

El cine político: un recurso didáctico en la enseñanza del Derecho Constitucional

César Oliveros Aya
oliverosaya@yahoo.es

Resumen

Este artículo estudia la relación que existe entre el cine político y el Derecho Constitucional. Es el resultado de una investigación terminada en el año 2008, que sirvió como trabajo de grado del autor, en la Maestría en Docencia e Investigación Universitaria realizada en la Universidad Sergio Arboleda, y que fue catalogado como meritorio. Explica el primer capítulo del referido trabajo a partir del análisis documental de libros técnicos sobre cine y derecho y algunas publicaciones periódicas nacionales e internacionales. La investigación utilizó, principalmente, cuatro métodos: descriptivo, comparativo, analítico y deductivo. Las conclusiones más importantes fueron: 1) La enseñanza del Derecho necesita buscar nuevas estrategias didácticas para una formación en competencias. 2) El cine es un recurso innovador en el estudio de temas prácticos. 3) El cine político motiva a conocer los temas básicos del Derecho Constitucional. 4) Los filmes políticos de diferentes países hacen posible una reflexión crítica y contextualizada de la relación entre Poder, Estado y Sociedad.

Palabras clave

Cine, Derecho, Política, Poder, Estado, Sociedad, Interpretación, Pedagogía, Didáctica.

Abstract

This paper shows a deep study about the relationship between the political cinema and Constitutional Law. It is the result of a meritorious Teaching and Research Master thesis, finished in Sergio Arboleda University at 2008. In this paper is explained the first chapter of that work with a documentary analysis of technical books about film and law. The research was done using four methods mainly: descriptive, comparative, analytical and deductive. This paper has allowed deducing that: 1) Legal education needs to seek new strategies for teaching skills training. 2) The film is an innovative resource in the study of practical issues. 3) The political cinema motivates to learn about the basics of constitutional law. 4) The political films from different countries allow contextualized critical reflection of the relationship between Power, State and Society.

Key words

Cinema, Law, Politics, Power, State, Society, Interpretation, Pedagogy, Teaching

Introducción

Abordar temáticas de corte artístico, en función del conocimiento jurídico, no resulta formalmente aceptable en muchos ámbitos

Fecha de recepción del artículo: Agosto 9 de 2010

Fecha de aceptación del artículo: Septiembre 21 de 2010

* Este artículo es parte del proyecto de investigación, que con el mismo nombre se adelanta en la Maestría de Derecho Administrativo en la Universidad Libre.

** Abogado de la Universidad Libre; Especialista en Derecho Constitucional, Magíster y Especialista en Docencia e Investigación Universitaria de la Universidad Sergio Arboleda; Candidato a Magíster en Derecho Administrativo de la Universidad Libre; Experto en Historia del Cine, Lenguaje Cinematográfico y Creación de Guión. Actualmente funge como docente investigador de la Facultad de Derecho de la Universidad Libre, orientando el curso de Hermenéutica y Argumentación Jurídica y en la Universidad Militar Nueva Granada, vinculado al Área de Derecho Político

del Derecho, sobre todo para quienes defienden en cierto modo la pureza de éste como base para considerarle un campo científico. Empero, nuevos enfoques pedagógicos logran aproximar –e incluso involucrar– una correspondencia didáctica entre la literatura, el cine y la televisión frente a saberes en principio estimados con la seriedad rígida e inflexible de la erudición.

Por ejemplo, asumir que el entorno contemporáneo refleja una visión demasiado simplista y esquemática de la educación, es continuar creyendo que los saberes manejan, por sí mismos, ‘visiones de túnel’ de sus objetos de estudio, como compartimentos estancos que no se entrecruzan o, como afirma Edgar Morin, argüir que “vivimos bajo el imperio de los principios de disyunción, reducción y abstracción, cuyo conjunto constituye lo que llamo el ‘paradigma de simplificación’¹; situación que no se compadece con la postura oficial de formar integralmente al individuo en términos de desarrollo humano.

Los modelos pedagógicos fundados en la teoría del pensamiento complejo redundan en la búsqueda de nuevas estrategias pedagógicas y, aún más, didácticas para viabilizar el proceso enseñanza – aprendizaje, superando la insulsa vacuidad del conocimiento estrictamente teórico.

En este punto, vale la pena seguir a Morin:

“¿Qué es la complejidad? A primera vista la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre... De allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de

descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar... Pero tales operaciones, necesarias para la inteligibilidad, corren el riesgo de producir ceguera si eliminan a los otros caracteres de lo complejo, y, efectivamente, como ya lo he indicado, nos han vuelto ciegos”².

El panorama expuesto resulta coherente cuando el enfrentamiento entre lo teórico y lo práctico no responde a un saber integrado, y lo aprendido se reduce a un pensamiento formulario que no dice nada, no expresa nada, pero da la sensación de firmeza cuando sólo se trata de información fragmentada que intenta, sin conseguirlo, articularse al contexto.

Téngase en cuenta, afirma el autor citado, que “conocer es producir una traducción de las realidades del mundo exterior. Desde mi punto de vista, somos coproductores del objeto que conocemos; cooperamos con el mundo exterior y es esa coproducción la que nos da la objetividad del objeto. Somos coproductores de la objetividad”³.

Es necesaria la justificación del saber, esto es, que el estudiante –en la ciencia jurídica– logre traducir la carga informativa transformada en conocimiento racional, sí y sólo si puede dar cuenta de ello: “hoy en día, la ciencia se ubica en el corazón de la sociedad”⁴; por lo tanto, y en esa perspectiva, es claro afirmar que “la razón se define por el tipo de diálogo que mantiene con un mundo exterior que le opone resistencia; finalmente, la verdadera racionalidad reconoce a la irracionalidad y dialoga con lo irracional”⁵.

En consecuencia, la confrontación permanente con la vivencia del saber es el factor que acicatea la necesidad de buscar nuevas formas de alcanzar la destreza teórico – práctica de una ciencia como el Derecho, pues de nada vale solidificar una información si se mantiene

¹ MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Barcelona, 9ª reimpresión, 2007, p. 29

² Ídem, p. 32.

³ Ibídem, p. 154.

⁴ Ob. Cit., p. 157.

⁵ Ob. Cit., p. 162.

El cine político:
un recurso
didáctico en
la enseñanza
del derecho
constitucional

velada y nunca en consonancia con la realidad social que, en últimas, legitima su validez.

Buscar en la literatura, en la novela, en la pintura o en las imágenes en movimiento, motivos para encauzar un conocimiento no resulta fácil, a veces pareciera que se diluye la intencionalidad de lo científico y no se logra percibir la meta de la ciencia o disciplina que afronta; empero, “la cuestión fundamental en este caso radica en que, faltando a los hombres una comprensión crítica de la totalidad en que están, captándola en pedazos en los cuales no reconocen la interacción constitutiva de la misma totalidad, no pueden conocerla, y no pueden porque para hacerlo requerirían partir del punto inverso. Esto es, les sería indispensable tener antes la visión totalizada del contexto para que, en seguida, separaran y aislaran los elementos o las parcialidades del contexto, de cuya escisión volverían con más claridad a la totalidad analizada”⁶.

Ese enfoque problematizador de la educación hace posible que se presente a los estudiantes un conjunto de dimensiones significativas de su realidad y a través del análisis crítico les permita reconocer la interacción de sus partes⁷. Así, “el análisis mítico de una dimensión significativo – existencial posibilita a los individuos una nueva postura, también crítica, frente a las ‘situaciones límites’⁸, con lo cual se capta y comprende la realidad insertando al ser humano en la aprehensión del mundo, enfatizando en un pensamiento crítico del mismo”⁹.

En términos de complicidad con esas visiones prospectivas, el presente artículo se ocupa de algunos matices didácticos del cine político, como pre-texto para abordar el ejercicio académico del Derecho Constitucional, ora en el aprendizaje, ora en la actividad docente.

Con ese propósito, se explica el concepto de cine político como una suerte de ubicación, a guisa de género, en el constructo clasifica-

torio –siempre pretencioso–, del arte fílmico. Seguidamente, se establece la relación entre este tipo de cine y el conocimiento básico del derecho constitucional, pasando luego a revisar una metodología que dinamice la actividad académica al respecto. Para terminar, se hará un breve recorrido por los enfoques del cine político en diversos países, recomendándose algunas películas que, a lo largo de la historia, se han ido ganando un lugar significativo como íconos del cine político y otras nuevas que han entrado con fuerza a buscar un lugar meritorio en dicho género.

1. Problema

¿Cómo puede utilizarse el cine político, en tanto recurso didáctico, para la formulación de problemas jurídicos en el estudio del derecho constitucional general?

2. Metodología

La investigación que da origen al presente artículo, se forjó a partir de la concurrencia de diversos métodos. En primer lugar, se fundamentó en la investigación socio jurídica, de carácter descriptivo, comparativo y explicativo, para centrarse en el método analítico – deductivo. El método descriptivo y explicativo fue necesario para cimentar la claridad en lo que concierne al cine político como género cinematográfico y el rol del derecho constitucional como punto de partida de la formación jurídica. El método comparativo permitió correlacionar derecho y cine como ejes centrales de una nueva forma didáctica para la enseñanza y aprendizaje del primero. El método analítico – deductivo posibilitó formular una propuesta de aplicación didáctica y la inserción de diferentes obras fílmicas en la tipología temática del derecho constitucional y examinar el material bibliográfico estudiado.

3. Contenido

3.1 La naturaleza del cine político

Entendido como un referente artístico que transversaliza la historia del cine en sus diferentes épocas, el cine político es la

⁶ FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Siglo veintiuno editores, 2ª edición, México, 2005, p. 129.

⁷ Ídem.

⁸ Ibídem.

⁹ Ob. Cit., p. 130.

denominación genérica de aquel grupo de películas que, en su desarrollo argumental, a partir del guión, enfatiza en la interacción del poder con determinadas manifestaciones socio culturales en naciones específicas.

Se trata de un campo cinematográfico en el cual la narración fílmica cobra sentido discursivo en tanto se atreve a cuestionar y, aún más, a criticar la coherencia (o incoherencia) de las estructuras de poder y autoridad que direccionan la convivencia de los grupos. En tal sentido, explora a través de la semiótica del lenguaje audiovisual la asunción reflexiva de un criterio de verdad que permita enfocar al actor social (el espectador) a una posición problemática de su entorno, desde la identificación y proyección de vicisitudes que contraponen la dinámica del individuo en tanto sustrato de la colectividad y la entronización adaptativa de su condición en el contexto que le corresponde¹⁰.

El cine político oscila entre la información reflexiva, la denuncia y el discurso abiertamente ideológico¹¹ buscando, directa o

indirectamente poner el dedo en la llaga en algún tema que causa escozor en el momento de analizarlo, ya sea por cuestiones meramente formales como la incidencia de un grupo político en un momento específico de la historia, o el lastre que aún se carga y que una sociedad no puede olvidar por errores y/o ambiciones desmedidas en su devenir, o la figura protagónica de un líder caído en desgracia, o los aportes de ideas que terminan contradiciéndose con el fin último del poder, el contraste entre el deber ser, los ideales y la manifestación cruenta de la realidad, etc.

Todos esos matices temáticos necesitan un componente que permita adobar la conexión con el público, sin importar que esté formado o no en la cultura cinematográfica: el desconocimiento o vulneración de derechos humanos. Ese elemento ha sido, de manera acostumbrada, el acicate para llamar la atención y lograr la adhesión distante o no del colectivo hacia el cual se dirige la narración.

A partir de esa vinculación, el cine horada en lo emotivo para llegar a una especie de identificación que procure establecer en la asunción del conocimiento de quien aprecia un filme la expresión “tiene razón”.

Las formas de expresión fílmica pueden entronizar otros géneros: hallar en la comedia un estilo para caricaturizar el evento o el personaje central de la historia¹², el drama que con su fuerza emotiva logra poner al espectador en los zapatos de quien sufre¹³; el western, para

¹⁰ Esta dinámica hermenéutica concuerda directamente con la intencionalidad del teatro de Bertolt Brecht, aplicando la técnica que llamaba de “distanciamiento”, en su constante búsqueda por formar críticamente al público.

¹¹ Para ejemplificar estos extremos, téngase como indicadores películas al estilo de *La toma de la embajada* (2000), de Ciro Durán, *El Chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Litín, basada en un suceso real acaecido en la región sureña de Chillán en 1960, relata la historia de un campesino analfabeto que, en estado de embriaguez, asesinó a la mujer con quien mantenía relaciones y a sus cinco hijas; y la filmografía de Pier Paolo Pasolini – títulos como *Pocilga* (1969); que aborda dos historias sin demasiada conexión narrativa entre ellas: en una (ambientada en un pasado remoto), un hombre con tendencia a comer seres vivos es aislado y castigado por sus semejantes, en la otra (ambientada en la Alemania de post-guerra) el hijo de un empresario desarrolla un progresivo asco por las personas y se vuelca a una piara de cerdos, con los que intima en diversos niveles (www.bazuca.com) y *Pajaritos y pajarracos* (1969), Totò, agricultor de profesión, y su hijo Ninetto se ponen en camino, en los alrededores de Roma, para pedir una moratoria para solventar una deuda que pesa sobre su finca. Durante el camino, los dos hablan de vida y de muerte con un insólito personaje, un cuervo que habla. Éste dice ser un intelectual marxista de la vieja guardia y sustenta la teoría de

que la humanidad se divide en dos parcelas: la que habitan los pajarracos y la que alberga a los pajaritos (www.filmaffinity.com).

¹² Como es el caso del film *La Ley de Herodes*, de Luis Estrada, México, 1999, que aborda el tema de la corrupción y presenta en términos generales, una tragicomedia de la idiosincrasia latinoamericana a mediados del siglo XX.

¹³ La maestra de escuela (interpretada por Norma Aleandro), protagonista de *La Historia Oficial*, de Luis Puenzo, película argentina de 1985, vive en carne propia las funestas consecuencias de los desaparecidos, al ser esposa de un militar vinculado, por supuesto, al régimen. Se ubica en Buenos Aires, año 1983. En los últimos años de la dictadura militar argentina, una acomodada profesora de historia comienza a tomar conciencia de lo ocurrido en los años previos. Las sospechas sobre los oscuros

El cine político:
un recurso
didáctico en
la enseñanza
del derecho
constitucional

ejemplificar la contraposición del orden y el desorden en una nación¹⁴; el terror, como una novedad del espectáculo para reflexionar en torno a esas taras casi patológicas que pululan en el sentir de un pueblo¹⁵.

Esa pretensión se reduce a lograr una especie de identificación con el público para enfatizar el mensaje que se esboza desde las primeras imágenes.

Se ha entendido, a partir de los estudios sobre Cine y Derecho, liderados por los profesores Benjamín Rivaya y Pablo de Cima, de la Universidad de Oviedo en España, que “el Derecho es un fenómeno político, aunque esta dimensión fundamental suele ocultarse tras el tecnicismo legalista propio de la Jurisprudencia. Como dice Alf Ross, no hay ‘un poder desnudo, independiente del Derecho y de su fundamento’; ambos están necesariamente relacionados”¹⁶.

Con base en esta premisa, es posible dilucidar la estrecha relación del Derecho con el arte

asuntos de su esposo y la aparición de una Abuela de la Plaza de Mayo en busca de su nieta son los motivos que se la hacen replantearse “la historia oficial” y darse cuenta de lo verdaderamente acontecido en su país (www.filmaffinity.com).

¹⁴ El devenir profesional del jurista Abraham Lincoln, encarnado por el magistral Henry Fonda en la película *El Joven Lincoln*, de John Ford. Está basada en los años juventud del posterior presidente de los Estados Unidos Abraham Lincoln, cuando luchaba por prosperar como abogado y empezó a destacar por la defensa de los derechos de los más humildes. Nominada al Oscar como mejor guión original en 1939 (www.filmaffinity.com).

¹⁵ Situación que se vislumbra en la inquietante cinta *Aparecidos* (2007), donde el director Paco Cabezas apuesta por una reconceptualización del tema de los desaparecidos en la Argentina, con una situación ambientada en la actualidad. Cuenta como una noche dos hermanos (Malena y Pablo) viajan a través de Argentina y descubren el diario de unos crímenes cometidos veinte años atrás. Esa misma noche, el pasado y el presente se mezclan y contemplan como una familia es perseguida, torturada y asesinada del mismo modo que años atrás (www.aullidos.com).

¹⁶ RIVAYA, Benjamín y DE CIMA, Pablo. *Derecho y cine en 100 películas: una guía básica*. Tirant Lo Blanch, Valencia, 2004 (citando a Alf Ross en su libro *Sobre el Derecho y la Justicia*, 1994, Eudeba, Buenos Aires, 1994, p. 57); p. 35.

filmico, máxime cuando se circunscribe a la connotación de las relaciones sociales. De ahí que se pueda hablar, incluso, de cine jurídico, concepto en el cual concurren diversas perspectivas en todas las disciplinas, pues existen películas que enfocan temas de Derecho Penal, Derecho Internacional, Derecho Civil, etc.

En consecuencia, “el cine jurídico, por tanto, es político y, a la inversa, el cine político también lo es jurídico. Lo que ocurre es que a este rótulo de cine político le sucede lo mismo que al otro, que todo cine es político, en tanto que inevitablemente narra hechos o toma opciones que tienen relevancia política¹⁷, aunque no todas las películas son políticas en idéntico sentido¹⁸. La pertenencia a este género, al igual que al jurídico, no dependería tanto de que aparecieran asuntos políticos cuanto de la intensidad de éstos en la trama”¹⁹.

3.2 El cine como didáctica para la enseñanza jurídica

Cuando una persona se introduce en la formación jurídica, suele llevar consigo el interés de no conformarse con la asunción meramente teórica de las figuras y los temas sino, por el contrario, buscar la aplicación de los mismos como soportes para la solución de problemas; en otras palabras, de hallar la eficacia de la ciencia jurídica en su realidad.

En la actualidad, se buscan nuevos modelos que permitan un avance respecto a la clase magistral simplificada como única manera de impartir los conocimientos, sobre todo en la formación jurídica que peca de excesiva rigurosidad y formalidad aún exegética en el estudio de las fuentes del Derecho.

A partir de esa pretensión, huelga mencionar que “la utilización de los modernos procedimientos difusorios hace que el arte se

¹⁷ Ídem (citando a Pedro Uris, a partir de su obra *360° en torno al cine político*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1999, p. 353).

¹⁸ Ibídem (citando a Mike Wayne, *Political Film. The Dialectics of the Third Cinema*, London, Pluto Press, 2001, p. 163).

¹⁹ Ob. cit.

vincule estrechamente a la comunicación de masas, campo que comprende la totalidad de métodos y órganos destinados a la aplicación del progreso tecnológico con vistas a una más rápida y amplia propagación de ideas y de noticias, mediante el concurso de la radiotelefonía, el cinematógrafo, la prensa, la televisión y otros dispositivos similares”²⁰.

Es así como se intentan poner en evidencia, como referentes académicos, las situaciones que pluridimensionan la realidad con el saber teórico a efecto de lograr una formación integral cimentada en competencias; lo ideal de los datos contenidos en esa comunicación masiva es que se proporcione de manera imparcial y objetiva, con lo cual prestaría un valiosísimo servicio educativo, no solamente informativo sino también como recurso eficaz para guiar a la opinión pública²¹. Empero, “en la práctica, las más de las veces este ideal es desvirtuado, de modo que la ‘comunicación de masas’, a causa del enorme influjo colectivo que puede ejercer, se convierte en un vehículo de propaganda –ya sea comercial o política- que aprovecha su ascendiente colectivo para persuadir al público mediante una exposición de los hechos que en muchas ocasiones llega a ser tendenciosa, para lo cual se vale de múltiples tácticas emotivas que van de la exageración más estridente a la simulación de equidad o a la omisión absolutamente preconcebida, sin excluir numerosas gradaciones intermedias”²².

Será en este aspecto donde el docente debe tener especial cuidado en la selección de la información que permita adecuar la temática sin manipulación alguna del criterio que se intenta forjar.

Así las cosas, “de todos los mecanismos empleados con propósitos difusorios, el que exige una consideración artística más seria y detenida es el cinematógrafo. Pese a las reticencias de algunos críticos, es quizá el único

de los dispositivos aportados por la tecnología actual que fuera de toda duda ya puede ser considerado un arte por sí mismo. Sus obras más recordadas responden satisfactoriamente a las exigencias de autonomía, unidad formal y trascendencia significativa que caracterizan al objeto estético; importantes capítulos de su historia documentan su participación en la búsqueda de nuevas dimensiones creativas, en pie de igualdad con las artes tradicionales; sus piezas clásicas han dado motivo a importantes estudios y el hecho de que se las exhiba periódicamente en instituciones especializadas ha estimulado la creación de cinematecas, la compilación de ‘fichas técnicas’ y copiosas filmografías, la constitución de entidades consagradas a la difusión del cine considerado como arte; Henry Agel inclusive ha propiciado reiteradamente la creación, en la enseñanza secundaria, de cátedras sobre historia y estética del cine, destinadas a formar desde la adolescencia un público capaz y exigente”²³.

De acuerdo con el texto anterior, el cine ha ido posicionándose no sólo como pasatiempo sino como medio que permite contextualizar facetas de la realidad que ameritan estudiarse a guisa de ejemplificación del entorno. Llegados a este punto, valga recalcar que “... las opiniones que se han formulado acerca del cine varían enormemente: por ejemplo, Paul Valéry, con desdén, lo consideraba una suerte de memoria epidérmica ‘dotada de perfección mecánica’²⁴; en el otro extremo, Sergei Eisenstein, con entusiasmo, anunciaba que ‘el cine es el arte representativo de la actualidad, así como la pintura lo fue del pasado’, opinión a la que Vselvold Pudovkin añadía que ‘el cine sonoro es potencialmente el arte del futuro’²⁵.

Por supuesto, el constructo iconográfico y semiótico que comporta cada obra fílmica

²⁰ REST, Jaime. *Arte, literatura y cultura popular*. Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación., grupo editorial Norma, Bogotá, 2006, p. 26

²¹ Ídem.

²² Ob. cit., p. 26 – 27.

²³ Ídem, p. 82.

²⁴ Ibídem, citado en Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, p. 285 [*Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós].

²⁵ Ob. cit., referidos a partir de Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, p. 311 [*Gramática del Cine*, Buenos Aires, Nueva Visión], p. 83.

El cine político:
un recurso
didáctico en
la enseñanza
del derecho
constitucional

no puede, en manera alguna, soslayarse ni obviarse o subvertirse, máxime cuando “en esencia, el cine puede ser definido como un arte ‘visual’ capaz de captar el movimiento (ya sea el de su propia cámara filmadora o el de los efectos luminosos o figuras registrados) y dotado de una libertad casi ilimitada para desplazarse en el espacio (posibilidad que se ve obstaculizada en el escenario teatral)”²⁶, lo que le otorga una relevancia social y cultural necesaria para la comprensión del ser humano en la variedad de roles que asume.

Aunado a lo anterior, se trata de “...un medio óptimo para enunciar las condiciones de la vida contemporánea, con sus múltiples vicisitudes que han venido a desembocar en una etapa crítica de conmoción y cambio; según Siegfried Kracauer, el cine es un valioso instrumento para indagar el desamparo ideológico que sufre el hombre en nuestro tiempo, estemos o no dispuestos a suscribir esta tesis, resulta evidente que el cine se ha integrado con bastante eficacia en los acontecimientos de los últimos cincuenta años”²⁷ y continúa vigente en tanto se erige como pre – texto para direccionar el enfoque de una ciencia o disciplina cuando se recurre, por ejemplo, al estudio de casos o a la configuración de una situación hipotética para el criterio del estudiante.

Desde otro punto de vista, también el cine “... ha respondido eficazmente a las concepciones temporales de Bergson, en grado no menor que la novel experimental de la *stream of consciousness*, en su época muda, se prestó sobremanera para la relación épica exclusivamente centrada en la imagen de las masas humanas en movimiento, como convenía a los testimonios de la revolución rusa de 1917, según fue reconstruida con fuerza plástica y ánimo documental en *Octubre*, de Eisenstein, participó en igualdad de condiciones, junto a las artes tradicionales, en el apogeo del superrealismo y de corrientes afines, a cuyo desarrollo aportó valiosas piezas de *avant-garde*, como *Entracte* o *Un chien andalou*... reflejó sin sentimentalismos el espíritu de

²⁶ Ob. cit., p. 84.

²⁷ Ob. cit., p. 84 – 85.

confraternidad en una época de conflicto y desasosiego, según claramente lo enuncia Jean Renoir en *La grande illusion*; finalmente, el problema existencial en un período de valores inestables –tal como es el nuestro, en la posguerra de 1945- ha encontrado eco en el cine a través de Ingmar Bergman, de Robert Bresson, de Michelangelo Antonioni, creadores que reúnen una gran lucidez intelectual y una notoria aptitud para examinar –con firmeza, pero sin crueldad- las evasivas y las búsquedas de una sociedad perpleja y desarraigada”²⁸, circunstancias que permiten equiparlo a una especie de conciencia crítica sumada al devenir histórico, susceptible de reconsideración y valoración permanente como conjunto de documentos referenciales para aproximarse a la realidad, en términos de tópicos cuestionables y cuestionadores.

Es así como “esta suma de circunstancias obliga, necesariamente, a reconocer los valores artísticos del cinematógrafo, pese a las frecuentes caídas que sufre su nivel cuando la posible significación estética es desvirtuada, ya sea mediante la chabacanería de vacuos despliegues espectaculares, ya mediante una engañosa pretensión de ‘audacia’ que sólo busca satisfacer el esnobismo de cierto público, ya mediante tantos otros procedimientos falaces, superficiales o inauténticos”²⁹, que desdibujan la interpretación crítica y desdibujan la pretensión de enfoque aleccionador, sustituyéndolo por espejismos de la realidad.

Volviendo al aspecto pedagógico, tradicionalmente la enseñanza magistral ha llegado a equipararse a una especie de conferencia cotidiana³⁰. Siguiendo de nuevo a J. R. Capella, se trata de “un monólogo de unos tres cuartos de hora de duración (a menudo no cerrado en sí mismo sino con prolongación en una o varias clases posteriores), impartido a centenares de personas a la vez, ininterrumpido

²⁸ Ob. cit., p. 85.

²⁹ Ob. cit., p. 85 – 86.

³⁰ PRESNIO LINERA, Miguel Ángel y RIVAYA, Benjamín (coordinadores). *Una introducción cinematográfica al Derecho*. Cine y Derecho, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2006; p. 19.

salvo excepcionalmente (lo que no lo vuelve dialógico dado el número de asistentes), seguido en ocasiones, al acabar la clase, de aclaraciones y consultas por parte de alumnos interesados y peloteo de los que quieren hacerse ver”³¹.

Vale aclarar que no se repudia el aporte de la clase magistral que sea amena, edificante y constructora de pensamiento, sino cuando aquella se erige como único mecanismo de enseñanza, y se transforma en algo aburrido, falta de creatividad y abstracto.

Para evitar redundar en la esquematización tradicional de la enseñanza jurídica, hay que pensar en el componente didáctico, que no es otra cosa que la aptitud para motivar a los estudiantes y aprovechar su presencia de manera participativa, interactiva y consonante con la finalidad de la formación contemporánea: generar competencias interpretativas, argumentativas y propositivas.

En ese orden de ideas, propender por lo novedoso implica reconceptualizar el rol del docente en Derecho, la formación universitaria debe ser más exigente en la búsqueda de las competencias precitadas, no quedarse en la mera información sino apuntar a la formación, a la creación de carácter profesional, de criterio jurídico más allá de la recitación memorística de las fuentes sino y, con innegable prevalencia, su cuestionamiento, su problematización hacia el debate, hacia la hermenéutica y la argumentación.

En España, por ejemplo, el cine se ha comenzado a entender bajo la premisa de un recurso didáctico pertinente para asumir el conocimiento del Derecho, habida cuenta que además de ser innovador por cuanto se centra en el aprendizaje del alumno, mejora la calidad de la enseñanza y potencia la interdisciplinariedad que caracteriza a la ciencia jurídica y ayuda a la formación permanente³².

Ello no significa que se rechace la metodología tradicional, pero sí coadyuva a mejorarla, pues “la pedagogía jurídica habrá de seguir siendo básicamente literaria: las habilidades que ha de llegar a tener el futuro jurista consisten en saber leer (la selección y el aprovechamiento de la lectura), saber escribir (la expresión correcta de lo que se pretende por medio de la palabra hablada) y saber escuchar (la comprensión y el aprovechamiento de lo que se escucha)”³³.

De tal suerte, el vademécum cinematográfico resulta vasto e interdisciplinar para escoger temas singulares que puedan analizarse a partir de narraciones fílmicas.

Así las cosas, el tema de la adopción, en el derecho de familia, bien puede cuestionarse a partir de *El chico*, de Charles Chaplin y filmada en 1924; el derecho laboral colectivo en la película *La huelga* (Sergei Eisenstein, 1924); las vicisitudes del jurado y las técnicas de argumentación jurídica en *Doce hombres en pugna* (Sidney Lumet, 1957); la letra de cambio en un clásico español como *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961); la pena de muerte en *Dead man walking* (Tim Robbins, 1995); el fraude a la ley en *Matrimonio por conveniencia* (Peter Weir, 1990); el divorcio y la patria potestad en *Kramer contra Kramer* (Robert Benton, 1979); el desempleo y su incidencia jurídica en *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002); el concepto de Derecho en *M el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) o en *El asunto del día* (George Stevens, 1942); la diferencia entre ley y costumbre en *Una cuestión de honor* (Luigi Zampa, 1965), *La balada de Narayama* (Shohei Imamura, 1982) o *El campo* (Jim Sheridan, 1990); el devenir del debido proceso en *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger, 1959); la dialéctica entre el galantismo y el autoritarismo jurídico, en *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) o *Rey y patria* (Joseph Losey, 1964); el pensamiento de Thomas Hobbes, en *El señor de las moscas* (Harry Hook, 1989) y el de John Locke en *El hombre que mató a Liberty Balance* (John Ford, 1962); la discriminación y el derecho a la igualdad, a partir de *Amistad* (Steven Spielberg, 1997),

³¹ Ídem, citando a Juan Ramón Capella a partir de su libro *El aprendizaje del aprendizaje*, Madrid, Trotta, 1995, p. 114.

³² *Ibidem*, p. 21.

³³ *Ob. cit.*, p. 23.

El cine político:
un recurso
didáctico en
la enseñanza
del derecho
constitucional

Grita Libertad (Richard Attenborough, 1987) o *Atrapa el fuego* (Philip Noyce, 2004); la vida, la seguridad y la libertad en *Desaparecido* (Costa – Gavras, 1981) o *Agenda oculta* (Ken Loach, 1990); la presunción de inocencia en *Furia* (Fritz Lang, 1936); el derecho a la intimidad en *El show de Truman* (Peter Weir, 1998); la libertad de expresión en *El escándalo de Larry Flynt* (Milos Forman, 1996), entre otras³⁴.

En virtud a esa dimensión formativa, es indiscutible que el ejercicio académico a partir del visionado de una película, “pretende la participación intelectual del espectador, con lo que si se consigue una actitud activa, se fomenta su creatividad, ya que el alumno ha de lograr interpretaciones que aúnen la reflexión cinematográfica con la reflexión jurídica, política, moral, etc. y su perspectiva crítica”³⁵. En consecuencia, tratase de una modalidad de “aprendizaje experimental”, que permite pasar de la información conceptual abstracta a situaciones reales, abriendo la posibilidad de comprender a partir de la aplicación de la imaginación jurídica³⁶.

No puede ignorarse que “el análisis de las imágenes vehiculadas por los medios de comunicación revela la existencia de dos estereotipos contradictorios: uno representativo de una visión idealizada de los profesores y otro que no tiene en cuenta más que sus aspectos problemáticos (...) Los dos estereotipos puestos en evidencia corresponden a dos momentos sucesivos de la representación que los enseñantes se hacen de su identidad profesional. Se identifican primero con ‘ideales pedagógicos no realizados y sin duda no realizables teniendo en cuenta los límites impuestos’; ideales que son reforzados por el espíritu que anima la mayor parte de las formaciones iniciales de los enseñantes. Esta representación idealizada será puesta duramente a prueba mediante el contacto con la realidad. El profesor descubre entonces que su actividad pedagógica encuentra nu-

merosos obstáculos: penuria de medios y de material didáctico, presupuestos insuficientes, relaciones tensas o demasiado débiles con los colegas y superiores jerárquicos, etc. Todos estos elementos son retomados, amplificados y generalizados por los media que presentan el estereotipo del conflicto”³⁷.

Asumir tal connotación del cine, no quiere decir que el espectador sea un actor pasivo ante el film, sino que “los sentimientos y reacciones que experimenta difícilmente encuentran una vía de expresión”³⁸; por lo tanto, la tarea del profesor consiste en dar cabida a la posibilidad de articular la opinión impregnada en la conciencia de la narrativa visualizada y adecuarla a los propósitos formativos³⁹.

De todas formas, el entronque entre cine y derecho no deja de ser una opción infravalorada, que poco a poco va estimándose con miras a superar estructuras anacrónicas de la pedagogía. El reto está en comprenderlo y utilizarlo.

3.3 Derecho constitucional y cine político

Para quien se adentra en el conocimiento y la formación jurídica, la primera disciplina específicamente ligada a la razón de ser del Derecho es la concerniente a la temática constitucional.

Esta disciplina, inserta en la categoría de Derecho Público –que da cuenta y sentido de esa misma expresión–, toma como soporte basal el problema del poder aunado a la construcción de la sociedad, sus interacciones, afinidades o repudiaciones, contradicciones y conflictos, mediatizados por la injerencia del factor institucional y la distribución del primero en las ramas legislativa, ejecutiva y jurisdiccional.

³⁴ Ob. cit. p. 24 y 25.

³⁵ Ob. cit., p. 26, citando a GREENFIELD, Steve y OSBORN, Guy: “*The Living Law: Popular film as Legal Text*”, *The Law Teacher* 29, 1995, p. 33 – 42, p. 33.

³⁶ Ob. cit., p. 27.

³⁷ ESPELT, Ramón. *Jonás cumplió los 25: la educación formal en el cine de ficción, 1975 – 2000*. Laertes, 1ª edición, Barcelona, 2000, p. 19 – 20; citando *La imagen de los enseñantes en los medios de comunicación de masas*, de Esteve y Frachnia, 1984.

³⁸ Ob. cit., citando a FERRO, Marc: *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 175.

³⁹ Ob. cit.

Según Juan Ramón Capella, “la fuerza neutralizadora, para contener o limitar el conflicto interno de la sociedad, fue el poder político (supremamente detentado por la institución llamada ‘estado’...). Que tiene, entre otros, el instrumento jurídico: el derecho. La violencia militar fundacional de este tipo de sociedades se metamorfosea en instituciones de coerción que aseguran la reproducción de la sociedad tal como está organizada”⁴⁰.

Nótese la inserción correlativa del Derecho en la Política, en su condición de ciencias sociales y en su rol de convencionalismos permutadores de la manifestación desenfrenada de la violencia como vía de hecho, hacia la idea de lo legítimo y lo legal.

No obstante, Capella arguye que “las ciencias sociales son todavía muy permeables a la ideología. La reflexión moderna sobre el derecho ha tendido a contemplarlo como cerrado en sí mismo –esto es, tratando de hacerlo enteramente calculable de antemano, respondiendo así a la exigencia de seguridad del capitalismo concurrencial-, y a considerar ‘lógica’ la evolución del derecho, como si la suya fuera una historia autónoma, para la que los aspectos no jurídicos de la sociedad resultaran irrelevantes. Introducirse en la comprensión crítica del derecho, en cambio, exige referirlo constantemente, sin perder de vista su especificidad, a su complejo entramado con otros aspectos de la vida social”⁴¹.

“Si hubiera que establecer el ‘vocabulario mínimo’ del relato –las palabras especiales indispensables para contarlo-, constaría de: ‘individuo’, ‘estado de naturaleza’, ‘esfera pública y esfera privada’, ‘soberanía’, ‘derechos’, ‘pacto’, ‘ciudadanía’ ‘pueblo’ y ‘representación’⁴².

Así mismo, habría que incluir las nociones de poder, autoridad, gobierno, administración, derechos fundamentales y derechos colectivos.

Frente a esa postura temática, más allá del cine que se moldea sobre las bases del llamado “final feliz”, el cine político obliga al espectador a no estancarse en la indiferencia, pues sus imágenes suelen ser provocadoras y enfáticas; “en el cine político la mirada sobre la realidad posee un fuerte compromiso ético y una empatía con los personajes que soportan distintas situaciones de injusticia, de desprecio y marginación, por ello el político es un cine que no renuncia al mensaje, lo que suele producir ciertos rechazos entre cinéfilos y críticos que consideran que el cine no debe instrumentalizarse al servicio de ninguna causa. Postura que no deja de ser también una posición política, como la tan mentada frase postmoderna del fin de la historia o la de la muerte de las ideologías”⁴³.

Por manera, es necesario considerar el papel activo de los realizadores, en tanto directores, camarógrafos, editores, etc., pues en el cine político no se quedan en el simple rol de artistas sino también como historiadores y políticos; “de modo que todo acontecimiento no llega al espectador sino después de pasar por un ‘filtro’ cinematográfico, un determinado montaje. Entendido éste como la selección objetiva: proceso de escoger, ordenar y empalmar lo filmado, o sea como la base estética y política de un film”⁴⁴.

La ventaja de la película, al entrar en consonancia con bases académicas a partir del contenido del Derecho Constitucional, “consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos, pero ése es también el peligro que conlleva este arte, pues dicha sensación es ilusoria. El director manipula la experiencia, y no sólo le interesa lo que realmente sucedió, sino también contar una historia que tenga una determinada estructura. En este sentido todo film es político, y un vívido recordatorio de la tensión existente entre la idea de drama y la de documento, entre el anticlímax y el carácter cuestionable del pasa-

⁴⁰ CAPELLA, Juan Ramón. *Fruta prohibida: una aproximación histórico – teórica al estudio del derecho y del estado*. Trotta, Madrid, 1997, p. 46.

⁴¹ Ídem, p. 25.

⁴² Íbidem, p. 107.

⁴³ *Cine político: la reivindicación de la memoria*, por Hector J. Freire, www.topia.com.ar/articulos/memoria-freire.htm

⁴⁴ Ídem.

El cine político:
un recurso
didáctico en
la enseñanza
del derecho
constitucional

do, y la necesidad del director de adoptar una determinada forma. El argumento esencial es que todo cine político constituye un acto de interpretación, como todo film histórico es una interpretación de la historia. Recordemos que el término *historia* remite a los hechos pero también al relato de los mismos. No hay historia sin relato de la historia. Desde esta perspectiva la función del “cine político” es un proceso de construcción de sentidos. Al producir un efecto de reconocimiento, pero no necesariamente de mimesis, el cine político proporciona un modelo de reflexión a la vez estético e ideológico⁴⁵.

Visto así, el cine político podría muy bien complementar la historiografía de lo jurídico a partir de la incidencia de la norma superior en el desarrollo de la vida social; “extraer sentidos y definir un horizonte donde la elección de valores sea una posibilidad abierta: esto es, elaborar un “contrapoder” simbólico – discursivo en relación con el orden establecido del poder y con el discurso reprimido de los deseos colectivos. Considerado desde esta perspectiva, el cine político diseña su espacio en un proceso de simbolización y construye una particular relación de autonomía – heteronomía como uno de los rasgos claves de la práctica cinematográfica. Especialmente en períodos históricos sombríos donde se ha suprimido, el cine político propone una restauración de la diferencia y de la identidad. Allí residiría la posibilidad de reparación de zonas profundas de la simbolización y construcción de valores sobre los espacios ocupados por el olvido impuesto por el poder, cuya única verdad se presenta como indiscutible. En este punto, es indudable que el cine político contesta a la política de olvido con una reivindicación de la memoria, y la movilización de valores significativos. De ahí que todo cine político es en cierta forma axiológico. Lo esencialmente político del cine, será aquello que conmueva las certezas construidas a lo largo de la historia. Una eficaz denuncia contra el proceso de institucionalización de las representaciones⁴⁶.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ob. Cit.

Puede revisarse la historia del siglo XX, para demostrar el aporte hermenéutico del cine a la definición de los hechos coyunturales derivados de las manifestaciones de poder y autoridad, “ya en los años 20, la vanguardia soviética apuesta por la capacidad movilizadora del cine. Las películas deben estar al servicio de la causa revolucionaria y han de contribuir a la educación política de las masas. Esta misma perspectiva es la del cine proletario alemán de la República de Weimar, impulsado por sindicatos y partidos de izquierda. En la Francia de los años 30 también hay películas con la misma concepción de propiciar el cambio social. En Estados Unidos el cine político de Frank Capra trata de preservar los valores democráticos y las libertades cívicas”⁴⁷.

En la década de los años 60, el protagonismo del cine político es coyuntural “tanto en países industrializados como en el Tercer Mundo que emerge con fuerza desde la lucha anti-colonial (Argelia) y contra la pobreza secular (Latinoamérica)⁴⁸. Baste posar la mirada en el llamado neorrealismo italiano que denuncia la corrupción política, el surgimiento y el efecto de las actividades mafiosas, problemas sociales como la emigración, la vivienda, los paros, la delincuencia, etc.⁴⁹.

En Francia, a partir de los hechos del mes de mayo de 1968, hace surgir una pléyade de directores como Jean – Luc Godard, Karmitz, Marín Paul, Rivette y Alan Resnais, que se ocupan de indagar en las luchas obreras, siendo muy originales en los planteamientos narrativos⁵⁰.

Amerita atender a lo que Gilles Deleuze ha comentado en torno a la película *La guerra ha terminado* (1966): Resnais “es innegablemente el más grande cineasta político de Occidente en el cine moderno. Pero, curiosamente, no es por la presencia del pueblo, sino, al contrario porque sabe mostrar que el pueblo es lo que falta, lo que no está”⁵¹; pues aquí

⁴⁷ Ob. Cit.

⁴⁸ Ob. cit.

⁴⁹ Ob. cit.

⁵⁰ Ob. cit.

⁵¹ Ob. cit.

surge la principal diferencia entre el cine político tradicional y el nuevo. En el primero, John Ford, Frank Capra y Sergei Eisenstein, por ejemplo, muestran al pueblo oprimido, sojuzgado, engañado, aspectos que enarbola el cine soviético y americano en los años previos y coincidentes con la guerra; “los rodeos de la lucha de clases y el choque de las ideologías en el soviético, y el combate contra los prejuicios morales, la crisis económica que determinan la toma de conciencia de un pueblo en el americano. En ambos casos, el pueblo está presente, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto. De ahí la idea de que como arte de masas el cine puede ser el arte revolucionario o democrático por excelencia haciendo de las masas un auténtico sujeto”⁵².

Y en ese contraste, si se hablara oficialmente de un cine político vigente, con la misma fuerza del clásico, argumentaría que el pueblo ha desaparecido, no hay identidad, pertenencia y rigor patriótico para comprenderse, o aún no se acerca a ese deber ser: “el pueblo falta. Esta afirmación de Deleuze a partir del film de A. Resnais, está fundada en el hecho de que en el cine político moderno se comprueba una conmoción en la representación, y una ruptura en la linealidad de la narración cuando no la ausencia de un hilo narrativo. Se podría establecer entonces, con carácter de provisoriedad, una cierta relación: a mayor hegemonía en lo político-ideológico en las sociedades, mayor es el esfuerzo que las artes en general y el cine en particular deben realizar por desprenderse de semejante pregnancia y poder plantear algo nuevo, alternativo”⁵³.

4. Una propuesta metodológica

Cuando se ve una película, el nivel de vinculación del público con la misma tiende a quedarse en la forma, esto es, en el rol de los personajes, los eventos espectaculares que redundan en no perder la atención, los efectos especiales, los aconteceres triviales, en fin,

todo aquello que se queda en la superficie, el cascarón del filme.

Pero cuando se aprecia e interpreta un filme, el asunto va más allá de lo formal, cada escena, cada detalle, cada diálogo puede contener una intención, una pista, una razón para justificar ya sea el título, el argumento, o bien situaciones que en principio desafían lo racional, lo lógico.

En tal sentido, habrá que percatarse del contenido semiótico del filme y del lenguaje que da lugar a las posiciones de cámara, el contraste y la mezcla de colores, la puesta en escena, los gestos, etc.

Así las cosas, lo que aparece en la película, cada componente, cada toma, cada escena y secuencia tienen un por qué, una razón fundante que permite ir condensando la intencionalidad de los cineastas. No debe olvidarse que el director de un film es quien orquesta la labor de múltiples realizadores, pues habrá alguien encargado de la elaboración del guión, otro de la dirección de cámaras, de la fotografía, de la ambientación o escenario, del vestuario y en el ámbito formal, del montaje, de la edición, la música, etc., de donde se colige que cada componente enunciado juega un papel preponderante en la comunicabilidad del mensaje que contiene la obra.

Ahondar en ese común denominador que circunscribe a la película en una temática determinada o en un género en particular, depende de la perspectiva o punto de vista o propósito del mismo espectador. Por ejemplo, si se atiende a la conformación de ciclos filmicos por parte de cine clubes, dicha organización de películas para proyección depende del enfoque que pretenda manejarse. En ese sentido, en una película pueden muy bien concurrir diversas manifestaciones de los géneros multicitados.

Para hablar de cine político habrá, entonces, que considerar los componentes propios de lo político y los puntos de conexión que se evidencian con mayor connotación frente a la ciencia jurídica. Esos puntos, resultan ser aspectos conniventes en su mayoría con la temática fundamental del derecho consti-

⁵² Ob. cit.

⁵³ Ob. cit., citando a PILNIK, Olga, *Nuevas aportaciones teóricas para una definición del Cine Político*. Desvelando imágenes. Libros del Rojas. Eudeba, Buenos Aires, 1998.

El cine político:
un recurso
didáctico en
la enseñanza
del derecho
constitucional

tucional, en lo que se identifica como parte general del mismo.

Por manera, es preciso identificar una metodología que permita organizar, en un sentido pedagógico y, sobre todo, didáctico, el manejo de temas que pueden representar dificultad en su enseñanza y aprendizaje.

De acuerdo con los objetivos del programa, la misión y la visión de la institución donde se imparta, de las condiciones de acceso al material filmico y de las estrategias y destrezas del docente que lo oriente, pueden ubicarse múltiples y variados títulos que sirvan como pre-textos, no como clase en sí misma, para que a través del divertimento reflexivo, se logre alcanzar la comprensión del tema abordado.

Atendiendo a dichas razones, se formula una propuesta metodológica que parte de los lineamientos cineclubistas para confrontar el preludio temático del film con el constructo disciplinar propio de la formación académica, y que se sustenta en los siguientes aspectos:

Antes de abordar el tema, es recomendable manejar una información preliminar de la película que se tomará como referente de análisis, circunscrita al modelo de la llamada ficha técnica. Este instrumento permite condensar información estricta de la obra como el título original, el título comercial, el director, los realizadores, el año de producción, la sinopsis del argumento, género, contexto, temática principal y secundaria, relación con otros campos del conocimiento, detalles de rodaje, percepción del público, críticas, análisis, etc. Pueden sugerirse lecturas complementarias para la preparación del ejercicio académico. En síntesis, la información que pueda servir como base para abordar elementos temáticos de manera directa o indirecta, es una guía u orientación para hallar sentido interpretativo y argumentativo en el film.

Ponderación temática. Se entiende como una fase preparatoria bajo responsabilidad exclusiva del docente que consiste en analizar detalladamente la información del filme, ubicando escenas, secuencias, tomas, movimientos de cámara, personajes, diálogos, etc.

que permitan consolidar puntos de discusión y "picos altos de atención" o momentos climáticos de la narración que denotan fuerza en la conexión con el espectador, atendiendo a los propósitos de un aprendizaje significativo. Puede recurrirse a establecer una "escaleta de escenas" que, en el momento de la proyección pueden servir como guía para evaluar reacciones del público, destacando las situaciones convenientes para el análisis académico y a juicio del docente.

Presentación y proyección de la película. Es recomendable minimizar el nivel de distractores para el momento en que el estudiante se confronta con la narración filmica. En consecuencia, se procura generar un ambiente adecuado, pues la visualización de un film resulta ser, en últimas, una experiencia personal desde la perspectiva de la entronización de la información. Para la actividad académica se aclara que, siendo difícil el acceso frecuente de los grupos a la experiencia cinematográfica propiamente dicha, se intenta recrearla con base en los espacios audiovisuales que proveen las instituciones educativas, y recursos como video beam, televisor lcd o led, reproductor de dvd y auditorio cómodo. En esta fase, el docente debe atender a las reacciones de los estudiantes de acuerdo con la "escaleta de escenas" que ha diseñado previamente. Ello es aconsejable, en la medida en que permite evidenciar "picos altos de atención" como manifestaciones de interés para aprovecharlas en el foro y debate sobre la experiencia filmica.

Cine foro. Es el ejercicio de socialización que se efectúa una vez observada la película. A partir de esta actividad se aborda el aspecto formal, las primeras impresiones de lo visualizado, para ir relacionando puntos de vista con el tema de fondo. Puede plantearse un eje problémico que permita retroalimentar el contenido filmico, generar debate o discusión sobre detalles para ir moldeando "criterios de verdad" en cuanto a lo que se quiere estudiar.

Fijación de saberes. Esta fase redundante en el aprovechamiento del material filmico estudiado que debe evidenciarse en la producción académica de los estudiantes bien a través de un ensayo, un artículo de reflexión, una

sustentación verbal, etc. Resulta ser la parte evaluativa del ejercicio.

A manera de ejemplo, considérese la película *Z* del gran director Constantin Costa – Gavras, ícono del cine político por excelencia⁵⁴ que, como corriente oficial, se instaura a mediados de los años 60 y lleva consigo la caracterización de cuestionar regímenes y reclamos sociales⁵⁵. Así, el realizador de origen griego ha plasmado su ideología política aproximándose a los diversos conflictos surgidos en el siglo XX, a saber: “el colaboracionismo del gobierno norteamericano en el golpe de estado de Chile (*Desaparecido*), la Checoslovaquia estalinista (*La confesión*), la Francia del régimen de Vichy (*Sección especial*) o la problemática palestino-israelí (*Hanna K.*). No obstante, la película que dio fama internacional a este autor fue *Z* (1969), que abordaba el asesinato del líder pacifista Grigoris Lambrakis como causa inmediata de la dictadura de los coroneles griegos”⁵⁶.

La información precedente bien puede utilizarse como antecedentes biográficos del director que permitan enmarcar el contexto de la película para ir ubicando detalles complementarios a la apreciación de la obra.

Seguidamente, puede señalarse el conjunto de razones que llevaron a Costa – Gavras a tomar la historia:

“La novela de Vassili Vassilikos que recoge este hecho fue a parar a manos de Costa-

Gavras gracias a la recomendación de su hermano. Tras el golpe de estado en Grecia, el cineasta sintió la necesidad de trasladar la historia a la gran pantalla y, para ello, contó con la inestimable ayuda del escritor Jorge Semprún. La colaboración de ambos dio como resultado un guión que recogía con detalle las desafortunadas circunstancias que condujeron a la muerte del diputado Lambrakis, sin aludir específicamente al país natal de Costa-Gavras. De todos modos, si bien esta indeterminación geográfica fue una decisión voluntaria, no fue menos deliberada la idea de corroborar la implicación política de los autores mediante el siguiente rótulo que aparece durante los títulos de crédito:

Cualquier parecido con acontecimientos reales, personas vivas o muertas, no es fruto del azar. Es voluntario.
Costa-Gavras y Jorge Semprún”

En ese sentido, aprovechando la frase que ha llegado a identificar la obra del cineasta, ya el público puede deducir las implicaciones sociales del filme; así, puede ahondarse en los detalles del antecedente histórico, reseñando el atentado que tuvo lugar el 22 de mayo de 1963 y la repercusión política que tuvo en Grecia, no solamente como circunstancia del momento sino hacia el futuro.

De igual manera, es menester enfatizar la utilidad académica de la película, que se dirige a explicar, como figura político jurídica, “el advenimiento del régimen fascista como reacción a la actitud de protesta liberadora del pueblo”⁵⁷, agregando el aporte del realizador que se sustenta en la forma de mostrar los hechos a partir de una estructura dramática que revela la conspiración política, como si el espectador asistiera a una investigación vivencial⁵⁸.

El pluriperspectivismo que revela las distintas declaraciones de los testigos transmite una

⁵⁴ Así como lo son también Gillo Pontecorvo, con la excelente *La batalla de Argel* (1965), reconstrucción del conflicto bélico que llevó a Argel a su independencia de Francia, repleto de espectaculares secuencias bélicas (www.decine21.com) y Francesco Rosi con *Cristo se detuvo en Éboli* (1979), que cuenta cómo el médico italiano Carlo Levi (1902-1975) es detenido en 1935, debido a sus actividades antifascistas y confinado en el pueblo de Cagliano, un lugar totalmente aislado en las montañas. Durante su estadía, Levi descubrirá una nueva forma de vida, mediante el conocimiento del sufrimiento y la resignación de sus habitantes, que lo hará madurar humana y políticamente (<http://en.scientificcommons.org/8765354>).

⁵⁵ *Z: obra pionera del cine político*, por Carlos Giménez Soria, en <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego27cgs14.htm>

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ *Ibídem.*

⁵⁸ Más adelante, otros cineastas han “copiado” el estilo de *Z* en películas que pretenden ser denuncias políticas, tales como Oliver Stone en *JFK* (1991) y *Hoffa* (1992), de Danny De Vito y el chileno Patricio Guzmán en los documentales *El Caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004).

El cine político:
un recurso
didáctico en
la enseñanza
del derecho
constitucional

rápida sensación de inestabilidad política que se transforma en una visión amenazadora del entorno. La sensación de caos e inseguridad dentro de la Grecia del momento está reflejada en *Z* de un modo escalofriante que impacta inicialmente en el espectador para producirle, al término de la película, un sentimiento de solidaridad hacia las naciones oprimidas por regímenes dictatoriales⁵⁹.

Así, la película cobra un valor didáctico significativo, para ser estudiada, analizada, cuestionada y criticada con los estudiantes, empleando la técnica del cine foro⁶⁰, que permite introducirse progresivamente en la complejidad de la estructura fílmica como pretexto para identificar los referentes teóricos que al docente le interesa enfatizar.

Conclusiones

El lenguaje de las imágenes en movimiento ha pasado del mero entretenimiento a un espacio comunicativo que incide en los cambios de perspectiva que el hombre contemporáneo ha ido desarrollando. El cine ha trascendido fronteras y forma parte del proceso globalizador de la información.

Por ende, las generaciones actuales no conciben su formación sin la presencia necesaria de las imágenes, lo que ocasiona inminentes transformaciones en las diferentes esferas del conocimiento. El Derecho, por supuesto, no se halla exento de tal responsabilidad, siendo en su enfoque pedagógico y didáctico donde debe comenzar a implementar nuevas estrategias que conecten el ámbito teórico con la realidad práctica.

Como se ha explicado a lo largo de este documento, la relación entre Derecho y Cine permite que el segundo nutra al primero en esos referentes casuísticos susceptibles de análisis e introducción práctica al conocimiento que, otrora, por la misma razón de su densidad,

tendía a traducirse en ejercicios memorísticos y mecánicos sin estimar el contexto.

En ese orden de ideas, abordar el estudio jurídico con nuevos recursos didácticos conlleva a generar actitudes interpretativas de carácter semiótico y hermenéutico desde las áreas jurídicas básicas, como es el caso del Derecho Constitucional cuya matriz política se evidencia en una extensa filmografía a lo largo y ancho del cine mundial.

Precisamente el género fílmico denominado “cine político”, que para muchos autores especializados en el tema resulta un subgénero del “cine jurídico”, contiene los matices requeridos para coadyuvar en la formación constitucional, en tanto enfatiza en temas como el poder, la autoridad, el orden, la organización, los derechos humanos y la sociedad, entre otros; soportes basales para la forja del perfil abogacil actual, proyectado hacia el reconocimiento simultáneo de lo justo, lo válido y lo eficaz en el ejercicio de una profesión que se sustenta en la clara solución de problemas y no en la vacua formalidad de los saberes.

Bibliografía

CAPELLA, Juan Ramón. *Fruta prohibida: una aproximación histórico – teórica al estudio del derecho y del estado*. Trotta, Madrid, 1997.

ESPELT, Ramón. *Jonás cumplió los 25: la educación formal en el cine de ficción, 1975 – 2000*. Laertes, 1ª edición, Barcelona, 2000.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Siglo veintiuno editores, 2ª edición, México, 2005.

MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Barcelona, 9ª, reimpresión, 2007.

PRESNIO LINERA, Miguel Ángel y RIVAYA, Benjamín (coordinadores). *Una introducción cinematográfica al Derecho*. Cine y Derecho, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2006.

RIVAYA, Benjamín y DE CIMA, Pablo. *Derecho y cine en 100 películas: una guía básica*. Tirant Lo Blanch, Valencia, 2004 (citando a Alf Ross en su libro *Sobre el Derecho y la Justicia*, 1994, Eudeba, Buenos Aires, 1994.

⁵⁹ Ob. Cit.

⁶⁰ En la página web <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=7417>, aparecen algunas recomendaciones para el ejercicio práctico de dicha técnica.

César
Oliveros Aya

REST, Jaime. *Arte, literatura y cultura popular*.
Enciclopedia latinoamericana de sociocultura
y comunicación., grupo editorial Norma,
Bogotá, 2006.

Páginas web

Cine político: la reivindicación de la memoria, por
Hector J. Freire, [www.topia.com.ar/articulos/
memoria-freire.htm](http://www.topia.com.ar/articulos/memoria-freire.htm)

www.decine21.com

Z: obra pionera del cine político, por Carlos
Giménez Soria, en [http://www.eldigoras.
com/eom03/2004/2/fuego27cgs14.htm](http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego27cgs14.htm)

www.en.scientificcommons.org/8765354

[http://www.mincultura.gov.co/index.
php?idcategoria=7417](http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=7417)

www.filmaffinity.com