256.
LENNE, Gérard (1970): *El cine «fantástico» y sus mitologías,* trad. G. Hernández, Barcelona: Anagrama.
LIPOVETSKY, Gilles y Jean SERROY (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama.
LUHMANN, Niklas (1985): «El enfoque sociológico de la teoría y práctica del Derecho», *Anales de la Cátedra Francisco Suárez,* 25, 87-103.
MAMET, David (2008): *Bambi contra Godzila. Finalidad, práctica y naturaleza de la industria del cine*, Barcelona: Alba.
MARSHALL, Thomas H. (1998): *Ciudadanía y clase social*, Madrid: Alianza.
MCKEE, Robert (2019): *El guion. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de los guiones,* Barcelona: Alba.
MORIN, Edgar (2001): *El cine o el hombre imaginario,* Barcelona: Paidós.
NUSSBAUM, Martha (1997): *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública, Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello.*
OST, François (1993): «Júpiter, Hércules, Hermes. Tres modelos de juez», *Doxa,*14, 169- 1994.
PARDO, José Luis (2018): «El insensato furor del resentimiento», *Letras Libres*, 197, 6-9.
PÉREZ, Sergio (2014): «Diez años del Seminario Cine y Derecho», *Revista electrónica del Departamento de Derecho de la Universidad de La Rioja,* 12, 213-216.
PÉREZ CABALLERO, Jesús (2019): *Her. Personas, máquinas y Derecho,* Valencia: Tirant lo Blanch.
PÉREZ TRIVIÑO, José Luis, (2010): «Cine y derecho: aplicaciones docentes», *Anuario de filosofía del derecho,* XXVI, 247-256.
REALE, Miguel (1985): «Situación actual de la teoría tridimensional del Derecho», *Anales de la Cátedra Francisco Suárez,* 25, 203-224.
RIVAYA GARCÍA, Benjamín (2008) «El cine de los derechos humanos» *Estudios en homenaje al profesor Gregorio Peces-Barba*, v. 3, Madrid: Dykinson, 1059-1082.
– (2012): «Los derechos fundamentales en imágenes. Cine "de" y "contra" los derechos humanos», en F. Reviriego Picón (coord), *Proyecciones de derecho constitucional*, Valencia: Tirant lo Blanch, 145-188.
– (2014): «*¿Por qué usar el cine para enseñar derechos humanos?»,* en M.A. Ramiro Avilés (coord.), *Derechos, cine, literatura y cómics: cómo y por qué* / coord. por Miguel Ángel Ramiro Avilés, Valencia: Tirant lo Blanch, 13-30.
RIVAYA GARCÍA, Benjamín y Pablo DE CIMA (2004): *Derecho y cine en 100 películas,* Valencia: Tirant lo Blanch.
ROBLES, Gregorio (1993): *Sociología del derecho,* Madrid: Civitas.
RUIZ SANZ, Mario (2010): «La enseñanza del Derecho a través del cine: implicaciones epistemológicas y metodológicas», *Revista de Educación* y Derecho, 2, 1-16.
STEINER, George (2004): *Lecciones de los maestros,* Barcelona: Siruela.

SUSÍN BETRÁN, Raúl (2019): «Pensar la colección Cine y Derecho a partir de Mario Ruiz Sanz», *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho,* 40, 318-330.
Max WEBER (1997): *El político y el científico,* trad. F. Rubio Llorente, Madrid: Alianza.

Fecha de recepción: 8 de febrero de 2022.
Fecha de aceptación: 22 de marzo de 2022.