

¡Viva la libertad! El derecho a la libertad en el cine

Benjamín Rivaya

Universidad de Oviedo

Abstract: Freedom for Us! The Right to Freedom in the Cinema

It is interesting to investigate, beyond slavery and prison cinema, how cinema has presented the right to freedom. It is curious that it is another thematic genre, religious cinema, that has best presented this right, but the films also show the limits of freedom and the renunciation of freedom implied by that doctrine called ideological positivism.

Keywords: Cinema, Freedom, Human Rights, Inquisition, Ideological Positivism.

Sommario: 1. Introducción – 2. El cine religioso como cine sobre la libertad – 3. El cine de la inquisición – 4. Algunos ejemplos del derecho a la libertad en el cine – 5. ¿Debe tener límites la libertad? Ejemplos de película – 6. ¿Se deben obedecer siempre las órdenes? El positivismo ideológico en el cine.

1. Introducción

Más allá del cine de la esclavitud, institución que además de conculcar la libertad también quebranta la dignidad, y el de la cárcel, ¿reconoce el cine un derecho general a la libertad? En fin, partiendo de la *clara* idea liberal que proclama que todo ser humano tiene derecho a vivir su vida como quiera, siempre que no impida que los demás también lo hagan¹, ¿ha expresado este principio el cine? Y, supuesto que así sea, ¿cómo lo ha hecho? ¿Hay una imagen filmica del derecho a la libertad? Realmente la definición dada sólo es clara aparentemente; así como otros términos y conceptos son menos ambiguos y vagos, el de libertad lo es en grado sumo. En principio, al menos, parece que cabe expresarlo de muchas formas y que no hay un género cinematográfico que se ocupe de la libertad, ¿o sí?

2. El cine religioso como cine sobre la libertad

¹ D. Boaz, *Liberalismo. Una aproximación*, Editorial Fundación Faes, Madrid, 2007, p. 23.

Curiosamente, sobre la libertad versa un género temático de especial interés, el cine religioso, el que trata del hecho religioso, un conjunto tan amplio de películas que resulta difícil de abarcar, que nace con el mismo cinematógrafo y que llega hasta nuestros días. Pero ¿qué relación existe entre el cine religioso y la libertad? Quien conozca el género, aun sin llegar a tener un conocimiento profundo del mismo, podrá partir de una clasificación bastante intuitiva que lo que hace es trasladar al cine las dos grandes consideraciones sobre el hecho religioso, distinguiendo así entre películas que juzgan como valioso el fenómeno y películas que lo condenan, que lo ven negativamente. Como regla general, en unos casos la religión aparece como un fenómeno liberador y en otros, en cambio, justo lo contrario, como una realidad opresora, que enajena la libertad. Unos filmes destacan el lado luminoso de las religiones (imposible no recordar “Always look on the Bright Side of Life”, la canción con que se cierra *Life of Brian*, *La vida de Brian*, (Terry Jones, 1979), de los Monty Python) mientras que otros enseñan su faz más tenebrosa.

Evidentemente, en ninguna medida podemos ni pretendemos hacer un análisis completo del cine religioso, sino que sólo nos fijaremos en significativas películas, sobre todo películas que parecen críticas con la religión, o con determinada encarnación de la religión, a la vez que reivindican la libertad. Por eso quiero comentar ahora una que enseña precisamente lo contrario, que la religión o alguna religión resultan liberadoras, es decir, hacen libres a sus seguidores, aunque probablemente en la película se use un concepto de libertad más elevado que el común, el que utilizamos en este capítulo. Me refiero a *Babette's Feast*, *El festín de Babette* (Gabriel Axel, 1987)², una bella película que, con gran sensibilidad, como el relato de Isak Dinensen en que se basa, parece enfrentar dos tendencias, estimando una y criticando muy respetuosamente la otra. Por una parte, se presenta el rigorismo puritano como una pesada losa que niega a los seres humanos la posibilidad de escoger el camino que desean recorrer, imponiéndoles uno, aunque quienes en la narración sufren esa circunstancia, lo hacen con gran resignación, con alegría incluso; por otra parte, el catolicismo aparece como la religión de la alegría, de la libertad, que permite disfrutar de esta vida sin esperar a la otra. Pero *veámoslo*.

En una aldea de la costa danesa, en el siglo XIX, viven las encantadoras Filippa y Martina, dos bellas hermanas, hijas del pastor luterano de la comunidad, que como el resto de los vecinos llevan una vida retirada del mundo, regida por una educación estricta hasta el extremo, por la renuncia y el ascetismo. De su juventud

² Película que bebe de la de Gabriel Axel y que se citará más adelante es *Chocolat* (Lasse Hallström, 2000), hasta el punto de que la preparación y la comida que celebra con los habitantes del pueblo la protagonista, Vianne Rocher (Juliette Binoche), recuerda mucho la de *El festín de Babette*, precisamente. Podría citarse también *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), aunque en ésta sólo incidentalmente aparece la cuestión religiosa. Ejemplo de un bello realismo mágico mexicano, también en ella se hace una defensa de la libertad frente a la tradición, cuando la protagonista, la inolvidable Tita (Lumi Cabazos), afirma que es “una persona que tiene derecho a vivir su vida como mejor le plazca”.

se pone el acento en dos episodios *dramáticos*. Por una parte en la pretensión de un joven militar de entablar una relación con Martina. Cuando éste se despida definitivamente, sus palabras describirán lo vivido: “Me voy para siempre y nunca más la veré –le dice-. Aquí he aprendido que la vida es despiadada y que en este mundo hay algunas cosas que son imposibles”, en clara referencia a sus pretensiones. Por otra parte, se fija el relato en las clases que Achille Papin, profesor de canto, le dará a Filippa, dotada de una voz excepcional. Le augura todos los éxitos, pero ella se negará a continuar, privándose de una carrera brillante y feliz. Aunque expresado de una forma absolutamente respetuosa, como he dicho, la religión luterana parece impedir el desarrollo personal, es decir, la libertad. Sin embargo, el catolicismo al que se adscriben tanto el profesor de canto como Babette, la cocinera francesa que acabará en aquella aldea viviendo un exilio feliz con las dos hermanas protagonistas, parece distinto.

Las palabras de Papin sirven para interpretar el fenómeno religioso en general, pues por carta le dice a Filippa: “en el paraíso oiré de nuevo su voz. Allí usted será, por toda la eternidad, la gran artista que Dios la había destinado a ser”. La misma Filippa será la que le repita esa cita a Babette, en referencia ahora no al canto sino a la cocina. Pero los casos son distintos: Filippa tiene una voz prodigiosa; Babette es una cocinera extraordinaria. Ni una ni otra pueden desarrollar su talento (realmente Babette podrá hacerlo ahora, en Dinamarca), pero no lo hacen por distintas razones: una no puede hacerlo porque el rigorismo religioso en el que ha sido educada se lo impide, con lo que la religión aparece dotada de un carácter represor; la otra no puede, en cambio, por las circunstancias históricas que vive Francia, que la llevaron a dejar su país, pero no porque su religión se lo prohiba. Al contrario, ésta queda reflejada otra vez en las palabras de la prez de Papin: “permíteme hacer todo aquello de lo que soy capaz”, con lo que ahora la religión muestra su faz liberadora. Así, el mismo fenómeno sirve para representar funciones y valores muy distintos: emancipador en un caso; alienante en otro.

Otras veces resuenan las palabras de Mill, que si ya sabemos que reivindicó la figura de Jesús, condenó algunas interpretaciones de su doctrina, como la calvinista:

Según esta teoría, el mayor defecto del hombre es tener una voluntad propia. Todo el bien de que la humanidad es capaz está comprendido en la obediencia. No se da a elegir; es preciso obrar así y no de otra manera; “todo lo que no es un deber es un pecado”³.

Más allá de la referencia a una concreta confesión, esa perspectiva del fenómeno religioso que lo ve como opresivo y alienante se encuentra en muchas ocasiones en el cine y propicia un subgénero de la cinematografía liberal, es decir, un conjunto de películas que, a la vez que condena el fanatismo religioso, reivindica el derecho a la libertad. La religión, así, se convierte en el símbolo de la represión

³ J. S. Mill, *Sobre la libertad* [1859], Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 134 s.

y no sería difícil elaborar una relación de películas en las que las creencias y las prácticas religiosas resultan intolerantes y conculcan el derecho a la libertad de los individuos.

Eso fue lo que expresó en imágenes Lars Von Trier en una de sus películas más celebradas, *Breaking the Waves*, *Rompiendo las olas* (1996), en la que especial importancia va a tener la Iglesia de Escocia, calvinista o con gran influjo calvinista, cuyos intolerantes y autoritarios mensajes se sucederán de principio a fin: “no aprobamos el matrimonio con extraños”; “parece haber personas en esta iglesia dispuestas a aferrarse al mundo en lugar de huir de él”; “te mereces un lugar en el infierno”; si desobedecéis cualquier mandamiento “no tendréis un puesto en la mesa del Señor”, que “mira con ira a quienes le decepcionan”; “no entrarás más en esta iglesia”, etc. Educada en ese ambiente, no extraña que por boca de la encantadora Bess (Emily Watson), a medio camino entre la locura y la bondad, hable un Dios duro y hasta inmisericorde, con quien dialoga ella misma, en busca de su libertad, representada por el matrimonio con Jan, un hombre de mundo que, sin quererlo, también ejercerá un mal influjo sobre ella. La religión es el eje de la tradicional comunidad cuyo gobierno de ancianos crea un ambiente opresivo y claustrofóbico que todo lo inunda. Cuando la madre pida a la protagonista que se comporte de forma decente, le advertirá que los ancianos la pueden repudiar. “¿Tienes idea de lo que eso significa?”, le pregunta entonces. Más adelante, la propia madre no le abrirá las puertas de su casa y la pobre Bess sabrá lo que significa: la completa exclusión, el vacío, el ostracismo. Como en otras películas cuyo mensaje se expresa en algún elemento simbólico, en ésta la diada libertad/ autoridad se representa por la presencia/ ausencia de campanas; su tañido nos recuerda un mundo libre, deseable; mientras que su silencio significa opresión y angustia, emociones que nos acercan a un subgénero específico del cine religioso.

3. El cine de la Inquisición

Efectivamente, dentro del cine religioso, del cine que trata del hecho religioso, que lo tiene como eje central de su argumento, puede singularizarse la cinematografía que versa sobre una institución específica, el Santo Oficio, pues efectivamente existe un conjunto de películas cuyo argumento gira en torno a la Inquisición⁴, término con el que comenzó designándose el proceso judicial que se seguía contra los sospechosos de herejía y que acabó refiriéndose a la organización judicial cuya principal misión consistía en la persecución de los herejes, precisamente⁵. Pero hay

⁴ Como ocurre con otros tópicos, con otras filmografías temáticas, resulta curioso que en ésta nos encontremos desde maravillosas obras de arte, pasando por razonables películas, hasta productos dignos del más triste de los lamentos, en los que a veces se aprovecha el morbo que produce el dolor y las hay, incluso, con cierta carga erótica.

⁵ El primer tribunal de la Inquisición, de creación regia, se estableció en Sicilia, en 1220, aunque en breve surgirá una Inquisición episcopal. Se determina como pena posible la de muerte en la hoguera

que advertir que en el sintagma “cine de la inquisición” el término “inquisición” no se toma en un sentido estricto, ni se ciñe a la Inquisición católica ni tampoco a la española, sino que abarca los casos de todos aquellos tribunales y procesos que perseguían la heterodoxia, la desviación, la herejía. El cine no tenía que inventar una institución iliberal que representara la negación del derecho a la libertad, sino que la historia se la ofrecía, además junto con torturas terribles para arrancar confesiones y hogueras donde quemar herejes. Para comprobarlo baste reenviar a las declaraciones del historiador del Derecho Francisco Tomás y Valiente ante la cámara de Basilio Martín Patino, en *Inquisición y libertad* (1982), describiendo la Inquisición como una organización que perseguía a quienes cuestionaban el dogma, además de a moriscos, judíos y falsos conversos.

Algunas de las más interesantes películas (de las que en el próximo capítulo, sobre la libertad de expresión, se tratará); algunas películas de este subgénero se han ocupado de relatar célebres procesos seguidos ante el tribunal de la Inquisición o un tribunal semejante, como los de Giordano Bruno y Galileo⁶, aunque quizás el caso histórico más veces llevado a la gran pantalla ha sido el de Santa Juana de Arco, personaje fundamental en la historia de Francia y que es periódicamente reivindicado por el cine, sobre todo por películas francesas, pero no sólo. Aunque precisamente este es un caso en que el tribunal que la juzgó no era propiamente inquisitorial⁷, no por eso dejamos de estar ante cine de la inquisición, en cuya trama aparece la persecución de la herejía, el componente religioso del órgano judicial, la actitud efectivamente inquisitorial de los jueces, la tortura, la muerte en la hoguera. Evidentemente, los ingleses querían acabar con Juana por constituir un peligro para ellos, pero se la acusa de, entre otros delitos, herejía y travestismo, lo que quiere decir de ser libre y, en este sentido, las películas que toman su proceso por argumento nos valen como reivindicación del derecho a la libertad.

La primera película que narra el proceso es una de las mayores obras de la historia del cine, *La passion de Jeanne d'Arc*, *La pasión de Juan de Arco* (Carl

y se permite el uso de la tortura para obtener la confesión del reo. La Inquisición más conocida, la española, comenzó siendo episcopal pero pronto será controlada por los Reyes católicos, que la refundarían, aunque dependa directamente del Papa. La Inquisición española, que se extendió a América, desaparecerá, por fin, en el siglo XIX, en 1834. La Inquisición ha servido, por una parte, para construir la *leyenda negra* española (o contra España). No se trata de que la Inquisición española no fuera criticable, claro está, sino de que había otros tribunales religiosos tan criticables como los de aquélla, que no monopolizaba la intransigencia. También ha servido, por otra parte, para simbolizar lo que los ilustrados denunciaron, el fanatismo y la intolerancia religiosos, la persecución de la libertad de creer y actuar como se quiera. Al respecto existe una inagotable bibliografía, aunque para un primer acercamiento mi primera recomendación es el magnífico documental de Basilio Martín Patino, *Inquisición y libertad* (1982). Un primer libro introductorio podría ser el de B. Comella, *La Inquisición española*. Rialp, Madrid, 1998.

⁶ Vid. *Galileo* (Liliana Cavani, 1968), *Giordano Bruno* (Giuliano Montaldo, 1973), *Galileo, La vida de Galileo* (Joseph Losey, 1975).

⁷ *Ivi*, p. 18.

Theodor Dreyer, 1928)⁸, en la que lo que se juzga (y condena) es el proceder y las ideas de Juana. Visto desde aquí, la tortura y la muerte en la hoguera valen como símbolos cinematográficos de la represión y la lucha contra la libertad. Lo mismo cabe decir de otra obra de arte, *Procès de Jeanne d'Arc*, *El proceso de Juana de Arco* (1962), de Robert Bresson, que también dice al comienzo que se basa en los documentos que se conservan de los dos procesos, el que la condenó y el que anuló la primera sentencia años después de ser ejecutada. Las visiones que dice tener, que se vista como un varón y que haya tratado de escapar varias veces (un derecho de todo prisionero, según ella), son las causas que se le reprochan. “¡Muera la bruja!”, grita en varias ocasiones alguien del público. La suerte está echada, en cualquier caso, como la autoridad civil recuerda varias veces: “debe morir quemada”. Otra vez, la película de Bresson puede verse desde la perspectiva de las garantías procesales, lo que no debe ser un proceso, pero recuérdese que los delitos que se le atribuyen tienen que ver con el uso de la libertad, que lo que se castiga es la libertad. Lo mismo se observa en otras versiones de la vida de Santa Juana, como *Saint Joan*, *Santa Juana* (Otto Preminger, 1957), con guion de Graham Green, o *Jeanne d'Arc*, *Juana de Arco* (Luc Besson, 1999).

Pero parece que la narración cinematográfica que muestra mayor rigor histórico a la hora de representar la represora institución (tomada ahora la expresión en un sentido estricto) es *El Santo Oficio* (Arturo Ripstein, 1973)⁹, en la que se relatan dos procesos. El primero, que se inicia con las noticias que aporta al Santo Oficio el padre Gaspar OP, miembro de la familia Carvajal, al acusar a su madre y hermanos de realizar ritos judaizantes en el entierro de su padre. De la denuncia se levanta acta, lo que demuestra el formalismo del procedimiento, a la vez que se manifiesta que “se mantendrán en secreto para el reo la naturaleza de su delito y la identidad de sus acusadores”, que era lo que realmente sucedía. Un dato importante es que Mariana de Carvajal va a ser violada por dos de sus repugnantes guardianes en la mazmorra donde es recluida, ya no porque aumente la tragedia de la joven, sino porque hay que suponer que así consta en las fuentes, que fue cierto y que debería ser tenido por una actuación criminal por el mismo tribunal de la Inquisición, bajo cuya jurisdicción se hallaban. Francisca, la madre, será interrogada y ante su afirmación de que no tiene nada que declarar se decidirá someterla a tormento, al potro, a resultas del cual acusará a sus hijos Luis y Mariana. Dando por buenas sus declaraciones de que la única fe verdadera es la católica, se les perdonará la vida, con la condición de que no vuelvan a incurrir en herejía.

⁸ Carl Theodor Dreyer se ocupó del fenómeno religioso en más ocasiones. Así en *Dies Irae* (1943) presenta una Inquisición protestante dedicada a la persecución de las brujas, pero más importante aún es el ambiente represivo en que se desarrolla toda la narración, hasta el punto de que cuando Ana, la protagonista, se ría en una ocasión, llamará la atención de su marido, de su suegra y de los espectadores, porque en ese contexto la risa es disruptiva, extraña, sin sentido; lo que es normal, siempre está presente, es el pecado, que acompaña toda la vida del hombre. Ambiente parecido es el de *Ordet* (*La palabra*) (1955).

⁹ E. Prado Rubio, “Proceso inquisitorial en *El Santo Oficio*, de Arturo Ripstein”, in *Glossae. European Journal of Legal History* 16 (2019), p. 304.

Pero volverán a realizar ritos judíos, sobre todo Luis, que públicamente lleva un sambenito; ceremonias que darán lugar a un nuevo proceso, nuevos tormentos de los que se seguirán nuevas acusaciones y, por último, la quema en la hoguera. Efectivamente, serán declarados herejes y condenados, resolución que ratificará la autoridad civil, que será la encargada de las ejecuciones. Tras el auto de fe en el que los reos, con sus vestimentas y caperuzas, son insultados por el pueblo, se les dará la posibilidad de arrepentirse y ser muertos entonces con garrote, o no hacerlo y ser directamente quemados, lo que también ocurría así. El terrorífico pasmo y la incredulidad del espectador que se ve trasladado a finales del siglo XVI a Ciudad de México no tienen límites, y más sabiendo que las cosas sucedían de esa forma realmente.

También *a contrario sensu*, la misma reivindicación de la libertad se encuentra en algunas películas que versan sobre la represión religiosa (similar a la de la Inquisición: sambenitos, torturas, ejecuciones) ejercida por los puritanos estadounidenses, tipo *The Scarlet Letter*, *La letra escarlata* (Roland Joffé, 1995), basada en la novela del mismo título de Nathaniel Hawthorne, o *Salem Witch Trials*, *Las brujas de Salen* (Joseph Sargent, 2002), también en la versión titulada *The Crucible*, *El crisol* (Nicholas Hytner, 1996), basadas en la obra de teatro de Arthur Miller, en las que se persiguen y castigan comportamientos que habrían de entenderse como pecados (fornicación, adulterio) más que como delitos, con lo que queda claro que se reprime la libertad (al igual que hizo el macartismo en Estados Unidos, contra el que Miller escribió su drama).

Algunas de las más impresionantes películas sobre la brujería pertenecen también al cine de la inquisición; al fin y al cabo las brujas, aliadas del diablo, eran herejes que combatían la verdadera fe. En el cine de las brujas destaca *Häxan. La brujería a través de los tiempos* (1922), de Benjamin Christensen, película turbadora, impresionante para la época, lo que hizo que durante mucho tiempo sufriera censura. Narra “la historia de la brujería a través de los tiempos”, si bien dedica la mayoría del metraje a la Edad Media, cuando se creía que “las brujas habían firmado un pacto ilegítimo con el diablo y, por tanto, eran quemadas en la hoguera”. La tesis de Christensen identificaba la brujería de ayer con la “histeria” de hoy, un caso de “desajuste nervioso”, por tanto, pero lo que mostraba en los procesos que se siguieron contra varias brujas era algo más. En una ocasión se acusa a una anciana mendiga de haber hechizado a un hombre; se la detiene y se la tortura hasta que confiesa. Pero no nos interesa tanto la particularidad del caso cuanto el mensaje que semejante proceso transmite a la sociedad: actúa como se debe porque, de lo contrario, las consecuencias pueden ser terribles, extendiéndose así el temor a ser libre. Nada como las cazas de brujas para propagar el miedo a la libertad.

Hay que referirse también a *Kladivo na carodejnice – Witchhammer, Martillo para las brujas* (Otakar Vávra, 1970), pues al fin y al cabo los procesos inquisitoriales que se siguen contra brujas y brujos tratan de extirpar de raíz la que algún religioso denomina “herejía diabólica”. No es ahora la cuestión procesal la que importa, ni la de la tortura, que hacen imposible la consecución de la verdad; lo que interesa es que la persecución de las brujas no es nada distinto, un caso

particular del más general de la persecución del disidente o del que no es suficientemente partidario. Una sociedad en la que “todos estamos bajo sospecha”, como dice un personaje de la película, es por principio autoritaria, negadora de la libertad. Una sociedad en la que el miedo está tan extendido como en ésta (recuérdese la escena en la que un religioso se desmaya al saber que ha caído en desgracia), es necesariamente una sociedad iliberal. El título es el mismo de uno de los mayores tratados represores de la brujería, *Malleus maleficarum*¹⁰, de fines del siglo XV; para el juez inquisidor “el libro más santo que conozco”; para el presbítero Lautner, una “vergüenza para toda la cristiandad”.

Ya sabemos que resulta fácil e inevitable suponer que *Martillo para las brujas* es una película crítica con el régimen comunista checoslovaco, cuya rígida ortodoxia soviética propicio la persecución de los casos de herejía. Así, dentro del cine de la inquisición deberían incluirse los filmes que hacen una crítica de la práctica procesal del socialismo real, tipo *L'aveu*, *La confesión* (Constantin Costa-Gavras, 1970), en la que se somete primero a tormento a un dirigente comunista para que confiese su desviación, traición o herejía, y luego se le juzgará por ello. El propio Anton Ludvik, el protagonista, justificaría incluir la película de Costa Gavras en el cine de la inquisición, pues a quien acusa de la barbarie es a Stalin, que había sido seminarista. “La confesión pública, la humillación del pecador [...] Además era infalible”, dice.

4. Algunos ejemplos del derecho a la libertad en el cine

Pero dejando a un lado géneros temáticos tan específicos como el cine religioso y, más aún, el cine de la inquisición, el mensaje liberal se halla en películas de todos los géneros, de todas las épocas y de todas las latitudes. Empezando por una que nos ofrece la que podríamos llamar una *definición filmica* de la libertad, *Dead Poets Society*, *El club de los poetas muertos* (1989), la aclamada obra de Peter Weir que versa sobre la relación entre el liberalismo y la educación, ensalza la educación y, más en concreto, la educación liberal que imparte John Keating, el profesor protagonista al que dio vida Robin Williams. La idea que transmite el bello filme de Weir es que no se nace libre sino que se llega a serlo por medio de la educación, precisamente; de ahí la importancia de la figura del profesor, cuya labor resulta insustituible. Otra vez nos valen las palabras de John Stuart Mill cuando nos dice cuál es la naturaleza del ser humano: “no es una máquina que se construye según un modelo y dispuesta a hacer exactamente el trabajo que le sea prescrito, sino un árbol que necesita crecer y desarrollarse por todos lados, según las tendencias de sus fuerzas interiores, que hacen de él una cosa viva”¹¹. Más que a una máquina, por tanto, el hombre se asemeja a una planta que para crecer necesita del riego y los

¹⁰ H. Kramer y J. Sprenger, *Malleus maleficarum*, Dover, New York, 1971.

¹¹ J. S. Mill, *op. cit.*, p. 131.

cuidados del jardinero; en efecto, como los jóvenes para desarrollarse requieren ser instruidos y orientados por sus maestros.

Sólo es libre, podría decirse, quien es educado en la independencia, y aquí es donde hay que recordar la escena en la que John Keating les imparte una trascendental lección a sus alumnos, una lección sobre la libertad. Pone a caminar a tres de ellos delante de los demás y, aunque al principio cada uno va a su aire, poco a poco los tres se someten al mismo ritmo e, incluso, el resto de los alumnos dan palmas, marcando éste.

“No les he sacado aquí para ponerles en ridículo –les dirá-, sino para ilustrar el tema de la conformidad. La dificultad de mantener las convicciones ante los demás. Aquellos de ustedes que están pensando: “Yo habría caminado de otro modo”; pregúntense a sí mismos por qué daban palmas. Todos necesitamos que se nos acepte, pero deben pensar que sus convicciones son únicas, les pertenecen, aunque a otros puedan parecerles raras e irresponsables, aunque toda la manada diga: “No está bien”.

Les aconseja que encuentren cuanto antes su propio camino y su propia manera de caminar, a la vez que les pide, ahora a todos, que se pongan a andar por el patio como quieran. Uno se quedará quieto y le dirá: “Ejercicio mi derecho a no caminar”, a lo que Keating le responderá que eso es “nadar contra corriente”. En efecto, la libertad es nadar contra contracorriente, si de veras se quiere nadar contracorriente.

La corriente, a veces, se llama tradición, una especie de cauce por donde siempre han transitado los miembros de una comunidad y por la que, se entiende o algunos entienden, deben seguir transitando. Se aclara así por qué el cine religioso suele tratar de la libertad, porque habitualmente la religión es el componente o uno de los componentes fundamentales de la tradición. Un clásico musical que obtuvo gran éxito, *Fiddler on the Roof, El violinista en el tejado* (Norman Jewison, 1971), trató esta cuestión en el marco de una comunidad judía ucraniana. De hecho la película comenzaba con una canción que se titulaba “*Tradition*”, cantada por el protagonista. En este caso la tradición consistía en que los padres acordaran el matrimonio de los hijos. El personaje principal se había casado, en un matrimonio concertado, con una mujer a la que conoció el día de la boda y ve normal, por tanto, que él decida con quién han de casarse sus hijas, pero no será así; éstas ni siquiera le pedirán permiso para hacerlo y la tercera, todavía peor, se casará con un gentil. El derecho a la libertad, de esta forma, se impone a una tradición que la niega.

El mismo tópico del matrimonio concertado aparece en una película británica, *East is East, Oriente es oriente* (Damien O'Donnell, 1999), que obtuvo éxito y sirvió para mostrar otra vez que la tradición, en este caso paquistaní, y la religión, ahora islámica, tenían un carácter represivo. La cinta enseñaba las vicisitudes, en la Inglaterra de los años setenta, de una familia compuesta por un marido y padre paquistaní, una esposa y madre inglesa, y sus seis hijos y una hija. En el marco del conflicto cultural, el padre de familia tratará a toda costa de imponer sus tradiciones a los vástagos, que ya se sienten ingleses y, unos más que otros, ajenos incluso al

Islam. Aparecerán otras instituciones pero baste con centrarse, sobre todo, otra vez, en la del matrimonio concertado, que es la que provocará el rechazo de los hijos y, por tanto, los más graves conflictos, al ponerse en cuestión la autoridad del padre. Una práctica autoritaria, la del matrimonio concertado, que atenta contra los postulados liberales más básicos y, sobre todo, contra el obvio derecho a la libertad. En un diálogo de gran interés entre los cónyuges aparecerá el término “derecho” (“*right*”) como el ariete que arremete contra lo que siempre ha sido, aunque no se trate ahora del derecho a decidir con quién ha de casarse uno mismo sino, más básico aún, del derecho de los hijos a saber con quién ha decidido su padre que se casen.

- “Por el amor de Dios, George, no irás a hacer eso otra vez. Habla con los chicos.
- Se lo diré cuando quiera decírselo.
- Tienen derecho a saberlo, George.
- ¿Qué es eso de “derecho”? Un paquistaní sabe que si el padre le dice que se case, debe obedecer”.

No importa de qué derecho se está hablando (del derecho a saber o del derecho a decidir), lo que interesa es que los derechos aparecen como armas contra la tradición, la autoridad siempre aceptada, lo que debe ser porque siempre ha sido, pues ponen en cuestión esa forma de pensar que dice que se debe obedecer a la autoridad porque es la autoridad, sin dejar margen alguno a la autonomía personal.

El argumento de la lucha contra la tradición es propio de un cine liberal que niega ésta a la vez que afirma la libertad como valor supremo. Con tiempo y empeño se podría hacer la historia de esa cinematografía, pero por ahora valga con apuntar algunas películas representativas que muestran que la tradición es la cadena que impide la libertad. Como *Chocolat* (Lasse Hallström, 2000), que hace una explícita defensa de la libertad. En buena medida se trata de un cuento, impresión que se refuerza con las primeras palabras de la narradora, que describen el marco del relato:

“Erase una vez un pequeño y apacible pueblecito de la campiña francesa, cuyos habitantes disfrutaban de un bien muy apreciado, la tranquilidad. Si vivías en ese pueblo, sabías lo que se esperaba de ti. Sabías qué lugar te correspondía en el orden de las cosas. Y si por casualidad lo olvidabas siempre había alguien que te ayudaba a recordarlo”.

De esta forma, la de Lansquenet es una comunidad tradicional, es decir, en la que la tradición jugaba un papel fundamental, siendo generalmente respetada por sus habitantes. Como se dice del alcalde, el principal representante del orden: “Confiaba en la sabiduría de las generaciones pasadas”. Efectivamente, se encuentra bien expresado así el pensamiento conservador: la tradición tiene sus razones ocultas o, dicho de otra forma, encierra una “sabiduría latente”. Eso no quiere decir que no quepa la transformación pero despacio, poco a poco; el ideal es

conservar y mejorar¹². Uno de los elementos fundamentales de esa tradición, como resulta habitual, era la religión católica, que durante gran parte del metraje se encuentra aliada con las fuerzas antiliberales. La llegada de Vianne, una madre soltera de vida *desordenada*, significará el enfrentamiento con la tradición. De nuevo, el principio de la libertad será enunciado por la protagonista cuando le pida cuentas al alcalde: “¿Estoy infringiendo alguna ley? Dígame. ¿Le hago daño a alguien?”. Ese es el derecho a la libertad, el derecho, si no se es católico, a no practicar ayuno y abstinencia durante la cuaresma, por ejemplo; el derecho a obrar como se quiera siempre que no se perjudique a nadie. No lo hizo, pero el alcalde podría haber respondido con palabras de Burke, que le tendría que resultar tan querido: “tiene derecho a hacer lo que pueda hacer cualquier individuo sin molestar a los demás”¹³. Según la máxima autoridad del municipio, Vianne molesta a los vecinos; los molesta al abrir una pastelería en cuaresma o al exaltar, con su chocolate, las pasiones. Pero ¿dónde se encuentra la frontera entre el perjuicio y la ofensa? Cuando se marque esa línea podremos distinguir entre el derecho (liberal) a la libertad y el derecho (conservador) a la libertad. Evidentemente, no son iguales.

Aunque se sustituya el chocolate por la ropa interior, el mismo planteamiento se encuentra en una película suiza, *Die Herbstzeitlosen*, *Las chicas de la lencería* (Bettina Oberti, 2006), en la que una viuda decide abrir una boutique de lencería, lo que provocará todo un escándalo en el conservador pueblo en el que vive. Tratarán de convencerla de que renuncie a un negocio que se tiene por inmoral, pero ella insiste en que es lo que quiso hacer toda su vida, a lo que su hijo, que además es el pastor, le contestará: “Uno no puede hacer todo lo que quiera”, aunque no indica el criterio que determine qué se debe hacer/ querer. Más tarde otro vecino vendrá a decir que ese principio es el de la tradición, pero ¿efectivamente es la tradición un criterio suficiente hasta el punto de que nos exija justificadamente renunciar a nuestros deseos? Porque la tradición a veces puede tener sentido y a veces no. En fin, si es verdad que uno no debe hacer todo lo que quiera, ¿por qué?

Los protagonistas de estas películas recién comentadas son personas que se enfrentan a la opinión pública dominante en sus comunidades, que se atreven a nadar contracorriente. Porque ya nos advirtió Mill que el problema que posiblemente sufra la persona libre es que los demás no vean con buenos ojos su actuación, que la repudien por el simple hecho de ser distinta, original, de apartarse de la regla general. Así, parece que inevitablemente el ejercicio de la libertad va unido al valor de la valentía, pues ser libre requerirá, en muchas ocasiones, enfrentarse al grupo, que verá con disgusto la opción individual.

En un clásico cuyo título en español traicionó el original, *You Can't Take it With You* (algo así como *No te lo puedes llevar contigo*); traicionó el original, pero el título en español constituyó la definición más sintética que se pueda dar del liberalismo, *Vive como quieras* (Frank Capra, 1938), el argumentó versó sobre una

¹² E. Burke, *Reflexiones sobre la revolución francesa*, Rialp, Madrid, 1989, p. 114 y 174.

¹³ *Ivi*, p. 89.

familia de gentes excéntricas que, efectivamente, vivían como querían. Cuando conozca a esa familia el protagonista, Tony Kirby (James Stewart), perteneciente a otra convencional y adinerada, quedará impresionado porque en ésta “cada uno hace lo que quiere”, a lo que Alice Sycamore (Jean Arthur), una de ellos, a la que corteja, le dirá que, en efecto, las razones para actuar de todos sus parientes son que algo les apetezca o que les haga felices. Pero para eso “hace falta valor”, le dirá él. En efecto, y en buena medida el resto de la película será el proceso de Tony Kirby, que va desde una postura temerosa y dubitativa hasta otra valiente, cuando por fin haga lo que quiere, romper con la tradición familiar, la dedicación a la banca, y unirse a Alice.

En ese sentido, estamos ante una película claramente liberal, pero también lo será en otro sentido, en la defensa que hace, de dos maneras distintas, de la propiedad privada. Por una parte, un banco quiere comprar la casa de la familia protagonista, pero ésta no quiere venderla y resistirá las presiones que sufra, lo que el espectador no puede ver sino con buenos ojos. Por otra parte, hay una escena ya clásica para definir en uno de sus sentidos el liberalismo, aquella en que un inspector de hacienda se presenta en busca del abuelo, el Sr. Vanderhof, porque nunca ha pagado impuestos al Estado. La respuesta del patriarca, sin embargo, dejará al funcionario estupefacto: “En efecto, no creo en los impuestos”. Pero la contestación también será clara: “Crea o no crea en ellos le debe pagar al gobierno veinte años de impuestos atrasados”. Así enfrentadas ambas posturas, el requerido exigirá argumentos: si yo pago ese dinero, ¿qué hará el gobierno con él?, ¿qué recibo a cambio? La primera razón, que el gobierno le proteja de una hipotética invasión, no le convence. “Oiga, no me importaría pagar por algo sensato”, le acabará diciendo. Entonces el inspector enumerará los muchos gastos a los que el Estado tiene que hacer frente; de forma desordenada, cita: el ejército, la marina, el Congreso, el Tribunal Supremo, el presidente, los edificios públicos, el comercio interestatal y la Constitución. Pero no consigue convencer al anciano, que representa una postura liberal radical, muy crítica con la existencia del propio Estado, supongo, y con el pago de impuestos, en cualquier caso; es decir, se trata de un liberalismo extremo que reivindica un Estado menos que mínimo (y que podría estar representado por Robert Nozick¹⁴) o un libertarianismo que reivindicaría la desaparición del Estado (y que podría estar representado por Murray Rothbard¹⁵). Por cierto, a juicio de los partidarios de estas doctrinas, de esa reducción o incluso desaparición del Estado depende el respeto mismo a los derechos humanos, pues el Estado tiende a vulnerarlos y los vulnerará más cuanto mayor sea.

Postura semejante se encuentra en las películas que versionan novelas de la radical Ayn Rand, siendo probablemente la más destacada *The Fountainhead*, *El*

¹⁴ Vid. R. Nozick, *Anarquía, Estado y utopía* [1974], Inisfree, Londres, 2014.

¹⁵ Vid. M. N. Rothbard, *Hacia una nueva libertad. El manifiesto libertario* [1973], Grito Sagrado, Buenos Aires, 2005.

manantial (1949)¹⁶, rodada por King Vidor y cuyo papel protagonista, Howard Roark, un arquitecto dispuesto a romper con todas las tradiciones de su profesión, es encarnado por un memorable Gary Cooper. Las alternativas que plantea el relato, conforme a las ideas de la novelista, son claras: o se es un arquitecto que concede al público lo que pide, “lo común, lo vulgar y lo trillado”, o se es como Howard, un vanguardista que dice de la gente: “No me importa qué piensen de la arquitectura ni de nada”, y efectivamente demuestra que no le importa, con lo que Rand enseña así su defensa del individualismo radical, como después mostrará su defensa de los detentadores de la riqueza cuando haga decir a un periodista en busca de noticias: “Denunciar a los ricos es siempre seguro”. Valga en cualquier caso *El manantial* como reivindicación de la virtud de los hombres libres, la valentía, que les permite enfrentarse a todos, si es necesario, para defender aquello en lo que creen, aquello que ellos mismos han decidido.

Pero si tuviera que escoger la película para explicar el derecho a la libertad, quizás optaría por una de dibujos animados, una fábula cinematográfica de fines del siglo pasado (y que fue la primera película hecha íntegramente por computadora) porque presenta perfectamente la idea liberal de la libertad, para lo que se sirve de un hormiguero, lo que parece que es el paradigma del colectivismo y la negación de la individualidad. Me refiero a *Antz*, que en español se tituló *Hormigaz* (Eric Darnell y Tim Johnson, 1998), cuyas voces correspondían a importantes actores y actrices (Woody Allen, Meryl Streep, Sharon Stone, Sylvester Stallone, etc.). Como decía, ¿qué mejor escenario que un hormiguero para mostrar qué (no) es el liberalismo? Bastó con que los guionistas crearan el personaje de Z, una hormiga rebelde que recuerda a Woody Allen, frente al general que pretende hacerse con el control del hormiguero, para poder contraponer el individualismo al organicismo, y el liberalismo al autoritarismo. Veamos uno y otro en el argumento y los diálogos.

El organicismo y el autoritarismo se observan en la reivindicación del trabajo en equipo, en el entendimiento de la hormiga individual como “una pieza del engranaje de la maquinaria”; en el hecho de que la princesa se vaya a casar con el general porque así está establecido. De forma paradigmática se encuentran esas ideas en el discurso del general a la tropa: “El soldado sabe que la vida de una hormiga individual no importa. Lo que importa es la colonia; debe vivir por la colonia, luchar por la colonia, morir por la colonia”. Por cierto que es imposible no recordar *Paths of Glory*, *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957), maravillosa película bélica (sobre el ataque suicida que, en la primera guerra mundial, el ejército francés llevó a cabo contra la posición alemana en la Colina de las Hormigas) en la que, como en ninguna otra, se muestra que los soldados son fungibles, intercambiables, sin que importe en absoluto su individualidad; de hecho quién sea procesado por cobardía se echa a suertes, da lo mismo que sea uno u otro y, por supuesto, que haya sido o no un cobarde. En fin, “el bien de la colonia”, del

¹⁶ A. Rand, *The Fountainhead*, Signet, New York, 1996. Sobre la película, de R. García Cotarelo, *El Manantial. La Biblia del neoliberalismo*, tirant lo blanch, Valencia, 2020. Véase también de L. Moratal Roméu, *La filosofía política de Ayn Rand. Un análisis crítico*, Dykinson, Madrid, 2022.

conjunto, justifica cualquier medida que se adopte, mientras que el individualismo “nos hace vulnerables”.

El liberalismo y el individualismo también aparecen a lo largo de toda la película; desde un principio cuando Z está en un diván, psicoanalizándose, diciéndole al terapeuta que no soporta a las multitudes, que el concepto de superorganismo no lo entiende y que le hace sentirse insignificantes (a lo que el psicoanalista, por cierto, le responde que sí, que realmente es insignificante). No extraña que cuando aparezca la utopía en su horizonte la vea como “un lugar donde cada uno tiene su identidad y hay comida por todos lados”. El liberalismo queda bien definido en el consejo que le da su amigo, el soldado que agoniza, en sus últimos momentos: “No cometas el mismo error que yo. No obedezcas órdenes toda tu vida. Piensa por ti mismo”. Cuando está a punto de producirse un horrible accidente que acabará con la vida de muchísimas hormigas, accidente que puede evitarse incumpliendo una norma, el encargado le contestará que tiene órdenes, a lo que Z le dirá que no hay que cumplirlas en todo caso; no hay que cumplirlas cuando vulneren o traigan consigo una vulneración de los derechos humanos.

En efecto, entre las funciones que cumplen los derechos humanos hay una que es muy importante para la población en general y para los juristas en particular, la de legitimar el Derecho positivo; de tal forma que un ordenamiento jurídico que reconoce y ampara los derechos humanos se entiende que es justo y, de la misma manera, otro que los desconoce y, por tanto, los desprotege sería injusto. Parece razonable pensar que un Derecho que es justo debe ser obedecido y, al contrario, que otro que sea injusto debe ser desobedecido, al menos si lo es más allá de ciertos límites, si es extremadamente injusto. En este sentido, los derechos humanos cumplirían hoy la misma función que el llamado Derecho natural cumplió a lo largo de la historia.

Por fin, la película acabará resaltando el valor del liberalismo, precisamente. Z encontrará su sitio en la colmena y resulta que era el mismo que antes tenía, aunque hay una gran diferencia, dirá: “la diferencia es que esta vez lo he escogido yo”.

La fábula sirve como una clase para presentar esas díadas propias de la teoría social y política: o individualismo u organicismo; o liberalismo o autoritarismo. Hay que advertir, eso sí, que la alternativa “o uno u otro” no siempre funciona, que en este caso la diferencia entre ambas posibilidades es tendencial, que sólo una postura extremísima niega del todo, absolutamente, la contraria. De hecho, el propio Mill aclara que la cuestión fundamental a la hora de establecer las normas es “hacer el ajuste exacto entre la independencia individual y la intervención social”¹⁷. Sólo los liberales más extremos niegan toda intervención social; sólo los socialistas más radicales niegan toda independencia individual.

Pero más allá de los diálogos, la presentación visual de la tesis que defiende la película se observa en el baile que, en un descanso del trabajo, llevan a cabo las

¹⁷ J. S. Mill, *op. cit.*, p. 62.

obreras, aunque no saben que allí también está la princesa Bala. Como cabe imaginar, todas bailan igual, ejecutando exactamente los mismos movimientos, la misma coreografía, así que cuando Z comienza a hacerlo de otra forma, la princesa le preguntará por lo que hace. La respuesta del protagonista será: “estoy improvisando” (“I’m sort of making it up”).

La misma respuesta que le dará Truman Burbank a su mujer una vez que se de cuenta de que algo raro ocurre en su vida, que realmente no es él quien la gobierna sino que alguien mueve los hilos, en una escena en la que conduce el coche de manera absurda: “estoy improvisando” (“I’m being spontaneous”), le dirá; estoy haciendo lo que quiero, sin someterme a pautas de conducta que yo no me he dado. En efecto, también *The Truman Show*, *El show de Truman* (1998), la imprescindible película de Peter Weir, es un filme liberal, en el que se contraponen dos personajes que representan la libertad y la autoridad, precisamente: Truman y Christof. El primero vive un argumento que no es el suyo, que él no escribe, y además no lo sabe; el segundo es precisamente el que desde la sombra dirige la existencia de aquél.

Permítaseme presentar el argumento. Truman Burbank (Jim Carey) es un ciudadano corriente, una *persona normal* que ha vivido toda su vida en Sheehaven, población enclavada en una isla de la que el protagonista no ha salido, entre otras razones por el miedo que le inspira el mar, después de que su padre desapareciera en una tormenta, cuando se cayó del bote en el que ambos pescaban. Truman es un hombre corriente, que vive una vida corriente al lado de su esposa y dedicado a su trabajo en una compañía de seguros. Es cierto que en algún momento manifiesta que le gustaría “romper con todo” y marcharse a recorrer mundo pero, como le recuerda su mujer, hay que hacer frente a la hipoteca y las letras del coche, y además ya han hablado de tener un hijo. Todo absolutamente normal si no fuera porque Truman es el ignorante protagonista de una serie televisiva que, llevando al límite la idea del *reality show*, muestra su vida a una audiencia compuesta por millones de personas. De hecho, Truman Burbank fue elegido al nacer, entre varios niños no deseados, para interpretar el papel de su vida. Desde entonces una “audiencia planetaria”, globalizada, conoce con todo lujo de detalles la vida o, mejor, *el show de Truman*, programa que, utilizando una publicidad encubierta, genera unos beneficios parecidos al producto interior bruto de una pequeña nación. En *el show de Truman* todo se puede comprar, desde la ropa que visten quienes salen en la serie hasta las casas o los diseños de todo tipo. Con semejante argumento, la película discurrirá desde la ignorancia vital de Truman, pasando por su progresiva toma de conciencia de la realidad, hasta la huida de una sociedad que él no ha construido y que le ha mantenido en el engaño utilizando todo tipo de trucos.

De la película de Weir caben muchas interpretaciones y lecturas, pero ahora nos interesa verla como un discurso liberal, en el sentido de que se trataría de un filme que condena toda intromisión en la existencia de las personas que impida que éstas vivan su vida como quieran hacerlo, que impida que éstas sean las protagonistas de su propia película. En este sentido, *El show de Truman* recuerda inevitablemente *The Ones Who Walk Away from Omelas*, *Los que se marchan de*

*Omelas*¹⁸, el famoso cuento de Ursula K. Le Guin que constituye la crítica liberal demoledora del utilitarismo, pues una sociedad que requiera que alguien, incluso un único individuo, sufra una vida indigna, y la vida de Truman lo es, resulta repugnante. La de Sheehaven es una sociedad autoritaria, indeseable, cuyos ciudadanos viven y son felices con la única condición de que uno sea explotado y, además, lo desconozca, se le oculte.

Para verlo más claramente, fijémonos en tres personajes del relato; en Truman, Lauren y Christof. En cuanto al protagonista, por más que repetidamente exprese su deseo de marcharse a una isla donde se encontraría el amor de su juventud, es una persona socialmente integrada, como se observa desde el principio en su saludo a los vecinos y a los conocidos que se va encontrando por la calle: “Por si no les veo: buenos días, buenas tardes y buenas noches”. Truman actúa, representa los papeles de esposo, hijo, trabajador, vecino, pero no sabe por qué actúa. Repárese en el concepto de papel, de rol, fundamental en la película, donde se confunde el papel cinematográfico (el guion que dice al actor qué tiene que hacer y decir) y el papel social (el guion que dice qué tiene que hacer un esposo, un hijo, un trabajador, un vecino, etc.). Aunque Truman no tenga guion cinematográfico, cumple bien con sus papeles sociales: hace lo que debe hacer, pero desconoce por qué debe hacerlo. De entre todos, es el único personaje que ignora el sentido final de su acción.

Lauren (Natascha McElhone), la que casi fue novia de Truman en su vida escolar, en cambio, sabe lo que hace desde mucho antes. Lo curioso es que Lauren es, o al menos lo parece, una chica ingenua, cándida y, por supuesto, incapaz de enfrentarse a una comunidad entera. Sin embargo es la única de entre todos los personajes que pone radicalmente en cuestión el orden social de *El show de Truman*, un sistema social que, como ella misma le dice al director, mantiene preso al protagonista. No es extraño que Khristof la acuse de hacer propaganda política, acusación típica contra quienes no aceptan el orden establecido. Mas el revolucionario intento de destruir el *status quo*, ese intento subversivo de informar a Truman de lo que ocurre, será inmediatamente castigado y Lauren ya no volverá a aparecer en un programa que ella misma califica de inmoral.

Pero al fin y al cabo Truman y Lauren sólo son dos personajes, más o menos díscolos, creados por un autor, Christof. El nombre del director no podría ser más adecuado: “Soy el creador”, dice. En efecto es el creador del programa televisivo, de *El show de Truman* o, si se quiere, de la sociedad de la película. No sólo ha sido el creador, sino que sigue siendo el legislador de esa sociedad, el que impone lo que ha de hacerse y lo que no. Truman lo desconoce, pero hay un dios que determina las normas de su comunidad, lo que él hace. El interrogante que surge es éste: ¿por qué Truman, ordinario representante de la vida social, acepta ese orden? La respuesta es de Khristof: “Aceptamos la realidad del mundo tal y como nos la presentan, así de sencillo”.

¹⁸ U. K. Le Guin, *Quienes se marchan de Omelas*, Nórdica, Madrid, 2022.

Al fin, el personaje coral de la comunidad enseña no sólo la vida de los que a ella pertenecen sino el control social que se ejerce sobre todos ellos, a los que con razón se les puede llamar *actores sociales*. Repárese en cómo ese control se ejerce por medio de las normas, que presionan a sus destinatarios; pero a veces no son suficientes y se recurre a otro instrumento represivo, la fobia que impide una conducta. Para que Truman no escape se le puede desaconsejar que lo haga, prohibírsele o provocarle una fobia, en este caso crearle un terrible miedo al mar, lo que imposibilita la huida de la isla. Compárese entonces una prohibición con una fobia culturalmente implantada: mientras aquélla establece indirectamente cuál es la conducta correcta, la obligatoria; ésta impone una conducta *de facto*. En cualquier caso, se trata de una película sobre la libertad y el control social, precisamente: ¿los individuos viven su vida por sí mismos o su vida es vivida por alguien que les controla? Así lo dice, al comienzo de la película, el que se hace pasar por íntimo amigo de Truman: “Es auténtico, todo es real, aquí nada es falso, nada de lo que ven en este programa es falso, sólo está controlado”.

El fin de la película, la liberación de Truman, no puede más que tener un carácter idealista. El barco que lo conduce a la libertad choca contra el decorado, con el fin del mundo social. En perspectiva relativista, Christof le advierte de que fuera de allí se encontrará con lo mismo. En efecto, se encontrará con otra sociedad, pero podrá estar organizada de distinta manera, podrá ser mejor.

Pero volvamos a la escena en la que Truman comienza a darse cuenta de que él no vive su vida, de que se la están viviendo (de que le están manipulando, de que le siguen individuos con aspecto de personas normales, de que parece que “todo el mundo está en el ajo”, de que “vive en un mundo dentro de otro mundo”); volvamos a la escena en que emprende una loca carrera con el coche. En el diálogo que se produce entonces entre Truman y su esposa, ésta le dirá algo curioso: “Tendría que llevarte a que te vea un médico; tú no estás bien”. Parece que quien se rebela contra el orden social o es un loco o un criminal. Pero ya Mill había advertido que, aunque los demás piensen que nuestra conducta es “loca, perversa o equivocada”, no por eso desaparece el derecho a llevarla a cabo mientras no perjudique a los demás; el derecho a “trazar el plan de nuestra vida” como queramos, por muy loco, perverso o equivocado que les parezca a los otros¹⁹.

Esa misma idea de John Stuart Mill explica otra película titulada precisamente *Nuts, Loca* (Martin Ritt, 1987), en la que se nos viene a decir que el personaje de Claudia Draper, interpretado por Barbara Streisand, no está loco sino que sólo se enfrenta con los convencionalismos sociales. ¿Realmente es así? Lo pregunto porque en la película parece existir una rara unanimidad acerca de la locura de la protagonista: su primer abogado, el fiscal, su madre y su padrastro, el psiquiatra; todos declaran que está loca, lo que explicaría por ejemplo que se hubiera dedicado a la prostitución, consumido drogas o sido una rebelde. Parece que la tesis del filme, sin embargo, es otra, y detrás de la aparente locura se encontraría el enfrentamiento

¹⁹ J. S. Mill, *op. cit.*, p. 71 s.

de Claudia con la moral social dominante; su inmoralidad, por tanto. Lo que se argumenta es que si Claudia se prostituyó es porque está loca. Pero ¿y si no lo está? ¿No hemos dicho que se puede hacer todo aquello que no perjudique a los demás? Así es, por eso la prostitución plantea un problema al canon liberal.

5. ¿Debe tener límites la libertad? Ejemplos de película

Por supuesto no me refiero ahora a aquellos casos en que una persona es poco menos que secuestrada y obligada a prostituirse, supuestos que son constitutivos de delito y obviamente no están amparados por el derecho a la libertad sino que constituyen terribles atentados contra ese derecho, precisamente. Por cierto, la trata ha servido de argumento cinematográfico a algunas impresionantes y maravillosas películas que exigen ser reivindicadas: la sueca *Lilja 4-ever*, *Lilja Forever* (Lukas Moodysson, 2002), la brasileña *Anjos do sol* (Rudi Lagemann, 2006) y la mexicana *Las elegidas* (David Pablos, 2015), por lo menos. No aludo a una prostitución de este tipo, que mejor se llamaría “esclavitud sexual”, sino a otra en que una persona libremente decide vender servicios sexuales: ¿existe o ha de existir el derecho humano a la libertad de prostituirse o, al contrario, la prostitución es una actividad que vulnera los derechos humanos, aunque se ejerza voluntariamente? Quien se prostituye ¿ha de tener derecho a hacerlo o, al contrario, debe ser prohibido? Se trata de la cuestión de los límites del liberalismo, de hasta dónde ha de llegar la libertad.

No puedo analizar en profundidad el apasionante capítulo de la prostitución en el cine²⁰, pero sí apuntar algunas reflexiones filmicas interesantes. Habría que comenzar distinguiendo entre la moral y el Derecho, el pecado y el crimen, pues pudiera ser que prostituirse fuera moralmente censurable (o no, eso se debate) pero no por ello debiera ser perseguido penalmente (o sí, eso se debate). La opción moral que se adopte ante la prostitución tendrá que ver, sin duda, con la opción política y jurídica; quien considere que la prostitución es moralmente correcta no será partidario de perseguirla penalmente; quien piense que es inmoral, en cambio, puede ser partidario o no de la prohibición penal. Desde el punto de vista jurídico, hay dos grandes tendencias: la abolicionista y la reglamentista. La primera parte del entendimiento de que la prostitución es un fenómeno indeseable, que atenta contra la dignidad humana y, por tanto, debe desaparecer, ser abolido, para lo que distintas legislaciones pueden utilizar diferentes procedimientos, desde el castigo del cliente hasta la implantación de programas educativos. La segunda, en cambio, ve la prostitución como un ejercicio de la libertad individual y, por tanto, legítimo, siempre que no perjudique a nadie, por lo que se requiere una regulación jurídica

²⁰ Pero quede apuntado ese sugestivo estudio del reflejo de la prostitución en el cine, donde para empezar cabría distinguir entre un cine idealista y otro realista, uno partidario y otro detractor de la prostitución, además del cine de la trata, que acabo de apuntar en el cuerpo de este trabajo.

de esa actividad que es vista como un trabajo más, con lo que también de esta forma se evitaría la clandestinidad²¹. Veamos algunos ejemplos cinematográficos.

En *Mighty Aphrodite, Poderosa Afrodita* (Woody Allen, 1995), la protagonista es una prostituta a la que el personaje de Allen le dice que está “cometiendo una estupidez” con su vida, lo que entiendo que es una forma de manifestar que prostituirse no es moralmente deseable; reconociendo ella que le gustaría encontrar a alguien y casarse, “ser madre y criar hijos”. Pero nada se dice acerca de si el derecho de libertad ampara la prostitución o no; de si debe permitirse o ser prohibida por la ley.

Ya hemos visto que, en principio, hay quienes piensan que la prostitución es lícita cuando se ejerce libremente. Como dice una de las prostitutas de *Akassen chitai, La calle de la vergüenza* (Kenji Mizoguchi, 1956), cuando le explican que se va a debatir un proyecto de ley en el Parlamento que prohibiría la prostitución: “¿Por qué no podemos vender nuestro cuerpo si lo decidimos nosotras?”. Pero podríamos responder con otra pregunta: ¿realmente lo deciden ellas? Es decir, ¿se trata de un consentimiento verdaderamente libre? Precisamente todas o casi todas las chicas que ejercen el oficio en el burdel de Tokio, en esa película, lo hacen para saldar sus deudas o, sencillamente, porque carecen de dinero y tienen una familia que mantener. Cuando un policía pregunte a dos de ellas si estarían de acuerdo con la abolición de la prostitución, con que se prohíba penalmente, una expresará temor a quedarse sin su fuente de ingresos, pero el policía la tranquilizará comunicándole que el gobierno se ha comprometido a darles trabajo y vivienda. En muchas ocasiones, difícilmente puede decirse que quienes se prostituyen lo hacen libremente, sino obligados por las circunstancias. Por eso hay quien se opone a una práctica que “raras veces, si acaso alguna, es verdaderamente voluntaria”²². Mas supongo que se ha de entender entonces que si en alguna ocasión fuera realmente querida, en ese caso habría que admitirla.

En una película laboralista, *I compagni, Los camaradas* (Mario Monicelli, 1963) que versa sobre el nacimiento o los primeros momentos de la organización del movimiento obrero en Italia, en Torino, avanzado el siglo XIX, se hace una reflexión sobre la prostitución. El protagonista, el profesor Sinigaglia (Marcello Mastroianni), es un dirigente obrero (que más parece anarquista que marxista) que se entrega con pasión a la lucha por los derechos de los trabajadores. En una escena en la que es expulsado de un restaurante al que había entrado para tocar con su flauta los acordes de *La Internacional*, una comensal corre tras él para darle dinero y, en el poco tiempo que comparten, le explica que huyendo del futuro que le esperaba como obrera, se dedica a la prostitución. No expresa Sinigaglia reproche

²¹ Un sencillo y valioso acercamiento a la cuestión, el de Ángeles Jareño Leal, “Abolicionismo o legalización: las opciones legales con respecto a la prostitución (*El matrimonio de María Braun*, de R. M. Fassbinder)” in E. Orts Berenguer, *Prostitución y Derecho en el cine*, tirant lo blanch, Valencia, 2002.

²² M. Sandel, *Lo que el dinero no puede comprar. Los límites morales del mercado*, Debate, Barcelona, 2013, p. 115.

alguno pero al final le dirá: “deseo que un día las muchachas como tú no se vean obligadas a hacer lo que haces”, especie de crítica no a la persona sino a la necesidad que trae consigo una dedicación que, creo, se entiende como lamentable. Esta idea fue habitual entre los socialistas, y especialmente entre los anarquistas, y muchos son los que siguen manteniéndola a día de hoy.

Pero el problema aparece nuevamente: ¿qué ocurriría si una persona no se viera en la necesidad de prostituirse y, sin embargo, lo hiciera? Supongo que el profesor Sinigaglia no concebiría que la prostitución pudiera ejercerse voluntariamente y se trataría de un error, por tanto, de un caso de ideología, de conciencia distorsionada, pero ¿efectivamente es así? Veamos otros ejemplos cinematográficos diversos.

En el caso de Sévérine (Catherine Deneuve), en *Bella de día, Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967), que está casada con un prestigioso médico, en absoluto necesita el dinero que pueda ganar prostituyéndose; se trata de un caso claro en que la prostitución no es consecuencia de la pobreza, aunque quizás se deba a ciertos desequilibrios emocionales de la protagonista. Por lo demás, aunque algunas prácticas puedan resultarle “repugnantes”, no parece pensar que lo sea la prostitución en general. En *Crimes of Passion, La pasión de China Blue* (Ken Russell, 1984), la protagonista, Joanna Crane (Kathleen Turner), por el día es diseñadora, pero llegada la noche se convierte en China Blue y se prostituye. De sus palabras deducimos que a veces piensa que su oficio es “repugnante”, pero también que lo realiza porque le gusta. Por cierto, en algún momento se hace llamar Miss Libertad. En una comedia de Peter Bogdanovich, *She's Funny thar Way, Lio en Broadway* (2014), hay otro ejemplo de ejercicio libre de la prostitución. Izzy (Imogen Poots), una chica joven y atractiva, quiere ser actriz pero, mientras le llega su oportunidad, se prostituye, lo que explica candorosamente: “cuando quedas con un tío sólo quiere llevarte a la cama. Y de esta manera quedo con tíos pero al menos me pagan por hacerlo. Todos los tíos quieren lo mismo y así me adelanto a la jugada”. Quizás se trate de una explicación muy realista, pero está claro que Izzy podría dedicarse a otros menesteres y prefiere vender sexo, lo hace libremente.

Ante todos estos ejemplos de *prostitución libre* la pregunta surge inmediata: ¿se convierte en correcta la venta del sexo porque sea libre o, al contrario, es peor todavía? Podríamos decirlo así: prostituirse está mal pero prostituirse queriendo hacerlo, sin que haya auténtica necesidad, es aún más grave. ¿Por qué?

hay quienes se oponen a la prostitución por la razón de que ésta es degradante para las mujeres, se vean o no forzadas a ejercerla. Según este argumento, la prostitución es una forma de corrupción que rebaja a las mujeres y fomenta actitudes indeseables respecto al sexo. La objeción referente a la degradación no depende de que esta sea consentida; condena la prostitución incluso en una sociedad en la que la pobreza estuviera ausente y a las prostitutas no les desagradase su oficio y lo eligieran libremente²³.

²³ *Ivi*, p. 115.

Por más que Sandel exprese perfectamente esta postura, sus palabras requieren alguna precisión. Si la prostitución es degradante, lo sería tanto para mujeres como para hombres. Por supuesto, para este planteamiento la prostitución seguiría siendo indeseable aun siendo consentida, pero también es cierto que sería (mucho) más indeseable cuando no fuera consentida. Por último, incluso admitiendo que la prostitución libre es degradante, ¿quién ha de extraer las consecuencias de ese juicio?, ¿cada individuo o la sociedad en su conjunto, que estaría legitimada para perseguirla?

Por cierto, que la prostitución sea degradante no significa que se ejerza en ambientes indeseables, depauperados o sórdidos, como los que pudo frecuentar *Cristina F. Wir Kinder vom Bahnhof Zoo, Yo, Cristina F.* (Uli Edel, 1981), al caer en el infierno de las drogas, sino que la misma degradación se encontraría en esa comedia romántica en la que se combinan lujo, sentimentalismo y bienestar que es *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), que de esta forma cumpliría una misión repugnante, ocultando la indignidad del oficio, ayudando a blanquearlo. Ahora, desde nuestra perspectiva, el problema es éste: ¿cómo representaría el cine esa degradación sino por medio de la suciedad y la sordidez del ambiente y la frustración de quien sufre esa circunstancia? Aquí es donde se observa el interés de un estudio sobre el cine de la prostitución pero, a primera vista, quizás se pueda ver esa humillación que conllevaría la prostitución en el reproche social (aunque quizás también éste tenga algo de indigno) que sufren quienes participan en la compraventa de sexo. Por otra parte, en la ya citada teoría de Izzi sobre la prostitución, en *Lio en Broadway*, aprovecharse ella antes de que se aprovechen de ella, tras explicársela a su singular cliente, exclama: “Aunque la verdad es que no me hace sentir muy bien”. Probablemente sea ese malestar el que manifiesta la indignidad del oficio.

Pero la cuestión de la moralidad de la prostitución se torna más problemática aún si tenemos en cuenta el particular caso de los llamados asistentes o terapeutas sexuales, que ayudan a satisfacer necesidades sexuales a/de personas discapacitadas que no pueden satisfacerlas de otra manera. La situación puede ser tan desesperada que recuerda al Cristo de *Johnny got his gun, Johnny cogió su fusil* (Dalton Trumbo, 1971) diciéndole a ese hombre ciego, sordo y mudo, sin brazos, piernas ni cara: “Sería cruel fingir que alguien puede ayudarte. Lo que tú necesitas es un milagro”. Lo más parecido que puede haber a un milagro lo obrará una nueva enfermera que se apiadará de Johnny cuando recorra con sus manos lo que queda de su cuerpo. En efecto, ¿qué hacer en estos casos terribles? No extraña que haya quien defienda “que incluso si hubiera finalmente mejores razones para prohibir la prostitución, los discapacitados deberían tener una exención, y, así, poder recurrir a la prostitución para satisfacer su necesidad sexual”²⁴.

²⁴ P. De Lora, *Memoria y frontera. El desafío de los derechos humanos*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, p. 107.

La cuestión fue visibilizada y tratada con gran delicadeza en *The Sessions* (*The Surrogate*), *Las sesiones* (Ben Lewin, 2012), pues es una película dedicada enteramente a mostrar que sufrir una gran discapacidad no significa ser asexuado. El protagonista, Mark O'Brien (John Hawkes), tetrapléjico que sólo puede mover su cabeza, decide a los 38 años mantener relaciones sexuales, para lo que contará con la ayuda de una *sustituta*, Cheryl, interpretada maravillosamente por Helen Hunt, que le guiará en sus primeras aventuras sexuales. La cuestión, a la que se tratará de dar respuesta en la película, es ésta: ¿en qué se diferencia una sustituta de una prostituta? Que la pregunta es importante queda claro porque la misma profesional se lo planteará a su paciente en la primera sesión: “Aunque el objetivo es el sexo, no soy una prostituta”, le dice. “No tengo nada contra las prostitutas, pero es distinto”. ¿En qué se distingue? No en el precio, pues también en este caso se paga por el servicio. La diferencia se halla en que ella pretende enseñarle “a expresar sus sentimientos sexuales” y en que no disfrutarán nada más que de seis sesiones. Pero ¿son diferencias suficientes como para asegurar que no estamos ante un caso de prostitución? Si no es prostitución, es algo muy parecido y, sin embargo, resulta difícil condenar el trabajo de Cheryl. De hecho, en la película aparece el personaje del sacerdote católico, a quien no se le ocurre reprochar a Mark lo que hace; al contrario, su paciente escucha parece justificarlo.

Pero si en este caso la prostitución es lícita e, incluso, deseable, la *pendiente resbaladiza* que aparece resulta inevitable: ¿por qué no acabar reconociendo una necesidad humana fundamental al sexo y la participación social en su satisfacción? La venta de sexo dejaría de ser indigna para pasar a constituir un derecho social, tal como reclaman los vecinos varones del territorio en que cumplen su misión *Pantaleón y las visitadoras* (Francisco J. Lombardi, 1999), la versión cinematográfica de la novela de Vargas Llosa. En fin, supongo que resolver si ha de haber libertad para prostituirse o, al contrario, ha de prohibirse, fundándose en ambos casos en los derechos humanos, es una cuestión sobre la que podría discutirse incansablemente.

Pero dejando a un lado la problemática cuestión de la prostitución, también podemos preguntarnos aquí si se puede (legítimamente) hacer lo que resulta a todas luces imprudente, ya no para los demás sino para uno mismo. En *20th Century Women*, *Mujeres del siglo XX* (Mike Mills, 2016), el joven adolescente por el que tanto se preocupa su madre lleva a cabo un juego de ahogamiento que casi le cuesta la vida, lo que aquélla le reprochará:

- “Jamie, ¿por qué has hecho algo tan peligroso?
- No lo sé, todo el mundo lo hacía.
- Y decidiste apuntarte.
- Parecía divertido.
- Eso es absurdo. ¿Por qué haces algo tan estúpido? ¿Por seguir la corriente? Sabes que casi te mueres, ¿no?”.

Lo curioso es que, como contraargumento, el crío le replicará que ella fuma sin parar. Efectivamente, más adelante la madre explicará que cuando empezó a

fumar pitillos entonces “no eran malos para nadie. Te hacían tener estilo, ser moderno...”. Morirá de cáncer de pulmón. Ambas decisiones, tanto participar en el juego del ahogamiento como consumir tabaco, parecen poco razonables pero son libres y no perjudican a nadie más que al que decide hacerlo. ¿Deberían prohibirse? Preguntado de forma más genérica: ¿está el Estado legitimado para ser paternalista en algunas ocasiones?

Pero cuando se dice que podemos hacer, que somos libres para hacer todo aquello que no perjudique a los demás, ¿queremos decir efectivamente todo? Así es, al menos para los que en Estados Unidos se llaman libertarios o libertarianos, que afirmarían como verdad moral primera que cada uno es dueño de sí mismo y, por tanto, puede hacer consigo mismo lo que le plazca; también, por supuesto, con su trabajo y con los frutos de su trabajo. Desde luego, como regla general esa idea parece aceptable pero llevada al extremo resulta peligrosa y contraintuitiva. Peligrosa, porque pudieran hacerse pasar por libres comportamientos (perjudiciales sólo para uno mismo) que por uno u otro motivo no son verdaderamente libres. Contraintuitiva, porque podemos imaginar actuaciones que sólo afectan a uno mismo pero, a la vez, nos resultan tan extremadamente aberrantes que no estamos dispuestos a tolerarlos y sentimos que si los permitiéramos estaríamos poniendo en peligro algo demasiado importante para la vida social. Véase el ejemplo de *Stico* (Jaime de Armiñán, 1985), en que el romanista Leopoldo Contreras se vende como esclavo a un antiguo alumno. ¿Es conforme a la moral?, ¿conforme al Derecho?

Pero podemos imaginar hipótesis (y realidades) todavía peores. El ejemplo de *El caníbal de Rotenburgo*, que fue llevado al cine en Alemania, con el título de *Rohtenburg (Grimm Love Story)* (Martin Weisz, 2006), viene al caso, pues se trató de la ejecución de un contrato caníbal: una persona acordó con otra darle muerte y comérsela, lo que efectivamente hicieron. Precisamente de ese ejemplo se valió Sandel para argumentar convincentemente que si el principio del liberalismo extremo es correcto y, por tanto, el consentimiento de cualquier acción que sólo al que consiente afecta convierte la citada acción en lícita, entonces “prohibir el canibalismo pactado es injusto, una violación del derecho a la libertad”²⁵.

6. ¿Se deben obedecer siempre las órdenes? El positivismo ideológico en el cine

Recordemos ahora la escena de *Antz (Hormigaz)*, en la que una hormiga agonizante en el campo de batalla le pide a la protagonista que no obedezca órdenes toda su vida, que actúe por sí misma. Sin embargo la idea de que las órdenes y las normas deben ser obedecidas es, hasta cierto punto, común. De hecho hay una teoría que afirma que el Derecho positivo debe ser obedecido por el simple hecho de ser positivo, es decir, de haber sido puesto por quien tiene la autoridad o el poder para hacerlo. Dicho de otra forma, que las órdenes (de quien tiene la autoridad o el poder,

²⁵ M. Sandel, *Justicia. ¿Hacemos lo que debemos?*, Debate, Barcelona, 2011, p. 88 s.

del tipo que sea) deben ser siempre obedecidas; que en esos casos se debe hacer dejación de la propia libertad. A esta doctrina se la conoce con el problemático título de positivismo ideológico, esa concepción legalista de la justicia conforme a la cual “es justo lo que se manda por el solo hecho de ser mandado” y “es injusto lo que está prohibido por el solo hecho de estar prohibido”²⁶. Aunque por supuesto hay otros, el principal representante de esta teoría fue Thomas Hobbes que en *De Cive* enunció el principio de “obediencia absoluta”:

Antes de que se estableciese gobierno alguno, lo justo y lo injusto no existían, pues su naturaleza depende siempre de lo que se mande. Toda acción es de suyo indiferente; que se convierta en justa o injusta depende del derecho del magistrado. Por lo tanto, los reyes legítimos hacen justas las cosas que mandan, sólo por el hecho de mandarlas; y hacen injustas las cosas que prohíben, sólo por el hecho de prohibirlas²⁷.

Esa delegación que implica el positivismo ideológico, que deja en manos de la autoridad la toma de decisiones, que renuncia a la propia libertad, que convierte al ser humano en un *homo juridicus*, se encuentra expresada en un diálogo que se produce entre el jefe de los bomberos y el disciplinado bombero Guy Montag, en la versión cinematográfica de la novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966):

- “A propósito, ¿qué suele hacer usted el día que está libre de servicio?
- Nada de particular, cortar el césped.
- ¿Y si la ley se lo prohibiera?
- Contemplaría cómo crece”.

Realmente el cine ha expuesto los argumentos de esta doctrina en muchas ocasiones. A veces presentándola de una manera aceptable, positiva; otras veces enseñando lo contrario, que es injusta y negativa. Entiendo que en un sentido positivo enuncia esta tesis nada menos que San Pedro en *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951) cuando expresamente dice: “Obedeced a los que os gobiernan y a sus leyes”. Del discurso que añade a continuación se sigue, creo, que ese mandato no tolera excepciones, pues manda soportar todas las crueldades, maldades y desdichas provenientes, entre otras fuentes, de las leyes. En un sentido negativo, en cambio, aparece el positivismo ideológico en *Cheyenne Autumn, El gran combate* (1964), el alegato pro indio de John Ford que sin duda presenta claramente a la vez que condena esa ideología. La autoridad militar ordena que se trate de forma cruel a unos indios cheyenes que se han escapado de la reserva, encerrándolos en un almacén en unas condiciones inhumanas. “Órdenes son órdenes”, dirá el militar que las cumple, y cuando los indios se quejen de la situación, les volverá a repetir: “La

²⁶ N. Bobbio, *Teoría general de la política*, Trotta, Madrid, 2009, p. 337.

²⁷ T. Hobbes, *De Cive* [1642], Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 192 y 197.

autoridad debe ser y será obedecida”. Claro que también hay presentaciones más neutras de esta tesis que, tras ver *The Irishman, El irlandés* (Martin Scorsese, 2019), podríamos llamar la doctrina del sicario leal. Precisamente una de las representaciones filmicas más llamativas de esta doctrina se encuentra en una película española que trata sobre el terrorismo de ETA, *Maixabel* (Iciar Bollaín, 2021), en la que no son pocos los miembros de la banda armada que dicen que la responsabilidad de los crímenes que cometieron no es suya, aunque los ejecutaran, sino de la organización.

Pero la imagen filmica por excelencia del positivismo ideológico es la que proporciona el cine que tiene por temática el nazismo, más en concreto, el que trata de la participación o colaboración con ese régimen por la razón de que así lo mandaban las leyes (leyes que entonces eran entendidas como la voluntad del *Führer*)²⁸. Quizás la mejor representación cinematográfica sea el clásico de Stanley Kramer, *Judgment at Nuremberg*, que en España se tituló extrañamente *¿Vencedores o vencidos? El juicio de Nuremberg* (1961), y que trata precisamente del juicio que en Nuremberg se llevó a cabo contra algunos de los principales jueces que ejercieron la jurisdicción en el régimen nacional-socialista. Uno de ellos, en el alegato final, expresará claramente esta doctrina, el positivismo ideológico, que defiende un Estado ilimitado y la sumisión también ilimitada del juez a la ley, que ha de sacrificar el sentido de la justicia al orden jurídico. Frente a semejante asepsia hay quien reivindica un Derecho suprallegal: “la idea de que hay leyes que no son Derecho y de que hay Derecho por encima de las leyes”, en palabras de Radbruch²⁹. En la película esa idea está presente en el primer alegato del fiscal, cuando afirma que precisamente los jueces debieron repudiar la ideología y la ley nazi por injustas; y en la declaración en la segunda sesión del juicio del profesor universitario que afirma una “justicia objetiva” contra la que se habría alzado el Derecho nazi.

En relación con el nazismo hay otro caso real que últimamente se ha llevado al cine en muchas ocasiones y que es adecuado también para tratar la cuestión del positivismo ideológico, el caso de Adolf Eichmann, que se hizo famoso no sólo por tratarse de un criminal nazi que fue apresado mucho después de terminada la segunda guerra mundial sino porque nada menos que Hannah Arendt fue la periodista que narró el proceso que se siguió en Israel contra él, dando lugar a esa joya del periodismo que es *Eichmann en Jerusalén*, que se publicó por primera vez

²⁸ Tan vinculado está (cinematográficamente) el positivismo ideológico con la temática del nazismo, que en una película alemana, *Unruhige Nacht, Noche amarga* (Falk Harnack, 1958), ambientada en la campaña de Rusia, el pastor evangélico protagonista, sacerdote castrense que tiene que asistir a un condenado a muerte, acabará exclamando y resumiendo la nueva filosofía del Derecho, la de Radbruch y su *Derecho suprallegal*, la del retorno al Derecho natural, la crítica del relativismo: “La obediencia ciega no puede ser el orden”. En efecto, de eso es de lo que tratamos, de que si se toma en serio el derecho a la libertad, la obediencia ciega no puede ser la regla; de que los derechos humanos son, precisamente, los que evitan la ceguera, los que abren los ojos y nos permiten ver/ saber cuándo se debe obedecer el Derecho y cuándo no.

²⁹ G. Radbruch, “Leyes que no son Derecho y Derecho por encima de las leyes”, in Varios, *Derecho injusto y Derecho nulo*, Aguilar, Madrid, 1971, p. 12.

en 1963. Aunque existen bastantes películas sobre este caso, ya no es que ninguna alcance la brillantez del libro de Arendt, sino que ninguna es veraz, lo que ha de hacer conscientes a los espectadores de que el cine puede mentir sin que nadie se ruborice. Aun así, valen (hasta cierto punto) como versiones filmicas del positivismo ideológico. Pero quede constancia de que ese gran argumento cinematográfico que es Adolf Eichmann todavía espera su película.

En cuanto al patrón de la verdad histórica, tras ver *Eichmann* (Robert Young, 2007) nos preguntamos si realmente el protagonista mató a un bebé judío de un disparo, como aparece en esta cinta, o si reconoció haber matado a quinientos mil niños judíos, lo que también hace en la película de Robert Young. O tras ver *The Eichmann Show* (Paul Andrew Williams, 2015), resulta imposible no preguntarse si es cierto que se trataba de alguien “capaz de ordenar la muerte de miles de niños para luego irse cada día a casa y besar a sus hijos” y si es cierto que fue el “encargado del exterminio del pueblo judío”. Hasta donde sé, nada de eso es verdad. Al contrario, Eichmann destacaba por ser un hombre corriente, así que los guionistas de estos filmes deberían haber leído con más detenimiento el ya citado clásico de Arendt, que a este respecto dice: “A pesar de los esfuerzos del fiscal, cualquier podía darse cuenta de que aquel hombre no era un ‘monstruo’, pero en realidad se hizo difícil no sospechar que fuese un payaso”³⁰. O que la “acusación, incapaz de comprender la posibilidad de que un asesino de masas jamás hubiera dado muerte a un individuo (y en el caso particular de Eichmann, que tal asesino ni siquiera tuviera las agallas necesarias para matar), intentó constantemente probar que Eichmann había cometido asesinatos concretos, individuales”³¹. A Eichmann le corresponde la responsabilidad que le corresponde, que es mucha, pero no más; porque “no se dedicó a matar sino a transportar”³². Como el mismo protagonista dice en la película de Young, él sólo era un oficial de transportes que nunca mató ni mandó matar a un judío, ni tampoco seleccionó nunca a nadie para trabajar o no trabajar en ningún campo: “sólo fui un humilde engranaje de una maquinaria muy intimidante”. En *The Eichmann Show*, en cambio, en ningún momento se dice qué puesto ocupó exactamente el procesado.

Las dos películas que tratan del proceso a Eichmann hubieran ganado en calidad de haber tenido más en cuenta la obra de Arendt, porque el juicio no resultó modélico precisamente, cuestión de la que no dicen nada. Por ejemplo: “la acusación se basó en los sufrimientos de los judíos, no en los actos de Eichmann”³³; tampoco la acusación admitió documentos “que contradecían su teoría afirmativa del extraordinario poder de que Eichmann gozaba”³⁴, poder que no sería tan extraordinario; en la sentencia se aplicó el “principio *in dubio contra reum*”³⁵. En

³⁰ H. Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, DeBOLSILLO, Barcelona, 2006, p. 85.

³¹ *Ivi*, p. 313.

³² *Ivi*, p. 134.

³³ *Ivi*, p. 18.

³⁴ *Ivi*, p. 223.

³⁵ *Ivi*, p. 312.

fin, puesto que son películas que pretenden estar basadas en hechos reales deberían haber sido más fieles a la realidad pues lo que impresiona de Eichmann no son los crímenes que no cometió sino “la terrible *banalidad del mal*, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes”³⁶.

Pero las películas citadas sí valen para expresar la doctrina moral del llamado positivismo ideológico, cuando el mismo protagonista dice en *Eichmann*: “Una orden es una orden”, “Yo sólo obedecía órdenes”, “Cuando recibía una orden la obedecía porque un juramento es un juramento, y yo había jurado lealtad”. O en *The Eichmann Show*: “Considero que romper un juramento es el peor delito, el peor crimen que alguien puede cometer”. Por eso no queda bien representada la postura de Eichmann en un filme que, de haber conseguido expresar fielmente sus ideas, habría logrado ser mejor película de lo que es, *Der Staat gegen Fritz Bauer, El caso Fritz Bauer* (Lars Kraume, 2015), en la que el huido en Argentina dirá: “Si hubiéramos aniquilado a más de diez millones de judíos podría decir satisfecho: Hemos acabado con nuestro enemigo. Habríamos cumplido nuestro deber con nuestra sangre, con nuestro pueblo y la libertad de las naciones. También yo soy culpable de que mi plan de eliminación del enemigo no se pudiera llevar a cabo completamente. Me faltó espíritu. De eso soy culpable”. Pues no creo que se pueda decir, como él dice, que el plan fuera *suyo*, ni que la sangre, el pueblo y la libertad de las naciones fueran las razones de su acción, razones que se reducirían simplemente a creer que las órdenes, siendo indiferente que manden exterminar a los judíos o protegerlos, deben ser cumplidas sólo porque son órdenes, por ningún otro motivo.

Otra vez traigo las palabras de Hannah Arendt al respecto: “Eichmann reconoció que hubiera podido apartarse del cumplimiento de su función, tal como otros habían hecho. Pero siempre consideró que tal actitud era ‘inadmisible’, e incluso en los días del juicio no la juzgaba ‘digna de admiración’³⁷. En la última intervención, Eichmann dirá que de haber culpables serían los que daban las órdenes, no los que las cumplían: “Su culpa provenía de la obediencia, y la obediencia es una virtud hartamente alabada. Los dirigentes nazis habían abusado de su bondad. Él no formaba parte del reducido círculo directivo, él era una víctima, y únicamente los dirigentes merecían el castigo”³⁸.

Por lo visto hasta aquí, parece que la película más veraz, al mismo tiempo que la que mejor expresa el pensamiento de Hannah Arendt, es la que se tituló así, precisamente, *Hannah Arendt* (Margarethe von Trotta, 2012), biografía cinematográfica de la filósofa en la que Eichmann aparece retratado como un hombre corriente, como un *don nadie*, “un ser humano aterrorantemente normal”, palabras que se ponen en boca de la protagonista; justo lo contrario de un monstruo. Ésa sería la terrible banalidad del mal, un mal cometido sin convicción ni “grandeza satánica” alguna. En fin, *Eichmann no era Mephisto*. Quizás porque sus palabras se

³⁶ *Ivi*, p. 368.

³⁷ *Ivi*, p. 136.

³⁸ *Ivi*, p. 361.

interpretaron como una minusvaloración de la responsabilidad del Eichmann y de otros, Arendt fue acusada de traidora e incluso de nazi, pero ella advirtió que lo que trataba era de comprender, no de perdonar. Por otra parte, en la cinta de von Trotta también aparece bien expresado el llamado positivismo ideológico, no sólo porque el criminal nazi repitiera que las “órdenes tenían que ser ejecutadas”, que un “juramento es un juramento”, que “personalmente no tenía nada contra los judíos”, sino porque él no mató a nadie ni se sentía culpable de haberlo hecho; lo que hacía era simplemente cumplir la ley y “habría obedecido cualquiera”. El positivismo ideológico significaría, en fin, renunciar a la cualidad más propiamente humana, “la de ser capaz de pensar”, como se dice en el *biopic* de la filósofa; renunciar, en fin, a la libertad.

Pero el positivismo ideológico no sólo se debe condenar por haber sido utilizado como argumento por los nazis. En Estados Unidos también se usó esta doctrina, en alguna de sus variantes, para justificar la acción del poder, de tal forma que éste quedaba desprovisto de límites. Es en *Vice, El vicio del poder* (Greig Fraser, 2018), retrato cinematográfico de Dick Cheney, la película en la que se defiende la doctrina que llaman “del poder ejecutivo individual”, que es formulada en dos ocasiones. La definición general es ésta: “si el presidente hace algo tiene que ser legal, porque lo hace el presidente”. También la formula Cheney en relación a un caso particular, la tortura: “Si Estados Unidos lo hiciese, por definición no sería tortura”. La crítica la hace el narrador: “A tomar vientos los mecanismos de control, sobre todo en tiempos de guerra”.