

***Instruir en Derecho y Cine:  
una apuesta entre elecciones y pasiones***

***Instruction in law and cinema:  
a proposal between elections and passions***

**Mario Ruiz Sanz**

Profesor titular de Filosofía del Derecho y Filosofía Política  
Acreditado a cátedra (ANECA) y a recerca avançada (AQU).  
Facultat de Ciències Jurídiques  
Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)  
E-Mail: [mario.ruiz@urv.cat](mailto:mario.ruiz@urv.cat)

**Resumen**

Este trabajo trata de la relación entre el cine y el Derecho y su posible repercusión sobre la docencia jurídica. Con ese objetivo serán repasadas algunas ideas básicas sobre la importancia y beneficios de la utilización del cine en la enseñanza universitaria.

Más en concreto, se analizarán las conexiones entre el cine y el derecho, sobre todo a partir del componente narrativo presente en uno y otro ámbito del conocimiento, para establecer los modelos a través de los cuales pueda ser orientada una docencia jurídica que recurra a la utilización de películas. Al respecto, se partirá de unos presupuestos metodológicos que son la narratividad y los mundos posibles en su aplicación a la docencia a través del cine.

**Palabras Clave**

Cine, derecho, docencia, narratividad, mundos posibles.

### **Abstract**

This work treats of the relation between the cinema and the law and his possible repercussion on the juridical teaching. With this aim some basic ideas will be revised on the importance and benefits of the utilization of the cinema in the university education.

More in I make concrete, the connections will be analysed between the cinema and the right, especially from the narrative present component in one and another area of the knowledge, to establish the models across which there could be orientated a juridical teaching that resorts to the utilization of movies. In the matter, it will split of a few methodological budgets which are narrativity and other worlds in application in law education with cinema.

### **Key words**

Cinema, law, teaching, narrativity, other worlds.

***Instruir en Derecho y Cine:  
una apuesta entre elecciones y pasiones***

*Instruction in law and cinema:  
a proposal between elections and passions*

**Mario Ruiz Sanz**

Profesor titular de Filosofía del Derecho y Filosofía Política  
Acreditado a cátedra (ANECA) y a recerca avançada (AQU).  
Facultat de Ciències Jurídiques  
Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)  
E-Mail: [mario.ruiz@urv.cat](mailto:mario.ruiz@urv.cat)

*“Muchas veces me han pedido que enseñe cine y, por lo general, siempre he declinado la oferta, porque la idea de enseñar como se acostumbra a hacer –es decir, proyectando una película y analizándola después con la clase- es desagradable, incluso escandalosa por lo que a mí respecta. El cine tiene que analizarse mientras lo estás viendo. Tienes que hablar de algo concreto, sobre una imagen real que tienes delante. Creo que, en la mayoría de clases de cine a las que he asistido, los estudiantes no ven nada: ven lo que les dicen que acaban de ver hace un momento.”*

(Jean-Luc Godard, declaraciones a Laurent Tirard, 2002, 212)

**A modo de introducción inconclusa**

Las palabras anteriores pronunciadas por el director francés perteneciente a una generación de brillantes realizadores surgidos a principios de la década de los sesenta

del siglo pasado, conocidos como la *Nouvelle Vague*, son plenamente aplicables a la docencia universitaria actual del Derecho mediante el cine.

Al hilo de lo expuesto por Godard y a pesar de lo que se suele opinar, no es nada fácil exponer conocimientos a través del cine. En estas cuestiones no se puede improvisar pues se necesita una metodología adecuada para ello. Es preciso con anterioridad conocer algo sobre el cine y sus posibilidades para poder enfrentarse a él, a sus peculiaridades, sus caprichos y manías, sus subterfugios, sus interrogantes y otras tantas cosas más. En nuestro caso, si conocer el Derecho ya es una tarea inabarcable, saber de cine también resulta utópico.

Se pueden señalar algunas virtudes que tiene la enseñanza del Derecho a través del cine, pero tampoco se deben ocultar sus vicios. De momento, vayamos con las primeras. El cine es un medio de comunicación excepcional, yo diría que exquisito. No cabe la menor duda de que ahora, con el *Plan Bolonia*, hay una oportunidad impagable de acercar el cine con sutileza al ámbito universitario. En nuestra mimética “sociedad espectáculo” no puede prescindirse de la función de entretener y por lo tanto el recurso al audiovisual, en todas sus posibles manifestaciones, supone un buen reclamo para ello. En esta situación resulta difícil encontrar un/a estudiante a el/la que no le guste el cine. Aprovechar la circunstancia no está nada mal si se encamina hacia fines docentes pues uno de sus rasgos característicos es que se trata de un “modo de educar” (González, J.F., 2002: 31-34). Y es algo más que eso, educa en colectividad como si se tratara de un trabajo en grupo. Por ello es tan importante la visualización de la película en conjunto y no aislado. De eso mismo se desprende una exigencia de fomentar la habilidad del/la profesor/a universitario/a para proyectar un audiovisual apropiado, pues si se puede lograr un alto grado de solidaridad entre el alumnado, se habrá conseguido uno de los objetivos principales de su misión como educador/a e instructor/a.

Pero todo lo anterior no es suficiente. La capacidad del cinematógrafo de servir para la sensibilización e inspiración de modelos de comportamiento hace que el/la estudiante se transforme casi de forma intuitiva en testigo de los relatos o historias que se reproducen en cada momento a través de la pantalla, sea ésta la que sea, poniendo de manifiesto pautas de actuación y puntos de vista sobre hechos acontecidos y actos humanos. La posible identificación escénica y la interiorización de personajes y contextos sociales, culturales y políticos son un evidente ejemplo de la dimensión ideológica presente en las narraciones fílmicas. De ahí la importancia del elemento narrativo en la difusión de imágenes y sonido a través de lo fílmico.

Uno de los tópicos que se han indicado sobre la aplicación del cine en las aulas de derecho ha consistido en afirmar que el cine ofrece un reflejo de la realidad que le puede ser de utilidad al alumno/a para contrastar los áridos estudios formales de las materias jurídicas con la experiencia de la vida cotidiana. Para tales menesteres

también hay otras alternativas en la innovación docente como son, por ejemplo, las clínicas jurídicas (Bloch, F.S., 2013, 43-50). Esas premisas son más ajustadas al cine documental, pero también se encuentran muy próximas al cine más o menos “verosímil” o “ficticio”, incluso al cine de “ciencia ficción”, en los cuales las reglas se construyen de acuerdo con el mundo real o efectivo puesto que se cumple con los criterios de construcción semántica de éste (Ruiz Sanz, M., 2010, 162-164). De hecho, las películas no reales pero con una pretensión de realidad suponen la gran mayoría de las producciones cinematográficas existentes aunque ni mucho menos de todas ellas. En ciertas ocasiones, el reflejo de la realidad resulta más atrayente que la contemplación que sin duda produce la ficción. Así pues, con el objetivo de aprender el mundo jurídico en toda su posible extensión, hay que complementar los conocimientos teóricos con un sentido práctico de la realidad, lo cual es una oportunidad que no puede desperdiciarse. Y el cine, bien seleccionado y explicado, puede contribuir en gran medida a desarrollar esta capacidad y sus consecuentes habilidades para sedimentar ese proceso continuo que es la formación del aprendiz de jurista.

No obstante, tenía toda la razón el maestro Godard cuando se refería a que el cine se tiene que analizar mientras se está viendo. La inmediatez e incluso la sorpresa es un factor imprescindible pues no se puede dejar todo para más tarde; aquello que se demora pierde la emoción del momento, la intensidad y el impacto del instante; pero esto también tiene sus riesgos: la tentación de manipular es más efectiva cuando se hace con rapidez que si se realiza con sosiego. La prudente y meditada transmisión, asimilación y posterior reflexión de conceptos (en este caso, jurídicos) que son aprendidos de forma racional y meditada, resulta más beneficiosa para el alumno que la intempestiva e incluso indigesta imposición a la fuerza de mensajes con contenido (jurídico). Sin embargo, entre lo sentido y lo pensado no hay tanta distancia si se observa con perspectiva, sobre todo si se concibe y asume a la manera de un nudo gordiano infranqueable.

Se trata de un toque de atención a los que piensan que hay que innovar a cualquier precio, incluso sacrificando, como bien dice Godard, la mirada. Más bien, sería una ceguera oclusiva que conduciría de forma irremediable al sometimiento y a la apatía del estudiante. Entonces, y a pesar de que se refiera a otro contexto y tiempo bien diferente, habría que darle toda la razón a Erasmo de Rotterdam cuando se refiere a que:

*“El príncipe debe huir de cualquier innovación siempre que le sea posible. Pues incluso si se cambia para mejor, la novedad en sí misma crea cierto malestar. La más de las veces no se ha cambiado sin alboroto la organización de una república o la costumbre pública de una ciudad o las leyes vigentes desde hace mucho. Por ende, si alguna de estas situaciones es llevadera, no hay por qué innovar, sino que convendrá seguir igual,*

*o en todo caso hacer una modificación para mayor utilidad. Finalmente, si hay algo que ya es imposible mantener, deberá ser corregido, pero con tacto y paulatinamente.”* (Erasmus de Rotterdam, *Institutio Principi Christiani*, 1516).

Esperemos no tener que llegar a esta situación.

### **Narratividad y cine: una intersección necesaria**

La narratividad, en general, supone un procedimiento cognoscitivo sobre todo utilizado en la investigación histórica y en la creación literaria novelada, a través del cual el narrador -historiador o literato- despliega su actividad tanto respecto al pasado, al presente o hacia el futuro, teniendo como punto de referencia básico la figura del/os protagonista/s -o personajes principales- que actúan como representantes subjetivos, de forma individual o colectiva, en el seno del acontecimiento relatado o del relato imaginario, respectivamente. La temporalidad y el espacio son factores básicos a tener en cuenta para dotar de sentido a una narración. Esta forma de contar hechos, reales o imaginarios, pretende convertirse en una superación de la visión científicista estricta especialmente referida a la metodología del acontecer histórico, porque se considera que los métodos de la ciencia experimental no dan una explicación convincente de la realidad globalmente considerada. Además, todas las historias contadas -ya se pretendan verdaderas o ficticias- se han de narrar desde una perspectiva racional y teleológica (lo que se conoce por “teleología del relato”) en la cual la conclusión se relaciona con la capacidad para proponer fines; así lo que aporta el relato es la adición de elementos que ordenan y sistematizan el comportamiento de los individuos y sus consecuencias (Cruz, M., 1993, 253 ss.). De esta manera, se entra en contacto con una narración que resume lo presuntamente vivido y selecciona sus aspectos más relevantes. La experiencia inmediata no da conocimiento; éste lo obtenemos a través del relato concebido como el referente prioritario al que acudir para establecer un punto de equilibrio intencional del encuentro intersubjetivo.

Lo anterior es consecuencia de que el concepto de narración no es simple o unitario; es decir, no es identificable sólo con la esfera de la producción literaria o histórica, sino que existen diferentes géneros y concepciones del discurso narrativo, y entre ellos se encuentra el lenguaje cinematográfico. Ahora bien, habría aspectos coincidentes en todos los ámbitos. Las características comunes de lo narrativo serían básicamente tres: a) en primer lugar, la temporalidad (o secuenciación), entendida ésta como una de las dimensiones principales de nuestra experiencia y por tanto de nuestras creencias y conocimientos sobre la realidad; b) en segundo término, la acción (o propósito), pues miramos el mundo desde una “presunción de racionalidad” (*presumption of rationality*); es decir, se presume que los actos humanos se hacen con algún propósito o fin concreto y en una secuencia temporal determinada, lo que permite explicar ese

propósito o fin antes de que acontezca la acción; y c) en tercer orden, está la intengibilidad, que actúa como filtro de la propia experiencia social y a través de la cual se da sentido a los propósitos o fines de los individuos (B.S. Jackson, 1988, 155-157).

En todo tipo de discursos, la narración consiste básicamente en la exposición de unos hechos que se considera han ocurrido, están ocurriendo o se supone que han de ocurrir. No obstante, según que el objeto de la narración sean los propios hechos o las personas que intervienen en ellos, cabe una doble clasificación: en primer lugar, si se trata de contar hechos puede distinguirse entre relatos legendarios o fábulas, históricos y ficticios; en concreto, la fábula cuenta hechos que no son ni verdaderos ni verosímiles sino inventados por el narrador; en cambio, la historia expone los hechos pretendidamente verdaderos aunque y en principio sean inverosímiles; por el contrario, la ficción narra hechos imaginarios pero verosímiles, esto es, que hubieran podido ocurrir. En segundo lugar, si la narración está centrada en personas y no en hechos, a través de éstos se muestra el lenguaje y el carácter de los personajes (Pujante, D., 2003: 100-102).

El audiovisual participa de las propiedades que acaban de ser advertidas ya que es una forma de expresión narrativa elocuente y directa. Un guion cinematográfico puede ser fabulado, historificado o ficcionado, creando tres tipos de modelos, presentables de la siguiente manera (Ruiz Sanz, M., 2010, 162-164):

- a) El modelo que pretende mostrar lo verdadero y real, es decir, aquello efectivamente acontecido y objetivamente existente. Los documentales son la forma habitual de rodar y proyectar a partir de esos requisitos formales.
- b) El modelo que muestra lo verosímil y por tanto ficticio, aunque sus reglas se construyan de acuerdo con el mundo real o efectivo. Por regla general, los filmes de entretenimiento, en sentido estricto, se realizan bajo estas condiciones.
- c) El modelo que se extiende hacia lo no verosímil y por tanto ficticio, que intenta funcionar como el mundo real efectivo pero que en cambio supone la transgresión de las reglas del mundo objetivo. Son las películas del género llamado “ciencia ficción” las que adoptan este tipo de presupuestos.

En el primer caso (a), a través de la técnica narrativa se pretende contar una verdad, unos hechos acontecidos en la realidad pero con la conciencia presente de que pueden haber sido falseados por necesidad de una manipulación pragmática que rectifica la objetividad; esto es, se ha de combinar un criterio objetivo con otro subjetivo ya que se mueve entre dos polos o tensiones: la del descubrimiento de algo propio por “vocación de verdad” y la de decir o transmitir algo verdadero como “aspiración o anhelo de verdad”, aspectos no separados que permiten renunciar a un sentido monista de la verdad para referirse a una noción intersubjetiva y pluridimensional de

la misma, que desplazaría el criterio objetivo o científicista hacia otro intersubjetivo más propio de una teoría comunicacional del lenguaje que respete la complejidad de la noción de “verdad” (Ricoeur, P., 1990, 23 ss.; 49-50).

En el segundo supuesto (b), resulta fundamental interrogarse sobre la diferencia entre verdad y veracidad o verosimilitud. En las creaciones artísticas, entre ellas el cine, resulta común el recurso a la técnica narrativa para la construcción de textos e imágenes más o menos coherentes en las que van entrelazándose hechos que configuran una historia imaginaria pero creíble por probable, bajo un hilo argumental que permite al espectador seguir unos acontecimientos que, aunque no sean verdaderos, bien podrían serlo en cuanto a que le pueden llegar a convencer. Se trata de la pretensión de existencia de una realidad constatable pero que se sabe que no lo es. Esta representación semántica del mundo supone que el realizador o guionista y su equipo de rodaje establecen bajo ciertas reglas que rigen y delimitan dicho mundo, un relato de hechos mostrado mediante imágenes y sonido que en su conjunto dan credibilidad a través de la cual el sujeto receptor del mensaje fílmico acepta pragmáticamente las estructuras de un conjunto referencial establecido sobre la base de una convención o código semántico-extensional, como si de una verdad objetiva se tratara.

En la tercera modalidad (c) referida a lo inverosímil y ficticio, los esquemas permanecen y la abstracción se desborda en ocasiones hasta situaciones insospechadas que el realizador deja entrever con mayor o menor habilidad para así disfrazar los límites de la realidad. Ni lo verdadero ni lo verosímil tienen ninguna importancia. La imaginación se deja desbordar más allá de presupuestos cognitivos con la única restricción de una dimensión espacio-temporal señalada, que a veces ni siquiera se respeta.

Pero hay que detenerse, por el momento, en la comparación entre los modelos a) y b) porque es importante a efectos del análisis posterior. No cabe duda de que la verosimilitud, a diferencia de la verdad, consiste en una virtud narrativa ya que a fin de cuentas es un mecanismo que pretende crear una ilusión de realidad a partir de la búsqueda de cierta credibilidad. Para obtener una narración verosímil, Cicerón (*De inventio*, I, 20, 21-29) ya enunciaba una serie de principios o directrices que deberían seguirse: «I. En la narración deben aparecer las características habituales de la vida real (mundo verosímil). II. Debe haber respeto al rango propio de los personajes (caracteres verosímiles). III. Una buena explicación de las causas de los acontecimientos. IV. Se debe indicar que hubo ocasión para cometer los hechos. V. Se debe mostrar que las circunstancias eran favorables, el tiempo suficiente y el lugar oportuno para realizar los hechos que se narran. VI. Los hechos han de ajustarse a la índole de los participantes, a la opinión pública y a los sentimientos de los oyentes» (Pujante, D., 2003, 106). Se trata de persuadir y convencer de que algo que en



principio no puede ser demostrado fehacientemente ha de tomarse por verdadero. Así pues, el relato ha de ser comprensible y justificarse para confortar al menos desde la narración de los hechos; o sea, en el fondo se trataría de que el contenido de la narración se ajusta y adecúa al modo o forma de vida de determinado grupo humano. Incluso el componente mimético en la creación del discurso verosímil es muy importante, y esa *mimesis* ha de construirse de acuerdo con los paradigmas existentes y previamente aceptados por una sociedad (Ruiz Sanz, M., 2009, 214). En este sentido, la verosimilitud se encuentra en estrecha relación con el carácter constructivo que se hace de la realidad a través de la narración bajo una finalidad semántica y pragmática de adecuación del mundo exterior a nuestros deseos e intenciones prioritarias.

Debido a este anhelo por contar lo verdadero y cuando no tenemos otra manera de acercarnos a la verdad sino haciendo una construcción verosímil de los hechos, el mecanismo de verosimilitud es clave para establecer nuestra visión de las cosas del mundo. Entonces es cuando el discurso traiciona, muchas veces de forma emotiva e intuitiva, al sujeto emisor: se produce una traslación de la verdad hacia la verosimilitud que conduce a que tales conceptos sean confundidos y su extensión acabe por coincidir, aunque sea de manera un tanto forzada. Para un retórico del pensamiento, la verosimilitud está en función de la *utilitas* y acaba por ser un elemento fundamental de la finalidad pragmática de la narración y, en consecuencia, del discurso en el que ésta se inserta (Pujante, D., 2003, 109-110).

Toda narración tiene como objetivo básico crear una imagen del mundo que sea útil para determinados propósitos. Cuanto más verosímil sea una sucesión de hechos, más completa y unitaria será la narración y mayores facilidades habrá para su demostración convincente. Por ello se busca alguna perspectiva desde la cual se pueda imaginar cierto nivel de credibilidad a través de las historias o hipótesis expuestas, no eliminables ni falsables o engañosas, sino concebidas sobre la base de una capacidad intrínseca para construir perspectivas múltiples y “mundos posibles” que sean al menos creíbles; así también las experiencias imaginables pueden crear cierto grado de verosimilitud.

Por tal motivo, tanto las ciencias como las humanidades tienen esa intención final de credibilidad aunque sea más reconocida a las primeras que a las segundas si hay un criterio de distinción adecuado, lo que puede ser discutido; son, en cierto parezca así. La mayor diferencia se encuentra en que la metáfora y la construcción de mundos imaginarios es para los humanistas una asunción y una recreación de su capacidad para fabular y, en este caso, contar historias. Un buen ejemplo lo tenemos en el cine de la llamada “ciencia ficción”, en el que los elementos que acaban de ser expuestos ofrecen alternativas tanto para aquéllos que tienen una forma de pensar más ordenada y estructurada como para los que fomentan la divagación, la imaginación y hasta la incertidumbre.

### Es posible que hayan otros mundos jurídicos, pero están en éste

Lo anterior casi coincide con la célebre frase que acuñó el poeta dadaísta francés Paul Éluard (Eugène Grindel) en la primera mitad del siglo XX, pero está transformada con el añadido que hace alusión al derecho, que no se puede reducir a algo unitario y sistemático.

La controvertida noción de “mundos posibles” cuyo origen teórico se encuentra en Leibniz y en la lógica deóntica o modal, aunque la idea sea mucho más antigua, ha cobrado cierta importancia en la teoría del conocimiento actual, sobre todo en su aplicación a las ciencias sociales. De acuerdo con J. Elster: «*los mundos posibles son un aspecto oculto e implícito de toda construcción de modelos y de toda teorización...*». (Elster, J., 1994, 36). En relación a cualquier mundo dado, incluyendo el real, existe un conjunto de mundos posibles, alternativos u opcionales, ubicados en la mente del individuo. En un sentido puro u holista, un mundo posible es «*un conjunto consistente de sustancias posibles tales que la suma de una sustancia más haría que el conjunto fuera inconsistente*». De lo anterior se puede deducir que sería imposible el trasplante de la sustancia de un mundo a otro. Sin embargo, la relativización de esta noción es consecuente con la idea de “accesibilidad” entre mundos ya que supone, en cambio, la vinculación lógica y necesaria del mundo posible al mundo real: un mundo sólo es posible en relación a otro mundo que le sirve de referencia. Según esta segunda versión relativista, la fórmula lógica que contendría tal idea sería: “*p es verdadera en todos los mundos posibles en relación con el mundo real*”, de la cual podrían extraerse unas condiciones de verdad en principio metalingüísticas bajo la forma: “*Si p hubiera ocurrido (antecedente), entonces q hubiera ocurrido (consecuente)*”, o en otro enunciado similar al anterior: “*Si p hubiera sido el caso (antecedente), entonces q podría haber sido el caso (consecuente)*”. Esto puede afirmarse siempre y cuando «*haya por lo menos un mundo x tal que (i) p se da en x; (ii) q se da en x; y (iii) no hay un mundo más parecido que x donde se dé p*». Así pues, no todos los mundos posibles son iguales ni mínimamente distantes, incluso se puede hablar de “mundos posibles ramificados” y no paralelos en cuanto a que dos mundos pueden ser idénticos hasta un punto, diferenciarse desde ese punto en adelante, para incluso más tarde converger de nuevo (Elster, J., 1994, 46 ss.; 221 ss.).

Una característica compartida por los relatos literarios y cinematográficos es que, de alguna manera, han de tener como referente a la realidad, pero suelen representar algún mundo rescatado de la obiedad, embellecido o empobrecido, hiperrealista o imaginario, hasta lleno de intersticios estéticos que pretenden captar la atención del lector o del espectador. El texto –o también la película– pretendidamente real acaba por convertirse en un “texto virtual” (Bruner, J., 1987, 36) que puede vincular nuestro interés por los pasados “alternativos” con nuestra libertad de elección de futuros

“alternativos” al preguntarnos qué hubiera ocurrido en el futuro en el caso de que el pasado hubiese sido distinto. Por ello, la narratividad permite comprender un mundo que no es prístino sino que acaba por ser visto desde diversas perspectivas posibles.

Cuestión bien distinta es decidir si el mejor de todos los mundos posibles es el que se tiene conciencia de vivir o en cambio podemos convertirlo hasta en el peor de ellos. La elección del escritor de novelas o realizador de cine puede ser clara o ambigua de forma intencionada y será más o menos aceptada por el lector o espectador según sus preferencias o reacciones en ese mínimo intervalo en principio placentero. Quizás siempre pueda pensarse en un mundo “mejor” en relación al que se tiene la sensación o experiencia de estar viviendo. O “peor” si es distinto y no se acepta. Lo cierto es que no existe una correspondencia entre los hechos reales y los mundos posibles, porque tal correspondencia es tan ilusoria como son algunos de esos mundos aparentes creados por la mente a través del relato novelesco o fílmico.

En cumplida síntesis, no existe un mundo real único preexistente e independiente de la actividad mental humana y de su lenguaje simbólico; lo que nosotros llamamos “el mundo” es un producto de alguna mente cuyos procedimientos construyen ese mundo. Por ello, ninguno es más real que todos los demás, ninguno acaba por ser ontológicamente privilegiado como el único real (Bruner, J., 1987, 103-104). De esta capacidad de no sujetarse a esquemas cognoscibles y dejar volar la imaginación hacia otros mundos posibles y hasta límites insospechados deriva parte de la fascinación por la literatura y el cine.

A lo anterior cabe añadir que la construcción de otros mundos, en general pero no siempre, parte de versiones anteriores ya hechas y que dentro de una pluralidad irreductible de mundos los sistemas culturales y simbólicos permiten. Desde un punto de vista cognitivo, decidir que unas versiones de mundo son correctas y otras no lo son en función de la práctica, la conveniencia o la convención -por tanto, dependientes de su referencialidad-, evitando así un relativismo exagerado o ingenuo. Construimos realidades sobre intenciones, pero también transmutamos realidades anteriores que hemos aceptado como dadas. El papel de las intuiciones, de lo que consideramos evidencias, de las creencias o de experiencias codificadas a través de símbolos, son límites a una nueva versión de mundo que no ha de mostrarse contradictoria respecto a alguna versión anterior. Esto es un añadido intensificador de lo que acaba de reflexionarse sobre literatura y cine.

Pero todavía se puede complicar esta explicación un poco más si cabe. En relación con la técnica narrativa de los relatos y de acuerdo con lo mencionado con anterioridad sobre las estructuras o formas de hacer y recibir el cine, los modelos de “mundo” pueden reconducirse a tres, en paralelo a lo señalado: el del que tiene pretensión de encontrar lo “verdadero”, efectivamente realizado u objetivamente existente; el que se encuentra cómodo ante el mundo de lo “verosímil” pero ficticio, cuyas reglas se

construyen de acuerdo con el mundo real o efectivo puesto que cumplen los criterios de construcción semántica de éste; y el que imagina un mundo “ficticio”, que también funciona como mundo real efectivo pero que en cambio supone la transgresión de las reglas del mundo objetivo. De nuevo, es la distinción y convergencia entre verdad, verosimilitud y ficción. Sobre esto cabe añadir ahora que a cada uno de estos mundos corresponden diferentes submundos o versiones de mundo que forman parte de la estructura de su conjunto referencial (Albadalejo, T., 1998, 58 ss.; 74 ss.). El sistema complejo de “mundos posibles” de una narración novelesca o cinematográfica entendida como conjunto de seres, estados, procesos y acciones presentes en la misma, está constituida por los mundos de los distintos personajes que aparecen en el relato así como por los submundos que componen cada uno de dichos mundos y las relaciones entre los submundos de cada mundo con los otros mundos y sus correspondientes submundos. Todo ello se encuentra estructurado y cimentado sobre un armazón semántico que permite al lector comprender el sentido del texto. Otra afrenta más que aporta un encanto literario o cinematográfico y que llega a crear perplejidad y hasta ansiedad por abandonarse al disfrute de cualquier obra de arte.

El narrador puede recurrir a las tres estrategias citadas para la (re)creación de su relato en función del tipo de discurso que quiera construir como forma de explicación de una realidad o por el contrario de una ficción. El punto en común de la praxis comunicativa de todos esos mundos posibles es la necesidad de mantener cierto sentido e intelección en la sucesión de los hechos acontecidos, incluso en los supuestos ficcionales que requieren de la comparación con el mundo real tanto en el modelo verosímil o realista como en el modelo no verosímil o fantástico. Para conseguir tal propósito, resulta necesario el empleo de unas reglas-guía o tipológico-textuales que sirvan de hilo conductor o argumentativo, cuya funcionalidad básica consistirá en que la narración no se convierta en un conjunto de representaciones inconexas sino en una sucesión de acciones, procesos y estados que constituyan en su globalidad un entramado textual lo más consistente posible. Por esta razón, la asunción del discurso es un elemento fundamental, aunque en la creación artística puede obviarse intencionadamente como factor de sorpresa y transgresión con pretensiones estéticas.

Por fin y a estas alturas, cabe hacer una reflexión jurídica al hilo de todo lo que ha sido expuesto en este epígrafe. La comprensión del fenómeno normativo como una sucesión de hechos y actos creativos e interpretativos supone otra forma de entender el derecho distinta a la diseñada y mostrada por el formalismo decimonónico que nos invadió desde el siglo XIX y del que han sido partícipes y continúan siendo nuestras facultades de derecho de nuestro ámbito cultural, básicamente imbuidas de la normatividad reducida a actos de poder respaldados por el deber de obediencia y la coercibilidad o respaldo aplicativo de sanciones ante el incumplimiento de imperativos estatales y territoriales limitados a su contexto. El universo nómico es mucho más rico y complejo ante la recreación de experiencias y acontecimientos individuales o

colectivos que configuran y generan juridicidad. Crear normas -o legislar, si se prefiere- significa abrir un amplio espectro de mundos jurídicamente posibles a través de sucesos, de relatos, de historias contadas, susceptibles de formar parte de ese *nomos* irreductible. La interpretación como proceso mental sugiere la construcción social de una dimensión interpersonal a través de los juegos del lenguaje, que de alguna manera implica la contextualización espacio-temporal y la atribución de un significado y sentido específico a la realidad. La narración o el hilo argumental que dota de cohesión a un mundo jurídico posible a través de la coherencia interna del relato de los hechos, además establece pautas de comportamiento no sólo reales sino también virtuales (Ruiz Sanz, M., 2009, 216 ss.). Así, el derecho no sólo mira hacia el pasado y el presente sino también hacia el futuro desde aquello figurado, imaginado o ficcional, pero que a fin de cuentas puede convertirse en otro mundo jurídico alternativo en el cual es posible existir al menos en conciencia.

El derecho, a fin de cuentas, puede entenderse como un “sistema en tensión” que une la realidad con una “alternativa imaginada”, o sea, dos estados de cosas que sólo pueden ser representadas en su significado normativo a través de las “herramientas de la narrativa”. Así, el *nomos*, en tanto mundo de derecho, supone la aplicación de la voluntad humana tanto a un estado de cosas existente como a nuestras visiones de presentes o futuros alternativos. Los vínculos que relacionan nuestro sistema normativo con nuestras construcciones de la realidad y nuestras visiones acerca de lo que es el mundo son narrativos. Vivir en un mundo normativo requiere que uno no sólo conozca los preceptos jurídicos sino también sus conexiones con estados de cosas posibles y plausibles. Requiere que uno integre no sólo el “ser” y el “deber ser”, sino también el “podría ser” (Cover, R., 2002, 23-24). La narrativa integra estos dominios en cuanto a que las narraciones son modelos a través de los cuales estudiamos y experimentamos las transformaciones que ocurren cuando se hace pasar un cierto estado de cosas por un conjunto de normas, ambos simplificados mediante una estructura jurídica argumentativa que posibilita la reducción o solución de cuestiones y problemas para articular que los mecanismos jurídicos sean mejor entendidos, sea cual sea la vertiente del derecho de la que se trate.

Pero antes de finalizar este apartado y para no menoscabar la trascendencia del elemento narrativo en la realidad cinematográfica -y también jurídica, como hemos tenido ocasión de comprobar y discernir-, acudiré de nuevo al genial cineasta Jean-Luc Godard –uno no se cansa de ello- que exclamó desde su particular “visión escrita” de la vida que:

*“el cine como el cristianismo no se funda en una verdad histórica nos da un relato una historia y nos dice ahora: cree”*

(Jean-Luc Godard, 1998, 86).

Algo semejante ocurre con el derecho: hay que creerlo para digerirlo. En caso contrario, no tiene ningún sentido dedicarse al mismo. Por este motivo, los maestros juristas –mucho mejor que los simples profesores- han de ser conscientes de la importancia que tiene explicar para convencer sin imponer modelos apriorísticos que deterioran la formación y por tanto el conocimiento jurídico, por otra parte humanamente inabarcable. Precisamente, esto último proviene su encanto que sin duda estimula para estudiar el derecho en todas sus facetas.

**Pero... ¿todo esto, además de meras palabras, tiene alguna repercusión práctica sobre la docencia del derecho?**

14

Sí, más bien sí. No se ha olvidado que este trabajo está dirigido a la enseñanza innovadora –si así puede decirse- del derecho a través del cine. De hecho, se han realizado algunas apreciaciones que han tratado de establecer vínculos entre los dos ámbitos cognoscitivos. Por resumir los aspectos más interesantes tratados con carácter previo y así afrontar cuestiones varias relativas a elecciones y preferencias del alumno y del profesor a la hora de recibir y establecer una docencia jurídica, respectivamente y en cualquiera de sus disciplinas, al menos se puede hacer referencia a tres ejes de discusión que han sido advertidos en los epígrafes anteriores:

- a) La posibilidad de recurrir a proyecciones de carácter en principio “verdadero”, “verosímil” o “ficticio” y elegir de entre éstas las más adecuadas para los propósitos y fines docentes que se persiguen.
- b) La comprensión de la narratividad como elemento cognoscitivo tanto del cine como del derecho, que ha de servir como estímulo para desarrollar técnicas de aprendizaje efectivas y así lograr el desarrollo de aquello tan manido llamado “habilidades” del jurista.
- c) La complejidad de mundos posibles que rompe, de alguna manera, la dicotomía monolítica entre lo real y lo ficticio y la relativiza; lo que otorga al estudiante, a través de los medios oportunos, la libertad para extender la realidad que se proyecta hacia la imaginación.

Respecto a la primera cuestión (a) si, debido a las circunstancias, hay que elegir entre los tres modelos o tipos de proyecciones señaladas; es decir, entre cine documental, cine de ficción o cine de ciencia ficción, una decisión personal debe de estar al menos meditada en función de algún criterio razonable. Aportemos alguno con ánimo de colaborar.

Una primera e inmediata impresión advierte que el documental está más próximo al derecho, pues tanto aquél como este último tienen en común que tienden a apoyarse

en la realidad para interpretarla. Por lo tanto, la proyección de un documental parece que asegura el éxito de la transmisión de la verdad que tanto se busca en la Academia, porque ésta tiene por objetivo mostrar y discutir problemas jurídicos reales. Y mejor si se da una solución, pues entonces el esfuerzo por adquirir conocimientos para los estudiantes es menos gravoso, o mejor dicho, facilita el aprendizaje.

Pero este recurso fílmico al documental puede ser discutido e incluso rechazado. Sobre esta cuestión, tratemos algunos de los argumentos utilizados en pro y en contra con cierta profusión.

La defensa del documental como muestra de la realidad (verdadera) es una constante en la historia del cine. Pero también lo contrario pues muchos teóricos hacen referencia a la adulteración documental. El principal estandarte de su defensa es el ucraniano Dziga Vértov (Denis Arcadevic Kaufman) que no sólo era director sino también teórico y crítico de cine, quizás el primero importante en analizar el documental como reflejo de la verdad, sin menospreciar a otros anteriores que ya lo habían señalado. En la primera mitad del siglo XX, sus ideas se centraban en el rechazo absoluto de la ficción, guion, ambientación, actores y música frente a la realidad inmediata, curiosamente antes de que la ficción fuese aceptada y utilizada por el cine de forma explícita. Con Vértov, el documental ya tenía una fundamentación teórica, basada en la idea del “cine ojo”, entre otras consideraciones. Esta concepción consistía en intentar la captación de la “verdad” cinematográfica a través de fragmentos contemporáneos que superaban la capacidad ocular. De esta forma tan brutal lo expresaba (Romaguera, J.; Alsina, H.: 1998, 30):

*“Pavlovskoie, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, de campesinas y de obreros de una fábrica cercana. El film Kino-Pravda (conjunto de noticiarios de “cine verdad” dirigidos por este realizador -la aclaración es mía-) se proyecta en la pantalla sin acompañamiento musical.*

*Se oye el ruido del proyector. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Lloro. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero ésta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla. ¿Qué ha ocurrido?, pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: es el cine ojo. Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre.”* (Vértov, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, ediciones liberales, Labor, Barcelona, 1974, o más actual en la editorial Capitán Swing libros, 2009; selección de textos y artículos algunos inéditos en castellano y publicados previamente en sus diarios y revistas desde 1922 a 1958).

Esperemos que esta situación tan extrema nunca se dé en las aulas, ni de madre a hija ni de cualquier otra forma de relación. Pero lo importante es señalar, a través de este

ejemplo esclarecedor, que la capacidad del documental al establecer un vínculo estrechísimo entre un tema (jurídico) y su representación audiovisual directa a través del cine, es casi insuperable. Esta unidad conceptual puede ser aprovechada por el docente pues facilita, aunque no sustituye, la capacidad formativa de los estudiantes.

Algún tiempo después también los cineastas del conocido *cinéma vérité* mantuvieron unos postulados similares al anterior. Incluso en la actualidad todavía hay quien se acerca a estos planteamientos. Pero cada vez quedan menos críticos cinematográficos, si hay alguno, que admiten la posibilidad de rodar y reproducir una verdad absoluta sin tapujos.

La diferenciación entre verdad y verosimilitud aparece cada vez más diluida. La comprensión del cine entendido como instrumento de representación de la realidad no se limita a exponer su verdad, sino a interpretarla en conciencia. En el cine actual se han liberado prejuicios sobre lo que antes se sabía pero que casi siempre se habían mantenido ocultos; sobre todo respecto a dos notas importantes: el carácter ideológico del cine documental y la confusión entre lo verídico o verosímil y lo ficcional. Sobre ambos temas se ha visto y oído, se ha escrito y leído hasta la saciedad. Se puede resumir en unas pocas palabras: en relación a lo primero, no hay cine documental que no sea ideológico pues comienza con la imaginación y sensibilidad del realizador, se transcurre por los detalles fílmicos (guion, cámaras, ambientación, actores, etc.) y se termina con una elección casi siempre personal; respecto a lo segundo, en el cine no hay separación nítida entre lo real y lo ficticio pues ambos forman parte de un mismo objetivo: enseñar el mundo y sus circunstancias tal como se ve a través de una cámara ya que es imposible mostrarlo directamente. Ambas aclaraciones se unifican en cuanto a que el cine documental trata de mostrar una “verdad con intención” sin que pueda desprenderse de ella (Barnouw, E., 2002; Perona, A.M., 2010; 23-40; Ruiz Sanz, M., 2010, 162).

En tal sentido, la única diferencia entre el cine de ficción y el documental se puede reconducir a un asunto de grado: mientras que el de ficción es una cuestión de escopofilia (placer de mirar), en el documental se prioriza la epistefilia (placer del conocimiento) que indica una forma de compromiso social e incluso un sentido de la identidad cultural (Nichols, B., 1991, 232 ss.). No obstante, la separación no es tan estricta en cuanto a que este razonamiento puede ser alterado porque en ocasiones el placer de mirar conduce al placer por conocer. Yo diría incluso que se trata de una constante en el alumno universitario, o así debe de ser.

Para ilustrar y ejemplificar lo anterior, puede recurrirse al tratamiento que se le debe dar a las películas en los tres sentidos posibles que han sido señalados y explicados. Pasemos pues a seleccionar y comentar tres películas que reúnen los caracteres citados, cada una de ellas relativa a cada uno de los criterios clasificatorios en función de su forma y contenido: documental, ficción y ciencia ficción. Son: *Juicio a las Juntas*:



el *Nüremberg argentino* (Miguel Rodríguez Arias, Argentina, 2004), *El último viaje del juez Feng* (*Mabei shang de fating*, Jie Liu, China, 2006) y otras más abiertas de miras. Aplicadas al ámbito jurídico, en concreto al cine de procesos judiciales en sentido amplio, muy recurrente y abundante por cierto, pueden darse los siguientes resultados:

1) El documental *Juicio a las Juntas: el Nüremberg argentino*, expone los hechos que acontecieron en el juicio a las juntas militares argentinas de la dictadura militar sucedida entre 1976 y 1983. El presidente Raúl Alfonsín llegó al poder a finales de 1983 y a los pocos días sancionó dos decretos en relación al comportamiento de los responsables: uno para enjuiciar a dirigentes de organizaciones y otro para hacer lo mismo con los integrantes de las tres juntas militares que se sucedieron desde el golpe del 24 de mayo de 1976. Alfonsín creó en ese mismo momento la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) con el objetivo de juntar pruebas y testimonios que avalaran esos juicios. El 22 de abril de 1985 se sentó en el banquillo de los acusados a nueve militares de alto rango entre los que estaban Videla, Massera, Viola, Lambruschini y Agosti, que fueron condenados por cometer delitos de lesa humanidad; los dos primeros a cadena perpetua y los tres últimos a 17, 8 y 4 años de cárcel, respectivamente. Antes de la sentencia se analizaron 281 casos, se recogieron testimonios de los supervivientes de los campos de concentración, se revisaron los archivos de las juntas, etc. Hubieron protestas sobre las sentencias porque se consideró que las condenas eran leves y que muchos acusados quedaron absueltos. Durante el tiempo en que tuvo lugar el juicio, sólo pudieron emitirse por televisión algunos fragmentos sin sonido debido a que el gobierno decidió no reproducir el juicio completo al estimar que habían condiciones adversas. Incluso en el documental sólo se muestran unos pocos minutos de las 530 horas grabadas en video. Se utilizan además imágenes de archivo, material fílmico de la época, entrevistas a personajes relevantes, etc.

Su objetivo principal era educativo, es decir, dar a conocer a los jóvenes que no vivieron la dictadura los objetivos y métodos represores. En cambio, de cara a los mayores la intención era otra: recuperar la memoria histórica y que los hechos no quedaran olvidados; pero más que recuperarla, se trataba de reconstruirla porque no había pasado suficiente tiempo para olvidar (Romero, E.G., 2008, 372). Por este motivo, es de gran utilidad para los estudiantes, entre otras cosas, no sólo para dar a conocer las particularidades del proceso, los motivos escabrosos sino también explicarles qué es la memoria histórica, que es algo que nos afecta de cerca. Como detalles escabrosos que también hay que dar a conocer, en el juicio se relatan algunas de las relaciones personales forzadas y asquerosas de los militares con los presos como el caso de obligarlos a acudir con ellos a celebrar la victoria de Argentina en el mundial de fútbol de 1978 o las salidas despreciables a cenar con las secuestradas.

2) El curioso melodrama rural *El último viaje del juez Feng* narra la historia de un juez veterano que cada año recorre la provincia de Yunnan, al sudoeste de China, para impartir justicia. Feng viaja acompañado por dos personas: Tía Yang, su fiel secretaria desde hace años, que está a punto de jubilarse, y An-Luo, un joven juez recién formado en la Universidad que acompaña por primera vez a Feng como su ayudante. Un viejo caballo transporta la insignia nacional china, los expedientes y todas sus pertenencias. El novato An-Luo, a lo largo de la película, se va dando cuenta de que las tradiciones ancestrales de la China profunda chocan con el derecho estatal. El cantón de Ninglan, situado en las montañas del noroeste de Yunnan, es el sitio al que se desplazan a través de caminos y senderos peligrosos. Sus habitantes son campesinos pertenecientes a minorías étnicas y Feng tiene que lidiar con las costumbres y supersticiones propias de cada lugar. Feng, el viejo juez, representa la experiencia y equidad del caso concreto, sabe que está al servicio del gobierno chino pero también es consciente de las distintas realidades de los pueblos que visita y así es capaz de dictar veredictos meditados y sensatos, por lo que es apreciado y respetado por los vecinos aunque sea brusco en sus formas. Resulta hasta gracioso, por ejemplo en su resolución sobre el asunto del cerdo o en sus intervenciones e interrogatorios. Mientras An-Luo, el joven juez, encarna los valores del orden, la formalidad y la corrección en la toma de decisiones.

Este sorprendente filme es muy adecuado, incluso extraordinario, para la docencia del derecho. A pesar de sus posibles críticas cinematográficas sobre su calidad estética, la película destaca por el análisis interior de sus personajes y por unos hechos que transcurren desde momentos amables y cómicos hasta la tragedia. Lo que más interesa es la concepción del derecho que hay detrás, sin obviar los detalles narrativos centrados en torno a su protagonistas, especialmente el romance otoñal e imposible entre el juez maduro y su secretaria paciente y conciliadora, que desemboca en un final tristemente hermoso e inesperado.

La película es una crítica al sistema judicial chino, que no reconoce los problemas de las numerosas etnias que conviven en el país. En esta comarca china hay doce minorías étnicas diferentes. La mayor parte de sus habitantes vive con escasos recursos económicos. Una de esas minorías étnicas, los *Moso*, sigue rigiéndose por un sistema ancestral de matriarcado. En la actualidad, entrados en el siglo XXI, quedan casi un millar de tribunales ambulantes en China. Todo puede resumirse en una metáfora presente a lo largo de la película: la insignia oficial china colocada a lomos del caballo se zarandea continuamente con tendencia a caerse al recorrer sinuosos caminos.

No cabe la menor duda de que este filme puede transmitir incertidumbre y desasosiego al estudiante de derecho. No sólo porque llega a ser consciente de que hay modos diferentes para resolver conflictos jurídicos, por muy básicos que sean, sino de algo más importante que ha sido advertido páginas atrás: de que hay otros mundos

jurídicos posibles, que están entre nosotros y que podemos llegar a conocerlos y ponerlos en duda o criticarlos, en este caso a través de cine.

3) ¿Y qué pasa con la ciencia ficción? Pues cualquier cosa que fomente la imaginación jurídica. Se sugiere que el maestro/a profesor/a delimite la lección objeto de estudio y decida que los estudiantes construyan un guion en el que tenga lugar un proceso judicial a partir de presupuestos no verosímiles y ficticios. El reto no es fácil. Los temas no tienen límites: pueden ir desde una enfiteusis (esto sí que es difícil) hasta plantearse los derechos humanos a partir de la indefinición del sujeto procesado que puede ser tanto un autómatas (parecido a *Data* de la saga televisiva *Star Trek*) como un androide replicante *Nexus 6* (que sueña con ovejas eléctricas). Para esta diégesis y puede que divertida recreación, material hay más que suficiente (García Figueroa, A., 2008; De Lucas, J., 2003).

Y los estudiantes aprenden, seguro que aprenden con el cine y los libros de derecho. Y no hace falta apuntes amanuenses o tecleados ruidosos que molestan al vecino concentrado en su móvil de última generación conectado a *Facebook*, *Twitter* o *YouTube*, según sus preferencias ontológicas.

### **Sólo queda la conclusión, también inconclusa**

Pues restan los dos puntos que faltan por comentar, que se refieren a la comprensión de la narración cinematográfica y jurídica con el objetivo de desarrollar técnicas de aprendizaje efectivas para obtener capacidades y habilidades (b) y de mundos posibles que conceden libertad para imaginar tanto el cine como el derecho (c).

Ya se ha intentado precisar, aunque no sin cierta dificultad, algunas de las claves que permiten elucubrar sobre ambas cuestiones. Sólo se harán dos apuntes más unidos por una trama fundamental: la necesidad de mejorar la docencia en el derecho a través de medios como es el caso del cine.

La primera observación parte de que tanto el uno como el otro necesitan que el estudiante (de derecho) sea también espectador (de cine). En ambos casos, los alumnos son los destinatarios de los mensajes jurídicos y cinematográficos. Si se encuentran más o menos implicados en ello, son tres sus sucesivas funciones cognitivas: interpretar, valorar y retribuir. Esto es a grandes rasgos el papel de un juez cuando, tras construir su propia versión de los hechos, convierte intenciones (un querer decir) en instrucciones (un deber hacer) pues emite un veredicto y otorga premios o sanciones (Casetti F.: 1996, 168-169). En algún momento de la vida, todos nos transformamos en jueces, incluso y sobre todo de nosotros mismos. Con mucho mayor motivo lo deben hacer los estudiantes/espectadores del derecho, sobre todo

por si alguna vez tienen que decidir algo importante. Para ello no hace falta que en un futuro sean jueces, sino juristas con entusiasmo.

El segundo es más general y va dirigido a cualquier tipo de enseñanza, no sólo a la jurídica. Empezamos con Jean-Luc Godard y acabaremos con Roberto Rossellini, lo que tampoco está nada mal. Este espléndido director italiano decía en una entrevista en la que exponía su opinión sobre la dialéctica entre ciencia y arte, lo siguiente: *“el arte tiene una función importante en el dominio de la instrucción, cuyo objetivo consiste en preparar a los hombres para conquistar alguna cosa y, a continuación, convertirse en especialistas. Se plantea entonces el problema de la especialización. Esto es lo que es grave: todo lo que se hace, en nuestra época, tiene una finalidad educativa. Ahora bien, yo rechazo la educación. La educación comporta la idea de conducir, dirigir, condicionar, mientras que debemos ir de forma infinitamente más libre a la búsqueda de la verdad. Es preciso informar, instruir; y no educar (...) Debe haber una determinada educación, sí, pero libremente, una vez que se dispone de una información extensa, completa. En lugar de esto, cada vez reducimos más, en la instrucción, la parte de la información, para poder tener más campo de actuación en el terreno de la educación (...) El cine puede ayudar, pero no es El Medio. Si existiera una obra extensa de información, de instrucción, en todos los dominios, el cine podría inscribirse en ese conjunto para proseguir el discurso bajo una forma más alusiva, para proponer modelos, para dar cuenta mediante la emoción del valor íntimo de las cosas; pero el cine es incapaz de tratar el discurso de forma directa, didáctica, y no puede difundir información en su totalidad...”*

(Roberto Rossellini, 2000: 97-98).

Se trata de un canto a la libertad. Y es que el cine da “lecciones de libertad” (De Lucas, J., 2013). Quizás ahora se entienda mejor la referencia en la introducción y en esta conclusión a aquello no acabado, a la utópica búsqueda de una educación perfecta que para estos maestros cinematográficos no es ni siquiera deseable. No soy quién para quitar la razón a estos monstruos del séptimo arte, ya que por algo dicen lo que dicen...

## BIBLIOGRAFÍA

ALBADALEJO, T. (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

-Barnouw, E. (2002), *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.

BLOCH, P.S., ed. (2013), *El Movimiento Global de Clínicas Jurídicas. Formando juristas en Justicia Social*, Valencia, Tirant lo blanch.

BRUNNER, J. (1987), *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa.

CASSETTI, F. (1996), *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.

COVER, R. (2002), *Derecho, narración y violencia. Poder constructivo y poder destructivo en la interpretación judicial*, Barcelona. Gedisa.

CRUZ, M. (1993), "Narrativismo", en *Filosofía de la Historia* (R. Mate, ed.), Madrid, Trotta.

DE LUCAS, J. (2003), *Blade Runner: el guardián de la diferencia*, Valencia, Tirant lo Blanch (colección cine y derecho).

DE LUCAS, J. (2013), *Cine: lecciones de libertad*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València.

DE ROTTERDAM, E. (1996), *Educación del príncipe cristiano (1516)*, Madrid, Tecnos.

ELSTER, J. (1994), *Lógica y sociedad. Contradicciones y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa.

GARCÍA FIGUEROA, A. (2008), *Star Trek y los derechos humanos*, Valencia, Tirant lo Blanch (colección cine y derecho).

GODARD, J.L. (2011), *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra.

GOODMAN, N. (1984), *Of mind and Others Matters*, Massachussets, Harvard University Press.

GONZÁLEZ, J.F. (2002), *Aprender a ver cine*, Madrid, Rialp.

JACKSON, B.S. (1988), *Law, Fact and Narrative Coherence*, Liverpool, Deborah Charles Publications.

NICHOLS, B. (1991), *Representing Reality*, Blomington & Indianápolis, Indiana University Press.

PERONA, M.A. (2010), *Ensayos sobre video, documental y cine*, Córdoba (Argentina), ed. Brujas.

PUJANTE, D. (2003), *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia.

RICOEUR, P. (1990), *Historia y verdad*, Madrid, Encuentro.

ROMAGUERA, J.; ALSINA, H., eds. (1998), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.

ROMERO, E.G. (2008), "El derecho y el documental", en *El derecho visto a través de los géneros cinematográficos*, en Gómez García, J.A. (ed.), Valencia, Tirant lo blanch (colección cine y derecho).

ROSSELLINI, R. (2000), *El cine revelado*, Barcelona, Paidós.

RUIZ SANZ, M. (2009), *La construcción coherente del Derecho*, Madrid, Dykinson.

RUIZ SANS, M. (2010), "La enseñanza del Derecho a través del cine: implicaciones epistemológicas y metodológicas", en *Revista de Educación y Derecho*, núm. 2, Barcelona, Bosch.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2004), *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra.

TIRARD, L. (2003), *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Barcelona, Paidós.

VÉRTOV, D. (2009), *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Capitán Swing Libros.