

UNIVERSIDAD PANAMERICANA

**Facultad de Derecho
Posgrado en Derecho**

CON RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS ANTE LA SEP
CON NÚMERO DE ACUERDO 985162 DE FECHA 17 DE AGOSTO DE 1998.

**“El Ciclo Cinematográfico-Jurídico: narrativa,
espectatorialidad, imaginación moral y memoria colectiva”**

Tesis que para obtener el grado de

Doctor en Derecho

P r e s e n t a

Mtro. Rafael Cervantes Daguerre

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Juan Antonio Casanovas Esquivel

CODIRECTORA DE TESIS:

Dra. Sandra Anchondo Pavón

CIUDAD DE MÉXICO, 2026.

“El Ciclo Cinematográfico-Jurídico: narrativa, espectacularidad, imaginación moral y memoria colectiva”

Rafael Cervantes Daguerre

Resumen

Esta tesis aborda una laguna metodológica en el cruce entre Derecho y cine, proponiendo el Ciclo Cinematográfico-Jurídico (CCJ) como modelo integrador de su influencia recíproca. El CCJ articula cuatro fases: narrativa jurídica, espectacularidad, imaginación moral y memoria colectiva, conectadas por retroalimentación, y explica cómo las narrativas audiovisuales coconfiguran, sin asumir determinismo, la conciencia jurídica y cómo esta reorienta la narración cinematográfica. Metodológicamente, adopto un análisis textual cualitativo e interpretativo con neutralidad jurídica, instrumentado mediante una matriz con escala 0 a 3, glosario y plantillas. La fiabilidad se refuerza con doble codificación opcional y kappa de Cohen sobre veinte a treinta por ciento del corpus. La pregunta central es cómo puede la academia jurídica abordar sistemática y críticamente el cine como fuente de significado jurídico y reflexión. Para mostrar la operatividad del CCJ, realizo un estudio de caso del cine estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001, que incluye obras paradigmáticas, y muestro transferibilidad en la docencia, práctica jurídica y realización cinematográfica. La contribución es doble: primero, una arquitectura teórica original que fundamenta y sintetiza ámbitos aislados y la dinámica de influencias; y segundo, un instrumento replicable que permite análisis comparativos y transculturales. La tesis delimita su alcance: no pretende probar causalidad fuerte ni exclusiva, sino ofrecer un método riguroso para analizar efectos a corto y largo plazo. Concluye que el cine es un medio central de producción de sentido jurídico y disputa pública sobre la justicia, con implicaciones para juristas, cineastas y ciudadanía, así como para la educación cívica y formulación de políticas.

Palabras/frases clave: Derecho y cine; Ciclo Cinematográfico-Jurídico; narrativa jurídica; espectacularidad; imaginación moral; memoria colectiva.

“The Cinematic-Legal Cycle: Narrative, Spectatorship, Moral Imagination and Collective Memory”

Rafael Cervantes Daguerre

Abstract

This dissertation addresses a methodological gap at the intersection of law and cinema and proposes the Cinematic-Legal Cycle (CLC) as an integrative framework for analyzing reciprocal influence. The CLC comprises four phases: legal narrative, spectatorship, moral imagination, and collective memory, linked by feedback loops, and explains how moving-image narratives shape legal consciousness without assuming a deterministic relationship, and how legal consciousness subsequently redirects cinematic storytelling. Methodologically, I employ a qualitative interpretive textual analysis with legal neutrality, implemented through a matrix using a zero-to-three scale, a glossary, and templates. Reliability is reinforced through optional double coding and Cohen's kappa on twenty to thirty percent of the corpus. The central question is how legal scholarship can critically and systematically approach film as a source of legal meaning and reflection. To demonstrate the operability of the CLC, I conduct a case study of U.S. cinema after September 11, 2001, including paradigmatic works, and illustrate transferability to teaching, legal practice, and filmmaking. The contribution is twofold: first, an original theoretical architecture that grounds and synthesizes previously isolated domains and captures the dynamics of influence; second, a replicable instrument that enables comparative and cross-cultural analysis. The dissertation delineates its scope: it does not seek to prove strong or exclusive causality but offers a rigorous method to analyze short- and long-term effects. It concludes that cinema is a central medium for the production of legal meaning and for public contestation over justice, with implications for jurists, filmmakers, and citizens, as well as for civic education and policymaking.

Keywords: Law and cinema; Cinematic-Legal Cycle; legal narrative; spectatorship; moral imagination; collective memory.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	1
2. ANTECEDENTES, AUTORES Y CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN	3
3. REVISIÓN DE LA LITERATURA EXISTENTE E IDENTIFICACIÓN DE LAGUNAS	8
4. TESIS, HIPÓTESIS Y ALCANCE CONCEPTUAL	13
5. EXPLICACIÓN METODOLÓGICA DETALLADA	17
6. ORIGINALIDAD Y RELEVANCIA DE LA TESIS	20
7. ESTRUCTURA DE LA TESIS.....	22
8. TRANSICIÓN AL CAPÍTULO 1	24
CAPÍTULO 1: RELACIÓN ENTRE EL DERECHO Y EL CINE	25
INTRODUCCIÓN	25
1. EL PODER CULTURAL DEL CINE FRENTE A OTRAS FORMAS NARRATIVAS.....	29
2. LA ACADEMIA JURÍDICO-CINEMATOGRAFICA	45
2.1. <i>Aportes anglosajones</i>	45
2.2. <i>Aportes mexicanos y latinoamericanos</i>	59
<i>Conclusión</i>	61
CAPÍTULO 2: NARRATIVA JURÍDICA	67
INTRODUCCIÓN	67
1. NARRATIVA JURÍDICA.....	69
2. NARRATIVA, CULTURA E IDEOLOGÍA	80
3. NARRATIVA, RETÓRICA Y DERECHO.....	96
4. PERSPECTIVA ESCÉPTICA Y CRÍTICA	104
CONCLUSIÓN	107
CAPÍTULO 3: ESPECTATORIALIDAD.....	109
INTRODUCCIÓN	109
1. TEORÍA COGNITIVA CINEMATOGRAFICA	112
2. TEORÍA PSICOANALÍTICA Y DEL APARATO CINEMATOGRAFICO	125
CONCLUSIÓN	140
CAPÍTULO 4: IMAGINACIÓN MORAL.....	145
INTRODUCCIÓN	145
1. IMAGINACIÓN, LITERATURA Y JUSTICIA.....	148

2. IMAGINACIÓN MORAL Y ÉTICA INCORPORADA	152
3. RAÍCES ILUSTRADAS DE LA IMAGINACIÓN MORAL: KANT Y HUME.....	157
4. NARRATIVA, TRADICIÓN Y COMUNIDAD MORAL.....	166
CONCLUSIÓN	171
CAPÍTULO 5: MEMORIA COLECTIVA	175
INTRODUCCIÓN	175
1. LA MEMORIA EN LOS MARCOS SOCIALES	177
2. MEMORIA COMUNICATIVA Y CULTURAL.....	188
3. PRÁCTICAS CORPORALES Y MEMORIA CULTURAL	194
CONCLUSIÓN	198
CAPÍTULO 6: EL CICLO CINEMATOGRAFICO-JURÍDICO	201
INTRODUCCIÓN	201
1. SÍNTESIS DE LOS ELEMENTOS DEL CICLO.....	205
2. CONSTRUCCIÓN DEL CICLO CINEMATOGRAFICO-JURÍDICO	206
2.1. <i>Narrativa (Fase 1):</i>	208
2.2. ESPECTATORIALIDAD (FASE 2):.....	209
2.3. <i>Imaginación moral (Fase 3):</i>	209
2.4. <i>Memoria colectiva (Fase 4):</i>	210
2.5. <i>Retroalimentación hacia nuevas narrativas, mecanismo R:</i>	211
3. TRANSICIONES DEL CICLO CINEMATOGRAFICO-JURÍDICO.....	212
3.1. <i>De la narrativa jurídica a la espectacularidad: recepción</i>	213
3.2. <i>De la espectacularidad a la imaginación moral: interiorización de la justicia</i>	217
3.3. <i>De la imaginación moral a la memoria colectiva: sedimentación social</i>	223
3.4. <i>De la memoria colectiva a la narrativa jurídica: retroalimentación</i>	229
4. ALCANCE DE LA JUSTICIA EN EL CICLO CINEMATOGRAFICO-JURÍDICO: CORRECCIÓN DE MALENTENDIDOS	239
4.1. <i>Primer malentendido: solo importan las películas situadas en tribunales</i>	239
4.2. SEGUNDO MALENTENDIDO: SOLO LOS DELITOS GENERAN IMPLICACIONES JURÍDICAS.....	242
4.3. <i>Tercer malentendido: el ámbito jurídico se limita a profesionales del Derecho</i>	244
5. DIMENSIONES TEMPORALES DEL CICLO CINEMATOGRAFICO-JURÍDICO.....	247
5.1. <i>Influencia inmediata o a corto plazo</i>	247

5.2. INFLUENCIA DURADERA O DE LARGO PLAZO.....	249
6. SIGNIFICADO Y VALOR PRÁCTICO DEL CICLO CINEMATOGRAFICO-JURÍDICO	253
6.1. Herramienta metodológica estructurada para el análisis	255
6.2. Influencia en la práctica cinematográfica y jurídica	256
6.3. Método para fomentar educación y conciencia jurídica práctica	258
6.4. Adaptabilidad y versatilidad	258
6.5. Mecanismo para abordar lagunas en educación jurídica.....	258
6.6. Instrumento autocrítico y reflexivo personal.....	259
7. LÍMITES DEL CICLO CINEMATOGRAFICO-JURÍDICO	261
7.1. Neutralidad jurídica y moral.....	261
7.2. Ausencia de causalidad fuerte y de predicción directa	263
7.3. Modelo, en principio, interpretativo y subjetivo	264
7.4. Ámbito de influencia indirecto y difuso.....	265
7.5. Enfoque de la justicia frente a los aspectos técnicos del Derecho.....	266
7.6. Generalización frente a especificidad	266
CONCLUSIÓN	269
CAPÍTULO 7: CASO DE APLICACIÓN PRÁCTICA DEL CICLO	
CINEMATOGRAFICO-JURÍDICO	271
INTRODUCCIÓN	271
1. CINE ESTADOUNIDENSE POSTERIOR AL 11 DE SEPTIEMBRE DE 2001	274
1.1. Narrativa	274
<i>Zero Dark Thirty</i> (Bigelow 2012).....	274
<i>The Hurt Locker</i> (Bigelow 2008).....	275
<i>The Mauritanian</i> (Macdonald 2021)	277
<i>American Sniper</i> (Eastwood 2014).....	279
1.2. Espectatorialidad.....	281
<i>Zero Dark Thirty</i> (Bigelow 2012).....	281
<i>The Hurt Locker</i> (Bigelow 2008).....	283
<i>The Mauritanian</i> (Macdonald 2021)	285
<i>American Sniper</i> (Eastwood 2014).....	286
1.3. Imaginación moral	289
<i>Zero Dark Thirty</i> (Bigelow 2012).....	289
<i>The Hurt Locker</i> (Bigelow 2008).....	291
<i>The Mauritanian</i> (Macdonald 2021)	293

<i>American Sniper (Eastwood 2014)</i>	295
1.4. Memoria colectiva	298
<i>Zero Dark Thirty (Bigelow 2012)</i>	298
<i>The Hurt Locker (Bigelow 2008)</i>	306
<i>The Mauritanian (Macdonald 2021)</i>	311
<i>American Sniper (Eastwood 2014)</i>	319
1.5. Retroalimentación en la narrativa	329
<i>Dinámica interna recursiva entre películas primarias</i>	329
<i>Influencia en las narrativas cinematográficas posteriores</i>	330
<i>Reflexión teórica y resumen</i>	339
2. REFLEXIÓN CRÍTICA Y EQUILIBRIO	340
3. LÍMITES E INVESTIGACIÓN FUTURA	345
<i>Conclusión</i>	348
CONCLUSIÓN	351
1. SÍNTESIS DE LAS PRINCIPALES CONCLUSIONES Y APORTACIONES.....	352
2. REPLANTEAMIENTO Y REFLEXIÓN SOBRE EL CICLO CINEMATOGRAFICO-JURÍDICO..	353
3. CONTRIBUCIONES E IMPLICACIONES ACADÉMICAS Y PRÁCTICAS	355
3.1. Aportaciones de la tesis como proyecto de investigación	356
3.2. Aportaciones del Ciclo Cinematográfico-Jurídico como modelo	356
4. JUSTIFICACIÓN DE LA SELECCIÓN DEL CASO DE ESTUDIO.....	358
5. LÍMITES Y AGENDA DE INVESTIGACIÓN FUTURA	359
5.1. Límites de la tesis como proyecto de investigación.....	359
5.2. Límites del Ciclo Cinematográfico-Jurídico como modelo.....	361
6. CIERRE	362
ANEXO A INSTRUMENTO OPERATIVO DEL CICLO CINEMATOGRAFICO- JURÍDICO.....	365
A1. MATRIZ DE VARIABLES E INDICADORES (0–3)	365
A2. GLOSARIO OPERATIVO.....	369
<i>N — Narrativa jurídica</i>	369
<i>E — Espectatorialidad</i>	370
<i>M — Imaginación moral</i>	371
<i>C — Memoria colectiva</i>	372
<i>R — Retroalimentación (cualitativa)</i>	373
A3. ¿QUÉ ES UNA MATRIZ Y CÓMO SE USA EN EL CASO EN CONCRETO?.....	374

A4. PROCEDIMIENTO DE USO OPERATIVO	374
A5. EJEMPLO HIPOTÉTICO DE UNA PELÍCULA Y CUATRO ESCENAS	376
ANEXO B CALIDAD Y FIABILIDAD: DOBLE CODIFICACIÓN Y KAPPA (K) DE COHEN	379
B1. ¿POR QUÉ USAR KAPPA DE COHEN EN ESTA TESIS?	379
B2. EJEMPLO EXPLICATIVO DE LA DOBLE CODIFICACIÓN DEL 20–30%	382
B3. ¿QUÉ ES UNA MATRIZ EN K Y CÓMO SE USA?.....	382
B4. EJEMPLO DIDÁCTICO COMPLETO	383
B5. KAPPA PONDERADO (KW)	386
ANEXO C PLANTILLAS.....	389
C1. FICHA POR ESCENA	389
C2. MATRIZ DE TRAZABILIDAD	390
C3A. RESUMEN POR OBRA AUDIOVISUAL: PROMEDIOS Y R.....	390
C3B. REGISTRO R: HECHO–FECHA–FUENTE–EFECTO Y MARCAR N'	391
ANEXO D <i>ZERO DARK THIRTY</i> (BIGELOW 2012).....	393
1. SELECCIÓN DE ESCENAS (S1–S8)	393
2. N + E POR ESCENA (0–3)	394
3. M + C POR ESCENA (0–3)	395
4. EVIDENCIA MÍNIMA POR ESCENA (TEXTO FÍLMICO + RECEPCIÓN/INSTITUCIONES)	396
5. PROMEDIOS POR FASE	397
6. RETROALIMENTACIÓN R: CUALITATIVA	398
ANEXO E <i>THE HURT LOCKER</i> (BIGELOW 2008).....	401
1. SELECCIÓN DE ESCENAS (S1–S8)	401
2. N + E POR ESCENA (0–3)	402
3. M + C POR ESCENA (0–3)	403
4. EVIDENCIA MÍNIMA POR ESCENA (TEXTO FÍLMICO + RECEPCIÓN/INSTITUCIONES)	404
5. PROMEDIOS POR FASE	405
6. RETROALIMENTACIÓN R: CUALITATIVA	405
ANEXO F <i>AMERICAN SNIPER</i> (EASTWOOD 2014).....	407
1. SELECCIÓN DE ESCENAS (S1–S8)	407
2. N + E POR ESCENA (0–3)	408
3. M + C POR ESCENA (0–3)	410
4. EVIDENCIA MÍNIMA POR ESCENA (TEXTO FÍLMICO + RECEPCIÓN/INSTITUCIONES)	411

5. PROMEDIOS POR FASE.....	412
6. RETROALIMENTACIÓN R: CUALITATIVA.....	413
ANEXO G <i>THE MAURITANIAN</i> (MACDONALD 2021).....	415
1. SELECCIÓN DE ESCENAS (S1–S8)	415
2. N + E POR ESCENA (0–3)	415
3. M + C POR ESCENA (0–3)	416
4. EVIDENCIA MÍNIMA POR ESCENA (TEXTO FÍLMICO + RECEPCIÓN/INSTITUCIONES)	417
5. PROMEDIOS POR FASE.....	418
6. RETROALIMENTACIÓN R: CUALITATIVA	419
LISTA DE REFERENCIAS	421

Nota de estilo y sistema de citación. Esta tesis adopta *The Chicago Manual of Style*, sistema autor-fecha, *author-date*. En consecuencia, las fuentes se citan en el cuerpo del texto mediante paréntesis con apellido del autor y año de publicación. Cuando corresponde, se añade la página o el rango de páginas después de una coma. Como excepción, los casos de Derecho estadounidense se citan en notas al pie, conforme a la práctica de citación jurídica angloamericana, para evitar confusión con el sistema autor-fecha en el cuerpo del texto. La lista final de referencias compila la información bibliográfica completa conforme al formato Chicago *author-date* e incorpora también la referencia completa de los casos estadounidenses citados en notas al pie, integrados en la misma lista general de referencias. En las referencias se conservan los títulos en su lengua original. En fuentes en alfabetos no latinos, se emplea transliteración o romanización y se añade, entre corchetes, una traducción al español cuando sea útil para facilitar la identificación de la obra. Las traducciones al español que aparecen en esta investigación de textos originalmente en inglés son propias; aquellas en otro idioma fueron realizadas con un traductor.

Nota al lector. Esta tesis analiza en detalle la estructura narrativa y los desenlaces de diversas películas. En consecuencia, a lo largo del texto se revelan elementos sustantivos de las tramas, incluidos finales. La advertencia alcanza a todas las obras mencionadas y, en particular, a las examinadas en los estudios de caso. Se recomienda su previa visualización.

Introducción

“*Est-ce que vous croyez en l’existence de l’âme dans le monde moderne?*”

— *À bout de souffle* (Godard 1960, 58:27).

(¿Cree usted en la existencia del alma en el mundo moderno?)

1. Planteamiento del problema de investigación

La noche del 4 de marzo de 1915, el público del *Clune's Auditorium*, en el centro de Los Ángeles, asistió al estreno de *The Birth of a Nation* (1915), la histórica y controvertida película de D.W. Griffith (Stokes 2008).

Más que una obra de entretenimiento, el retrato épico que Griffith elaboró de Estados Unidos incidió de forma profunda en concepciones públicas sobre racismo, justicia y estado de derecho (Fleishman 2016; Hobbs 2015).

Sus imágenes de tribunales injustos, violencia de masas y estereotipos raciales no solo reflejaron prejuicios existentes, sino que también contribuyeron a reforzarlos y a inscribirlos en la memoria colectiva estadounidense (Fleishman 2016; Hobbs 2015).

La película fue citada por jueces e invocada por legisladores, y su narrativa ayudó a moldear la conciencia jurídica popular sobre raza y justicia, dejando una huella que perdura (Abrams 2019, 303; Franklin 1979, 417-434).

Un ejemplo judicial de esa persistencia es *Renfro v. California Department of Corrections & Rehabilitation*.¹ En suma, el cine no operó únicamente como espejo del Derecho, sino también como una fuerza cultural capaz de intervenir en su comprensión social.

Más de un siglo después, la capacidad del cine para incidir en la comprensión social del Derecho sigue siendo visible. Las películas continúan provocando debates públicos intensos sobre justicia, derechos y moral.

¹ *Renfro v. California Department of Corrections & Rehabilitation*, 2014 WL 4942320 (Cal. Ct. App. Oct. 2, 2014).

Sin embargo, pese a la amplitud de la bibliografía y a la diversidad de aproximaciones en la academia jurídica, todavía no se ha consolidado un método analítico integrador y replicable que permita examinar de manera sistemática la interacción recíproca entre narrativas cinematográficas y Derecho.

Los estudios cinematográficos han examinado ampliamente el papel del cine en la conformación de la cultura y de la percepción social de la realidad. Sin embargo, su diálogo con categorías específicamente jurídicas y con la teoría de la conciencia jurídica sigue siendo irregular. Como resultado, la academia jurídica y la cinematográfica continúan operando con frecuencia en compartimentos separados y sin un marco analítico común.

Esta tesis interviene precisamente en ese punto de fricción interdisciplinaria mediante la propuesta del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, un marco analítico diseñado para examinar cómo las narrativas cinematográficas influyen de manera sistemática en la conciencia jurídica y, en sentido inverso, cómo normas y percepciones jurídicas inciden en la narración cinematográfica.

Por economía expositiva, la tesis habla de cine, pero el alcance del modelo comprende prioritariamente narrativas de imagen en movimiento y, cuando resulte metodológicamente pertinente, otras narrativas visuales afines (véanse también el anexo A para el instrumento y el glosario y el anexo C para las plantillas).

La pregunta de investigación central es la siguiente: ¿cómo puede la academia jurídica abordar de manera sistemática y crítica el cine como fuente de significado jurídico y reflexión moral, y qué marco analítico permite comprender su relación recíproca con el Derecho?

La respuesta propuesta en esta tesis consiste en articular un enfoque metodológico que integre teoría jurídica, espectadorialidad, filosofía moral y memoria colectiva en un ciclo interdisciplinario capaz de esclarecer esa interacción (véanse también el anexo A para la matriz y el glosario, el anexo B para la doble codificación opcional y κ y el anexo C para los formularios de trabajo).

2. Antecedentes, autores y contexto de la investigación

Dada la amplitud y la profundidad de la literatura académica sobre las intersecciones entre Derecho, narrativa, filosofía moral, espectacularidad y memoria colectiva, resulta imposible abarcar exhaustivamente todos los autores y perspectivas relevantes en una sola tesis doctoral.

Aunque existen perspectivas alternativas y enfoques distintos en torno al Derecho y al cine, así como respecto de las áreas de estudio que articulan las fases del Ciclo, el objetivo de esta tesis no es ofrecer una crítica exhaustiva de todos los argumentos y contraargumentos posibles, sino establecer un marco analítico riguroso, coherente y aplicable en la práctica, capaz de orientar investigaciones futuras. La selección de autores y enfoques responde a ese propósito y no pretende ser restrictiva ni excluyente.

La intersección entre Derecho y narrativa no es nueva. Desde las tragedias atenienses hasta los dramas judiciales de Shakespeare, las narraciones han ofrecido a las sociedades representaciones vívidas de justicia, moral y autoridad, y con ello han contribuido de manera decisiva a configurar la percepción pública del Derecho.

El cine es el medio artístico narrativo más extendido de la era contemporánea. Como objeto de estudio jurídico, cuenta con una literatura amplia y con enfoques diversos. No obstante, esa literatura no siempre converge en un marco metodológico común que permita análisis comparables, sistemáticos y acumulativos.

En particular, siguen siendo poco frecuentes los modelos que articulen, en un mismo esquema, el relato fílmico, la recepción espectacular, la imaginación moral, la sedimentación en la memoria colectiva y los mecanismos de retroalimentación hacia nuevas narrativas.

Para comprender plenamente el poder distintivo del cine y la necesidad de que la teoría jurídica se ocupe de él, conviene explicar por qué las narrativas cinematográficas influyen de manera singular en la comprensión social del Derecho y la justicia.

Esa fuerza cultural deriva tanto de sus características tecnológicas como de su capacidad de convocatoria masiva. Como señaló Walter Benjamin en *The Work of Art in the Age of*

Mechanical Reproduction ([1936] 1969), la llegada del cine alteró no solo la producción artística, sino también la recepción del público, y con ello democratizó e intensificó la experiencia colectiva de contar historias.

La capacidad del cine para reproducir la realidad con una inmediatez y una resonancia emocional poco comunes lo distingue de las narraciones estrictamente textuales. Sobre esa base, Stanley Cavell subraya en *The World Viewed* (1979) que el cine atrae de manera singular a los espectadores al presentar un mundo a la vez íntimamente familiar y críticamente distante, e invitarlos así a reflexionar sobre sus propios presupuestos morales y sociales.

De forma semejante, Siegfried Kracauer destaca el vínculo del cine con la conciencia colectiva y argumenta en *Theory of Film* (1960) que el medio captura y preserva de manera singular la realidad física, nutre con ello la memoria cultural de la sociedad e influye en percepciones colectivas y actitudes sociales.

Noël Carroll y David Bordwell han precisado además las técnicas narrativas distintivas del cine y su impacto psicológico. Carroll, en *The Philosophy of Motion Pictures* (2008), sostiene que la fusión de imagen y sonido activa las facultades cognitivas y emocionales del espectador de manera especialmente dinámica, con incidencia en sus creencias morales e ideológicas.

Bordwell, por su parte, resalta en *Narration in the Fiction Film* (1985) y *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (1989), la capacidad del cine para moldear los marcos interpretativos del público mediante el estilo visual, la estructura narrativa y el compromiso afectivo.

Estas referencias fundacionales ponen de relieve el potencial singular del cine para incidir en la conciencia jurídica del público mediante narraciones sofisticadas y emocionalmente cargadas que resuenan en audiencias amplias.

Diversos académicos del Derecho, tanto en Estados Unidos como fuera de él, han reconocido la importancia del cine como fuerza cultural que configura concepciones sociales de la

justicia. México y América Latina ofrecen también ejemplos relevantes de institucionalización y de líneas de investigación propias.

Esta investigación analiza con mayor detalle algunos referentes anglófonos por razones específicas. En primer lugar, la etiqueta *law-and-film* y buena parte de sus debates metodológicos se consolidaron tempranamente en el circuito anglófono, que hoy funciona como vocabulario de referencia internacional.

En segundo lugar, los textos seleccionados son intervenciones teóricas programáticas y ampliamente citadas que abordan el cine como un espacio de producción de significado jurídico y no solo como recurso didáctico. Ello no impide incorporar también aportes mexicanos y latinoamericanos.

En *When Law Goes Pop* (2000) y *Visualizing Law in the Age of the Digital Baroque* (2011), Richard Sherwin sostiene que los medios de comunicación populares, especialmente el cine, ejercen una influencia considerable sobre la percepción pública de las instituciones jurídicas, los jueces, los jurados y la propia noción de justicia.

Sherwin (2000; 2011) critica al Derecho tradicional por su persistente desatención a los medios visuales y reclama, en cambio, un reconocimiento explícito y un análisis crítico del papel del cine en la formación de la conciencia jurídica contemporánea.

En esa misma línea, Orit Kamir (2005) destaca el papel activo del cine en la formación de la reflexión ética y del juicio moral a partir de su influyente concepto de “juicio cinematográfico”. Para Kamir, ciertas películas funcionan como textos jurídicos informales que ofrecen a la sociedad un tribunal virtual en el que los espectadores operan, en la práctica, como jurados, jueces e intérpretes de la justicia.

Jessica Silbey, en *Persuasive Visions: Film and Memory* (2014), amplía este punto de vista al mostrar cómo las narraciones cinematográficas pueden afectar de forma profunda la memoria individual y colectiva sobre el Derecho, la justicia y las normas sociales, a veces de modos que desbordan los discursos jurídicos tradicionales.

Austin Sarat, junto a sus colaboradores, refuerza aún más esta intersección en *Imagining Legality: Where Law Meets Popular Culture* (2011) y *Law on the Screen* (2005) al subrayar que las representaciones cinematográficas del Derecho moldean y reflejan de manera significativa la evolución de las actitudes sociales hacia la justicia y la autoridad.

Sin embargo, pese a estas contribuciones fundamentales, la academia jurídica sigue fragmentada y no siempre cuenta con un marco analítico global y sistemático capaz de integrar estas perspectivas en un enfoque metodológico cohesionado. Los estudios existentes suelen centrarse en películas concretas o en cuestiones jurídicas aisladas, en lugar de explorar de manera articulada la influencia más amplia y cíclica del cine sobre la conciencia jurídica y sobre el propio Derecho.

Además, la teoría jurídica no suele incorporar de manera sistemática a sus marcos analíticos enfoques cinematográficos más desarrollados, como las teorías cognitivas o psicoanalíticas de la espectadorialidad, lo que limita su capacidad para comprender plenamente la compleja interacción entre cine, percepciones jurídicas y normas sociales.

Por su parte, los académicos del cine que teorizan con rigor sobre estructuras narrativas, experiencias de espectadorialidad e influencias ideológicas no siempre vinculan sus conclusiones con implicaciones jurídicas o con la conciencia jurídica pública de manera suficientemente profunda.

En ocasiones, esos análisis se quedan cortos al abordar de manera directa cómo el compromiso cinematográfico configura actitudes éticas y jurídicas específicas. Así, aunque la academia jurídica y la cinematográfica han aportado por separado ideas esenciales, todavía no parece que esas aproximaciones, consideradas en conjunto, hayan salvado plenamente la brecha disciplinaria hasta articular un modelo analítico unificado que explique la relación recíproca entre cine y Derecho.

Abordar esta laguna resulta crucial. En una era cada vez más definida por los medios visuales, en la que los relatos cinematográficos configuran debates públicos sobre derechos civiles, guerra, terrorismo y justicia, entre muchos otros temas, la ausencia de un método analítico integrador constituye una deficiencia significativa tanto en la teoría jurídica como en los

estudios cinematográficos. Por ello, esta tesis propone un método de ese tipo, denominado Ciclo Cinematográfico-Jurídico, como marco general para superar esa brecha metodológica.

Al integrar de manera sistemática narrativa jurídica, teoría de la espectacularidad cinematográfica, imaginación moral y estudios sobre memoria colectiva, este marco ofrece una herramienta teórica capaz de examinar la influencia del cine en la conciencia jurídica y, en sentido inverso, la manera en que normas y debates jurídicos configuran la narración cinematográfica. Con ello, aspira a corregir la desconexión metodológica interdisciplinaria existente y a situar el cine como objeto central del análisis y de la reflexión jurídicos.

Una tesis situada en la intersección entre Derecho y cine puede suscitar un escepticismo comprensible entre juristas de formación tradicional, que podrían percibir el tema como insuficientemente riguroso o periférico para una investigación jurídica seria.

Sin embargo, ese escepticismo pasa por alto las dimensiones culturales, narrativas y simbólicas del propio Derecho, ampliamente documentadas en tradiciones jurídicas consolidadas. Académicos como Robert Cover (1983), Ronald Dworkin (1986) y James Boyd White (1973) han mostrado de forma convincente que el poder normativo del Derecho deriva, en buena medida, de la construcción narrativa y de su resonancia cultural.

En consecuencia, analizar el cine, el medio narrativo de mayor influencia social en la actualidad, como un elemento central y no marginal de la academia jurídica constituye no solo una tarea académicamente seria, sino también necesaria. Ignorar su impacto en percepciones morales colectivas, juicios éticos y nociones sociales de justicia estrecha artificialmente la investigación jurídica y la desconecta de realidades culturales contemporáneas.

Lejos de ser un objeto frívolo, el estudio sistemático de la forma en que el cine configura la conciencia jurídica y activa la imaginación moral enriquece la academia jurídica porque aclara los mecanismos culturales a través de los cuales el Derecho ejerce influencia y gana legitimidad. Incorporar el cine como objeto de análisis jurídico refleja, por ello, rigor académico, relevancia y responsabilidad.

3. Revisión de la literatura existente e identificación de lagunas

Aunque buena parte de la literatura que consolidó la etiqueta *law-and-film* se produjo y circuló en inglés, el campo es hoy internacional y multilingüe. En México y en América Latina existen aportes relevantes que abarcan desde la enseñanza y la cultura jurídica hasta propuestas teórico-metodológicas y agendas de derechos humanos (Hernández Zúñiga 2018; Gómez Fröde y de la Parra Trujillo 2015; Casanovas Esquivel 2019; 2022). Esta tesis incorpora esa producción en el capítulo 1 como prueba de la vitalidad y expansión del campo.

Orit Kamir (2005, 261) ha señalado que el área académica dedicada al estudio interdisciplinario del Derecho y el cine enfrenta diversos retos, entre los cuales destaca el metodológico. Como observa, “menos desarrollada, hasta la fecha, está la metodología del Derecho y el cine” (Kamir 2005, 261).

Precisamente en esa laguna se sitúa la aportación central de esta investigación, que propone un método orientado a ofrecer, en sus palabras, un “marco para leer juntos el Derecho y el cine de una manera socialmente significativa” (Kamir 2005, 261).

La intersección interdisciplinaria entre Derecho y cine exige que cualquier marco sistemático para analizar narraciones cinematográficas con relevancia jurídica dialogue rigurosamente con cuatro ámbitos centrales: narrativa jurídica, teoría de la espectralidad cinematográfica, filosofía moral y estudios sobre memoria colectiva.

Aunque cada una de estas áreas ha sido teorizada con profundidad dentro de su propia tradición disciplinaria, todavía falta una metodología integradora que las vincule en un marco analítico cohesionado. Mediante la revisión de sus principales fundamentos bibliográficos, esta sección identifica esa laguna metodológica y justifica la necesidad del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

La narrativa jurídica es indispensable para comprender cómo las narraciones conforman la conciencia jurídica. En *Nomos and Narrative* (1983), Robert Cover sostuvo que el Derecho no es solo un sistema de normas e instituciones, sino una empresa de creación de mundos estructurada por narraciones.

Su planteamiento subraya que las narrativas generan significado, identidad y compromisos normativos dentro de las comunidades y sitúa la dimensión narrativa del Derecho como un elemento central, no tangencial.

Ronald Dworkin, por su parte, sostuvo en *Law's Empire* (1986) que la interpretación jurídica implica narrar historias y elaborar relatos coherentes, basados en principios, a partir de materiales jurídicos para justificar decisiones judiciales. Asimismo, James Boyd White mostró en *The Legal Imagination* (1973) cómo abogados y jueces elaboran relatos que moldean la imaginación moral de la comunidad jurídica.

Lawrence Friedman, en *Law, Lawyers, and Popular Culture* (1989), Jack Balkin, en *Cultural Software: A Theory of Ideology* (1998), y Peter Brooks, en *Narrative Transactions: Does the Law Need a Narratology?* (2006), ampliaron esta tradición al examinar cómo las narraciones no solo reflejan normas culturales e ideológicas, sino que también las constituyen activamente, ya sea reforzando o desafiando concepciones jurídicas predominantes.

Las introducciones de los volúmenes colectivos editados por Austin Sarat y Thomas R. Kearns, *Law's Violence* (1995) y *The Rhetoric of Law* (1996), así como el análisis de Paul Gewirtz en *Narrative and Rhetoric in the Law* (1996), destacaron asimismo las dimensiones retóricas y narrativas del Derecho como claves para comprender autoridad y legitimidad jurídicas.

Las teorías de la espectacularidad desarrolladas en los estudios cinematográficos ofrecen perspectivas cruciales sobre el modo en que el público se involucra cognitiva y emocionalmente con las narraciones filmicas, aunque no siempre desarrollan sus implicaciones específicamente jurídicas.

La teoría cognitiva del cine desarrollada por Noël Carroll en *Mystifying Movies* (1988) y *The Philosophy of Motion Pictures* (2008) subraya cómo las narrativas cinematográficas movilizan las facultades interpretativas y emocionales del espectador y, con ello, inciden en creencias y actitudes morales.

David Bordwell, en *Narration in the Fiction Film* (1985) y *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (1989), mostró también la capacidad del cine para

moldear la percepción del espectador mediante una narración visual sofisticada y una estructura narrativa compleja, lo que sugiere que el compromiso cinematográfico incide de manera profunda en los marcos interpretativos del público.

Carl Plantinga, en *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (2009), Murray Smith, en *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (1995), y Torben Grodal, en *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (1997), reforzaron esta línea cognitiva al analizar cómo los espectadores se relacionan emocionalmente con los personajes e interiorizan significados cinematográficos.

Los enfoques psicoanalíticos e ideológicos desarrollados por Christian Metz (1982), Laura Mulvey (1975), Jean-Louis Baudry (1970) y Stephen Heath (1981) complementan las teorías cognitivas al destacar cómo el aparato visual e ideológico del cine puede afectar creencias inconscientes e identificaciones del espectador.

Sin embargo, como ya se ha señalado, los estudios cinematográficos no siempre exploran cómo la teoría de la espectralidad puede iluminar específicamente las representaciones del Derecho y de la justicia, ni desarrollan con la misma profundidad la cuestión de la conciencia jurídica.

La filosofía moral, y en particular la reflexión sobre imaginación moral, constituye otro ámbito crucial para comprender la posible influencia del cine en la conciencia jurídica. Martha Nussbaum sostiene en *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life* (1995) que el arte narrativo desempeña un papel fundamental en el cultivo de la imaginación moral, la empatía y el razonamiento ético. En ese marco, la imaginación moral implica situarse vívidamente en la situación de otros y facilitar con ello empatía, reflexión crítica y juicio ético.

Mark Johnson profundiza este concepto en *Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics* (1993), donde destaca sus dimensiones cognitivas y sostiene que la narración compromete poderosamente formas incorporadas de razonamiento moral.

Los fundamentos filosóficos de la imaginación moral contemporánea pueden rastrearse en diversos pensadores. Para fines de esta investigación, el análisis se concentra en Immanuel

Kant y David Hume, no porque utilicen expresamente el término imaginación moral, sino porque sus ideas ofrecen apoyos especialmente fértiles para pensar sus dimensiones de imparcialidad, simpatía y juicio.

En *Critique of the Power of Judgment* ([1790] 2000), Kant introduce el *sensus communis* y la idea de pensamiento ampliado, con lo cual destaca el papel de la imaginación en la superación de perspectivas estrictamente individuales.

De manera semejante, en *A Treatise of Human Nature* ([1739-40] 1978), Hume subraya la importancia de la simpatía y de la imaginación comprensiva, esto es, la capacidad de situarse emocionalmente en la experiencia ajena, como elemento esencial del juicio ético. Estas ideas ofrecen un apoyo filosófico importante para las concepciones contemporáneas de la imaginación moral.

La obra de Alasdair MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory* (2007), complementa estas ideas al sostener que el razonamiento moral es inherentemente narrativo, culturalmente situado y dependiente de la tradición. Según MacIntyre (2007), las narrativas compartidas dentro de una comunidad configuran imaginación moral, identidades éticas y compromisos normativos.

Aunque la filosofía moral identifica con claridad el papel de la narrativa en la formación de la imaginación moral, no suele vincular estas ideas de manera sistemática con el Derecho ni con las capacidades distintivas del cine para fomentar reflexión moral y ética en torno a cuestiones de justicia.

Los estudios sobre memoria colectiva, en particular los de Maurice Halbwachs en *The Collective Memory* ([1950] 1980), aportan el cuarto ámbito esencial para comprender cómo las narraciones cinematográficas pueden intervenir en la percepción pública de la justicia.

Halbwachs ([1950] 1980) muestra que la memoria colectiva se construye socialmente a través de narraciones culturalmente resonantes que estructuran la comprensión social de la historia, de la identidad y de las obligaciones normativas.

A su vez, la distinción de Jan Assmann (2011) entre “memoria comunicativa”, de corto plazo e informal, y “memoria cultural”, de largo plazo e institucionalizada, afina el análisis al diferenciar entre formas de recuerdo inmediato y formas de sedimentación duradera. Esta distinción resulta especialmente útil para pensar el posible papel del cine en la formación de memorias sobre justicia, injusticia y normas sociales.

El trabajo de Paul Connerton en *How Societies Remember* (1989) amplía esta línea al mostrar cómo prácticas sociales y rituales encarnados mantienen la memoria colectiva a lo largo del tiempo. En ese sentido, los relatos reiterados del cine y sus representaciones culturalmente arraigadas pueden contribuir a conformar memoria colectiva y percepciones normativas de la justicia.

Sin embargo, los estudios sobre memoria colectiva no siempre vinculan estas ideas de manera sistemática con la teoría jurídica ni sitúan al cine, de manera principal, como un conjunto de narrativas jurídicamente significativas que inciden en percepciones sociales sobre Derecho y justicia.

A pesar de la riqueza y del rigor de estas cuatro áreas, persiste una brecha metodológica crítica: hasta donde alcanza la revisión de la literatura, no se ha consolidado una metodología global e interdisciplinaria que sintetice estos ámbitos en un modelo integrador, operativo y replicable para analizar el cine y su relación recíproca con el Derecho.

Mientras que la narrativa jurídica enfatiza la dimensión narrativa del Derecho, tiende a dejar en segundo plano las especificidades narrativas del cine y la participación del público amplio. Las teorías de la espectacularidad ofrecen una comprensión profunda del compromiso del espectador, pero no siempre desarrollan sus implicaciones para la conciencia jurídica o para el Derecho.

La filosofía moral resalta el potencial ético de la narrativa, pero no suele vincularlo de manera sostenida con la representación cinematográfica de cuestiones jurídicas. Los estudios sobre memoria colectiva explican con fuerza el papel del cine en la formación de la memoria social, pero no siempre integran de manera explícita sus implicaciones jurídicas.

Esta ausencia persistente de un modelo analítico global que vincule Derecho, espectadorialidad cinematográfica, imaginación moral y memoria colectiva es precisamente la laguna que aborda esta tesis. El Ciclo Cinematográfico-Jurídico se propone integrar estos cuatro ámbitos en un marco coherente y cíclico capaz de analizar de manera sistemática la influencia del cine en la conciencia jurídica y en nociones sociales de justicia.

En esta línea, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico representa no solo una contribución metodológica original, sino también una respuesta necesaria a una deficiencia persistente en los estudios jurídicos y cinematográficos.

4. Tesis, hipótesis y alcance conceptual

La elaboración del Ciclo Cinematográfico-Jurídico responde a la convergencia entre reflexión académica, práctica profesional e interés sostenido por el cine. La formación jurídica tradicional pone de relieve el papel central de la narrativa en el razonamiento y en la interpretación, pero con frecuencia resulta insuficiente para explicar la intensidad con la que ciertas narrativas audiovisuales inciden en la comprensión social de la justicia.

Aunque perspicaz, la teoría jurídica tradicional a menudo aparece desconectada de realidades vívidas y de resonancias emocionales observables en la vida social. Al mismo tiempo, el cine, entendido como medio artístico y fenómeno social, pone de manifiesto su capacidad para influir de manera profunda en la comprensión pública de la justicia, la moral y la autoridad.

Desde esta perspectiva, muchas obras audiovisuales pueden operar como narrativas con densidad jurídica: dan forma a debates sociales sobre justicia, responsabilidad y derechos humanos con una fuerza expresiva y una circulación cultural que, en ocasiones, supera la de doctrinas, resoluciones judiciales o textos normativos.

Además, la observación de fenómenos sociales contemporáneos, en particular de debates públicos intensos sobre libertades civiles e injusticia racial, refuerza la idea de que el cine desempeña un papel activo en la configuración del imaginario ético colectivo y de la memoria pública.

El hecho de que ciertas obras audiovisuales desencadenen en la vida cotidiana un discurso inmediato y apasionado sobre cuestiones jurídicas controvertidas muestra que la relación entre cine y Derecho es más profunda y recíproca de lo que a menudo reconoce la academia. El cine no se limita a ilustrar conceptos jurídicos, sino que también puede contribuir a crearlos, cuestionarlos y redefinirlos en el plano cultural.

De ahí surge una pregunta central: ¿por qué los estudios jurídicos no han desarrollado aún un método analítico capaz de incorporar el poder narrativo singular del cine sin perder rigor conceptual? Esa pregunta orienta la búsqueda de una solución metodológica integral.

El diálogo con la filosofía moral, la teoría cognitiva del cine y los estudios sobre memoria colectiva aclara que el cine interpela al público en niveles cognitivos, afectivos y sociales múltiples.

La filosofía moral aporta un vocabulario para comprender cómo las historias cultivan empatía y reflexión ética, mientras que la teoría del cine explica cómo técnicas específicas modulan respuestas cognitivas y afectivas del espectador.

Los estudios sobre memoria colectiva muestran, por su parte, cómo relatos cinematográficos reiterados se sedimentan en la memoria social e influyen en percepciones de justicia a lo largo del tiempo.

Consideradas en conjunto, estas perspectivas revelan una oportunidad metodológica: integrar tradiciones ricas pero fragmentadas en un marco analítico coherente. De esa necesidad surge el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, concebido para superar compartimentos disciplinarios y enriquecer tanto la investigación jurídica como el debate público.

En consecuencia, esta tesis propone el Ciclo Cinematográfico-Jurídico como modelo analítico original para examinar de manera sistemática la relación recíproca entre cine y conciencia jurídica.

El Ciclo sostiene que las narrativas cinematográficas que representan cuestiones relacionadas con la justicia orientan el compromiso interpretativo y emocional del espectador, pueden estimular imaginación moral y razonamiento ético y, con el tiempo, pueden contribuir a

sedimentar esas representaciones en memorias colectivas sobre Derecho y justicia. Esa memoria colectiva influye posteriormente en nuevas producciones, da forma a narrativas futuras y activa el mecanismo de retroalimentación.

La hipótesis central de esta tesis es que el cine coconfigura, de manera sistemática aunque no determinista, la comprensión social del Derecho y la justicia. A su vez, normas jurídicas, debates públicos y memoria colectiva en torno al Derecho y la justicia inciden en las narrativas cinematográficas.

El enfoque de la tesis es predominantemente cualitativo-interpretativo, aunque admite apoyos cuantitativos auxiliares, y no formula pretensiones causales fuertes. Sin embargo, hasta donde alcanza la revisión de la literatura, no se ha consolidado una metodología global e interdisciplinaria que permita analizar sistemáticamente esta interacción.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico aborda esta laguna al integrar narrativa jurídica, teoría de la espectacularidad, filosofía moral y estudios sobre memoria colectiva. Con ello ofrece a juristas, teóricos del cine, académicos y profesionales una herramienta metodológica unificada para analizar la relación recíproca entre cine y Derecho.

En esta línea, conviene aclarar el alcance del término “cinematográfico-jurídico” empleado en la tesis. Aquí, cinematográfico se usa en sentido amplio para designar, de forma prioritaria, narrativas de imagen en movimiento y, cuando resulte metodológicamente pertinente, otras narrativas visuales afines.

La literatura sobre la intersección entre Derecho y cine suele concentrarse, aunque no siempre, en dramas judiciales, representaciones de abogados, narrativas policíacas o tramas centradas en procedimientos. El enfoque adoptado aquí cuestiona esa restricción y propone, en su lugar, una comprensión más amplia e inclusiva de las narrativas relevantes para el Derecho y la justicia.

Mientras que la academia jurídica a veces examina películas por su precisión procesal o por la representación realista de la dinámica de los tribunales, esta tesis desplaza el foco analítico desde ámbitos jurídicos formales hacia una exploración más amplia de la justicia como

experiencia social. Las narrativas cinematográficas no necesitan retratar abogados, jueces o procesos judiciales formales para abordar con sentido cuestiones jurídicas.

Las obras audiovisuales que describen situaciones cotidianas de equidad, desigualdad, conflicto moral o responsabilidad social entran de lleno en la categoría cinematográfico-jurídico, porque la justicia no se reduce a lo procesal ni a lo estrictamente estatal o nacional.

Esta perspectiva reconoce que el compromiso cinematográfico con la justicia puede darse en géneros y tradiciones narrativas diversas. Así, películas que abordan conflictos familiares, injusticias sociales, luchas históricas por los derechos humanos o dilemas éticos especulativos en mundos ficticios pueden ser tan relevantes para la reflexión jurídica como los dramas judiciales clásicos.

En esta tesis, conciencia jurídica designa el conjunto de disposiciones, imaginarios, creencias, afectos y expectativas socialmente compartidos sobre Derecho y justicia que se activan en la recepción de narrativas audiovisuales. Se operacionaliza indirectamente mediante huellas de narrativa jurídica N, espectadorialidad E, imaginación moral M y memoria colectiva C, con trazabilidad cualitativa de la retroalimentación R (véanse los anexos A–G).

Esta conceptualización amplía parte del reconocimiento de que la justicia concierne a todas las personas que viven dentro de un sistema de normas, y no solo a profesionales del Derecho o a quienes intervienen directamente en disputas formales.

El marco rechaza, por ello, una noción elitista o excesivamente técnica de la conciencia jurídica y la entiende como una dimensión compartida de la vida social. En ese sentido, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico permite observar cómo las narrativas audiovisuales inciden en esa conciencia y cómo, a su vez, marcos normativos y memorias colectivas condicionan nuevas narrativas.

5. Explicación metodológica detallada

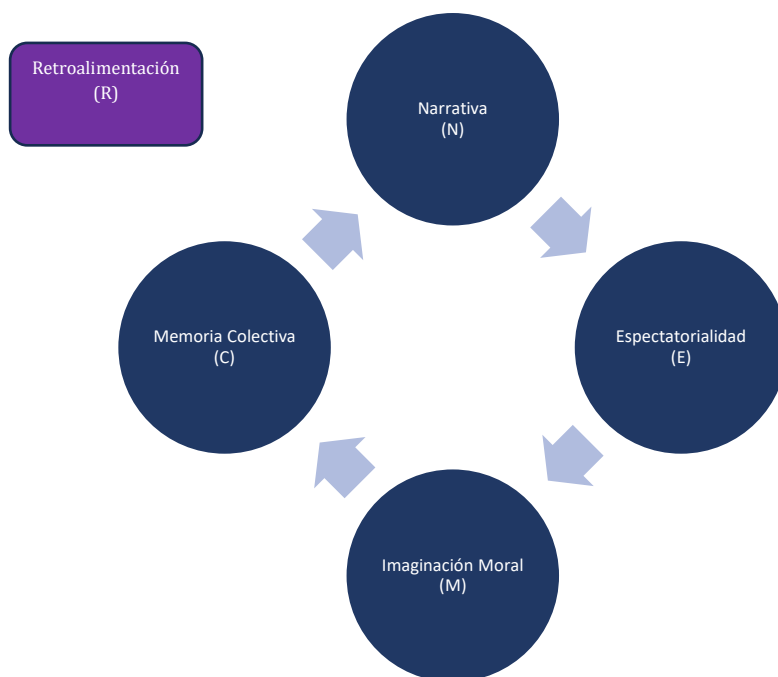


Figura 1. El Ciclo Cinematográfico-Jurídico, propuesto en esta investigación, representado como un bucle continuo. En este diagrama simplificado, cada círculo de color azul representa una fase del Ciclo: la narrativa jurídica, la espectatorialidad, la imaginación moral y la memoria colectiva se alimentan mutuamente. La disposición circular ilustra cómo el aparente final del Ciclo, la memoria colectiva, se convierte en el punto de partida de nuevas narrativas mediante la retroalimentación, lo que indica que se trata de un proceso continuo y no de un sistema cerrado (véanse también el anexo A para variables, indicadores y escala; y el anexo C para plantillas).

Dada la naturaleza interpretativa y narrativa de la interacción entre cine y conciencia jurídica, esta tesis adopta una metodología mayoritariamente cualitativa e interdisciplinaria, aunque incorpora apoyos cuantitativos auxiliares, como la escala de 0 a 3 y la doble codificación opcional con kappa de Cohen, cuando resultan útiles para ordenar o contrastar el análisis.

En lugar de buscar pruebas causales directas o afirmaciones predictivas cuantificables, el enfoque se apoya principalmente en un análisis textual e interpretativo arraigado en las humanidades jurídicas, la teoría cinematográfica y los estudios culturales.

Esta orientación metodológica se ajusta a los fenómenos subjetivos y experienciales implicados en la pregunta de investigación: cómo las narraciones cinematográficas

conforman la comprensión pública de la justicia, la moral y la autoridad jurídica y, en sentido inverso, cómo las nociones sociales de justicia inciden en la narración cinematográfica.

La propuesta metodológica se articula en torno al propio Ciclo Cinematográfico-Jurídico, un marco analítico integrador que sintetiza cuatro ámbitos teóricos hasta ahora estudiados de manera fragmentaria: narrativa jurídica, teoría de la espectacularidad, filosofía moral y estudios sobre memoria colectiva (véase también el anexo A para el glosario y la escala de 0–3). Cada uno corresponde a una fase analítica del ciclo y, en conjunto, permite esclarecer el papel del cine en la configuración, compleja pero sistemática, de la comprensión social del Derecho y la justicia.

La primera fase, dedicada a la narrativa jurídica, examina el modo en que las narrativas cinematográficas comunican temas como derechos, autoridad, justicia y legitimidad (véase también el anexo A2, N1–N4). Las películas se analizan no como meros objetos estéticos, sino como obras que incorporan significado jurídico en relatos culturalmente resonantes. Este enfoque permite identificar narrativas jurídicas subyacentes aunque los conceptos jurídicos permanezcan en un plano simbólico o tácito, más que procedimental o técnico.

La segunda fase, dedicada a la espectacularidad, integra teoría cognitiva del cine y enfoques psicoanalíticos mediante la exploración sistemática de cómo el público se involucra cognitiva y emocionalmente con representaciones cinematográficas del Derecho y la justicia (véase también el anexo A2, E1–E4).

El análisis de la espectacularidad identifica técnicas cinematográficas específicas, como la perspectiva de cámara, la estructura narrativa, la identificación con personajes y las señales emocionales, que orientan la interpretación y la empatía del espectador. Esta fase sitúa al público como participante interpretativo activo, aunque no soberano, en la formación de la conciencia jurídica y permite examinar cómo se activa una reflexión jurídica personal y colectiva a partir de la experiencia cinematográfica.

La tercera fase, dedicada a la imaginación moral, se apoya en la filosofía moral (véase también el anexo A2, M1–M4). Examina cómo el cine puede fomentar reflexión moral, razonamiento ético y compromiso empático en los espectadores. A través de su atractivo

narrativo y emocional, las películas invitan al público a considerar con viveza perspectivas y dilemas éticos de diversos personajes y situaciones. Ese compromiso puede favorecer la interiorización de cuestiones éticas y jurídicas e incidir en la concepción de la justicia en un plano íntimo y reflexivo.

La cuarta fase, dedicada a la memoria colectiva, recurre a teorías de este campo, especialmente a las desarrolladas por Halbwachs ([1950] 1980; véase también el anexo A2, C1–C4). Esta fase examina cómo representaciones cinematográficas recurrentes de justicia e injusticia se arraigan culturalmente y transforman reflexiones morales individuales en memorias compartidas. Las películas que impactan en el público pueden consolidar imágenes y relatos de justicia, injusticia, equidad y autoridad en recuerdos culturales duraderos. Esos recuerdos compartidos orientan expectativas sociales y respuestas posteriores ante cuestiones jurídicas.

El ciclo se completa con un mecanismo de retroalimentación cualitativa, de carácter reflexivo e integrador, que examina cómo memorias colectivas ya sedimentadas inciden en cineastas posteriores y en narrativas cinematográficas futuras (véase también el anexo A para $R\alpha/R\beta/R\gamma$). Al elaborar nuevas narrativas cinematográficas, los cineastas pueden recurrir de manera consciente o inconsciente a memorias colectivas existentes. Con ello pueden reforzar narrativas sociales establecidas sobre Derecho y justicia o cuestionarlas. Así, el ciclo se renueva continuamente e incide tanto en la producción cinematográfica como en las percepciones sociales de la justicia a lo largo del tiempo.

En cuanto a la aplicación analítica práctica, la tesis adopta un enfoque de análisis textual estructurado (véanse también el anexo A para el instrumento, matriz y glosario; y el anexo C para las plantillas). Cada uno de los capítulos 2 a 5 examina sistemáticamente una fase del ciclo para ilustrar y validar de manera concreta la potencia analítica del modelo. Aunque el análisis no pretende ser exhaustivo, estos capítulos muestran la aplicabilidad general del método en diversos contextos culturales e históricos.

El enfoque es predominantemente cualitativo e interpretativo, aunque no excluye recursos cuantitativos auxiliares. En primer lugar, los fenómenos estudiados, esto es, las narrativas cinematográficas, la interpretación del público, la reflexión ética y la formación de la

memoria colectiva, son subjetivos, interpretativos y dependientes del contexto, por lo que no se dejan reducir adecuadamente a una cuantificación simple y exclusiva.

En segundo lugar, las ideas teóricas procedentes de la narrativa jurídica, la teoría cognitiva del cine, la filosofía moral y los estudios sobre memoria colectiva son, en sí mismas, cualitativas e interpretativas. Por ello, requieren un análisis textual matizado y sensible al contexto, más que una medición empírica reduccionista.

Por último, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico busca esclarecer interacciones recíprocas complejas entre cine y concepciones sociales de la justicia, interacciones arraigadas en narrativas culturales, compromisos interpretativos, reflexiones éticas y procesos de memoria que resultan difíciles de captar mediante indicadores cuantitativos aislados.

Por ello, el análisis textual cualitativo constituye el eje del método, sin perjuicio de apoyos cuantitativos auxiliares cuando ayuden a ordenar, contrastar o auditar la lectura. Mediante esta metodología interpretativa e interdisciplinaria, la tesis ofrece un marco coherente y sistemático para examinar la influencia, matizada pero significativa, del cine en la conciencia jurídica, la moral y la percepción social de la justicia. Esto no excluye que el Ciclo pueda complementarse en el futuro con investigación cuantitativa (véase también el anexo A para matriz y glosario; y el anexo B para el procedimiento de doble codificación opcional y κ de Cohen).

Asimismo, conviene aclarar desde el inicio que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico adopta una postura de neutralidad analítica y se abstiene de prescripciones normativas o morales previas. Esa neutralidad no implica indiferencia moral o jurídica. Opera, más bien, como una estrategia que permite que los juicios morales y las conclusiones jurídicas emerjan del análisis y no se impongan desde el punto de partida. Con ello se preserva una apertura real a la exploración de influencias culturales tanto progresistas como regresivas del cine sobre la conciencia jurídica y también en sentido inverso.

6. Originalidad y relevancia de la tesis

La principal aportación de esta tesis consiste en proponer el Ciclo Cinematográfico-Jurídico como un método integrador para analizar la relación recíproca entre cine y conciencia

jurídica. Su originalidad no radica en inventar de cero cada uno de sus componentes, sino en articular tradiciones teóricas sólidas pero dispersas para responder a una laguna metodológica persistente en la intersección entre estudios jurídicos y cine.

Hasta donde alcanza la revisión de la literatura, no se identifica un trabajo que haya sintetizado narrativa jurídica, teoría cinematográfica, filosofía moral y estudios sobre memoria colectiva en un ciclo metodológico unificado. La contribución de esta tesis reside, por tanto, en organizar esos materiales dentro de una metodología capaz de examinar de manera sistemática la dinámica cíclica entre narración, recepción, imaginación moral, memoria colectiva y retroalimentación.

La relevancia de esta aportación metodológica es tanto teórica como práctica. En el plano teórico, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico enriquece la academia jurídica y la cinematográfica al reconocer el alcance cultural y la resonancia emocional del cine como elementos centrales en la formación de la conciencia jurídica.

Desde esta perspectiva, el marco invita a juristas y ciudadanía a considerar el cine como fuente de significado jurídico, capaz de cuestionar interpretaciones convencionales y de ampliar la comprensión social de justicia, derechos y responsabilidades éticas. Al mismo tiempo, impulsa a los estudios cinematográficos a integrar preguntas jurídicas de manera más consistente y, con ello, amplía sus marcos interpretativos y su sensibilidad hacia la dimensión social y ética del cine.

En el plano práctico, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico ofrece herramientas analíticas a diversos actores, entre ellos educadores jurídicos, profesionales de la justicia, cineastas y ciudadanía interesada. Para la educación jurídica, proporciona una estructura pedagógica orientada a cultivar empatía, razonamiento ético matizado y compromiso crítico en estudiantes de Derecho a través de narrativas cinematográficas.

Los profesionales de la justicia pueden emplear este marco para hacerse más conscientes de la influencia implícita del cine en las percepciones jurídicas del público y favorecer así una mayor sensibilidad hacia valores y expectativas sociales. Los cineastas, por su parte, pueden

elaborar narrativas atentas a su impacto social y contribuir, de manera intencional o no, a moldear memoria colectiva y reflexión ética sobre la justicia.

El marco reconoce a la ciudadanía como participante relevante del discurso jurídico, subraya su responsabilidad colectiva en asuntos de justicia y ensancha la noción de conciencia jurídica más allá de procedimientos judiciales e instituciones formales. Además, el Ciclo admite análisis comparativos y transculturales. Su diseño permite aplicarlo a contextos culturales diversos, lo que refuerza su utilidad más allá del caso demostrativo desarrollado en la tesis.

Su relevancia rebasa el plano estrictamente académico. En una época marcada por debates intensos sobre justicia, derechos humanos, equidad social y legitimidad institucional, comprender cómo las narrativas culturales configuran la conciencia jurídica resulta indispensable. En ese contexto, el Ciclo busca tender puentes entre disciplinas, ofrecer herramientas analíticas concretas y servir de base para un uso replicable del método mediante los anexos operativos de la tesis.

7. Estructura de la tesis

Esta investigación se organiza en siete capítulos interconectados, cada uno orientado a desarrollar y poner a prueba distintos aspectos del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Aunque la lectura cronológica es recomendable, la estructura permite que cada capítulo pueda consultarse de manera relativamente autónoma. Ello ofrece ventajas académicas y prácticas, pues facilita la revisión focalizada de problemas o análisis específicos. En términos funcionales, el anexo A reúne instrumento, glosario y escala; el anexo B explica la doble codificación opcional y κ ; el anexo C contiene matrices y plantillas de trazabilidad; y los anexos D–G muestran aplicaciones completas del método por película.

Capítulo 1. Relación entre el Derecho y el cine. El capítulo 1 examina el poder cultural del cine y su relación con la conciencia jurídica. A partir de teoría cinematográfica y teoría jurídico-cultural, justifica por qué el cine merece atención rigurosa dentro del análisis jurídico y revisa literatura anglófona, mexicana y latinoamericana para cartografiar el campo.

Capítulo 2. Narrativa jurídica. El capítulo 2 introduce la narrativa jurídica como primera fase del Ciclo Cinematográfico-Jurídico y analiza cómo las narrativas cinematográficas construyen significado sobre Derecho, justicia y autoridad. Muestra que la narración integra sentidos jurídicos en relatos culturalmente resonantes y que, por esa vía, puede incidir en la conciencia jurídica colectiva.

Capítulo 3. Espectatorialidad. El capítulo 3 analiza cómo el público se involucra cognitiva, afectiva e ideológicamente con las narrativas cinematográficas y cómo de ese proceso surgen interpretaciones individuales y colectivas de la justicia. Al combinar teorías cognitivas y enfoques psicoanalíticos, explica por qué la recepción resulta decisiva para comprender la relación entre cine, Derecho y juicio moral.

Capítulo 4. Imaginación moral. El capítulo 4 examina la imaginación moral y el modo en que el cine puede estimular empatía, razonamiento ético y reflexión cívico-política frente a dilemas de justicia. A partir de perspectivas filosóficas y literarias, muestra cómo las narrativas cinematográficas activan juicio moral sin reducirlo a una lógica causal directa.

Capítulo 5. Memoria colectiva. El capítulo 5 examina cómo representaciones cinematográficas recurrentes pueden sedimentarse en memorias sociales duraderas que inciden en comprensiones culturales del Derecho y la justicia. Con apoyo en Halbwachs, Assmann y Connerton, explica el papel del cine en la formación, transmisión y disputa de narrativas sociales persistentes.

Capítulo 6. El Ciclo Cinematográfico-Jurídico. El capítulo 6 sintetiza las ideas desarrolladas en los capítulos 2 a 5 y presenta el Ciclo como marco metodológico integrado (véanse también los anexos A–C). Explica cómo narrativa jurídica, espectatorialidad, imaginación moral y memoria colectiva se articulan dinámicamente mediante mecanismos de retroalimentación. El capítulo también examina implicaciones prácticas, alcance y límites del modelo, y justifica su carácter cualitativo e interpretativo.

Capítulo 7. Caso de aplicación práctica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. El capítulo 7 ofrece una aplicación demostrativa del método a un corpus de largometrajes del cine estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001, integrado por *Zero Dark Thirty*

(Bigelow 2012), *The Hurt Locker* (Bigelow 2008), *American Sniper* (Eastwood 2014) y *The Mauritanian* (Macdonald 2021; véanse también los anexos D–G). El objetivo no es agotar el modelo, sino mostrar su operatividad en un conjunto contemporáneo atravesado por debates sobre seguridad, violencia estatal, derechos humanos y justicia.

La elección de este corpus responde a su relevancia contemporánea, a su amplia circulación y a su utilidad heurística para examinar la relación entre cine, conciencia jurídica y debate público. Con todo, el caso cumple una función demostrativa y no restrictiva. El Ciclo es transferible a otras cinematografías, a formatos seriales o de *streaming*, a no ficción y, en general, a otras narrativas de imagen en movimiento y visuales afines, siempre que sea posible identificar narrativas jurídico-culturales, modos de espectacularidad, activaciones de la imaginación moral y sedimentaciones en la memoria colectiva.

Conclusión. La sección final sintetiza las principales contribuciones teóricas y prácticas de la tesis, explicita la relevancia y los límites del método y subraya sus posibles usos en la educación jurídica, la práctica judicial, la realización cinematográfica y la deliberación pública.

8. Transición al capítulo 1

Con estos presupuestos, el capítulo 1 ofrece el contexto teórico inicial mediante una revisión sistemática de la literatura en la intersección entre cine y Derecho. Su objetivo es justificar por qué el cine debe considerarse una fuerza cultural capaz de incidir en la conciencia jurídica y en las nociones públicas de justicia.

Capítulo 1: Relación entre el Derecho y el cine

Introducción

En una época en la que los medios visuales ocupan un lugar dominante en el discurso cultural, conviene delimitar la relación entre el Derecho y el cine e identificar los principales enfoques con los que se ha estudiado esta intersección. Se trata de un campo en expansión y heterogéneo, con desarrollos anglófonos e hispanohablantes, incluidos aportes latinoamericanos. Por ello, este capítulo ofrece un estado del arte selectivo que permite situar con precisión la contribución metodológica de esta tesis.

El objetivo de este capítulo es mostrar por qué el cine merece prioridad analítica dentro de la investigación jurídica. La razón radica en su alcance, en su potencia cognitiva y afectiva y en sus modalidades colectivas de recepción, sin desmerecer las contribuciones de la literatura, del teatro y de otras artes narrativas.

Si el Derecho es, en última instancia, una institución humana fundada en valores y concepciones colectivas, entonces el cine, como una de las formas culturales con mayor capacidad de difundirlos socialmente, debe ocupar un lugar central en el análisis de la conciencia jurídica.

Esta investigación propone una exploración sistemática de cómo el cine interviene en las percepciones públicas del Derecho, la justicia y la moral. Para analizar esa interacción, la tesis desarrolla un método analítico denominado Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

Las cuatro fases analíticas del modelo son narrativa jurídica, espectacularidad, imaginación moral y memoria colectiva. En adelante se las designa como N, E, M y C. Cada fase cuenta con indicadores operativos y con una escala de 0 a 3, en la que 0 indica ausencia y 3 intensidad máxima. La retroalimentación, R, se registra de forma cualitativa mediante tres tipos, $R\alpha$, $R\beta$ y $R\gamma$, y se describe con el esquema Hecho-Fecha-Fuente-Efecto (véanse los anexos A–C).

Este capítulo comienza por justificar por qué el cine merece atención prioritaria por parte de la teoría jurídica. Los capítulos posteriores desarrollan este argumento con mayor detalle;

aquí se fijan sus premisas. Frente a un punto ciego recurrente de la teoría jurídica tradicional, se sostiene que el cine debe analizarse de manera prioritaria debido a su singular poder cultural, a su potencia afectiva y cognitiva y a su amplia accesibilidad dentro del ecosistema audiovisual contemporáneo, sin menoscabo de los aportes de la literatura y del teatro.

El capítulo se organiza en tres secciones. La primera justifica la centralidad cultural del cine frente a otras formas narrativas a partir de teorías fundamentales sobre su papel sociocultural. La segunda revisa críticamente la literatura jurídica del campo *law-and-film* y destaca sus convergencias y lagunas. La tercera conecta esa revisión con la propuesta metodológica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico que estructura la tesis.

A partir de la noción de reproducibilidad técnica de Walter Benjamin, el capítulo examina el alcance ideológico del cine. Se sostiene que su capacidad de difusión masiva y de recepción colectiva lo hace especialmente apto para conformar percepciones sociales de la autoridad, incluida la autoridad jurídica.

Como se mostrará en el capítulo 7, las controversias públicas e institucionales en torno a *Zero Dark Thirty* (Bigelow 2012) y los debates generados por *American Sniper* (Eastwood 2014) ilustran que ciertas películas pueden activar discusiones sobre legalidad, ética y política pública. Ello permite ver cómo el cine coconfigura el sentido jurídico que circula socialmente y cómo puede contribuir a la memoria colectiva de esos debates.

El análisis de Benjamin pone de relieve el potencial del cine para afianzar o desarticular ideologías jurídicas predominantes, y con ello subraya su relevancia para la conciencia jurídica pública. A su vez, Stanley Cavell, al explorar las implicaciones ontológicas del cine, explica cómo las películas reflejan y ponen en juego la conciencia colectiva. Cavell destaca la capacidad del cine para presentar retratos vívidos de mundos sociales y morales y para propiciar una espectacularidad a la vez comunitaria y profundamente personal.

Estas teorías refuerzan la idea de que el cine funciona como espejo cultural, en la medida en que refleja valores, tensiones y aspiraciones sociales. Desde esta perspectiva, el análisis de Cavell ayuda a explicar la capacidad del cine para suscitar reflexión comunitaria sobre

justicia social y responsabilidad moral, cuestión especialmente relevante para quienes buscan comprender cómo se reconfiguran las visiones sociales de la justicia.

Las tesis de Siegfried Kracauer profundizan después en la dimensión epistemológica de la influencia cultural del cine. Al subrayar el realismo fotográfico del medio y su poder para iluminar aspectos de la realidad que de otro modo pasarían desapercibidos, Kracauer destaca la contribución distintiva del cine a la formación de percepciones públicas sobre dinámicas sociales, incluidas las relativas al Derecho y a la justicia.

Este énfasis en la función epistemológica del cine ayuda a explicar por qué las representaciones cinematográficas pueden tratarse como fuentes relevantes de conocimiento social sobre la justicia y sobre las condiciones en que el Derecho opera.

El enfoque cognitivo-emocional de Noël Carroll complementa estas teorías al mostrar la capacidad del cine para suscitar respuestas emocionales y cognitivas intensas de manera consistente. Carroll sostiene que las películas estructuran deliberadamente la atención perceptiva y la valoración emocional, con lo que movilizan evaluaciones morales y empatía en los espectadores.

Esta potencia cognitiva y afectiva sitúa al cine como una fuerza cultural capaz de incidir en el razonamiento moral público y, con ello, en la manera en que se comprenden socialmente la justicia y el Derecho.

Por su parte, el análisis de David Bordwell sobre narrativa y construcción de significado muestra la especificidad cognitiva del cine frente a la narrativa literaria. Bordwell explica cómo los espectadores construyen activamente sentido mediante inferencias, esquemas interpretativos y claves retóricas propias de la narración cinematográfica.

Estas teorías aclaran la capacidad del cine para dar forma a interpretaciones populares de cuestiones jurídicas complejas, lo que refuerza la tesis de que merece atención académica prioritaria. En conjunto, los aportes de Benjamin, Cavell, Kracauer, Carroll y Bordwell permiten sostener que el cine ejerce una influencia narrativa y cognitivo-afectiva distintiva frente a otras formas culturales. Ello justifica su prioridad en los estudios jurídicos y constituye un punto de partida para esta tesis.

Una vez establecido el poder cultural específico del cine, el capítulo se desplaza hacia la literatura académica que estudia la relación entre Derecho y cine. Para ello examina críticamente aportes anglófonos y, en diálogo con ellos, aportes producidos en México y en América Latina, y muestra cómo distintas tradiciones han reconocido la relevancia jurídica del fenómeno cinematográfico.

El tratamiento más amplio de ciertos autores anglófonos obedece a su influencia en la consolidación del campo *law-and-film* y, sobre todo, a que varias de esas obras formularon tesis de alcance metodológico sobre la relación entre cine, cultura visual y significado jurídico. Ese énfasis no agota el campo. La sección 2.2 incorpora aportes mexicanos y latinoamericanos para situar la investigación en un diálogo multilingüe y regionalmente situado.

El trabajo de Richard Sherwin subraya el papel del cine en la formación del conocimiento jurídico público y desafía a los juristas a reconocer el peso persuasivo de los medios visuales frente a fuentes textuales tradicionales. Del mismo modo, el enfoque de Orit Kamir sitúa a ciertas películas como textos jurisprudenciales informales, capaces de orientar juicios morales y éticos del público de manera funcionalmente análoga a ciertos procesos de juicio.

Jessica Silbey enriquece esta perspectiva al destacar la función del cine en la construcción de memoria jurídica colectiva y al iluminar sus efectos de largo plazo sobre percepciones públicas de la justicia. Austin Sarat y sus colaboradores amplían estas ideas al subrayar la relación recíproca entre cine y Derecho y al mostrar cómo las narrativas cinematográficas pueden reflejar y reconfigurar ideologías jurídicas de manera simultánea.

Al dialogar con estos autores, el capítulo establece un punto de partida para afirmar el papel central del cine en la formación de la conciencia jurídica pública y para sentar bases claras del modelo analítico que propone la tesis, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico. De este modo, sitúa al cine dentro de debates jurídicos contemporáneos y aborda de manera directa una de las preguntas centrales de la investigación: su relevancia para la teoría jurídica.

La revisión del estado del arte muestra que existe una bibliografía amplia y relevante sobre Derecho y cine, incluida la bibliografía hispanohablante y, en particular, aportes mexicanos

y latinoamericanos. Sin embargo, persiste una brecha metodológica: falta un modelo integrador y replicable que permita examinar de manera sistemática la relación recíproca entre narrativas cinematográficas y conciencia jurídica, y articular ese análisis con la espectacularidad, la imaginación moral y la memoria colectiva.

Al defender la singular influencia cultural, cognitiva, emocional y epistemológica del cine, el capítulo sienta las bases teóricas necesarias para la exploración posterior de los elementos del Ciclo Cinematográfico-Jurídico: la narrativa jurídica en el capítulo 2, la espectacularidad en el capítulo 3, la imaginación moral en el capítulo 4 y la memoria colectiva en el capítulo 5.

1. El poder cultural del cine frente a otras formas narrativas

Antes de profundizar en los aspectos específicos de la academia del Derecho y el cine, conviene precisar el poder cultural del cine como forma artística. Los teóricos y filósofos del cine han observado desde hace décadas que, por su reproducibilidad técnica y su recepción colectiva, el cine ejerce una influencia difícil de igualar en la cultura de masas contemporánea.

Autores influyentes, como Walter Benjamin, Stanley Cavell, Siegfried Kracauer, Noël Carroll y David Bordwell, explican cómo el cine alcanza audiencias masivas y moldea formas colectivas de ver el mundo. Sus aportaciones permiten entender por qué el cine opera como fuerza social y por qué su impacto en la conciencia jurídica no puede desatenderse. Además, para los estudios jurídicos no basta con afirmar la relevancia cultural del cine: también es necesario precisar qué distingue la narrativa cinematográfica y la espectacularidad de la narrativa literaria o teatral, y por qué esas diferencias importan.

El movimiento de Derecho y literatura ha mostrado durante décadas que la ficción y el teatro iluminan problemas jurídicos; sin embargo, el cine exige un análisis específico y prioritario porque su modo de narrar y su modo de afectar al público difieren cualitativamente. En esta sección, me apoyo en las ideas de los autores mencionados, cuyas investigaciones exploran dimensiones cognitivas, narrativas y afectivas propias del cine.

Su trabajo permite explicar cómo el cine atrae a los espectadores de un modo distinto al de la narrativa escrita o teatral, lo que refuerza el argumento de que el cine merece atención prioritaria por parte de juristas y humanistas.

Walter Benjamin, en *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* ([1936] 1969), ofrece una de las primeras descripciones sistemáticas del alcance cultural del cine. En la década de 1930, cuando el cine y la fotografía se consolidaban como medios dominantes de comunicación, Benjamin ([1936] 1969, 220-221) sostuvo que la reproducción mecánica disolvía el “aura” tradicional del arte, esto es, el estatus único y casi sagrado de una obra vinculada a un tiempo y un lugar concretos.

Una pintura podía conservar un “aura”, pero una película, reproducible y proyectable ante miles de personas en distintos lugares, carece de esa singularidad; su atractivo de masas deriva precisamente de estar hecha para la copia y la difusión (Benjamin [1936] 1969, 224-225). Benjamin ([1936] 1969, 224-225) sostiene que este desplazamiento tiene implicaciones ideológicas: al liberar el arte del ritual y hacerlo accesible a las masas, el cine abrió nuevas posibilidades de influencia política (Benjamin [1936] 1969, 224-225).

Así, contrapone la pantalla cinematográfica al lienzo pictórico: el cuadro invita a la reflexión porque permite al espectador entregarse a sus asociaciones; ante el fotograma, en cambio, esa operación se frustra, pues en cuanto el ojo percibe una imagen, esta ya ha cambiado y deja de ser aprehensible (Benjamin [1936] 1969, 238).

El proceso asociativo del espectador se ve perturbado por alteraciones continuas y bruscas, lo que genera el “efecto de choque” propio de la película (Benjamin [1936] 1969, 238). Debido a su alcance de masas, el cine puede moldear la ideología a gran escala y producir una experiencia colectiva simultánea en audiencias amplias: en una sala de cine, cientos de personas reciben las mismas imágenes y mensajes a la vez; a escala nacional, millones pueden ver la misma película en un breve periodo, con efectos profundos en la conciencia colectiva (Benjamin [1936] 1969, 238-239).

Benjamin ([1936] 1969, 239) sostiene que las masas constituyen la estructura desde la cual emergen nuevas formas de relación con el arte: el aumento significativo del público

transforma el método de participación. Observa que el cine altera el modo de participación del público: mientras el arte tradicional exigía concentración y contemplación, el cine favorece un compromiso más distraído y visceral, en el que los espectadores pueden absorber ideología sin advertirlo (Benjamin [1936] 1969, 239-240).

Por ejemplo, un montaje rápido puede intensificar la emoción y condicionar la respuesta del espectador, eludiendo la racionalidad crítica (Benjamin [1936] 1969, 241-242). Por ello, Benjamin ([1936] 1969, 241-242) advierte que el cine puede convertirse en un vehículo de propaganda, como ocurrió en la década de 1930.

Benjamin ([1936] 1969, 241) sostiene que los regímenes fascistas capitalizaron el poder de los espectáculos de masas y de las imágenes cinematográficas para estetizar la política y manipular a las masas, ofreciéndoles satisfacción emocional mientras perpetuaban las estructuras de poder existentes.

En una conclusión particularmente severa, Benjamin ([1936] 1969, 241) afirma: “el resultado lógico del fascismo es la introducción de la estética en la vida política”. Con ello subraya que la capacidad del cine para atraer y distraer a las masas puede resultar políticamente peligrosa cuando se utiliza como herramienta de manipulación (Benjamin [1936] 1969, 241).

Al mismo tiempo, Benjamin reconoce en el cine un potencial progresista. Al democratizar el arte y acercar las historias a las masas, el cine puede cultivar un público más crítico en determinadas circunstancias. En este sentido, cita las películas de Charlie Chaplin como ejemplo de una “reacción progresista” que combina placer visual con distancia crítica, de carácter cómico, frente a la autoridad (Benjamin [1936] 1969, 234).

A diferencia de la contemplación solitaria de una pintura al óleo, práctica que Benjamin ([1936] 1969, 234) asocia con un ocio burgués, una comedia de Chaplin era un acontecimiento de masas capaz de criticar sutilmente condiciones sociales mediante un humor accesible a públicos amplios. De ahí que la influencia ideológica del cine pueda operar en dos direcciones: puede afianzar ideologías dominantes o subvertirlas de forma sutil, según cómo se hagan y se reciban las películas. Esta ambivalencia es central para mi Ciclo

Cinematográfico-Jurídico, ya que los efectos del cine pueden orientarse hacia la reproducción o hacia la crítica del orden normativo.

Para la teoría jurídica, las ideas de Benjamin ponen de relieve un punto crucial: el cine se ha convertido en un medio central para configurar la percepción pública de la realidad y de la autoridad, incluida la autoridad jurídica. El Derecho puede estetizarse y presentarse para el consumo masivo a través de películas y otros medios de comunicación. Puede observarse, por ejemplo, cómo los dramas judiciales o los thrillers policíacos fijan imágenes de la justicia que millones de personas interiorizan.

Estas imágenes pueden reforzar la confianza en el sistema jurídico o, alternativamente, sembrar escepticismo y exigencias de reforma. El análisis de Benjamin sugiere que, dado el alcance masivo del cine, este compite con el discurso jurídico formal y, en ciertos contextos, puede desplazarlo en la formación de la conciencia jurídica popular.

En síntesis, Benjamin ([1936] 1969, 238-239) sostiene que la reproducibilidad masiva y la naturaleza inmersiva del cine le confieren un poder difícil de igualar para influir en creencias sociales, con implicaciones directas para la dimensión cultural del Derecho.

Esto justifica tratar el cine como objeto de atención seria en la teoría jurídica. El Derecho no opera en un vacío cultural, y la imagen en movimiento se ha convertido en un factor dominante en la configuración del entorno cultural en el que opera el Derecho (Friedman 1989, 1579, 1596; Reichman 2008, 460).

Mientras Benjamin ilumina el alcance ideológico masivo del cine, Stanley Cavell profundiza en sus implicaciones ontológicas al explorar cómo las películas reflejan y modelan la conciencia colectiva. En conjunto, estas reflexiones muestran que el cine es, a la vez, producto y productor de valores sociales, incluidos los vinculados con el Derecho y la justicia.

Stanley Cavell (1979, 215), en *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1979), explora la capacidad del cine para reflejar y moldear la conciencia colectiva, en particular por su forma distintiva de relación con el público y por su representación de realidades sociales. Sostiene que el cine ofrece imágenes que invitan a los espectadores a

cuestionar las estructuras sociales y su lugar en ellas, y con ello incide en la percepción colectiva de la realidad (Cavell 1979, 215). Para los fines de esta tesis, esta incidencia es relevante porque la percepción colectiva de la realidad condiciona también la manera en que una comunidad concibe la autoridad, la responsabilidad y la justicia.

El cine atrae al público al situarlo en un espacio compartido de espectadores, un escenario que combina, de modo paradójico, presencia comunitaria y aislamiento individual (Cavell 1979, 12). En la sala de cine, la asistencia colectiva configura una comunidad circunstancial, marcada por un anonimato singular: los espectadores comparten espacio, pero no necesariamente experiencias ni interpretaciones (Cavell 1979, 12). Así, esta forma de espectadorialidad incide en la conciencia colectiva al articular un espacio público de experiencia emocional compartida, aunque vivida de manera individual (Cavell 1979, 12).

Además, las películas plantean cuestiones sobre la vida social, en particular sobre la interacción entre identidad individual y existencia colectiva (Cavell 1979, 215). Cavell (1979, 215) sostiene que el cine indaga en la naturaleza de la sociedad y en el lugar de los individuos en ella, y llega a sugerir alternativas utópicas o anárquicas frente a las estructuras sociales vigentes.

Estas representaciones desafían al público a reflexionar colectivamente sobre sus valores sociales, lo que puede conducir a una reevaluación comunitaria y a cambios en la conciencia colectiva sobre la justicia social, la felicidad y la tensión entre identidad personal e identidad pública (Cavell 1979, 215).

Cavell (1979, 214-216) también destaca que, en su relación con el modernismo, el cine registra cambios históricos en la conciencia colectiva. En esa medida, funciona a la vez como depósito y como agente de memoria cultural: refleja transformaciones de actitudes y creencias a través de generaciones y, al hacerlo, contribuye a reconfigurarlas (Cavell 1979, 214-216). Esta conciencia histórica, inscrita en el cine, le permite operar como espejo de la experiencia colectiva al registrar y cuestionar cambios en la autopercepción social y en los valores comunitarios (Cavell 1979, 214-216).

Asimismo, Cavell (1979, 118-119) identifica cualidades ontológicas del cine que le otorgan una posición singular para influir en la conciencia colectiva. Destaca la naturaleza fotográfica del medio y, en particular, la proyección automática del mundo, como elemento central de su capacidad para representar la realidad con una inmediatez persuasiva (Cavell 1979, 118-119).

Las imágenes cinematográficas son especialmente convincentes porque se presentan como capturas directas de la realidad física y no como simples interpretaciones artísticas, lo que les otorga una autoridad singular para moldear la comprensión colectiva del mundo que rodea a los espectadores (Cavell 1979, 118-119).

El realismo del cine influye en la conciencia colectiva al ofrecer una tensión matizada entre “presencia” y “ausencia”, y entre realidad e ilusión (Cavell 1979, 152-154). Cavell (1979, 152-154) explica que la experiencia cinematográfica puede evocar en el espectador una conciencia de contingencia, esto es, de su ausencia física respecto de las escenas representadas, aunque se sienta íntimamente presente en ellas.

Esta dualidad incide en la conciencia colectiva al resaltar el papel del cine como mediador entre percepción individual y experiencia compartida de la realidad; de este modo, orienta reflexiones comunitarias sobre existencia, representación e identidad (Cavell 1979, 152-154).

Cavell (1979, 154) sostiene que la influencia de las películas resulta desproporcionada frente al valor intrínseco que suele atribuirse a una película promedio, por lo que una explicación simplista basada en el compromiso resulta insuficiente. De ahí que argumente que las personas incorporan narrativas cinematográficas a su identidad (Cavell 1979, 154).

Las películas se vuelven fragmentos adicionales de nuestra experiencia, nuevos elementos que se insertan en el tejido contingente de nuestros recuerdos, sin una señal clara de su significado futuro (Cavell 1979, 154). Como los recuerdos de la infancia, valiosos para quien los recuerda, pero a menudo irrelevantes para los demás, su contenido puede parecer menor frente al significado profundo que adquieren para cada uno de nosotros (Cavell 1979, 154).

Además, las películas reflejan la conciencia colectiva al encarnar narrativas culturales e históricas específicas que resuenan con experiencias humanas y condiciones sociales

compartidas (Cavell 1979, 118-120). Cavell (1979, 118-120) señala que la narración cinematográfica no solo retrata, sino que también interpreta experiencias compartidas e incorpora relatos culturalmente significativos que contribuyen a configurar la comprensión comunitaria de las normas, los desafíos y las aspiraciones sociales.

Por último, Cavell (1979, 154) afirma que el impacto del cine en la conciencia colectiva va más allá de la representación, pues moldea la percepción del público a través de la relación singular del medio con la acción y sus consecuencias. De ahí que sostenga que el cine refleja la imprevisibilidad y la complejidad de las acciones humanas y lleva a los espectadores a revisar, también colectivamente, su comprensión de la moral, la responsabilidad y las consecuencias sociales (Cavell 1979, 154).

Este compromiso colectivo con las representaciones cinematográficas de la acción humana profundiza la percepción de la interconexión entre elecciones individuales y resultados sociales, e influye en la conciencia compartida sobre el potencial humano y la responsabilidad social (Cavell 1979, 154).

En conclusión, Cavell presenta el cine como reflejo y formador activo de la conciencia colectiva. A través de una espectacularidad comunitaria pero individualizada, de su realismo social, de su vínculo con la historia y de su representación compleja de la acción humana, el cine influye en la percepción colectiva del público, en sus emociones y en su comprensión del mundo social que habita. Para esta tesis, ello explica por qué las representaciones cinematográficas del Derecho y la justicia pueden intervenir en la formación de una conciencia jurídica compartida.

Partiendo de la exploración de Cavell sobre el papel del cine en la formación de la percepción colectiva, Siegfried Kracauer analiza cómo la óptica realista de las películas influye en la comprensión que los espectadores tienen de la realidad, incluida la realidad de la justicia y del Derecho.

Otra perspectiva sobre el poder cultural del cine proviene de Siegfried Kracauer, teórico que, como Benjamin, se desarrolló en el entorno intelectual de la Escuela de Fráncfort. En *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960), Kracauer se centra en la

capacidad del cine para captar la realidad y en cómo esa capacidad moldea la comprensión del mundo por parte del público.

Kracauer (1960, 28) sostiene que el cine posee una capacidad singular para captar y revelar la realidad, y con ello moldea la comprensión del mundo por parte del público. En su esencia, el cine es fundamentalmente fotográfico y se arraiga en propiedades intrínsecas de la fotografía (Kracauer 1960, 28).

Kracauer (1960, 28) hace hincapié en la capacidad del cine para retratar con precisión la realidad física, a diferencia de otras artes que tienden a interpretarla o transformarla antes que a reproducirla. Esta representación influye en el público al centrar su atención en aspectos de la vida que, de otro modo, pasarían desapercibidos (Kracauer 1960, 53).

El poder del cine reside en buena medida en la grabación de detalles y movimientos auténticos de la vida (Kracauer 1960, 158-159). Desde sus inicios, el cine fue reconocido por su potencial para documentar con viveza fenómenos de la vida real y registrar matices como gestos sutiles y momentos efímeros que suelen escapar a la observación humana (Kracauer 1960, 158-159). Movimientos tan delicados como el susurro de las hojas o el paso de multitudes por las calles de una ciudad se vuelven visibles a través del cine, lo que altera y amplía la conciencia sensorial de los espectadores sobre su entorno (Kracauer 1960, 158-159).

Kracauer (1960, 300-301) sostiene que el compromiso del medio cinematográfico con la realidad física distingue claramente al cine de otras artes como la pintura y el teatro, que suelen privilegiar la interpretación subjetiva y la estilización. El cine prospera al preservar la autenticidad del entorno físico que captura, en estrecha sintonía con estilos documentales y noticiarios basados en la inmediatez y la fidelidad a los acontecimientos reales (Kracauer 1960, 300-301).

En consecuencia, el cine ofrece a los espectadores una conexión singularmente inmediata con el entorno humano y natural, y fomenta una experiencia inmersiva y convincente (Kracauer 1960, 300-301). La representación cinematográfica de la realidad reconfigura

también las respuestas cognitivas y emocionales del espectador al propiciar un estado receptivo, casi onírico (Kracauer 1960, 159-160).

Kracauer (1960, 159-160) señala que el cine afecta a los espectadores en el plano fisiológico y emocional antes de que se active el compromiso intelectual, lo que permite una conexión sensorial y psicológica más profunda con las escenas representadas. Esta experiencia de inmersión enriquece la comprensión del espectador sobre las complejidades y sutilezas de la vida cotidiana (Kracauer 1960, 159-160).

A su vez, el cine moldea activamente la comprensión de la realidad mediante el énfasis selectivo y técnicas como el montaje y el encuadre, que guían la atención y la interpretación del público (Kracauer 1960, 196). Este proceso incide en la manera en que los espectadores priorizan y responden emocionalmente a los acontecimientos representados, lo que muestra la influencia del cine más allá de la documentación pasiva (Kracauer 1960, 196).

Asimismo, el cine contribuye a la comprensión social y cultural al no limitarse a captar fenómenos físicos, sino también a reflejar condiciones e interacciones sociales dentro de contextos históricos y culturales (Kracauer 1960, 39-40).

Por ejemplo, Kracauer (1960, 39-40) destaca documentales como *Nanook of the North* (Flaherty 1922) y *Rain* (Ivens 1929), que profundizan en la percepción del espectador al situar la realidad física dentro de narrativas sociales más amplias. Así, el cine actúa como espejo de la sociedad contemporánea y como ventana a mundos diferentes, enriqueciendo la comprensión cultural (Kracauer 1960, 39-40).

El poder del cine para exponer a los espectadores a dimensiones de la realidad que suelen pasar inadvertidas tiene implicaciones para la conciencia pública e influye en el público más allá de la mera expresión artística (Kracauer 1960, 299-300).

Kracauer (1960, 300) describe el cine como un medio único para promover la “redención de la realidad física”, pues permite al público percibir objetos y acontecimientos que forman el continuo “flujo de la vida material” con una vividez difícil de alcanzar por otros medios. Esta característica favorece una comprensión más integradora de experiencias humanas complejas y de condiciones ambientales (Kracauer 1960, 299-300).

En conclusión, las ideas de Kracauer ponen de relieve la capacidad singular del cine para captar y revelar la realidad física, lo que moldea la forma en que el público percibe e interpreta su entorno.

La representación cinematográfica y el encuadre selectivo de fenómenos de la vida real influyen en la percepción sensorial, en las respuestas emocionales y en la comprensión cognitiva, y sacan a la luz aspectos del mundo que a veces permanecen ocultos para la percepción ordinaria. Desde esta óptica, el cine ofrece imágenes de instituciones y conflictos sociales que pueden convertirse en referencias para valorar la justicia y el Derecho. Todo ello subraya el papel del cine para mejorar y transformar nuestra comprensión de la realidad, lo que confirma su importancia perdurable en el ámbito visual y cultural.

Si Kracauer destaca la capacidad del cine para revelar la realidad física, Noël Carroll amplía esta idea al analizar los mecanismos por los que las películas capturan la atención y movilizan emociones, y con ello desencadenan juicios morales y evaluaciones éticas clave para comprender la influencia del cine en la conciencia jurídica.

El filósofo Noël Carroll, en *The Philosophy of Motion Pictures* (2008), ofrece una exposición sistemática de lo que implica, para la mente y los sentidos, ver una película. Carroll (2008, 156-157) analiza cómo las imágenes en movimiento afectan de forma singular al espectador en los planos cognitivo y emocional. Sostiene que las películas son especialmente poderosas a la hora de suscitar respuestas emocionales porque el medio puede estructurar la atención perceptiva y orientar la valoración emocional (Carroll 2008, 156-157).

A diferencia de las experiencias cotidianas, las escenas cinematográficas se diseñan deliberadamente para destacar señales asociadas a criterios emocionales concretos, de modo que tienden a suscitar con regularidad estados como miedo, tensión o alegría incluso en públicos distintos (Carroll 2008, 156-157).

Carroll (2008, 151-152) subraya que las emociones que suscita el cine derivan de juicios cognitivos específicos acerca de los escenarios representados. Las películas proporcionan al público claves visuales y narrativas que activan tales juicios a partir de intereses y valores ampliamente compartidos, como la seguridad o la justicia (Carroll 2008, 156-157). Por

ejemplo, una película de terror destaca rasgos de una situación que satisfacen criterios de nocividad e impureza, lo que lleva al espectador a experimentar miedo y repugnancia (Carroll 2008, 160).

En este entorno estructurado, los espectadores tienden a experimentar patrones emocionales comparables, pese a sus distintos antecedentes personales y contextos culturales, debido a la capacidad del cine para orientar de manera consistente procesos emocionales y cognitivos básicos (Carroll 2008, 156-157).

Además, Carroll (2008, 156) subraya que el compromiso emocional al ver películas no solo implica una valoración cognitiva, sino también reacciones perceptivas inmediatas. Algunas imágenes o secuencias cinematográficas son lo bastante potentes como para provocar reacciones viscerales incluso antes de que el espectador formule evaluaciones cognitivas completas (Carroll 2008, 156).

Las sombras que se mueven rápidamente en una película de suspenso pueden evocar miedo al instante, lo que ilustra cómo las emociones pueden originarse cerca del nivel perceptivo sin un procesamiento consciente (Carroll 2008, 156). Estos catalizadores emocionales inmediatos ponen de relieve la capacidad distintiva del cine para eludir el procesamiento cognitivo de alto nivel y afectar directamente al estado emocional del espectador, volviendo la experiencia profundamente inmersiva (Carroll 2008, 156).

Carroll (2008, 160) también analiza las formas matizadas en que las películas pueden evocar complejidad emocional y ambigüedad, en contraste con respuestas emocionales más directas, típicas de géneros como el terror o el suspenso. Las películas pueden estructurarse para satisfacer simultáneamente criterios emocionales asociados con sentimientos contradictorios, llevando al público a una reflexión e introspección más profundas (Carroll 2008, 160-161).

Estos compromisos emocionales complejos requieren implicación cognitiva, pues los espectadores deben interpretar activamente los matices narrativos y los detalles visuales (Carroll 2008, 160). Esto enriquece su experiencia emocional y profundiza su compromiso cognitivo con la película (Carroll 2008, 160). Cabe destacar, además, que Carroll (2008, 152-

153) sostiene que las emociones son adaptaciones evolutivamente ventajosas para la supervivencia humana, lo que ayuda a explicar su amplia resonancia en públicos variados.

Las películas aprovechan mecanismos biológicos y psicológicos inherentes a la percepción y cognición humanas: activan los sistemas emocionales del espectador para que reaccione como si enfrentara situaciones de la vida real, pese al conocimiento explícito de la naturaleza ficticia del contenido (Carroll 2008, 152-153). Este compromiso es posible gracias a la función biológica de las emociones de evaluar rápidamente las situaciones en función de amenazas o beneficios percibidos, lo que convierte la experiencia cinematográfica en un ejercicio de simulación emocional y cognitiva (Carroll 2008, 152-153).

Además, Carroll (2008, 189) explica cómo los cineastas explotan la tendencia humana a imitar las expresiones emocionales observadas en pantalla, aumentando el impacto emocional mediante la implicación corporal.

Técnicas cinematográficas como el montaje en modo “*point of view*”, POV, esto es, punto de vista, aprovechan los reflejos innatos del espectador, facilitan la conexión emocional y profundizan el procesamiento cognitivo de la experiencia de los personajes y de los desenlaces narrativos (Carroll 2008, 189). Esta imitación automática ayuda al público a interiorizar los estados emocionales representados, intensificando su implicación cognitiva y emocional con la película (Carroll 2008, 189).

Carroll (2008, 156-157, 189) subraya que las respuestas emocionales que suscitan las películas no son meras reacciones pasivas, sino experiencias activas y corporales que implican valoración cognitiva, compromiso perceptivo inmediato y reflejos biológicos. Las películas estructuran escenarios que resuenan ampliamente entre los espectadores, lo que demuestra su capacidad para moldear de forma predecible reacciones emocionales y cognitivas, con matices individuales (Carroll 2008, 156-157).

A través de estos compromisos multifacéticos, las imágenes en movimiento impactan profundamente a los espectadores y les ofrecen oportunidades para la excitación emocional, la estimulación cognitiva y la autorreflexión (Carroll 2008, 147-148, 189). Todo ello

confirma el poder duradero y la importancia del cine como medio (Carroll 2008, 147-148, 189).

En resumen, la filosofía cinematográfica de Carroll subraya que el compromiso cognitivo y emocional del cine es distinto del de la literatura y otras formas narrativas. La inmediatez del cine, su carácter multisensorial y la experiencia colectiva de visualización producen una combinación poderosa capaz de moldear percepciones y sentimientos, algo que los teóricos del Derecho deben tener en cuenta.

Así, responde a la pregunta “¿por qué el cine?” al mostrar que el modo en que el cine nos afecta es singularmente poderoso, potencialmente más influyente que la palabra escrita. Esto ayuda a explicar por qué las representaciones cinematográficas del Derecho y de cuestiones de justicia podrían resultar más influyentes que las literarias en el contexto contemporáneo, incluida la formación de la conciencia jurídica.

Las ideas de Carroll sobre el impacto emocional del cine abren paso al análisis de David Bordwell sobre la construcción activa del significado por parte del espectador, proceso clave para entender cómo las películas moldean el razonamiento jurídico y moral. Bordwell ha analizado en profundidad la narración cinematográfica y los modos en que el público la interpreta. Aunque su investigación se centra en el cine, también establece comparaciones con recursos narrativos de la literatura.

En *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (1989), David Bordwell (1989, 2-4) investiga cómo las películas cuentan historias y cómo el público construye significado a partir de esas narraciones. Sostiene que las películas no solo transmiten sentido, sino que este se elabora mediante procesos cognitivos en los espectadores, quienes interpretan las señales cinematográficas mediante inferencias (Bordwell 1989, 2-4). En consecuencia, el público no recibe información de forma pasiva, sino que participa en la construcción de sentido de las películas que ve (Bordwell 1989, 2-4).

Bordwell (1989, 2-4) subraya la centralidad de la inferencia en la comprensión cinematográfica y sostiene que la elaboración de significado combina procesos perceptivos básicos con estrategias interpretativas más complejas. Las narraciones filmicas guían al

espectador mediante pistas incorporadas en su estructura visual y narrativa, que se interpretan a partir de esquemas cognitivos previos (Bordwell 1989, 2-4). Así, el público razona de manera inferencial a lo largo de la visualización, interpretando secuencias e interacciones representadas en la pantalla (Bordwell 1989, 2-4).

Asimismo, Bordwell (1989, 34, 136-137) destaca el papel crucial de los “esquemas”, estructuras mentales que el espectador aporta a la visualización y que le permiten organizar la percepción y anticipar el desarrollo de la narración. Estos esquemas incluyen patrones narrativos familiares y arquetipos de personajes que el público utiliza para interpretar los acontecimientos, anticipar desenlaces y deducir el sentido de elementos narrativos ambiguos (Bordwell 1989, 136-137).

Bordwell (1989, 208-209) añade que las películas estructuran la atención del público mediante técnicas retóricas que orientan la interpretación y enfatizan elementos narrativos concretos. Así, los cineastas elaboran relatos que activan expectativas y suscitan respuestas emocionales e intelectuales específicas (Bordwell 1989, 208). Estos recursos retóricos moldean los procesos inferenciales del espectador y condicionan cómo se construye el significado a partir de recursos técnicos cinematográficos como el encuadre, el montaje y la organización del relato (Bordwell 1989, 209).

Según Bordwell (1989, 2-4), la comprensión narrativa y la interpretación difieren de manera significativa. La comprensión implica reconocer y seguir las estructuras narrativas básicas, mientras que la interpretación busca desentrañar significados simbólicos más profundos incorporados a la historia (Bordwell 1989, 2-4). El público suele realizar ambas operaciones de forma simultánea, pero en niveles cognitivos distintos: la visualización inicial tiende a privilegiar la comprensión, mientras que la reflexión y el análisis posteriores propician interpretaciones más complejas (Bordwell 1989, 2-4).

Además, Bordwell (1989, 209) afirma que la interpretación está fuertemente influida por contextos institucionales como la crítica, la academia y los sistemas educativos, que configuran convenciones interpretativas compartidas. La interpretación se convierte así en una práctica retórica institucionalizada en la que el significado se negocia mediante normas

aceptadas y criterios comunitarios, y no como un acto puramente subjetivo (Bordwell 1989, 208-209).

En consecuencia, el discurso interpretativo se apoya en supuestos compartidos sobre la forma cinematográfica, la estructura narrativa y el sentido temático, que a la vez guían y limitan las interpretaciones del público (Bordwell 1989, 208-210).

Además, Bordwell (1989, 208-209) explica la dimensión retórica de la interpretación y subraya que esta siempre implica estrategias persuasivas orientadas a convencer a otros de la validez de una lectura determinada. Críticos y académicos recurren a recursos retóricos como el ethos y el pathos para construir argumentos convincentes sobre el significado de las películas (Bordwell 1989, 206-208).

Este elemento retórico no solo configura interpretaciones individuales, sino que también incide en la comprensión y la valoración colectivas de las narraciones cinematográficas, reforzando marcos interpretativos específicos dentro de una comunidad más amplia (Bordwell 1989, 208-209).

Por último, Bordwell (1989, 8-9) analiza el impacto de las “pistas textuales”, es decir, elementos concretos y perceptibles de la película que guían la interpretación inferencial. Estas pistas incluyen el estilo visual, el desarrollo narrativo, el comportamiento de los personajes y diálogos puntuales, y proporcionan al público información crucial para construir interpretaciones narrativas coherentes (Bordwell 1989, 8-9).

Una narración cinematográfica eficaz implica, por tanto, una organización cuidadosa de estas pistas textuales, diseñada para provocar respuestas interpretativas determinadas y permitir que el público construya un significado narrativo coherente (Bordwell 1989, 8-9).

En esta obra, Bordwell ofrece un marco exhaustivo para entender cómo las películas comunican historias y cómo el público construye significado. Al enfatizar los procesos cognitivos inferenciales, los esquemas interpretativos, los contextos retóricos y las pistas textuales, revela que la visualización es un proceso altamente interactivo y cognitivamente complejo, en el que el significado se elabora y no se recibe de forma pasiva.

En resumen, esta sección ha demostrado que el alcance cultural inigualable del cine, su experiencia sensorial inmersiva y su compromiso cognitivo-emocional, a la luz de las ideas de Benjamin, Cavell, Kracauer, Carroll y Bordwell, lo distinguen de la literatura y de otras formas narrativas. Estas características lo convierten en un medio vital para moldear las percepciones sociales del Derecho y la justicia.

Estas características coinciden con las primeras fases del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, especialmente cuando las narraciones cinematográficas estimulan la imaginación moral entre el público masivo, lo que distingue al cine como una forma de arte socialmente potente.

Con esta base teórica sobre el poder y el carácter distintivo del cine, paso ahora a la literatura académica sobre la intersección entre Derecho y cine. Desde hace poco más de tres décadas, académicos del Derecho y críticos culturales han examinado con creciente atención la relación entre las películas y la comprensión social del Derecho.

Este campo, consolidado en las últimas décadas y en constante expansión, suele denominarse “Derecho y cine” o “estudios jurídico-cinematográficos”. Sostiene que las películas no solo reflejan el Derecho en la sociedad, sino que participan activamente en la configuración de las normas jurídicas, en el conocimiento público del Derecho e incluso en la práctica jurídica.

En la sección siguiente, repaso las principales contribuciones de una selección de académicos del subcampo jurídico-cinematográfico, conocido también como *law-and-film*. Para ubicar el campo sin pretender exhaustividad, parto de algunas obras en lengua inglesa de carácter compilatorio y de sistematización (Denvir 1996; Greenfield, Osborn y Robson 2001; Asimow y Mader 2004; Chase 2002). Después me concentro en Richard Sherwin, Orit Kamir, Jessica Silbey y Austin Sarat, por tratarse de intervenciones teóricas programáticas y ampliamente citadas que han estructurado líneas de discusión centrales sobre el cine como lugar de producción de significado jurídico.

Además, añado un subapartado breve sobre aportes mexicanos y latinoamericanos. El objetivo no es construir un inventario exhaustivo, sino delimitar enfoques relevantes y ubicar con claridad el espacio metodológico que esta tesis pretende cubrir.

Cada uno de estos autores ofrece una mirada distinta sobre la importancia del cine para el Derecho, desde su papel como fuente de conocimiento jurídico popular hasta su función como foro para el juicio moral y la memoria colectiva.

En conjunto, sus aportes muestran que las narrativas cinematográficas influyen de manera significativa en la comprensión jurídica del público y que, en el plano social, ese influjo puede resultar más determinante que el acceso directo a textos o instituciones jurídicas. Con ello se refuerza mi argumento de que los teóricos del Derecho deben considerar seriamente el cine, particularmente a través del marco teórico que propongo: el Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

2. La academia jurídico-cinematográfica

Esta sección presenta el estado del arte académico sobre la intersección entre Derecho y cine a partir de dos circuitos que dialogan, pero no se confunden. Primero reviso algunos referentes anglófonos que han estructurado debates teóricos y metodológicos centrales. Después ubico aportes producidos en México y en América Latina, donde el campo se ha desarrollado con líneas propias, a menudo vinculadas a la pedagogía jurídica, la justicia penal, los derechos humanos, los derechos culturales y la lectura metodológica del texto audiovisual. El objetivo no es agotar la bibliografía, sino fijar coordenadas suficientes para justificar la necesidad del modelo integrador y replicable que propone esta tesis.

2.1. Aportes anglosajones

Antes de concentrarme en los autores que he seleccionado para analizar con mayor profundidad, conviene mencionar, a modo de antecedente, que el campo anglófono también se consolidó mediante compilaciones y textos de enseñanza que trataron al cine como un objeto jurídicamente significativo.

En particular, la obra *Legal Reelism: Movies as Legal Texts* (Denvir 1996) reúne análisis interdisciplinarios que leen películas como textos culturales capaces de transmitir concepciones de justicia, autoridad y legalidad, y muestran por qué el cine puede funcionar como un insumo relevante para la teoría jurídica.

Asimismo, en la tradición británica y, en sentido más amplio, anglófona, *Film and the Law* (Greenfield, Osborn y Robson 2001) ofrece una sistematización del estudio del cine sobre el Derecho, los abogados y la justicia, y discute el problema de su clasificación y lectura teórica.

Por su parte, *Law and Popular Culture: A Course Book* (Asimow y Mader 2004) adopta el formato de libro de curso para explorar la relación recíproca entre Derecho y cultura popular a través del análisis de películas y de la televisión. En una clave afín, *Movies on Trial: The Legal System on the Silver Screen* (Chase 2002) muestra, a partir de un repertorio amplio de películas, cómo los imaginarios cinematográficos expresan y alimentan creencias sociales sobre el sistema jurídico, la figura del abogado y la idea de justicia.

Richard K. Sherwin ha sido una de las voces pioneras en el análisis de la intersección entre Derecho, medios de comunicación y cultura popular. Sus obras *When Law Goes Pop: The Vanishing Line between Law and Popular Culture* (2000) y *Visualizing Law in the Age of the Digital Baroque* (2011) analizan cómo el significado jurídico se produce cada vez más no solo en tribunales y textos jurídicos, sino también en representaciones mediáticas, especialmente en el cine y la televisión.

La tesis central de Sherwin (2000, 6) sostiene que vivimos en una era saturada de imágenes en la que la comprensión pública del Derecho está determinada, en gran medida, por narrativas visuales y representaciones de la cultura pop. De ahí que la frontera entre realidad y ficción jurídicas se haya difuminado (Sherwin 2000, 5-6, 39). En ese contexto, el Derecho “hace pop” al adoptar estilos y motivos propios de los medios, y, a la inversa, los productos mediáticos populares asumen la función de definir qué significa el Derecho para la sociedad (Sherwin 2000, 5-6, 39).

En esa línea, Sherwin (2011, 1) explora la relación entre el Derecho y los medios visuales y subraya las implicaciones de la representación visual en las prácticas jurídicas contemporáneas. La cultura visual, en particular el cine y la imagen digital, influye de manera decisiva en la forma en que la verdad y la justicia se perciben, se argumentan y se deciden en el sistema judicial (Sherwin 2011, 1).

Asimismo, Sherwin (2000, 18-19) observa que el cine y la televisión suelen generar expectativas poco realistas sobre el Derecho. Lo hacen gracias a la capacidad de la narración visual para involucrar con rapidez al espectador en planos emocionales y cognitivos, activando patrones inconscientes de creencia y juicio (Sherwin 2011, 2, 18-19). Estas reacciones inmediatas tensionan la aspiración del Derecho a una justicia imparcial y fundada en hechos, porque los argumentos visuales tienden a activar sesgos afectivos en lugar de una deliberación razonada (Sherwin 2011, 2).

El fenómeno que Sherwin (2011, 5) denomina “barroco digital” describe un cambio cultural más amplio en el que los marcos racionalistas y textuales tradicionales resultan insuficientes para abordar las complejidades que introduce la representación visual. En ese entorno, la elocuencia visual no solo adorna los argumentos jurídicos: también se vuelve un componente central de su eficacia, porque puede incidir en los resultados al captar la atención y movilizar las emociones del espectador (Sherwin 2011, 5).

Sherwin (2011, 5) también subraya las tensiones y los riesgos que implica la dependencia del sistema jurídico respecto de los medios visuales. El poder persuasivo de las narrativas audiovisuales, visible en el cine y otros medios populares, puede distorsionar percepciones y reducir la capacidad de jurados y público para distinguir hechos de construcciones visuales cargadas emocionalmente (Sherwin 2011, 5).

Para identificar y anticipar cambios en el propio Derecho, conviene estudiar la cultura popular en busca de indicadores de transformación en principios, convicciones y expectativas compartidas (Sherwin 2000, 39). Ello permite comprender mejor y, en su caso, legitimar las construcciones de verdad y justicia que produce el sistema jurídico, es decir, los marcos con los que una colectividad afirma lo que considera verdadero y justo (Sherwin 2000, 39).

Sherwin (2011, 3) sostiene que la intersección entre Derecho y cultura visual exige colaboración con disciplinas como estudios culturales y de medios, historia del arte, psicología cognitiva, psicoanálisis y neurociencia. También propone que los juristas desarrollen una alfabetización visual que les permita comprender el funcionamiento de la imagen y evaluar críticamente el papel de los medios visuales en contextos jurídicos (Sherwin

2011, 3). Con ello, podrían fortalecer habilidades relevantes para la práctica, como la comunicación visual, el contrainterrogatorio y el juicio (Sherwin 2011, 3).

En esencia, Sherwin describe un sistema de retroalimentación: las representaciones mediáticas configuran las percepciones públicas del Derecho; esas percepciones, a su vez, presionan al sistema jurídico para actuar de determinadas maneras, lo que conduce a nuevos momentos dignos de atención mediática.

Sherwin (2000, 211) sostiene que es necesario agudizar la conciencia sobre creencias, propósitos, motivos y expectativas, así como sobre otros estados intencionales que intervienen en la producción de significados. Ello permite apreciar el modo en que ciertas construcciones cognitivas y culturales nos predisponen a determinados tipos de significados, verdades y realidades (Sherwin 2000, 211).

Este enfoque no se limita a lo que las personas piensan y dicen en contextos específicos al participar en determinadas prácticas comunicativas; también considera los recursos cognitivos y culturales que emplean al pensar y hablar (Sherwin 2000, 211). Sherwin (2011, 5) afirma que este giro exige compromiso crítico y mayor alfabetización visual, tanto en profesionales del Derecho como en la academia, para salvaguardar la integridad de la justicia en una época dominada por la cultura visual.

Para los fines de esta tesis, la aportación principal de Sherwin puede formularse así: las narrativas e imágenes cinematográficas pueden pesar de modo significativo en la conciencia jurídica del público, a veces con un peso comparable al de los textos jurídicos, e incluso superior.

La frontera que, según Sherwin, se desvanece es la que separa conocimiento jurídico de ficción audiovisual: para muchas personas, buena parte de lo que creen saber sobre el Derecho y, por extensión, sobre la justicia proviene en realidad de películas y programas de televisión. En las propias palabras de Sherwin (2000, 34): “¿a dónde se puede ir si no es a la pantalla? Es donde la gente busca la realidad hoy en día”.

Para la teoría jurídica, el aporte de Sherwin es una invitación a tomarse en serio, y de forma crítica, los medios populares en lugar de descartarlos. Su argumento es que parte del

significado jurídico se ha desplazado hacia la cultura visual; por ello, quien estudia el Derecho debe atender también a esa esfera de producción simbólica. De ahí la justificación para prestar atención especial al cine: allí se desarrolla hoy una porción relevante de la pedagogía pública del Derecho.

En síntesis, Sherwin muestra con claridad que las representaciones cinematográficas y televisivas del Derecho pueden tener consecuencias prácticas: influyen en decisiones de jurados, inciden en debates políticos y repercuten en la conducta profesional dentro del campo jurídico.

De ello se sigue que la teoría jurídica no puede ignorar el cine tratándolo como mero entretenimiento sin relevancia normativa. Debe abordarlo como un objeto serio de interés para la filosofía del Derecho: un espacio en el que la sociedad delibera, en clave narrativa y visual, sobre qué entiende por justicia.

Si bien Sherwin ilustra la amplia influencia de los medios visuales en la conciencia jurídica del público, Orit Kamir se centra en cómo determinadas películas funcionan como textos con función jurisprudencial y orientan activamente los juicios morales y jurídicos de los espectadores.

Orit Kamir es otra voz destacada en este campo de Derecho y cine. En *Why 'Law-and-Film' and What Does it Actually Mean? A Perspective* (2005), Kamir (2005, 256) sostiene que comprender esta interacción es importante porque tanto el Derecho como el cine son formaciones culturales centrales que narran valores compartidos y creencias normativas. Además, señala que este campo enfrenta varios retos (Kamir 2005, 261).

Entre esos retos, Kamir (2005, 261) identifica uno central para esta tesis: “menos desarrollada, hasta la fecha, está la metodología del Derecho y el cine”. En esa laguna se sitúa la contribución de la presente investigación, que propone un método para estudiar un “marco para leer juntos el Derecho y el cine de una manera socialmente significativa” (Kamir 2005, 261; véase también el anexo A).

Conviene examinar también el marco teórico que propone. Kamir (2005, 261) propone tres perspectivas fundamentales para enmarcar la relación entre el Derecho y el cine: películas

paralelas al Derecho, películas que realizan “actos de juicio” en los espectadores y películas que contribuyen a la jurisprudencia popular.

Kamir (2005, 256-257, 260-261) afirma, en primer lugar, que ciertas películas son paralelas a la función del Derecho en la sociedad. El Derecho funciona como una formación cultural y social fundamental: narra historias, crea mitos y construye valores comunitarios (Kamir 2005, 256-257, 260-261). Kamir (2005, 256-257), sostiene que las películas desempeñan funciones similares.

Al igual que el Derecho, el cine narra y construye la realidad mediante relatos cuidadosamente seleccionados, representaciones y rituales narrativos (Kamir 2005, 256-257). Ambos medios fomentan una “comunidad imaginada”, término tomado de Benedict Anderson, en el sentido de que crean visiones, creencias e identidades colectivas compartidas por su público (Kamir 2005, 256-257, 276).

Este paralelismo se ilustra en el análisis que Kamir (2005, 264) hace de *Fatal Attraction* (Lyne 1987) y *Taxi Driver* (Scorsese 1976), películas que influyeron de manera significativa en la percepción pública y jurídica del acoso.

En este sentido, Kamir (2005, 264) explica que estas películas incidieron en las actitudes sociales hacia el acoso y, en última instancia, en marcos legislativos como las leyes pioneras de California sobre la materia, lo que pone de relieve el papel del cine en desarrollos jurídicos del mundo real. Esto refuerza la idea de que las películas no solo representan la realidad, sino que también influyen activamente en las normas sociales y en las respuestas legislativas.

La segunda tesis central de Kamir (2005, 268-269) es que las películas realizan en sí mismas “actos de juicio”. Según explica, las películas suelen involucrar de manera implícita o explícita a las audiencias en juicios morales y éticos análogos a los procesos jurídicos (Kamir 2005, 268). Para ello utilizan recursos narrativos, desarrollo de personajes y mecanismos de identificación emocional que orientan al espectador hacia posturas evaluativas específicas (Kamir 2005, 268-269).

Kamir (2005, 268-269) argumenta que las películas, a través de la retórica cinematográfica, guían el juicio del espectador sobre cuestiones morales, éticas y sociales, en paralelo con el razonamiento jurídico y con los procesos de decisión en los tribunales.

Uno de los ejemplos más claros que Kamir (2005, 269-270) utiliza para ilustrar el cine como juicio es *Rashomon* (Kurosawa 1950). La autora señala que la película ofrece múltiples narraciones contradictorias de un crimen y exige al espectador actuar como juez, al tener que determinar la verdad y la responsabilidad moral a partir de pruebas fragmentarias y testimonios poco fiables (Kamir 2005, 269-270).

La película coloca al público en el lugar del juez y lo obliga a deliberar, reflexionar y formular conclusiones morales sobre la culpabilidad y la inocencia de los personajes, reproduciendo así la dinámica de un proceso judicial (Kamir 2005, 269-270). Del mismo modo, el análisis de Kamir (2005, 267-268) de *Death and the Maiden* (Polanski 1994) muestra cómo una película puede crear condiciones para un juicio autorreflexivo, en el que el espectador reexamina sus propios prejuicios y su posible complicidad en injusticias sociales.

La tercera perspectiva presentada por Kamir (2005, 271-272) es que ciertas películas contribuyen de manera significativa a la “jurisprudencia popular”. Con esta expresión se refiere al modo en que las películas ofrecen perspectivas jurídicas alternativas y accesibles que resuenan ampliamente en el público y exploran de manera constante cuestiones que el discurso jurídico formal suele dejar de lado (Kamir 2005, 271-272).

Kamir (2005, 271-272) subraya que las películas pueden comunicar ideas jurídicas complejas de manera convincente y comprensible, haciendo tangibles conceptos abstractos para públicos más amplios. Para ilustrarlo, recurre a películas como *A Question of Silence* (Gorris 1982) y *A Pure Formality* (Tornatore 1994), que exploran de forma explícita y vívida cuestiones relativas a la justicia de género, la desobediencia civil y la legitimidad del Derecho (Kamir 2005, 272-274).

Kamir (2005, 272-274) también destaca que *A Question of Silence* desafía enfoques jurídicos tradicionales al presentar la resistencia violenta de las mujeres al patriarcado como racional y no como patológica, con lo que amplía el discurso jurídico más allá de sus límites

convencionales. De modo semejante, *A Pure Formality* explora cuestiones de verdad, identidad y memoria a través de su narrativa cinematográfica, y ofrece reflexiones potentes sobre las dimensiones morales y psicológicas de la justicia (Kamir 2005, 272-273).

Las implicaciones de la tesis de Kamir (2005, 274-275) para el campo Derecho y cine son múltiples. En primer lugar, su enfoque reconoce la influencia sociojurídica del cine, lo que impide reducirlo a mero entretenimiento. Por el contrario, las películas aparecen como instrumentos poderosos en la configuración de valores sociales y normas jurídicas (Kamir 2005, 274-275). En segundo lugar, al entender el cine como juicio, Kamir (2005, 268-269) subraya su papel en la formación cultural y destaca la responsabilidad ética de los cineastas como agentes capaces de moldear la percepción pública de la justicia.

Por último, Kamir (2005, 274) reconoce que la contribución del cine a la jurisprudencia popular exige que los juristas se tomen en serio la jurisprudencia cinematográfica, porque incorpora a públicos amplios a un diálogo significativo sobre justicia, derechos y moral más allá de los confines académicos y jurídicos tradicionales.

Kamir (2005, 275) señala además el valor de integrar los enfoques de Derecho y cine en contextos educativos. Su experiencia docente muestra la eficacia de utilizar películas para ayudar a los estudiantes a comprender conceptos jurídicos complejos y cuestiones sociales de un modo más intuitivo y personal (Kamir 2005, 275).

Al comprometerse emocionalmente con las narraciones cinematográficas, estudiantes y público general están mejor preparados para captar las sutilezas y realidades humanas que con frecuencia quedan abstraídas en la educación jurídica tradicional (Kamir 2005, 275). En suma, la teoría de Kamir sobre Derecho y cine pone de relieve las formas profundas en que ambos interactúan para configurar, reforzar y cuestionar normas y valores sociales.

Al clasificar esta interacción en películas paralelas al Derecho, películas que juzgan y películas que contribuyen a la jurisprudencia popular, Kamir ofrece un marco coherente para comprender el significado cultural más amplio de las narrativas cinematográficas. Esta perspectiva impulsa la investigación sobre el papel del cine como fuerza dinámica dentro del

paisaje jurídico y cultural, y enriquece tanto el discurso académico como el compromiso público con el Derecho y la justicia.

A partir de la concepción de Kamir de las películas como textos jurisprudenciales, Jessica Silbey examina cómo las narraciones cinematográficas se relacionan con la memoria y contribuyen a conformar una memoria jurídica colectiva que influye en normas sociales y en la comprensión del Derecho a lo largo del tiempo.

Jessica Silbey ha contribuido al campo de Derecho y cine al examinar la intersección entre cine, memoria y construcción de significado jurídico. En *Persuasive Visions: Film and Memory* (2014), Silbey (2014, 24) replantea el papel del cine en el ámbito jurídico y lo presenta como forma de memoria, más que como mera herramienta probatoria.

En este sentido, Silbey (2014, 31) organiza el cine en cuatro categorías de memoria: recuerdos, memorias, memoriales ceremoniales y memoria mítica. Cada una contribuye de modo distinto a los procesos jurídicos. Este enfoque se aparta de la visión tradicional de la película como registro objetivo y enfatiza sus cualidades subjetivas e interpretativas en la configuración de narrativas jurídicas (Silbey 2014, 24). El análisis de Silbey (2014, 41) muestra cómo el cine influye en la justicia al construir significado más allá de los datos brutos.

Silbey (2014, 31) identifica los recuerdos cinematográficos como grabaciones inconscientes que documentan sucesos sin un argumento inherente. Lo ejemplifica con *Hudspeth v. City of Shreveport*,² caso en el que una grabación de la cámara del salpicadero captó un encuentro fatal con la policía. Ese tipo de material ofrece visiones fragmentadas que exigen interpretación para adquirir significado jurídico (Silbey 2014, 32).

Las imágenes mostraban a Marquise Hudspeth sosteniendo un teléfono móvil que los agentes interpretaron como una amenaza, lo que motivó el uso de fuerza letal (Silbey 2014, 32-33). Sin embargo, la propia grabación no aclaraba por sí sola si la actuación de los agentes estaba

² *Hudspeth v. City of Shreveport*, 270 F. App'x 332 (5th Cir. 2008).

justificada, por lo que resultaba necesario un testimonio externo que aportara contexto (Silbey 2014, 33).

En el proceso judicial, esta filmación actuó como sustituto de la memoria, al permitir que el jurado presenciara el suceso de primera mano, aunque su significado dependía de la narración que lo enmarcara (Silbey 2014, 33-34). Silbey (2014, 33-34) compara estas grabaciones con recuerdos físicos: conservan momentos, pero carecen de significado sin una explicación que las acompañe. Esta categoría pone de relieve los límites de la película como registro autónomo y expone su dependencia del encuadre humano en las disputas legales (Silbey 2014, 33-34).

Silbey (2014, 31) define también las memorias cinematográficas como grabaciones deliberadas, por ejemplo confesiones, diseñadas para reconstruir hechos pasados e influir en resultados jurídicos. Estas películas se asemejan a narraciones personales construidas para transmitir una perspectiva específica (Silbey 2014, 31). Lo ilustra con *People v. Goetz*,³ caso en el que dos declaraciones grabadas de Bernhard Goetz, realizadas tras el tiroteo en el metro de Nueva York, se convirtieron en un elemento importante del proceso (Silbey 2014, 35).

La cuidadosa presentación de Goetz, marcada por repetición y énfasis, reflejaba su intención de construir una identidad para futuras audiencias (Silbey 2014, 35). Los fiscales interpretaron la grabación como prueba de culpabilidad premeditada, mientras que el jurado la consideró un relato exagerado, lo que contribuyó a la absolución (Silbey 2014, 35-36). Esta división demuestra el carácter fluido del significado en este tipo de registros, pues un mismo material podía apoyar conclusiones opuestas (Silbey 2014, 36).

Asimismo, Silbey (2014, 37) ofrece otro caso como ejemplo: en *People v. Kelly*,⁴ la acusación presentó un video de aproximadamente veinte minutos sobre Sara Weir para influir en la sentencia mediante la evocación de simpatía. Compuesto por fotografías, películas caseras y una narración materna musicalizada, el video buscaba personalizar a Weir ante el jurado (Silbey 2014, 37).

³ *People v. Goetz*, 68 N.Y.2d 96 (1986).

⁴ *People v. Kelly*, 42 Cal. 4th 763 (2007).

El Tribunal Supremo de California permitió su uso, al considerar que ayudaba al jurado a comprender la vida de Weir.⁵ En la etapa posterior ante la Corte Suprema de Estados Unidos, el juez Stevens, al acompañar la denegación del certiorari en *Kelly v. California*, expresó preocupación por el peso emocional del video, y el juez Breyer manifestó una objeción similar.⁶ Silbey (2014, 31) observa que este tipo de materiales reinterpretan la historia para servir a objetivos presentes y elaboran la memoria con el fin de influir en resultados judiciales.

Su carácter escénico suscita dudas sobre su idoneidad en los tribunales, donde la racionalidad debería prevalecer sobre las apelaciones emocionales (Silbey 2014, 38). Esta tensión subraya la necesidad de evaluar cómo estas películas configuran la percepción de la justicia (Silbey 2014, 38).

Por su parte, la memoria mítica se refiere a dramas jurídicos de ficción que moldean las percepciones públicas del Derecho, pese a carecer de fundamento fáctico directo (Silbey 2014, 31). Películas como *To Kill a Mockingbird* (Mulligan 1962) y *12 Angry Men* (Lumet 1957) establecen relatos culturales perdurables sobre la justicia y los sistemas jurídicos (Silbey 2014, 39). De acuerdo con Silbey (2014, 39), estas obras, al retratar abogados nobles o juicios imperfectos, crean visiones idealizadas o críticas del Derecho que se apartan de la realidad, pero alcanzan amplia resonancia.

Por ejemplo, *To Kill a Mockingbird* (Mulligan 1962) presenta al abogado como un héroe moral, mientras que *A Civil Action* (Zaillian 1998) expone defectos sistémicos en la búsqueda de justicia (Silbey 2014, 39-40). Silbey (2014, 39-40) subraya que estas narrativas contribuyen a formar una conciencia jurídica colectiva que influye en la manera en que la gente concibe los procesos jurídicos.

Comprender esta última categoría resulta vital para abordar las creencias culturales que conforman las visiones públicas y personales del Derecho (Silbey 2014, 39-40). También

⁵ *People v. Kelly*, 42 Cal. 4th 763 (2007).

⁶ *Kelly v. California*, 555 U.S. 1020 (2008) (Stevens, J., declaración respecto de la negativa de las peticiones de auto de certiorari; Breyer, J., voto disidente respecto de la negativa del certiorari).

ayuda a los actores jurídicos a reducir y contextualizar la brecha entre las expectativas sociales y la práctica real (Silbey 2014, 39-40).

El marco de Silbey (2014, 41) basado en la memoria tiene consecuencias prácticas para los profesionales del Derecho. Considerar las películas como un medio subjetivo fomenta estrategias como el examen de la producción y del contexto de las grabaciones para evaluar su fiabilidad (Silbey 2014, 41). Esto coincide con esfuerzos de la academia jurídica dirigidos a cuestionar normas probatorias establecidas (Silbey 2014, 41).

Su enfoque también invita a la colaboración entre estudios jurídicos y estudios cinematográficos para investigar cómo la narración visual afecta a la justicia (Silbey 2014, 41-42). A medida que avanza la tecnología audiovisual, resulta esencial comprender su papel en la formación de la memoria para preservar prácticas jurídicas equitativas (Silbey 2014, 41). Las ideas de Silbey (2014, 41-42) impulsan una reevaluación del lugar del cine en el Derecho.

En conjunto, *Persuasive Visions: Film and Memory* (2014) redefine el cine a partir de cuatro categorías de memoria y rechaza la idea de la película como registro neutral. Con ello destaca su carácter construido e interpretativo (Silbey 2014, 24, 31). Desde la oferta de relatos parciales hasta la forja de identidades, la reactivación de pérdidas pasadas o la construcción de mitos culturales, el cine configura historias jurídicas de manera compleja (Silbey 2014, 31-33).

Esta perspectiva insta a los profesionales del Derecho a examinar los efectos de las películas mediante un análisis razonado, en lugar de presumir su validez (Silbey 2014, 24). En última instancia, el trabajo de Silbey (2014, 41-42) reclama una mayor conciencia del poder del cine para crear memoria e influir en resultados jurídicos. Esto enlaza directamente con la dimensión de memoria colectiva del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, pues muestra que prestar atención al cine no solo implica atender a su impacto emocional inmediato, sino también a su capacidad para formar memoria cultural a largo plazo.

Desde esta perspectiva, el planteamiento de Silbey ayuda a justificar por qué el cine merece atención prioritaria como depositario de recuerdos y mitos jurídicos de la sociedad, para bien

o para mal, y por qué debe estudiarse con la misma seriedad que un texto jurídico o un registro histórico.

El énfasis de Silbey en el papel del cine en la construcción de la memoria jurídica complementa el trabajo más amplio de Austin Sarat y sus colegas sobre la forma en que la cultura popular, incluido el cine, refleja y reconfigura la cultura jurídica, y subraya el carácter recíproco de esa relación.

Austin Sarat, a veces en coedición con otros autores, ha coordinado volúmenes colectivos influyentes, entre ellos *Law on the Screen* (2005) e *Imagining Legality: Where Law Meets Popular Culture* (2011). En *Law on the Screen*, Sarat, Douglas y Umphrey (2005, 1) sostienen que la intersección entre el Derecho y el cine constituye un fenómeno cultural relevante, en el que se reflejan y se modelan concepciones sociales sobre la justicia y los procesos jurídicos.

Las películas influyen de manera decisiva en la percepción social del Derecho porque dramatizan sus prácticas e instituciones y, con ello, modelan expectativas y actitudes del público frente al sistema judicial (Sarat, Douglas y Umphrey 2005, 1). Las representaciones cinematográficas permiten observar cómo conceptos, prácticas e ideologías jurídicas circulan en la cultura y cómo interactúan con la conciencia jurídica (Sarat, Douglas y Umphrey 2005, 1-2).

Para comprender la relación entre el Derecho y el cine conviene distinguir dos dimensiones: representación y recepción (Sarat, Douglas y Umphrey 2005, 6). La representación alude al modo en que las películas ponen en escena, de manera visual y narrativa, el Derecho, incluidos tribunales, abogados, jueces y juicios, y con ello contribuyen a formar imágenes populares de autoridad y legitimidad jurídicas (Sarat, Douglas y Umphrey 2005, 6).

La recepción, por su parte, se refiere a la forma en que los espectadores interpretan esas representaciones a partir de factores personales, sociales y culturales (Sarat, Douglas y Umphrey 2005, 6). Dado que tales lecturas varían significativamente, la película opera como mediadora dinámica entre cultura jurídica y sensibilidad pública (Sarat, Douglas y Umphrey 2005, 6). Esta distinción es metodológicamente útil para esta tesis, porque permite separar el

problema de cómo el cine representa el Derecho del problema de cómo esas representaciones son apropiadas por el público.

En la introducción de *Imagining Legality: Where Law Meets Popular Culture*, Austin Sarat (2011, 1) examina la interacción entre el Derecho y la cultura popular, con especial atención a la televisión y al cine. Sostiene que las imágenes mediáticas contribuyen a configurar percepciones y prácticas jurídicas y, a la vez, que los temas jurídicos proveen un caudal narrativo constante para la cultura popular (Sarat 2011, 1). Esta reciprocidad establece un intercambio continuo entre ambos ámbitos (Sarat 2011, 1).

La cultura popular influye de manera decisiva en la forma en que las personas perciben el sistema jurídico e interactúan con él (Sarat 2011, 1). Sarat (2011, 1) llega a comparar el impacto de la televisión y el cine en la vida jurídica con el de fuerzas sociales de gran escala, como la globalización o el neocolonialismo. Ese influjo alcanza incluso a los profesionales del Derecho, pues los abogados incorporan cada vez más recursos de narración audiovisual para persuadir ante los tribunales (Sarat 2011, 1-2). A la inversa, el Derecho constituye una fuente constante de materiales para la cultura popular (Sarat 2011, 1).

Sarat (2011, 1) subraya las similitudes narrativas entre el juicio y la obra cinematográfica, ya que ambos se basan en la narración para persuadir a una audiencia, sea el público, el juzgador o, cuando existe, el jurado. La imagen en movimiento también revela la contingencia de nuestros acuerdos jurídicos y sociales, ya sea en la sala de estar o en el cine del barrio (Sarat 2011, 1-2). En esa línea, Sarat, Douglas y Umphrey (2005, 20) insisten en que reconocer al cine como medio reflexivo y transformador enriquece la comprensión del lugar que ocupa el Derecho en la cultura contemporánea.

Estos debates se consolidaron tempranamente en la academia anglófona, pero no agotan el campo. También existe una producción sostenida en México y en América Latina, con énfasis y objetivos parcialmente distintos. La siguiente subsección no opera como “apéndice”, sino como parte necesaria de la cartografía del problema: permite situar esta investigación en un diálogo multilingüe y regionalmente situado.

2.2. Aportes mexicanos y latinoamericanos

La relación entre el Derecho y el cine también ha sido abordada de manera sostenida en México y en América Latina. Los aportes abarcan la pedagogía jurídica y la reflexión metodológica, la justicia penal, los derechos humanos, los derechos culturales y el uso de herramientas de análisis cinematográfico para sostener lecturas más precisas del texto audiovisual. Esta diversidad constituye el punto de partida de la tesis: articular un campo todavía disperso mediante un modelo sistemático.

En México, una primera vertiente se concentra en la enseñanza del Derecho mediante el cine y en la discusión didáctica de sus posibilidades. En esta línea, Casanovas Esquivel (2019) propone el cine como herramienta pedagógica complementaria para la enseñanza del Derecho comparado y para comprender distintas tradiciones jurídicas a través del lenguaje audiovisual. Gómez Fröde (2013) también adopta una perspectiva pedagógica al plantear el cine como herramienta para la enseñanza del Derecho y de la teoría general del proceso.

Una segunda vertiente mexicana, más cercana a la sistematización del campo, se manifiesta en esfuerzos metodológicos y en obras colectivas. Hernández Zúñiga (2018) plantea de forma directa una aproximación teórico-metodológica a la relación entre cine y Derecho. De manera complementaria, existen volúmenes colectivos que evidencian la articulación académica del campo, como *Derecho y cine* (2022), coordinado por Casanovas Esquivel y publicado por la Universidad Panamericana como resultado de un seminario académico.

Una tercera vertiente concentra su atención en la justicia y las ciencias penales, así como en las representaciones de la criminalidad, el castigo y el debido proceso. En esta línea se inscribe el volumen *Cine y justicia penal* (2023), coordinado por Abreu y Abreu y Narváez Hernández, que reúne una presentación, un estudio introductorio y capítulos que analizan problemas de justicia penal a partir de películas.

Dentro de ese volumen aparecen análisis puntuales. Entre ellos figuran “Parásitos: el delito de ser pobres” (Arellano Torres 2023), sobre *Parasite* (Bong 2019); “El esqueleto de la señora Morales: tragicomedia negra del derecho mexicano” (de la Parra Trujillo 2023), sobre *El esqueleto de la señora Morales* (González 1960); y “Sacco y Vanzetti” (Gómez Fröde 2023), sobre *Sacco e Vanzetti* (Montaldo 1971).

En paralelo, el Instituto Nacional de Ciencias Penales reunió una obra articulada en torno a 88 películas como base para reflexionar desde las ciencias penales. Esto muestra que el puente entre cine y debates técnico-jurídicos también se ha cultivado en México desde espacios institucionales (Laveaga Rendón, García Huitrón y Téllez del Río 2019).

Una cuarta vertiente, con proyección regional, utiliza el cine como soporte para discutir derechos humanos y debates normativos contemporáneos. En México, la línea cine y derechos humanos ha sido formulada explícitamente por Gómez Fröde y de la Parra Trujillo (2015). Gómez Fröde (2018) ha extendido esa lógica a problemas sectoriales, como la protección del derecho a la salud y su representación cinematográfica.

En Perú también se han publicado trabajos que vinculan cine y Derecho desde distintos enfoques (Chávez Huanca 2014). Asimismo, el Poder Judicial de ese país ha impulsado títulos que analizan tribunales y jueces en el cine con fines de reflexión y de cultura jurídica vinculados a la administración de justicia (Chávez Huanca y Domínguez Haro 2018; Narváez Hernández 2016). En Colombia, Oliveros Aya (2010) ha propuesto el cine político como recurso didáctico para la enseñanza del Derecho constitucional.

En el plano de las políticas culturales y de las garantías de acceso, Barona Durán (2023) aborda el acceso a la cultura en México desde la preservación de obras cinematográficas, lo que muestra que la relación entre cine y Derecho también se proyecta hacia problemas de patrimonio, preservación y derechos culturales.

En suma, no se trata de un vacío regional, sino de un campo con líneas propias y una expansión visible, incluso en proyectos editoriales de alcance enciclopédico centrados en el cine y los derechos humanos (Guerrero García y Arellano Torres 2025).

Finalmente, estas aportaciones también subrayan la necesidad de contar con herramientas de lectura cinematográfica más precisas. En ese punto, los trabajos de Zavala (2010) aportan marcos para la teoría y la práctica del análisis cinematográfico, útiles para sostener con mayor rigor la lectura del texto audiovisual.

Esta revisión, deliberadamente selectiva, permite sostener una afirmación metodológica clave: la bibliografía sobre cine y Derecho es internacional y multilingüe. Los referentes

anglófonos revisados muestran cómo la cultura visual interviene en la producción de significado jurídico, en la pedagogía pública del Derecho y en la formación de una memoria jurídica. A su vez, los aportes mexicanos y latinoamericanos evidencian que el campo también existe en español y que presenta procesos de institucionalización, con líneas que van desde la didáctica y la reflexión metodológica hasta la justicia penal, los derechos humanos y los derechos culturales.

Al mismo tiempo, esa diversidad pone de relieve una brecha. Sigue siendo pertinente proponer un modelo integrador y replicable que articule, de manera sistemática, el análisis narrativo cinematográfico con la formación de la conciencia jurídica y la construcción de la memoria colectiva, así como con posibles efectos de retroalimentación institucional en relación con el Derecho. En ese espacio se sitúa la contribución de esta tesis. Con estas coordenadas, la conclusión del capítulo sintetiza los hallazgos para afirmar el lugar del cine como objeto de relevancia teórico-jurídica y no solo como recurso pedagógico o entretenimiento.

Conclusión

En este capítulo se ha sostenido que el cine merece, para fines de teoría jurídica, atención prioritaria frente a otras formas narrativas como la literatura y el teatro. Para justificarlo, el análisis siguió dos líneas principales.

La primera examinó el poder cultural del cine a partir de Walter Benjamin, Stanley Cavell, Siegfried Kracauer, Noël Carroll y David Bordwell. En conjunto, sus aportes muestran que la reproducibilidad masiva, el realismo, la activación afectiva y la construcción narrativa de significado distinguen al cine como un medio especialmente poderoso para incidir en la conciencia colectiva.

La segunda línea se concentró en autores del campo Derecho y cine, como Richard Sherwin, Orit Kamir, Jessica Silbey y Austin Sarat, cuyas obras vinculan de manera explícita el cine con la comprensión jurídica. Estos referentes reciben aquí una atención más detenida, sin desmerecer otras contribuciones del campo.

La revisión incluyó además compilaciones y textos de enseñanza que han contribuido a institucionalizar esta área de estudio. En conjunto, estos trabajos muestran que el cine no solo refleja la cultura jurídica, sino que también participa en su construcción al influir en expectativas del público y, en determinados contextos, en prácticas jurídicas.

Además, la revisión del estado del arte incorporó aportes mexicanos y latinoamericanos que muestran que el campo también se ha desarrollado e institucionalizado en español, con líneas que van desde la pedagogía jurídica y la reflexión metodológica hasta la justicia penal, los derechos humanos y los derechos culturales. Esa diversidad refuerza el diagnóstico central de la tesis: el problema no es la ausencia de bibliografía, sino la falta de un modelo integrador y replicable que ordene el análisis y haga comparables los resultados.

En conjunto, estas secciones muestran que el amplio alcance del cine, su carácter multisensorial y su capacidad para construir significados jurídicos lo convierten en un medio decisivo para comprender cómo se forman y evolucionan las percepciones sociales del Derecho y la justicia.

El poder cultural del cine, tal como lo describen los teóricos aquí examinados, reside en su capacidad para atraer al público con una intensidad difícil de reproducir en otras formas narrativas. Benjamin destaca que su reproducibilidad masiva democratiza el acceso al arte y permite difundir mensajes ideológicos, en particular sobre autoridad y justicia, a audiencias amplias y simultáneas. Esa capacidad otorga al cine un papel singular en la formación de creencias colectivas.

Por su parte, las reflexiones de Cavell sobre la ontología del cine subrayan su capacidad para presentar retratos vívidos de mundos sociales y morales. Al propiciar una espectacularidad a la vez comunitaria y profundamente personal, el cine impulsa al público a reflexionar colectivamente sobre valores, tensiones y aspiraciones vinculados con la justicia y la responsabilidad.

El enfoque de Kracauer sobre el realismo fotográfico refuerza la idea de que el cine puede revelar aspectos de la realidad que habitualmente pasan inadvertidos e influir así en la percepción pública de verdades sociales, incluidas las vinculadas con instituciones jurídicas.

A su vez, el énfasis cognitivo y afectivo de Carroll muestra cómo las películas organizan deliberadamente la atención perceptiva y la valoración emocional para suscitar respuestas como empatía o indignación moral y, de ese modo, orientar actitudes hacia la justicia.

Por último, el análisis de Bordwell sobre la narrativa y la creación de significado muestra cómo los espectadores construyen interpretaciones activas a partir de indicios cinematográficos mediante esquemas cognitivos y recursos retóricos propios del cine. Este compromiso distingue la narración cinematográfica de la literaria y refuerza su capacidad para transmitir cuestiones jurídicas complejas a un público masivo de forma accesible e impactante.

Sobre esta base teórica, el capítulo examinó a académicos que han tendido puentes explícitos entre cine y comprensión jurídica, lo que refuerza los argumentos a favor de su estudio prioritario.

En conjunto, los autores revisados muestran que el cine no es un espejo pasivo de la cultura jurídica, sino un agente activo en su construcción. Por ello, exige atención prioritaria por parte de la teoría jurídica.

El alcance masivo del cine, su capacidad de inmersión multisensorial y su potencia afectiva y cognitiva lo distinguen de otras formas narrativas, como la literatura y el teatro. Estas características le permiten incidir en percepciones sociales sobre justicia, autoridad y moral de un modo profundo y extendido.

La obra de Richard Sherwin pone de relieve el papel del cine y de la cultura visual en la formación del conocimiento jurídico público. En una época saturada de imágenes, sostiene Sherwin, las narrativas cinematográficas pueden adquirir un peso persuasivo socialmente comparable al de los textos jurídicos formales, lo que obliga a reconocer el lugar dominante de la cultura visual en la formación contemporánea de la conciencia jurídica.

El enfoque de Orit Kamir permite leer ciertas películas como textos con función jurisprudencial informal que orientan los juicios morales y éticos de los espectadores en paralelo con procesos de juicio. Su análisis de *Rashomon* (Kurosawa 1950), por ejemplo, muestra cómo el cine puede operar como foro de deliberación moral al situar al público ante

versiones contradictorias de un mismo hecho y obligarlo a ponderar verdad, culpabilidad e inocencia.

La exploración de Jessica Silbey sobre el papel del cine en la construcción de memoria jurídica colectiva, especialmente a través de su categoría de memoria mítica y de ejemplos como *To Kill a Mockingbird* (Mulligan 1962), pone de relieve el impacto duradero que ciertas películas pueden tener en normas sociales y en la comprensión pública del Derecho. Al configurar narrativas culturales sobre la justicia, estas obras contribuyen a formar una conciencia jurídica compartida.

Austin Sarat y sus colaboradores subrayan la relación recíproca entre cine y Derecho al mostrar que las narrativas cinematográficas no solo reflejan ideologías jurídicas existentes, sino que también pueden reconfigurarlas al incidir en las expectativas del público y, de manera más indirecta, en ciertas prácticas jurídicas.

Como muestran Sherwin, Kamir, Silbey y Sarat, el cine no se limita a representar temas jurídicos. También puede construir significado jurídico, influir en las expectativas del público sobre el sistema jurídico e, incluso, en determinados contextos, incidir indirectamente en la conducta de profesionales del Derecho.

En una época en la que los medios visuales ocupan un lugar central en el discurso cultural, pasar por alto el papel del cine en la formación de la conciencia jurídica supondría un error para la teoría jurídica. Por ello, el cine no debería abordarse como mero entretenimiento, sino como un espacio jurídicamente relevante en el que la sociedad negocia su comprensión de la justicia mediante narrativas visuales intensas.

Una vez establecida la importancia singular del cine para la conciencia jurídica, corresponde pasar a la siguiente fase de la investigación. El capítulo 2 profundiza en la relación entre Derecho y narrativa.

El marco del Ciclo Cinematográfico-Jurídico propuesto en esta investigación integra narrativa jurídica, espectadorialidad, imaginación moral y memoria colectiva, y ofrece un método sistemático para analizar esa relación recíproca. Con ello, no solo contribuye a cerrar

una laguna importante en la teoría jurídica, sino que también ofrece herramientas útiles para la educación jurídica, la práctica judicial y la conciencia jurídica pública.

Capítulo 2: Narrativa jurídica

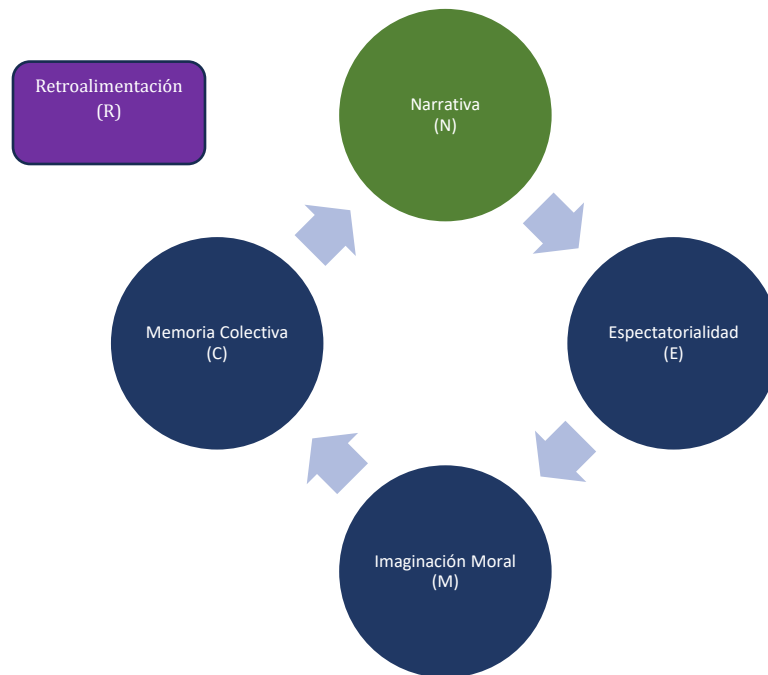


Figura 2. Representa el Ciclo Cinematográfico-Jurídico y resalta en color verde el primer elemento del modelo, correspondiente a este capítulo: la narrativa en el Derecho.

Introducción

La narrativa jurídica designa el conjunto de relatos, tramas y formas discursivas mediante los cuales jueces, abogados y comunidades construyen significado jurídico al crear, interpretar y aplicar normas. Esta tesis adopta esa perspectiva y presenta el Ciclo Cinematográfico-Jurídico como un método teórico-práctico para estudiar la configuración recíproca entre cine y conciencia jurídica.

En este marco, el significado jurídico no se agota en la deducción ni en principios abstractos, sino que emerge de las historias que abogados, jueces, comunidades y ciudadanos elaboran sobre el Derecho. Esas historias dialogan con las narrativas cinematográficas examinadas en esta tesis.

Este enfoque, fortalecido desde finales del siglo XX por el movimiento Derecho y literatura y por los Estudios Críticos del Derecho, refleja un giro más amplio hacia una comprensión humanística y cultural del Derecho. Los autores de esta tradición sostienen que la fuerza normativa y el significado social del Derecho dependen de relatos sobre acontecimientos,

valores y relaciones que vuelven inteligibles y persuasivas las normas jurídicas, proceso que encuentra un paralelo claro en la capacidad narrativa del cine.

Esta tesis sostiene que el Derecho no es solo un sistema de normas, sino también un mundo narrativo dinámico de historias que las personas habitan, disputan y construyen. Desde esa premisa, el cine aparece como un medio jurídicamente relevante.

El capítulo se organiza en subsecciones que construyen la base narrativa del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. La narrativa cinematográfica constituye su fase inicial y proyecta sus efectos hacia la espectralidad, la imaginación moral y la memoria colectiva.

En primer lugar, el capítulo examina a tres pensadores fundacionales de la narrativa jurídica: Robert Cover, Ronald Dworkin y James Boyd White. Sus trabajos, publicados entre las décadas de 1970 y 1980, muestran que el razonamiento jurídico y la autoridad son inseparables del significado narrativo y ofrecen una base teórica sólida para sostener que las narrativas cinematográficas prolongan ese proceso en la cultura popular.

A continuación, el análisis se desplaza hacia el entrecruzamiento entre narrativa jurídica, cultura e ideología a partir de Lawrence M. Friedman, Jack Balkin, Peter Brooks, Austin Sarat y Thomas Kearns, y Clifford Geertz. Estos autores muestran cómo las historias del Derecho configuran y reflejan concepciones más amplias de legalidad, autoridad y justicia, y cómo también exponen estructuras ideológicas de poder. Sobre esa base, el capítulo sostiene que el cine puede amplificar esas influencias culturales en la conciencia jurídica.

Más adelante, el análisis aborda la interacción entre narrativa, retórica y Derecho con apoyo en Paul Gewirtz y en las ideas de Anthony Amsterdam y Jerome Bruner. Sus planteamientos permiten explicar cómo las estructuras narrativas del razonamiento jurídico inciden en la decisión judicial y en la persuasión, y ofrecen un modelo útil para pensar cómo las técnicas narrativas del cine orientan la percepción pública de la justicia.

En la última sección se incorpora la perspectiva escéptica de Richard Posner, quien cuestiona la integración del movimiento Derecho y literatura. Con ello, el capítulo mantiene un examen equilibrado que reconoce límites y objeciones. Su cierre sostiene que la narrativa es un

elemento fundamental en la configuración del Derecho por su potencia interpretativa y retórica, pero sin perder de vista esas reservas críticas.

Desde esta perspectiva, la advertencia de Posner frente a extrapolaciones ingenuas desde la crítica literaria al razonamiento jurídico cumple una función de cautela metodológica. Por ello, en esta tesis la narrativa no sustituye el análisis normativo, sino que funciona como una gramática de observables documentada mediante glosario, escala de 0 a 3 y plantillas (véanse los anexos A y C), lo que preserva la renuncia a pretensiones causales fuertes y asegura la trazabilidad de la lectura.

Este capítulo aporta el primer componente del Ciclo Cinematográfico-Jurídico y prepara el terreno para un marco teórico que tienda puentes entre teoría jurídica y experiencia social mediada por el cine.

Para fines de operacionalización, este capítulo se conecta con la subescala N del instrumento, correspondiente a narrativa jurídica (véase el anexo A). En términos sintéticos, N1 alude a la densidad jurídica, N2 al tipo de autoridad, jurídica o parajurídica, N3 a la complejidad argumental y N4 a la posición frente a la legalidad. De este modo, las tesis de los autores aquí revisados funcionan como anclajes teóricos para observar cómo una película construye significado jurídico en pantalla.

1. Narrativa jurídica

En esta investigación, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico se propone como marco para analizar cómo las narrativas cinematográficas configuran y son configuradas por la conciencia jurídica, y así tender un puente entre teoría jurídica y cultura popular. En ese punto resulta fundamental *Nomos and Narrative* (1983) de Robert Cover. Allí, Cover (1983, 4) sostiene que el Derecho no puede entenderse solo como un sistema de normas, sino como un “universo normativo”, un *nomos*, construido a través de narraciones.

La lectura de este concepto permite establecer la narrativa jurídica como base para comprender la relación entre Derecho y cine y para fundamentar el paso del Ciclo desde la narrativa hacia la espectadorialidad, la imaginación moral y la memoria colectiva. Desde esa premisa, examino las ideas de Cover para mostrar que el significado jurídico emerge de las

historias que cuentan las comunidades, lo que refuerza mi argumento sobre la relevancia jurídica del cine.

Cover (1983, 4) comienza afirmando que “habitamos un *nomos*, un universo normativo” en el que las distinciones entre lo correcto y lo incorrecto, lo lícito y lo ilícito, se crean y sostienen constantemente. Este *nomos* trasciende el aparato formal de las instituciones jurídicas, que los juristas suelen priorizar, para abarcar un paisaje cultural más amplio de creación de significados (Cover 1983, 4).

De esta manera, insiste en que “no existe ningún conjunto de instituciones o prescripciones jurídicas al margen de las narraciones que lo sitúan y le dan sentido” (Cover 1983, 4). Para Cover (1983, 4), todo texto legal, ya sea una Constitución o un mandamiento, requiere una narrativa que lo acompañe, una “epopeya” o “escritura”, para hacerlo inteligible y autoritario.

Esta idea es fundamental para la tesis, porque sugiere que las narrativas cinematográficas, al igual que las jurídicas, no son mero entretenimiento, sino formas activas de construcción de los mundos normativos que habitamos.

El *nomos* de Cover (1983, 5) describe una interacción dinámica entre Derecho y narrativa, en la que las prescripciones exigen contexto, historia, propósito y trayectorias morales, mientras que las narrativas proyectan implicaciones prescriptivas. Por eso Cover (1983, 5) afirma que el Derecho se convierte “no solo en un sistema de normas que hay que observar, sino en un mundo en el que vivimos”, un mundo animado por las historias que le dan espesor.

Este planteamiento coincide con un enfoque cualitativo e interpretativo que permite examinar cómo el cine media la relación del público con el Derecho. En esa línea, la idea de Cover (1983, 5) de que el Derecho y la narrativa están “inseparablemente relacionados” permite sostener que las representaciones cinematográficas de la justicia influyen en la conciencia jurídica y retroalimentan normas sociales y narrativas futuras.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico parte de las narrativas cinematográficas como fase inicial, en consonancia con la afirmación de Cover (1983, 9) de que el significado jurídico está culturalmente arraigado. Un aspecto clave de su planteamiento es la “jurisgénesis”, entendida como el proceso por el cual las comunidades generan significado jurídico a través de sus

narrativas (Cover 1983, 11-12). A ello se opone el papel “jurispático” de los tribunales, que imponen una interpretación singular y, en ocasiones, suprimen *nomoi* alternativos (Cover 1983, 40, 53).

Esta tensión permite examinar cómo el cine puede reforzar o cuestionar narrativas jurídicas oficiales y fomentar una conciencia jurídica pluralista. Cover (1983, 14-15, 19) ilustra este punto con ejemplos bíblicos, al mostrar cómo los preceptos de la Torá adquieren riqueza a partir de narraciones integradas. Ese modelo permite sostener que las películas pueden proporcionar un “espesor de significado jurídico” semejante (Cover 1983, 14-15, 19). Desde esta perspectiva, el marco de Cover respalda la idea de que el poder narrativo del cine puede situarse potencialmente a la par del de los textos jurídicos formales.

Cover (1983, 7-9) postula además que las narrativas crean comunidades normativas, esto es, grupos unidos por historias compartidas que definen su universo jurídico y moral. De ahí que un “universo normativo” se mantenga unido por compromisos interpretativos que determinan lo que el Derecho significa y lo que el Derecho debe ser (Cover 1983, 7). Este punto resulta crucial para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, pues sugiere que los espectadores también forman comunidades interpretativas al reflexionar, a través del cine, sobre distintas cuestiones de justicia.

Cover (1983, 10) afirma que los protocolos que conectan la estructura normativa con construcciones sociales de la realidad y con mundos potenciales son de naturaleza narrativa. En consecuencia, la aplicación de una fuerza normativa sobre un estado de cosas, real o imaginario, constituye un acto de creación narrativa (Cover 1983, 10).

Géneros narrativos como la historia, la ficción, la tragedia y la comedia tienen en común que describen circunstancias influidas por un campo de fuerzas normativo (Cover 1983, 10). Vivir en un entorno jurídico exige comprender no solo principios, sino también su relación con escenarios potenciales y verosímiles (Cover 1983, 10).

Este punto permite sostener que la accesibilidad del cine amplifica su papel en la conformación de la memoria colectiva, una fase posterior del Ciclo propuesto en esta tesis.

Además, Cover (1983, 8) subraya que el Derecho no es solo una exigencia, sino un “recurso de significación” que permite actos de sumisión, resistencia o burla.

Con ello, Cover (1983, 8) sugiere que los preceptos jurídicos infunden significado a las acciones. Esta idea puede extenderse al cine, donde las representaciones de desafío o de cumplimiento del Derecho señalan posturas normativas (Cover 1983, 8). Desde esa óptica, el impacto emocional y visual del cine vuelve visibles experiencias que la teoría jurídica formal suele dejar en segundo plano.

El ejemplo de Cover (1983, 8) sobre desobediencia civil, donde infringir el Derecho puede expresar un compromiso más profundo, es paralelo a la forma en que las películas pueden criticar la autoridad jurídica y fomentar la imaginación moral del espectador. Esta transición hacia la espectacularidad resulta fundamental, porque convierte la narrativa en reflexión ética.

Cover (1983, 12-13) introduce además la dicotomía entre los modos “paideico” e “imperial” del *nomos*. El modo “paideico”, arraigado en educación compartida y en fuertes lazos comunitarios, genera Derecho a partir de la especificidad cultural, mientras que el modo “imperial” impone normas universales mediante poder institucional (Cover 1983, 12-13).

Desde esta perspectiva, el cine puede operar en una corriente “paideica”, al cultivar significado dentro de comunidades interpretativas, aunque interactúe con la fuerza imperial de los sistemas jurídicos (Cover 1983, 13-14). Esta tensión refuerza la idea de que el cine tiende puentes entre teoría y sociedad al anclar abstracciones jurídicas en la experiencia vivida (Cover 1983, 16).

La idea de Cover (1983, 18) de que “el carácter incontrolado del significado ejerce una influencia desestabilizadora sobre el poder” respalda la afirmación de que las narrativas cinematográficas pueden subvertir el discurso jurídico oficial. Este punto reaparecerá en el caso práctico desarrollado en el capítulo 7.

El trabajo de Cover (1983, 4) es fundamental porque replantea el Derecho como empresa narrativa, perspectiva que justifica tratar el cine como medio potencialmente jurídico. Su énfasis en la pluralidad de *nomoi*, cada uno con su propia narrativa, refleja la naturaleza

recursiva del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, en el que la memoria colectiva retroalimenta nuevas narrativas cinematográficas (Cover 1983, 17).

De este modo, el significado jurídico no aparece como algo estático, sino como algo que evoluciona a través de la narración, proceso que el cine amplifica por su alcance masivo (Cover 1983, 9). Desde aquí, el paso a Dworkin y White permite examinar cómo la narrativa estructura el razonamiento jurídico antes de que el capítulo 3 se centre en el espectador.

Aunque Cover abraza la pluralidad de narrativas jurídicas dentro de su visión del Derecho como *nomos*, esa multiplicidad deja abierta la cuestión de cómo se concilia tal variedad en la práctica. Ronald Dworkin ofrece una respuesta influyente al desplazar el centro de atención desde la diversidad narrativa hacia la coherencia y la integridad.

La metáfora del Derecho como una “novela en cadena” sitúa a los jueces como autores encargados de unificar hilos dispares en una historia jurídica coherente, proceso que recuerda el reto cinematográfico de entretelar múltiples perspectivas en un arco narrativo único y significativo (Dworkin 1986, 227-229).

Esta interacción entre pluralidad y unidad sienta las bases para explorar cómo las narrativas jurídicas y cinematográficas equilibran complejidad y cohesión. De manera contemporánea a la reflexión de Cover sobre el *nomos*, Ronald Dworkin desarrolló en *Law's Empire* (1986) otra concepción influyente de la narrativa jurídica.

La teoría de Dworkin (1986, 227-229) suele resumirse mediante su metáfora del Derecho como una “novela en cadena”. Desde esta perspectiva, los jueces no son simples aplicadores mecánicos de normas, sino autores que contribuyen a una historia continua del Derecho (Dworkin 1986, 227-229).

Dworkin (1986, 228-230) imagina el sistema jurídico como una novela escrita capítulo a capítulo por distintos jueces a lo largo del tiempo. Cada juez, al decidir un nuevo caso, debe escribir su capítulo de modo que encaje con los anteriores, es decir, con casos y estatutos previos, y que al mismo tiempo presente la historia general de la manera más convincente y basada en principios posible (Dworkin 1986, 228-230).

Eso es lo que Dworkin (1986, 255-256) denomina Derecho como integridad: el juez interpreta el Derecho como un autor que trabaja dentro de una narración continua y procura que los materiales jurídicos formen el mejor todo coherente posible.

La analogía de la novela en cadena destaca el aspecto narrativo de la interpretación jurídica (Dworkin 1986, 229-230). Del mismo modo que un novelista debe tener en cuenta la trama y el desarrollo de los personajes en capítulos anteriores, un juez atento debe considerar los precedentes y los principios subyacentes elaborados por sus predecesores (Dworkin 1986, 229-230).

Así, la tarea del juez es creativa, pero limitada: puede elaborar el siguiente capítulo de la historia, pero debe preservar la coherencia y la integridad con lo anterior (Dworkin 1986, 229-231). Según Dworkin (1986, 242-243), este proceso no es arbitrario, sino que está guiado por la idea de que el Derecho debe presentarse como una narración coherente de justicia e imparcialidad.

El juez debería buscar la narrativa más convincente que pueda construir a partir de la historia del sistema jurídico y, a la vez, preguntarse cómo puede proyectarla hacia el futuro (Dworkin 1986, 242-243). Aquí, la narrativa más convincente es la que muestra al sistema jurídico bajo su mejor luz moral, al interpretar las decisiones pasadas como parte de una progresión basada en principios (Dworkin 1986, 242-244).

En *Law's Empire* (1986), Dworkin (1986, 239-240) ilustra este enfoque narrativo mediante la figura de Hércules, un juez ideal dotado de sabiduría sobrehumana. Cuando se enfrenta a un caso difícil, Hércules revisa todos los materiales jurídicos previos y construye una narrativa que los justifica como si fueran la obra de un único autor (Dworkin 1986, 239-240). En otras palabras, encuentra unidad y propósito en la historia del Derecho (Dworkin 1986, 239-240).

Aunque los jueces reales no sean Hércules, Dworkin (1986, 264-265) sostiene que deberían adoptar una postura narrativa y entenderse como participantes en una novela en cadena, no como simples técnicos. Esa postura busca que las nuevas decisiones sean fieles a los valores

y principios subyacentes al Derecho previo y preserven la integridad de la historia jurídica en curso (Dworkin 1986, 264-265).

La teoría de Dworkin (1986, 228-230) remite, en el fondo, a una concepción narrativa del juicio, aunque se presente como filosofía jurídica. Juzgar se convierte así en un acto de narración limitado por el precedente y orientado hacia la coherencia moral (Dworkin 1986, 228-230).

La contribución de Dworkin permite ver a los jueces, en cierto sentido, como narradores del Derecho. No crean significado jurídico desde cero, sino que interpretan y prolongan una narrativa ya existente. Esta idea coincide con la forma en que el cine y la literatura suelen representar a los jueces: no como aplicadores automáticos de normas, sino como figuras que enlazan hechos y principios en una narración convincente.

Por ejemplo, el juez Dan Haywood de *Judgment at Nuremberg* (Kramer 1961) y el juez Chamberlain Haller de *My Cousin Vinny* (Lynn 1992) ilustran que el juez es también un narrador y no un mero aplicador mecánico de normas.

Haywood elabora narrativas moralmente coherentes a partir de contextos históricos complejos, mientras que Haller muestra la dimensión interpretativa del acto judicial al construir significado jurídico mediante juicio humano, sensibilidad al contexto y prudencia práctica, en lugar de una aplicación rígida y formalista de la ley.

Ambas representaciones cinematográficas muestran que la interpretación judicial implica entrelazar precedente, valores morales y contexto narrativo, y subrayan que el juez es también un narrador profundamente humano del Derecho.

Es razonable pensar que Dworkin también sugiere que no todas las historias son igualmente valiosas: el objetivo es una narración del Derecho que muestre integridad y justicia. En ese sentido, ofrece un punto de referencia normativo para la narrativa jurídica, pues exige a los jueces contar una historia del Derecho que haga moralmente defendible al sistema. Esta perspectiva complementa el *nomos* pluralista de Cover y enriquece la base narrativa del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. La metáfora de la novela en cadena ofrece un modelo estructurado de narración jurídica que guarda un claro paralelismo con la secuencia del Ciclo.

Su énfasis en los jueces como autores ayuda a sostener que los cineastas, como los jueces, elaboran narrativas que pueden ampliar y reinterpretar el significado jurídico y tender puentes entre teoría jurídica y experiencia social (Dworkin 1986, 228). Desde esa perspectiva, el cine puede ser analizado, al igual que las opiniones judiciales, como un dispositivo capaz de tejer relatos coherentes sobre la justicia (Dworkin 1986, 255).

Este punto también resulta útil para explicar la formación de una conciencia jurídica pública, pues el referente normativo de Dworkin (1986, 264) puede orientar a cineastas y educadores jurídicos hacia historias que eleven la reflexión ética, uno de los efectos buscados en la fase de imaginación moral del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

La integración de la teoría de Dworkin (1986, 230) fortalece el enfoque interpretativo adoptado aquí para rastrear cómo el cine media normas jurídicas y ofrece un marco concreto para explorar la influencia recíproca entre Derecho y cine. En ese sentido, la contribución de Dworkin no solo profundiza la base teórica del capítulo, sino que también amplía sus implicaciones para la educación jurídica y el discurso público.

La insistencia de Dworkin en la coherencia presenta al juez como administrador narrativo, encargado de que cada decisión contribuya a una historia jurídica unificada y basada en principios. Sin embargo, ese énfasis en una narrativa singular deja espacio para preguntarse cómo emerge el significado jurídico más allá de los tribunales, en la comunidad en general.

James Boyd White amplía esta línea al presentar el Derecho como comunidad retórica, donde las historias no solo deben ser coherentes, sino que se elaboran colaborativamente mediante diálogo y persuasión. Este paso desde la autoría individual hacia la negociación comunitaria resulta especialmente relevante para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, pues muestra cómo las películas, al igual que el Derecho, invitan al público a participar en un proceso interpretativo compartido, cuestión que se desarrollará en el capítulo 3.

A James Boyd White suele atribuírsele un papel fundador en el movimiento moderno de Derecho y literatura, y *The Legal Imagination* (1973) es una referencia decisiva para pensar el Derecho desde una perspectiva narrativa y retórica. White (1973, xxi) concibe el Derecho como una forma de literatura y de retórica, esto es, como una manera de producir significado

mediante lenguaje e historia. En *The Legal Imagination* (1973) invita a estudiantes y abogados a entender el lenguaje y el razonamiento jurídicos como un esfuerzo literario que exige imaginación (White 1973, xxi).

La tesis de White (1973, 1-5) es que el Derecho es fundamentalmente comunicación: abogados y jueces cuentan historias, elaboran argumentos y persuaden a su audiencia. Por ello, ejercer bien el Derecho exige comprender las herramientas narrativas y retóricas que lo constituyen (White 1973, 1-5). Una de sus aportaciones principales es la idea de que el Derecho constituye una comunidad retórica (White 1985, 98-99).

Con ello quiere decir que la profesión jurídica forma una comunidad unida por un lenguaje compartido y por formas comunes de argumentación y narración (White 1985, 98-99). Cuando jueces y abogados escriben o argumentan, no se limitan a aplicar normas: se dirigen a un público compuesto por otros abogados, jueces y ciudadanos, dentro de una forma culturalmente específica (White 1985, 98-99).

White (1985, 98-99) sostiene que el Derecho “no es una mera burocracia o un conjunto de normas, sino una comunidad de hablantes de cierto tipo: una cultura de la argumentación, perpetuamente rehecha por sus participantes”. En otras palabras, cada acto de argumentación o narración jurídica reconfigura, aunque sea ligeramente, la cultura jurídica (White 1985, 98-99). Tanto quien argumenta como quien recibe el argumento, ya sea juez, jurado o público, participa en un mundo en el que lenguaje y comunidad se rehacen constantemente al ponerse a prueba los límites de los significados jurídicos (White 1985, 98-99).

El Derecho es, para White (1985, 35), un arte de persuasión que en su propio ejercicio contribuye a crear la comunidad y la cultura a las que se dirige. De ahí que la narrativa ocupe un lugar central en su funcionamiento: no hay caso jurídico sin una historia sobre personas situadas en tiempo y espacio, y todo litigio cuenta efectivamente una narración (White 1985, 35-36). La historia del cliente se formula primero en lenguaje ordinario, luego los abogados la traducen al lenguaje jurídico y, finalmente, los jueces participan en ese mismo proceso (White 1985, 35-36).

En un juicio, cada parte ofrece versiones enfrentadas de los hechos y, finalmente, la decisión judicial impone un “final” que determina con autoridad qué historia prevalece (White 1985, 36). Esto muestra que los resultados jurídicos dependen en buena medida de la construcción narrativa: de qué hechos se destacan, qué secuencia se establece y cómo se retrata a los personajes.

White muestra que el juicio jurídico no es solo deducción lógica, sino también resolución narrativa que da sentido a los acontecimientos dentro de los valores de una comunidad. Por eso insiste en su dimensión creativa e imaginativa al señalar que participar en el Derecho es participar en un proceso de traducción de la visión a la realidad, mediante lenguaje y narrativa, para tender un puente entre el mundo de los valores y el de los actos (White 1973, xiv-xv).

A través de este tipo de narración, las comunidades jurídicas recrean continuamente su mundo y sus concepciones compartidas. En conjunto, Cover, Dworkin y White muestran tanto la riqueza como la complejidad de la narrativa jurídica: Cover enfatiza la pluralidad de relatos que dan origen al Derecho, Dworkin busca el relato que le otorgue coherencia y White muestra que el significado jurídico se negocia de manera continua mediante lenguaje e historia dentro de una comunidad.

Estas perspectivas no son contradictorias, sino complementarias: el Derecho nace de múltiples narrativas sociales, pero con frecuencia habla con una voz autorizada. Esta dualidad, el Derecho como muchas historias y como una historia autorizada, será un tema recurrente al examinar su representación en la cultura y en el cine. Sobre esa base, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico se apoya en la concepción de White y Cover del Derecho como empresa retórica y narrativa, lo que refuerza la idea de que el cine funciona como medio paralelo de construcción de significado jurídico.

La visión de White (1973, 1) del Derecho como acto comunicativo coincide con la fase inicial del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, la narrativa cinematográfica, en la que las historias contadas por el cine, al igual que los argumentos jurídicos, persuaden y modelan la comprensión comunitaria.

Su énfasis en la comunidad retórica es paralelo a la idea de que los espectadores de cine forman comunidades interpretativas y se comprometen con las narraciones cinematográficas para reflexionar sobre la justicia (White 1985, 98). De ese modo, el cine puede tender puentes entre teoría jurídica y experiencia social.

Al destacar la dimensión imaginativa del Derecho, White (1973, xiv) ofrece una lente teórica que valida el papel del cine en el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, pues tanto el Derecho como el cine traducen valores abstractos en historias tangibles y hacen visibles puntos ciegos que la filosofía jurídica formal a veces omite.

Además, la concepción de White sobre la función constitutiva de la narrativa refuerza el análisis de cómo el cine fomenta imaginación moral y memoria colectiva, dos fases clave del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Esto permite comprender mejor el potencial del cine para influir en la educación jurídica y en el discurso público, a partir del énfasis de White (1985, 35) en persuasión y creación de comunidad.

La integración de la perspectiva de White (1973, xxi) enriquece el marco teórico cualitativo e interpretativo adoptado aquí y proporciona una base sólida para rastrear el impacto recíproco entre cine y Derecho, con implicaciones prácticas para la pedagogía jurídica y el compromiso social.

La idea de comunidad retórica en White subraya que las narrativas jurídicas prosperan mediante compromiso colectivo y vinculan a los individuos a través del lenguaje y de valores compartidos. Para entender las fuerzas que modelan esa narración comunitaria, sin embargo, es necesario mirar más allá de la esfera jurídica hacia el contexto cultural que la rodea.

En suma, la narrativa jurídica fundacional examinada en este capítulo a través de Cover, Dworkin y White permite sostener que el Derecho es fundamentalmente narrativo y que se construye mediante historias que compiten y cooperan entre sí.

Cover subraya la naturaleza pluralista de las narrativas jurídicas, Dworkin defiende la coherencia y la integridad narrativa, y White destaca sus dimensiones comunitarias y retóricas. En conjunto, sus ideas refuerzan el argumento de que la narrativa sustenta la conciencia jurídica y preparan el paso hacia el análisis de sus vínculos con cultura e ideología.

2. Narrativa, cultura e ideología

Los autores de esta sección examinan cómo las narrativas jurídicas se integran en marcos culturales e ideológicos más amplios. El Derecho no existe aislado de la sociedad: configura la cultura en la que opera y, al mismo tiempo, es configurado por ella.

Los autores seleccionados para esta sección, Lawrence M. Friedman, Jack Balkin, Peter Brooks, Austin Sarat, Thomas Kearns y Clifford Geertz, permiten formular dos preguntas centrales sobre esta interacción dinámica: cómo influyen las historias que una sociedad cuenta, en la cultura popular, la literatura, el cine o la religión, en la forma de entender y legitimar el Derecho; y cómo las narrativas producidas por el propio Derecho refuerzan o desafían valores e ideologías culturales.

Al examinar el Derecho mediante lentes antropológicos, literarios y críticos, estos autores muestran que las narrativas jurídicas arrastran significados culturales e implicaciones ideológicas que exceden los tribunales y los legisladores.

Lawrence M. Friedman (1989, 1605-1606), en *Law, Lawyers, and Popular Culture* (1989), enfatiza el concepto de cultura jurídica como elemento fundamental para comprender el Derecho dentro de su contexto social más amplio. En particular, subraya la importancia de analizar las interacciones entre cultura jurídica y cultura popular, y distingue dos dimensiones centrales de esa relación (Friedman 1989, 1605-1606).

Primero, sostiene que el Derecho, tanto en la experiencia social como en el ámbito académico, es intrínsecamente normativo, pues está atravesado por juicios sobre lo moral o éticamente aceptable (Friedman 1989, 1605-1606). Estas valoraciones permean incluso la investigación jurídica, aun cuando los académicos no siempre sean plenamente conscientes de ello (Friedman 1989, 1605-1606).

Además, Friedman (1989, 1579-1580) introduce el concepto de “cultura jurídica popular” y distingue dos dimensiones interconectadas. La primera se refiere a las creencias, percepciones y actitudes sobre el Derecho sostenidas por personas sin formación jurídica especializada (Friedman 1989, 1579-1580).

Esto incluye a ciudadanos comunes cuyas perspectivas sobre el sistema jurídico, los tribunales y los abogados difieren considerablemente de las visiones técnicas y profesionalizadas de abogados, jueces y académicos del Derecho (Friedman 1989, 1579-1580). Con ello, Friedman (1989, 1579-1580) destaca de manera explícita la distancia entre la mirada del público general y la de los profesionales jurídicos.

La segunda dimensión identificada por Friedman (1989, 1579-1580) abarca las representaciones culturales del Derecho y de las instituciones jurídicas difundidas por medios masivos. Aquí se incluyen libros, películas, programas de televisión, obras teatrales e incluso canciones que abordan temas jurídicos o retratan a profesionales y procesos legales (Friedman 1989, 1605-1606).

Estas representaciones populares, según Friedman (1989, 1579-1580), se elaboran para atraer a un público amplio y no especializado. En consecuencia, reflejan y, al mismo tiempo, moldean percepciones sociales predominantes sobre el Derecho, al influir en la manera en que la sociedad entiende, experimenta e interpreta los asuntos jurídicos (Friedman 1989, 1605-1606).

Friedman (1989, 1605-1606) critica asimismo la posición marginal que han ocupado los enfoques socioempíricos dentro de la academia jurídica, en particular en las facultades de Derecho, donde su influencia ha sido reducida, con pocas excepciones notables, entre ellas el análisis económico del Derecho.

Pese a esa marginalidad, Friedman (1989, 1605-1606) insiste en la necesidad de examinar la relación recíproca entre el sistema jurídico y su entorno social, y subraya el poder considerable y el lugar central de las instituciones jurídicas en una sociedad democrática comprometida con el Estado de derecho.

También señala que las concepciones populares sobre el Derecho, diversas, fragmentarias y a menudo basadas en conocimientos incompletos o imprecisos, tienen profundas implicaciones sociales y pueden impulsar cambios significativos o provocar resistencias colectivas (Friedman 1989, 1605-1606).

En esta misma línea, Friedman (1989, 1605-1606) lamenta la escasez de investigaciones empíricas sobre esas actitudes populares y sobre sus interacciones con lo jurídico, y exhorta a la comunidad académica a priorizar un análisis más profundo de las intersecciones entre Derecho, instituciones jurídicas y cultura popular.

Lawrence M. Friedman resulta especialmente relevante para este estudio porque enfatiza la interacción entre cultura jurídica y cultura popular y muestra cómo las percepciones del público y las representaciones mediáticas inciden en las concepciones sociales sobre el Derecho y la justicia.

Su concepto de cultura jurídica popular pone de relieve, precisamente, las dimensiones normativas y narrativas que aquí interesa analizar, al mostrar cómo las películas pueden incidir de manera sustancial en la conciencia jurídica colectiva. Del mismo modo, su crítica a la marginalización de los enfoques socioempíricos refuerza la necesidad de un método capaz de estudiar con mayor rigor las interacciones entre Derecho y cultura popular.

Desde esta perspectiva, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico puede entenderse como un método sistemático e interdisciplinario para examinar las relaciones recíprocas entre Derecho, cultura popular y, en particular, cine.

Sobre la base de esta comprensión de la inserción del Derecho en contextos culturales, Jack Balkin amplía la discusión al conceptualizar esas narrativas como una suerte de software ideológico que estructura activamente la percepción colectiva sobre el significado y la autoridad jurídicas.

Jack Balkin muestra cómo las narrativas jurídicas están impregnadas de corrientes ideológicas propias de la cultura popular, incluido el cine. Esta conexión permite entender las narrativas cinematográficas como productos y, a la vez, productores de los valores sociales que informan la conciencia jurídica.

Cultural Software: A Theory of Ideology (1998), de Balkin, no es una obra tradicional de teoría jurídica, pues combina Derecho, estudios culturales y ciencia cognitiva. Precisamente

por ello, sus implicaciones para la narrativa jurídica son especialmente relevantes (Balkin 1998, 3-5).

La tesis central de Balkin (1998, 3-5) es que la mente opera mediante un “software cultural” compuesto por memes, narrativas y marcos cognitivos absorbidos de la cultura. La ideología sería, así, el efecto acumulativo de esas narrativas culturales que modelan nuestra percepción del mundo (Balkin 1998, 101-105). Dado que el Derecho forma parte de ese mundo, también las ideologías jurídicas se forman y se transmiten mediante narrativas culturales.

En el plano ético y estético, Balkin (1998, 30) sostiene que la interpretación implica diferenciación y creación. Las virtudes y los vicios de ciertos comportamientos surgen solo en determinados momentos de la historia humana (Balkin 1998, 30). Así, no puede haber incumplimiento de promesas antes de que exista la práctica de prometer, ni puede hablarse de solvencia antes de que existan instituciones financieras que otorguen crédito (Balkin 1998, 30).

Por ello, la cultura permite a las personas expresar sus ideales a través de instituciones, tradiciones y acciones (Balkin 1998, 30). Balkin (1998, 30) lo ejemplifica con la justicia: para que adquiera sentido, debe encarnarse en organizaciones, normas o en el propio Derecho. Esa encarnación resulta necesaria y, además, proporciona herramientas y ejemplos para seguir razonando sobre justicia e injusticia (Balkin 1998, 30).

En otros términos, la conciencia jurídica puede entenderse como producto de la evolución cultural, ya que las historias y comprensiones compartidas se transforman y se difunden, y terminan formando el “software” mental que hace que ciertas ideas jurídicas parezcan naturales (Balkin 2011, 61).

Balkin (2011, 61) sostiene que percibir la Constitución de los Estados Unidos como el “Derecho de nosotros, el pueblo estadounidense” implica un marco narrativo que resuena en la memoria colectiva y activa un repertorio de historias, símbolos e interpretaciones que unen a los individuos y forjan una identidad cohesiva.

En ese sentido, percibir “la Constitución como nuestra Constitución” equivale a asumir una narrativa constitucional, es decir, una historia fundacional mediante la cual los individuos se

conciben como colectivo portador de experiencias, objetivos, aspiraciones, valores, responsabilidades y ambiciones compartidas (Balkin 2011, 61).

Las personas participan activamente en los mensajes y habilidades culturales que aprenden de otros y les dan nuevas formas (Balkin 1998, 51-52). De ahí que las ideologías jurídicas, incluidas las creencias sobre justicia, castigo, derechos o igualdad, no sean posiciones intelectuales aisladas, sino el resultado de múltiples fragmentos narrativos de información cultural interiorizados socialmente.

Las estructuras narrativas constituyen un software cultural que puede transmitirse mediante aprendizaje social, imitación o comunicación (Balkin 1998, 51-52, 194). Mitos, leyendas, expresión creativa y medios de comunicación transmiten una gran variedad de esas estructuras narrativas (Balkin 1998, 51-52, 194).

Nuestra comprensión del arte se basa, entonces, en la asimilación y apropiación de las estructuras narrativas que sustentan gran parte de la experiencia estética (Balkin 1998, 194). Las estructuras narrativas que ya utilizamos para dar sentido al mundo se ven reforzadas o modificadas cuando escuchamos nuevas historias (Balkin 1998, 194).

La colección de historias disponible para una comunidad es manipulable por el arte, que las vuelve a contar con matices y variantes nuevas (Balkin 1998, 194). Al introducir nuevas estructuras narrativas, pautas de comportamiento innovadoras y nuevos conocimientos, el arte también amplía el repertorio de historias con el que una sociedad se piensa a sí misma (Balkin 1998, 194).

El concepto de “software cultural” implica que las narrativas jurídicas no son puramente racionales ni objetivas, sino que están influidas por la programación ideológica de quienes las producen y de quienes las reciben. Por ejemplo, una opinión judicial sobre libertad de expresión puede descansar de forma implícita en una narrativa de optimismo respecto del mercado de ideas, mientras que una decisión sobre seguridad pública puede apoyarse en una narrativa de orden social y temor al caos.

Estas historias subyacentes pueden inclinar resultados jurídicos. Reconocer esa mezcla permite examinar críticamente qué narrativas elevan el sistema jurídico y cuáles lo restringen.

Desde esta perspectiva, la teoría de Balkin promueve un enfoque autocrítico de las narrativas jurídicas. También permite advertir que las narrativas cinematográficas pueden reforzar ideologías o mitos culturales particulares y, a la inversa, cuestionar narrativas jurídicas dominantes y funcionar como una suerte de “actualización del software ideológico” de la sociedad.

La aportación de Balkin resulta especialmente útil para situar el Ciclo Cinematográfico-Jurídico dentro de una teoría cultural de la ideología, pues refuerza la idea de que el cine actúa como transmisor y creador de narrativas jurídicas dentro de un ecosistema cultural más amplio. Que las narrativas den forma a la conciencia jurídica a través de la evolución cultural refuerza la premisa de que las narrativas cinematográficas pueden iniciar procesos de interpretación y transformación en los espectadores (Balkin 1998, 3).

Su énfasis en los medios de comunicación y en el arte como portadores de estructuras narrativas también confirma la relevancia de la accesibilidad y del alcance masivo del cine, al mostrar cómo las películas integran ideologías jurídicas en la cultura cotidiana.

Además, el concepto de innovación narrativa y de reprogramación ideológica en Balkin enriquece el análisis de cómo el cine fomenta imaginación moral y memoria colectiva, dos fases clave del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Desde ese ángulo, la narración cinematográfica puede funcionar también como herramienta pedagógica capaz de fomentar reflexión crítica tanto en espectadores como en profesionales del Derecho.

Al incorporar las ideas de Balkin, se fortalece un marco interpretativo apto para rastrear el papel del cine en la remodelación de normas jurídicas y, con ello, se amplían las implicaciones prácticas del análisis para la educación jurídica y el discurso público. El “software cultural” de Balkin permite entender cómo las ideologías jurídicas se encarnan en formas narrativas como el cine e incrustan normas sociales en sus estructuras. Para desentrañar las técnicas narrativas que vuelven persuasivos esos relatos, el lente narratológico de Peter Brooks ofrece un paso siguiente especialmente útil.

Al centrarse en elementos como la trama, el personaje y el cierre, Peter Brooks pone de relieve los paralelismos entre la narración jurídica y la cinematográfica, y ofrece un marco

para analizar cómo ambos medios captan y persuaden a sus audiencias. Este vínculo resulta central para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, porque identifica las estrategias narrativas que amplifican la influencia del cine sobre la percepción de la justicia.

Para esta discusión resulta especialmente útil *Narrative Transactions: Does the Law Need a Narratology?* (2006), en el que Peter Brooks (2006, 1-3) analiza cómo la práctica jurídica emplea estructuras narrativas similares a las de la literatura. Brooks (2006, 1-3) sostiene que la narratología, entendida como estudio de formas como la trama, el personaje y la perspectiva, ofrece herramientas para esclarecer la dependencia del razonamiento jurídico respecto de la narración.

Su enfoque tiende un puente entre Derecho y cultura, conexión decisiva para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, porque permite mostrar cómo las narrativas jurídicas y cinematográficas persuaden mediante historias culturalmente resonantes. Además, prepara el paso hacia la espectacularidad y la imaginación moral, que se desarrollarán en los capítulos 3 y 4.

Brooks (2006, 6-7) sostiene que los procesos judiciales son inherentemente narrativos: los abogados construyen secuencias de acontecimientos y tramas en las que intervienen personajes como acusados y víctimas, y todo ello conduce a un conflicto que exige resolución judicial. Esta observación refuerza la idea de que las narrativas sobre justicia, también las cinematográficas, proporcionan un marco primario para la comprensión jurídica pública (Brooks 2006, 6-7).

En este sentido, Brooks (2006, 26) afirma que nuestra identidad como seres humanos está íntimamente ligada a las narrativas que construimos sobre nuestras vidas y sobre el mundo que nos rodea. Aplicar estructura narrativa a la vida es un empeño humano esencial, porque no podemos comprender el mundo sin ella (Brooks 2006, 26). Los actos se entienden como unidades coherentes integradas en narraciones con propósito (Brooks 2006, 26).

Por ejemplo, Brooks (2006, 10-12) subraya que los jueces, al elaborar sus dictámenes, participan en “transacciones narrativas” con su audiencia, ya compuesta por jueces, jurados

o público, al estructurar los hechos, crear tensión en torno a las cuestiones jurídicas y resolverlas mediante una sentencia.

En el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, esta elaboración narrativa inicia el proceso al mostrar que las historias jurídicas, como las cinematográficas, constituyen un primer paso en la formación de percepciones de justicia (Brooks 2006, 18, 26-27). Un elemento clave que Brooks (2006, 18, 26-27) destaca es el cierre, que considera vital en las narraciones jurídicas.

Brooks (2006, 26) afirma que “está en la lógica de la narrativa mostrar, mediante la secuencia y el encadenamiento de los acontecimientos, cómo hemos llegado a donde estamos”. A diferencia de las novelas, que pueden dejar ambigüedad, las decisiones judiciales buscan finales definitivos, por ejemplo, culpable o no culpable, o responsable o no responsable, para resolver disputas y restablecer el orden (Brooks 2006, 26-27).

Este punto permite advertir un paralelismo con la tendencia del cine a ofrecer cierres morales en las tramas, lo que influye en las expectativas de justicia del espectador. En el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, este cierre alimenta la transición hacia la espectadorialidad al mostrar que la forma en que el público recibe e interpreta esas resoluciones puede activar su imaginación moral.

Al situar a las partes, por ejemplo, en el papel de víctima inocente o de malhechor negligente, los jueces otorgan coherencia moral a los casos y orientan las simpatías del público de un modo comparable al de un director de cine (Brooks 2006, 11-13). Esto coincide con el énfasis del Ciclo Cinematográfico-Jurídico en la incidencia emocional de las estructuras narrativas (Brooks 2006, 11-13).

Por ejemplo, un juez puede encuadrar los hechos de un caso de modo que evoque empatía e incline sutilmente el resultado jurídico, táctica que encuentra un claro paralelo en la narración cinematográfica (Brooks 2006, 11-13). Desde esta perspectiva, las narraciones jurídicas, como las películas, no son neutrales, sino performativas: configuran percepciones mediante diseño retórico (Brooks 2006, 11-13).

Otra idea que se desprende de Brooks (2006, 2, 20) es que la parte que domina la narrativa suele prevalecer en los juicios. De ahí que la antigua proximidad entre Derecho y retórica

pueda resultar incómoda para una disciplina que aspira a presentarse como fundada en principios incontrovertibles y en un marco conceptual propio (Brooks 2006, 20).

Los abogados que tejen una historia más convincente y coherente, más allá de la simple exposición de deberes legales, tienden a influir en jueces o jurados (Brooks 2006, 2, 20). Esto refuerza la idea de que las narrativas cinematográficas sobre el Derecho pueden influir en la conciencia jurídica del público, porque los espectadores tienden a favorecer las historias que conectan con ellos en planos emocionales y culturales.

En el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, esta apropiación marca el paso de la narrativa a la espectacularidad: el público interpreta esas historias y, a partir de ellas, forma reflexiones personales sobre la justicia que pueden alimentar visiones sociales más amplias mediante imaginación moral y política. La observación de Brooks subraya, por tanto, el papel práctico de la narrativa en el Derecho y ofrece una base útil para analizar el impacto del cine en la percepción de la justicia.

La observación de Brooks subraya el papel práctico de la narrativa en el Derecho, una base para mi análisis del impacto del cine en la percepción de la justicia. Brooks (2006, 26-27) sugiere, además, que los jueces mantienen continuidad narrativa en el Derecho al ajustar hechos o normas para alinear los nuevos casos con los anteriores y garantizar una historia jurídica coherente.

Esto recuerda la novela en cadena de Dworkin, pero con énfasis en las expectativas del público: una narración jurídica inconexa corre el riesgo de perder credibilidad (Brooks 2006, 26-27). En este marco, esa coherencia se vincula con la memoria colectiva, en la medida en que historias cinematográficas coherentes sobre justicia contribuyen a formar percepciones sociales duraderas.

Por ejemplo, las opiniones de la Suprema Corte de Estados Unidos elaboran con frecuencia una narrativa de “pacto”, como observa Brooks (2006, 26-27), para legitimar culturalmente sus sentencias. Ese proceso encuentra un paralelo en películas que perpetúan o desafían mitos jurídicos.

Para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, el análisis de Brooks (2006, 1-3) resulta fundamental porque proporciona herramientas narratológicas concretas, como trama, personaje y cierre, para diseccionar la narración jurídica. Estas herramientas muestran cómo el Derecho persuade, proceso que se refleja también en la influencia del cine sobre la conciencia jurídica. Su utilidad teórica será retomada más adelante en el análisis aplicado.

La pregunta que Brooks (2006, 1-3) plantea, “¿necesita el Derecho una narratología?”, resulta decisiva porque obliga a reconocer la dimensión formal de la persuasión jurídica. La respuesta que aquí se adopta es afirmativa: comprender las estructuras narrativas permite observar cómo Derecho y cine configuran conjuntamente percepciones de justicia y ayuda a cubrir una laguna metodológica del campo.

El concepto de “transacciones narrativas” en Brooks (2006, 26-27), según el cual los actores jurídicos ofrecen historias y el público las interpreta, resulta central para entender la progresión del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

En el Derecho, esta transacción se produce principalmente entre profesionales y sociedad, cualquiera que sea el ámbito de ejercicio. En el cine, se produce entre cineastas y espectadores, que son también destinatarios y partícipes del Derecho por pertenecer a una comunidad política. Este intercambio muestra cómo las narraciones despiertan interés, fomentan imaginación moral y pueden sedimentarse en memoria colectiva, desde la cual influyen en historias futuras.

Al postular la dependencia del Derecho respecto de técnicas literarias, Brooks (2006, 4-5) ofrece una justificación sólida para tomar en serio las narrativas cinematográficas como objeto de análisis. De ese modo, su trabajo cierra la discusión sobre narrativa, cultura e ideología y prepara el paso hacia el examen de cómo el público se involucra en esas historias.

En suma, Brooks (2006, 26-27) muestra que la legitimidad del Derecho descansa en ocasiones en el arte narrativo, esto es, en su capacidad para tejer historias culturalmente creíbles. Esta idea permite sostener que el cine puede amplificar ese proceso y modelar la conciencia jurídica mediante una narración accesible y emotiva (Brooks 2006, 1-3).

En la transición hacia la espectacularidad, la narratología de Brooks (2006, 4-5) ofrece herramientas para analizar cómo se reciben las narrativas jurídicas y cinematográficas, paso fundamental para comprender su impacto social.

Austin Sarat y Thomas Kearns profundizan en la naturaleza intrínsecamente retórica del Derecho, cuestión estrechamente vinculada con el fundamento narrativo del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. En la introducción de *The Rhetoric of Law* (1996), sostienen que la legitimidad y la autoridad persuasiva del Derecho dependen de prácticas retóricas, de un lenguaje cuidadosamente construido, de narrativas culturalmente resonantes y de representaciones simbólicas (Sarat y Kearns 1996, 2-3).

El Derecho, sostienen, no es un aparato neutral ni un simple conjunto de normas coercitivas, sino una empresa retórica activa que compromete a la sociedad en diálogos continuos sobre justicia, moral e identidad comunitaria (Sarat y Kearns 1996, 4). Este encuadre resulta central porque muestra que el significado jurídico surge de narrativas culturales persuasivas y no solo de principios abstractos (Sarat y Kearns 1996, 4-5).

Sarat y Kearns (1996, 5-7) critican los enfoques que marginan la retórica como engañosa u ornamental y la presentan, en cambio, como elemento constitutivo del poder normativo y de la relevancia social del Derecho. Este planteamiento permite sostener que las narrativas cinematográficas, al igual que las jurídicas, pueden moldear de forma significativa la conciencia jurídica del público mediante representaciones persuasivas de justicia e injusticia.

Además, Sarat y Kearns (1996, 8-10), apoyándose en Boyd White, muestran cómo la retórica funciona como intermediario dinámico que remodela continuamente tanto el Derecho como la sociedad. La retórica jurídica refleja creencias sociales existentes y, a la vez, moldea nuevas concepciones comunitarias de derechos, obligaciones y justicia (Sarat y Kearns 1996, 10-11).

Al articular y redefinir valores colectivos mediante compromiso retórico, el Derecho participa en el discurso cultural más amplio e influye en la forma en que las comunidades interpretan sus realidades sociales y reaccionan ante ellas (Sarat y Kearns 1996, 11-12). Esta

idea permite advertir la capacidad retórica paralela del cine para activar imaginación moral e influir en memoria colectiva.

Sarat y Kearns (1996, 12-14) identifican también las objeciones que surgen de aceptar la retórica como fundamento del significado jurídico. Responden a esas preocupaciones defendiendo el análisis retórico como enfoque productivo y necesario para la academia y la práctica jurídicas, capaz de revelar sesgos implícitos, relaciones de poder y complejidades éticas ocultas en discursos aparentemente neutrales (Sarat y Kearns 1996, 14-16). De este modo, muestran cómo las narrativas jurídicas normalizan y refuerzan con frecuencia jerarquías e injusticias sociales existentes (Sarat y Kearns 1996, 14-16).

A su vez, estos autores sostienen que una concepción literaria o retórica modifica nuestra relación con el Derecho al animar a los ciudadanos a adoptar un punto de vista interno y a entenderlo como proceso de argumentación y persuasión sobre la interpretación de fuentes autorizadas (Sarat y Kearns 1996, 14). En este sentido, afirman que el significado pertenece al ámbito de la retórica (Sarat y Kearns 1996, 14).

Esta perspectiva valida el papel del cine como actor retórico significativo en la configuración de las percepciones públicas de la justicia. Extendida al análisis cinematográfico, permite observar cómo las películas dramatizan, refuerzan o desafían la retórica jurídica y dan forma a la comprensión ética y colectiva del Derecho.

En consecuencia, Sarat y Kearns ofrecen un apoyo teórico decisivo para interpretar el cine como medio estrechamente relacionado con el Derecho y para aclarar su papel en la mediación del poder retórico y de la resonancia cultural del Derecho.

En la introducción a *Law's Violence* (1995), Sarat y Kearns examinan la relación intrínseca entre Derecho y violencia, cuestión crucial para comprender otra dimensión de la narrativa jurídica. Sostienen que el Derecho moderno se apoya en violencia literal y metafórica, en coacción física y en amenazas simbólicas de fuerza para mantener autoridad y control social (Sarat y Kearns 1995, 1-2).

Sostienen además que la legitimidad del Derecho descansa en gran medida en su capacidad para imponer violencia sin aparecer manchado por ella, manteniendo así una fachada de

neutralidad y distanciamiento respecto de sus mecanismos coercitivos (Sarat y Kearns 1995, 2).

Un aspecto central de su análisis es que el sistema jurídico depende de actos violentos que resultan cultural y socialmente aceptables precisamente porque se realizan bajo la autoridad del Derecho (Sarat y Kearns 1995, 2-3). Por ello cuestionan las perspectivas que tratan la violencia jurídica como algo meramente incidental o desafortunado y destacan su carácter estructural dentro del marco institucional más amplio del Derecho (Sarat y Kearns 1995, 3). Este punto resulta decisivo porque subraya el potencial del cine para exponer, dramatizar o someter a crítica la dimensión coercitiva del Derecho mediante narrativas intensas.

Además, Sarat y Kearns (1995, 3-4) exploran las formas en que la naturaleza violenta del Derecho se construye y mediatiza mediante narrativa y metáfora, al situar la violencia como componente esencial del imaginario jurídico. Las narrativas y metáforas jurídicas facilitan, así, la aceptación social de la violencia al permitir que el Derecho gestione sus acciones coercitivas dentro de marcos culturalmente inteligibles (Sarat y Kearns 1995, 5-6).

Esta perspectiva permite mostrar cómo el cine puede operar en paralelo con el Derecho al emplear estructuras narrativas que refuerzan o cuestionan la aprobación tácita de la violencia institucional por parte de la sociedad.

Asimismo, Sarat y Kearns (1995, 11) abordan la variabilidad cultural e histórica de la violencia jurídica y destacan que su significado cambia según el contexto social. Comprender esas variaciones ofrece una visión crítica del papel del Derecho dentro de las dinámicas de poder y de la formación de la identidad cultural (Sarat y Kearns 1995, 11-12).

Esta perspectiva cultural refuerza un marco interdisciplinario que permite analizar cómo el cine representa la violencia del Derecho en contextos distintos y cómo esas representaciones inciden en memoria colectiva y en concepciones públicas de justicia.

Por último, Sarat y Kearns (1995, 17-18) examinan críticamente la autopercepción del Derecho como racional y ordenado, y sostienen que sus prácticas violentas revelan contradicciones y tensiones éticas más profundas dentro de un marco que se presenta como neutral. En esa medida, su trabajo subraya el potencial de las narrativas cinematográficas

para cuestionar críticamente la legitimidad del Derecho y desafiar la aceptación pública de la coerción institucionalizada.

Tras establecer los fundamentos retóricos y narrativos expuestos por Sarat y Kearns, conviene pasar a las ideas antropológicas de Clifford Geertz, que aclaran con mayor precisión los mecanismos culturales mediante los cuales se construyen y se perpetúan las narrativas jurídicas.

Para esta discusión resulta central *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* (1983) de Clifford Geertz, obra que ofrece una perspectiva antropológica del Derecho como sistema narrativo cultural. Geertz (1983, 167, 173), desde un enfoque interpretativo, sostiene que el Derecho no es un conjunto universal de normas, sino una práctica culturalmente específica incrustada en las historias y símbolos de una sociedad.

Esta idea resulta central para el capítulo porque permite entender el Derecho como construcción simbólica y narrativa y alinea el análisis con el énfasis del Ciclo Cinematográfico-Jurídico en la narración cultural.

Geertz (1983, 173) afirma que el Derecho funciona como una forma de “imaginar lo real”, proceso mediante el cual las comunidades encuadran sus experiencias y disputas en términos significativos. Los sistemas jurídicos no son, por tanto, mecanismos independientes, sino actuaciones culturales que reflejan la sensibilidad singular de una sociedad, es decir, su manera de pensar y sentir la justicia (Geertz 1983, 218).

En el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, esto es congruente con la fase inicial de la narrativa jurídica, ya que el Derecho adquiere significado a través de historias culturalmente resonantes, del mismo modo que las narrativas cinematográficas sobre justicia pueden modelar las percepciones del público (Geertz 1983, 173, 175-176).

Geertz (1983, 173, 175-176) lo ilustra al comparar prácticas jurídicas de distintas culturas y al mostrar que lo que cuenta como hecho en el Derecho depende de marcos narrativos locales. Así, contrasta mediaciones locales, basadas en testimonio oral y normas comunales, con la presentación estructurada de pruebas en los juicios estadounidenses (Geertz 1983, 176-178).

Esta especificidad cultural subraya que los relatos jurídicos no son uniformes, sino que varían según el contexto (Geertz 1983, 176-178). El mismo principio puede extenderse a las representaciones cinematográficas del Derecho y de la justicia en diferentes tradiciones nacionales.

Un concepto clave en Geertz (1983, 218-219) es el de “sensibilidad jurídica”, que describe como disposición culturalmente conformada hacia la interpretación de los acontecimientos jurídicos. Esa sensibilidad surge de historias, rituales y símbolos que una sociedad emplea, como el mazo o el juramento en tribunales occidentales, o los relatos ancestrales en entornos tradicionales (Geertz 1983, 182).

Esto conecta de forma directa con el modo en que las narrativas cinematográficas pueden iniciar el Ciclo Cinematográfico-Jurídico: las películas proporcionan historias simbólicas que cultivan sensibilidad jurídica en el público e influyen en el modo en que se imagina moralmente la justicia.

El énfasis de Geertz (1983, 173) en el Derecho como acto interpretativo, y no como aplicación mecánica de normas, coincide con la necesidad de no descartar las narrativas culturales como si fueran irrelevantes para la teoría jurídica. Entendido así, el pensamiento de Geertz refuerza la idea de que el cine, como medio narrativo omnipresente, merece análisis jurídico serio y constante.

El enfoque comparativo de Geertz (1983, 183) resulta especialmente fértil porque muestra cómo tradiciones jurídicas islámica, india y malayo-polinesia construyen hechos y normas a través de lentes narrativas diferentes.

Geertz (1983, 183) menciona, por ejemplo, *haqq*, verdad, en el islam; *dharma*, deber, en la India; y *adat*, práctica, en Malasia. Esta diversidad muestra que las narrativas jurídicas, como las películas, están arraigadas localmente, aunque también pueden dialogar con preocupaciones recurrentes sobre justicia y autoridad.

En opinión de Geertz (1983, 215), el Derecho constituye un conocimiento local. Lo local no se refiere solo a geografía, tiempo, clase o diversidad de problemas, sino también a representaciones vernáculas de los hechos, moldeadas por nociones específicas de

posibilidad propias de cada comunidad. A esa amalgama de representaciones e imaginaciones, es decir, de narraciones relativas a acontecimientos representados a través de imágenes de principio, la denomina “sensibilidad jurídica” (Geertz 1983, 215).

Desde el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, esto implica que la espectacularidad, fase siguiente, variará culturalmente, ya que el público puede interpretar las historias jurídicas a través de sensibilidades diferentes. La idea de Geertz (1983, 173) de que el Derecho “imagina lo real” dentro del marco cultural de una comunidad tiende así un puente entre narrativa jurídica y recepción del público.

Geertz (1983, 232) reconoce también el potencial del Derecho para reforzar jerarquías de poder y señala que las narrativas dominantes pueden marginar voces alternativas. Esta arista crítica complementa el análisis de los déficits de empatía del Derecho, pues al reconocer su contingencia cultural se vuelve posible estudiar cómo pueden desafiarse sus silencios, proceso que el cine podría amplificar mediante narración emotiva (Geertz 1983, 232).

Desde esa perspectiva, las películas pueden funcionar como contranarrativas capaces de fomentar imaginación moral, tercera fase del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. El lente antropológico de Geertz (1983, 234) apoya así la necesidad de una conciencia jurídica pública matizada y de un compromiso serio con narrativas culturales como el cine.

Para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, la obra de Geertz (1983, 173) resulta fundamental porque sitúa al Derecho como institución narrativa inseparable de la cultura. Su método interpretativo, que oscila entre observaciones específicas y marcos culturales amplios, ofrece además un apoyo claro para un análisis cualitativo de cómo las narrativas cinematográficas configuran significado jurídico sin pretender causalidad directa.

Al enmarcar el Derecho como “conocimiento local”, Geertz (1983, 15, 173) invita a considerar cómo el cine, en tanto artefacto cultural, construye realidades jurídicas para sus espectadores y prepara el terreno para imaginación moral y memoria colectiva. La perspectiva de Geertz (1983, 173, 215) también tiende un puente entre teoría jurídica y experiencia social al mostrar que las narrativas del Derecho son, a la vez, productos y productores de la imaginación cultural.

En suma, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* (1983) ofrece un anclaje teórico sólido para pensar la narrativa jurídica. Su visión del Derecho como sistema simbólico culturalmente específico refuerza la idea de que el cine puede influir en la conciencia jurídica a través de su propia narrativa.

En la transición hacia la espectacularidad, el énfasis de Geertz en la forma en que las comunidades interpretan historias jurídicas plantea una pregunta decisiva: cómo reciben y reformulan las audiencias esas narrativas a través de sus propios lentes culturales. Su trabajo sienta así una base firme para comprender el poder narrativo del Derecho antes de examinar su recepción en el capítulo siguiente.

En conjunto, Balkin, Brooks, Sarat, Kearns y Geertz muestran que las narrativas jurídicas no pueden separarse de sus contextos culturales e ideológicos. Balkin sitúa las narrativas dentro de ideologías culturales amplias. Brooks aclara los mecanismos narrativos que confieren a esas historias poder persuasivo. Sarat y Kearns exponen las dimensiones retóricas y simbólicas que sostienen la legitimidad del Derecho y que, a la vez, pueden ocultar violencia institucional. Geertz, por su parte, presenta el Derecho como conocimiento local culturalmente arraigado.

Estas perspectivas profundizan la comprensión de la resonancia cultural de las narrativas del Derecho. Sin embargo, para apreciar plenamente su impacto, es necesario analizar cómo estructuras narrativas concretas y técnicas retóricas moldean activamente el razonamiento jurídico y los resultados judiciales, cuestión que se aborda en la siguiente sección.

3. Narrativa, retórica y Derecho

El siguiente grupo de autores seleccionados se centra explícitamente en las dimensiones retórica y cognitiva de la narrativa jurídica: en la forma en que se cuentan las historias en el Derecho y en cómo ello afecta a su capacidad de persuasión e incluso al propio proceso de razonamiento.

Paul Gewirtz, Anthony Amsterdam y Jerome Bruner abordan la narrativa en el Derecho desde la pregunta por la forma en que las estructuras narrativas moldean el juicio jurídico. En esta sección, la narrativa se entiende como herramienta del Derecho: los actores jurídicos

no solo cuentan historias, sino que la forma de esas historias, esto es, su estructura, estilo y tropos, puede influir en los resultados jurídicos.

Para explorar cómo narrativa y retórica se entrelazan con la práctica jurídica, resulta especialmente útil *Narrative and Rhetoric in the Law* (1996) de Paul Gewirtz. Allí se ofrece un marco teórico sólido para entender el Derecho como un ámbito de narración de historias. Gewirtz (1996, 2) sostiene que el Derecho va más allá de normas y políticas, y funciona como un intercambio dinámico de historias y lenguaje persuasivo.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico parte de narrativas cinematográficas que pueden dar forma a la conciencia jurídica. Desde esa perspectiva, las ideas de Gewirtz (1996, 2) ayudan a mostrar cómo la narración jurídica refleja la capacidad del cine para atraer al público en planos emocionales y culturales. En esa línea, su planteamiento sostiene que el poder del Derecho reside en sus formas narrativas y en sus estrategias retóricas, lo que refuerza el puente entre teoría jurídica y experiencia social a través del cine (Gewirtz 1996, 2-3).

Gewirtz (1996, 2) subraya que la fascinación del público por el Derecho proviene de sus vívidas historias humanas, en particular en los juicios penales, donde las narraciones se desarrollan con intereses especialmente intensos. Señala, además, que este interés converge con el giro académico hacia una comprensión narrativa del Derecho, convergencia que permite examinar con mayor precisión el papel jurídico y social del cine (Gewirtz 1996, 2).

A diferencia de una concepción puramente normativa del Derecho, Gewirtz (1996, 3) lo entiende como proceso transaccional en el que intervienen narradores y público. Desde esa perspectiva, la retórica y la narrativa jurídicas revelan artefactos culturales, y no solo políticas o normas (Gewirtz 1996, 2-3).

Un elemento central del pensamiento de Gewirtz (1996, 5) es que la narración jurídica opera dentro de una cultura de la argumentación, en la que la persuasión impulsa la construcción del relato. En esa línea, sostiene que abogados y jueces elaboran historias para ganar casos e invocan, para ello, la coerción del Estado (Gewirtz 1996, 5). Ese propósito difiere del entretenimiento propio del cine, pero es análogo en su finalidad persuasiva.

Esto coincide con una premisa central del Ciclo Cinematográfico-Jurídico: las narrativas cinematográficas, como las jurídicas, pueden orientarse a convencer al público de una determinada versión de la realidad y, con ello, influir en las percepciones de justicia.

Gewirtz (1996, 5) recoge además una tesis del movimiento narrativo: las narraciones pueden empoderar a grupos ajenos al centro del poder jurídico al amplificar voces marginadas y desafiar normas establecidas. Desde esa perspectiva, el cine, por su alcance masivo, puede cumplir una función análoga y volver visibles puntos ciegos del Derecho.

Adicionalmente, Gewirtz (1996, 6) examina también la complejidad de los efectos narrativos y pregunta por las condiciones en que una historia gana tracción o se debilita según su audiencia. Sugiere que los relatos de quienes quedan fuera del centro decisorio pueden enriquecer la comprensión de quienes deciden, pero advierte que su particularidad no garantiza por sí sola su verdad frente a narrativas rivales (Gewirtz 1996, 6).

Esta cautela conviene al análisis de las narrativas cinematográficas, que no deben valorarse solo por su fuerza emotiva, sino también por su representatividad. En ese sentido, Gewirtz (1996, 6) recuerda que las historias necesitan criterios de juicio, exigencia que también alcanza al cine cuando articula tramas jurídicamente verosímiles.

En los juicios, Gewirtz (1996, 7-8) describe las narraciones como fragmentarias y competitivas, moldeadas por testimonios y normas en un mosaico de verdades contrapuestas. Los abogados entretejen esos fragmentos en relatos coherentes, proceso comparable al del montaje cinematográfico que unifica escenas dispersas en una sola historia (Gewirtz 1996, 8).

Esta fragmentación resulta especialmente relevante para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico: así como el público jurídico reconstruye relatos procesales dispersos, los espectadores construyen significado a partir de narrativas cinematográficas y, al hacerlo, activan su imaginación moral.

Gewirtz (1996, 10) examina además las opiniones judiciales como actos retóricos en los que la compulsión se combina con persuasión para legitimar la autoridad. Los jueces dan forma a los hechos y emplean el tono para convencer a públicos diversos, estrategia que encuentra

un paralelo claro en representaciones cinematográficas que buscan persuadir o desafiar al espectador (Gewirtz 1996, 11).

Esta ambivalencia retórica revela ansiedad judicial e incertidumbre sobre la legitimidad (Gewirtz 1996, 11-12). La observación de que la multiplicidad de opiniones expone una multiplicidad narrativa pone en cuestión la pretensión de verdad singular del Derecho y ayuda a entender por qué el cine puede ofrecer perspectivas plurales sobre la justicia dentro de una misma narración (Gewirtz 1996, 11-12).

Además, el análisis de Gewirtz (1996, 10) subraya la dimensión retórica de las opiniones judiciales y muestra cómo los jueces moldean estratégicamente las narrativas mediante énfasis selectivo, tono y encuadre persuasivo. La retórica judicial no se limita a describir la realidad jurídica, sino que la construye y la legitima, e influye en la forma en que el Derecho es percibido culturalmente (Gewirtz 1996, 10).

Esta idea concuerda con el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, que entiende el cine como medio capaz de emplear dispositivos narrativos que persuaden y desafían al espectador hacia determinadas interpretaciones de la justicia, incluso cuando esa no sea la intención principal del cineasta.

Las películas, al igual que las opiniones judiciales, pueden moldear las narraciones mediante presentación selectiva y encuadre emocional, y con ello orientar la imaginación moral del público. Esta conexión muestra la capacidad retórica del cine para elevar experiencias marginadas y promover compromiso empático o, en sentido contrario, reproducir las mismas estrategias narrativas que operan en contextos jurídicos.

El valor de Gewirtz para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico radica en que sitúa con claridad el poder persuasivo de la narrativa en el Derecho. Desde ahí puede sostenerse que el cine amplifica ese poder mediante una narración accesible y culturalmente extendida. Su llamado a estudiar reflexivamente las narraciones judiciales impulsa una mirada más fina sobre la forma en que los relatos cinematográficos dan forma a la conciencia jurídica.

En la transición hacia la espectadorialidad, la atención que Gewirtz presta a la recepción del público permite examinar cómo interpretan los espectadores estas historias, paso esencial

para rastrear su impacto social. Como afirma, “una explicación sofisticada de la narración de historias en el Derecho o en la academia jurídica debe tener en cuenta la compleja relación entre narrador y oyente” (Gewirtz 1996, 6).

Así, el análisis retórico-narrativo de Gewirtz proporciona una base teórica sólida para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Desde ahí, el paso hacia la perspectiva cognitiva de Anthony Amsterdam y Jerome Bruner resulta natural.

Para examinar el papel de la narrativa en el razonamiento jurídico, resulta central *Minding the Law* (2000), de Anthony Amsterdam y Jerome Bruner (2000, 1-5), obra que muestra cómo la narración da forma al pensamiento judicial desde una perspectiva interdisciplinaria.

Estos autores sostienen que la vida dentro de la profesión jurídica no está aislada, sino que forma parte de un paisaje cultural omnipresente (Amsterdam y Bruner 2000, 2). Para que el Derecho sirva eficazmente a una sociedad, debe percibirse como “una extensión o un reflejo de su cultura” (Amsterdam y Bruner 2000, 2). De ahí que resulte esencial indagar la naturaleza de la cultura, sus mecanismos y los medios por los que opera (Amsterdam y Bruner 2000, 2).

Amsterdam y Bruner (2000, 17) sostienen que jueces, abogados y teóricos dependen de procesos culturalmente conformados de categorización, narración y persuasión para resolver disputas. Esta perspectiva resulta especialmente útil para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, porque permite concebir las narrativas del Derecho y del cine como ámbitos de influencia recíproca sobre la conciencia jurídica.

Su análisis de las funciones cognitivas y retóricas de la narrativa en el Derecho ofrece un puente sólido para comprender cómo esos procesos se extienden más allá de la sala de audiencia hacia narrativas culturales más amplias.

Amsterdam y Bruner (2000, 45) afirman que la narrativa es un mecanismo cognitivo central del Derecho y no un detalle periférico. Distinguen entre “guiones”, entendidos como expectativas culturales compartidas, por ejemplo una detención legal, y “narraciones”, que surgen cuando esas expectativas se quiebran y exigen una historia que explique la interrupción (Amsterdam y Bruner 2000, 45-47). En esa línea, muestran que el razonamiento

jurídico implica con frecuencia encajar los hechos en modelos familiares (Amsterdam y Bruner 2000, 143-144).

Esta idea permite sostener que, si los jueces se basan en marcos narrativos, también las historias culturalmente omnipresentes, incluidas las que el cine refuerza, pueden influir en la forma en que se percibe la justicia y alimentar la espectacularidad (Amsterdam y Bruner 2000, 116-119). Sobre esa base puede afirmarse que esas narrativas inciden en las reflexiones personales sobre la justicia.

Esto sugiere que las narrativas jurídicas, cuando encuentran eco en medios culturales, pueden legitimar o cuestionar normas a través de la participación del público, paso clave en el Ciclo Cinematográfico-Jurídico al transitar de la narrativa a la imaginación moral. El énfasis de Amsterdam y Bruner (2000, 134) en el poder persuasivo de la narrativa subraya así su potencial para tender un puente entre Derecho y sociedad.

Para ejemplificar su postura, Amsterdam y Bruner (2000, 153-156) recurren a *Freeman v. Pitts*,⁷ en el que el juez Kennedy presenta deliberadamente la problemática de la segregación escolar mediante una estructura narrativa de “héroe conquistador convertido en tirano”, variante del relato clásico del tirano.

Según Amsterdam y Bruner (2000, 153-156), Kennedy inicia estratégicamente su narrativa después de las hazañas nobles del héroe, en este caso *Brown v. Board of Education of Topeka*,⁸ y evita así que la audiencia se identifique de manera directa con esos triunfos iniciales. Al situar a Brown en la cúspide de su éxito, enfatiza la caída posterior hacia la tiranía e intensifica el momento en que una supervisión judicial originalmente benévola pasa a presentarse como interferencia opresiva (Amsterdam y Bruner 2000, 153-156).

Este recurso narrativo simplifica asuntos sociales complejos mediante una trama reconocible y emocionalmente persuasiva, y orienta a los lectores a percibir la intervención judicial prolongada en los distritos escolares no como justicia heroica, sino como extralimitación autoritaria (Amsterdam y Bruner 2000, 153-156).

⁷ *Freeman v. Pitts*, 503 U.S. 467 (1992).

⁸ *Brown v. Board of Education of Topeka*, 347 U.S. 483 (1954).

Amsterdam y Bruner (2000, 248-250) ilustran también su argumento con *Plessy v. Ferguson*,⁹ caso en el que la narrativa mayoritaria sobre la separación racial como algo natural afianzó la segregación, más tarde impugnada y superada por *Brown v. Board of Education of Topeka*. Estos casos muestran la fuerza retórica de la narrativa en la configuración de resultados jurídicos y ayudan a comprender cómo cambios narrativos de largo plazo pueden proyectarse sobre la memoria colectiva.

Desde esta perspectiva, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico permite sostener que cambios narrativos históricos, cuando se reflejan en el cine, pueden influir a largo plazo en la conciencia jurídica pública y en la memoria colectiva. Amsterdam y Bruner (2000, 290) añaden que la práctica del Derecho constituye un estilo de vida y un modo de configurar la realidad, pese a los intentos de aislarla como esfera singular, por lo que permanece interconectada con otros aspectos de la existencia. Este punto refuerza la pertinencia del Ciclo.

Amsterdam y Bruner (2000, 231-232, 283-284) proponen el concepto de “dialéctica de la cultura”, una tensión entre normas canónicas y posibilidades imaginativas que vincula todavía más la narrativa con los valores sociales. En esa línea, sostienen que el Derecho refleja esa dialéctica, pues moldea y es moldeado por contextos culturales (Amsterdam y Bruner 2000, 217-218). Desde esta perspectiva, las narrativas culturales, incluidas las cinematográficas, pueden desafiar normas jurídicas y ampliar la conciencia jurídica pública (Amsterdam y Bruner 2000, 235-239).

Sin embargo, Amsterdam y Bruner (2000, 235) advierten que las sociedades institucionalizan de manera constante “sitios” para facilitar el desarrollo de mundos concebibles, entre ellos teatro, ficción y política de partidos. Esos sitios pueden, por un lado, debilitar la creatividad y atarnos más firmemente a lo canónico, pero, por otro, también pueden contener universos potenciales que terminen influyendo en la canonicidad futura (Amsterdam y Bruner 2000, 235).

⁹ *Plessy v. Ferguson*, 163 U.S. 537 (1896).

Las culturas necesitan esos “puertos”, en opinión de Amsterdam y Bruner (2000, 235), porque parece existir una capacidad cognitiva específicamente humana que impulsa a extender la imaginación más allá de lo mundano, lo predecible y lo permisible, y a hacer partícipes a otros de esas visiones.

Desde esta perspectiva, los seres humanos superan constantemente su entorno al conceptualizar alternativas al presente y al crear lo contrafactual, lo inexistente y lo nunca experimentado (Amsterdam y Bruner 2000, 235). Esa inclinación se ve facilitada por la capacidad imaginativa del lenguaje (Amsterdam y Bruner 2000, 235). A través del lenguaje, narraciones, teatro, sistemas simbólicos y revelaciones espirituales, se trascienden los límites del presente (Amsterdam y Bruner 2000, 235).

Desde el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, *Minding the Law* (2000) conecta narrativa jurídica y espectadorialidad al mostrar cómo las historias jurídicas estructuran el pensamiento (Amsterdam y Bruner 2000, 282-283). Su llamado a volver “extraño lo familiar” resulta especialmente útil porque el análisis de marcos narrativos permite revelar su impacto y extender ese examen a la narración cultural en sentido amplio (Amsterdam y Bruner 2000, 1-4).

Esto respalda el estudio de cómo puede fomentarse una conciencia jurídica, ya que la conciencia narrativa puede educar no solo a actores jurídicos especializados, sino también al público en general. Su trabajo sugiere, entonces, que la naturaleza narrativa del Derecho justifica un análisis más amplio, premisa que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico extiende al alcance omnipresente del cine.

En suma, Amsterdam y Bruner (2000, 286) revelan el razonamiento jurídico como acto narrativo entrelazado con retórica y cultura. Sus ideas muestran la necesidad de un compromiso sistemático con narrativas culturales y allanan el camino para explorar cómo se activa, en los espectadores, la imaginación moral respecto de la justicia.

Gewirtz, Amsterdam y Bruner aclaran el papel fundamental que desempeñan las estructuras narrativas y las prácticas retóricas en el razonamiento y en el juicio jurídicos. Mientras Gewirtz revela la naturaleza estratégica y transaccional de la narración en la persuasión de

audiencias jurídicas, Amsterdam y Bruner iluminan su dimensión cognitiva al mostrar cómo guiones culturalmente arraigados orientan el pensamiento judicial.

Estas ideas permiten afirmar que los resultados jurídicos dependen, en parte decisiva, de una construcción narrativa eficaz y de la interpretación del público. Sin embargo, por convincentes que resulten estos argumentos, exigen una perspectiva crítica. Esa perspectiva la aporta el escepticismo de Richard Posner frente al movimiento Derecho y literatura, y ayuda a mantener una evaluación equilibrada de los límites de la narrativa jurídica.

4. Perspectiva escéptica y crítica

Un examen exhaustivo de la narrativa jurídica exige confrontar también sus objeciones más serias. Entre ellas destaca la de Richard A. Posner (1988, 13), cuya aproximación pragmática cuestiona la fusión entre Derecho y literatura. En *Law and Literature: A Misunderstood Relation* (1988), Posner (1988, ix-x) sostiene desde el inicio que esa intersección es intelectualmente sugestiva y, al mismo tiempo, sintomática de una tendencia relevante dentro de la educación jurídica y de la academia.

Posner (1988, ix-x) añade que el floreciente campo de la teoría jurídica se diferencia de la enseñanza y de la academia jurídicas más tradicionales porque pone el acento en las complejidades del pensamiento jurídico, de la doctrina y de la práctica.

El objetivo principal de la teoría jurídica, según Posner (1988, ix-x), consiste en vincular el Derecho con otros campos, como la economía, la filosofía política y, cada vez más, la teoría y la crítica literarias. En ese marco, el estudio del movimiento Derecho y literatura permite apreciar con mayor claridad ventajas y desventajas del trabajo interdisciplinario en el Derecho (Posner 1988, ix-x). Sin embargo, Posner (1988, 14-16) advierte que ese movimiento exagera la sinergia entre ambos ámbitos y corre el riesgo de diluir el rigor analítico jurídico.

En la tercera edición de *Law and Literature* (2009), Posner retoma esta postura crítica. Al mismo tiempo, expresa la aspiración de ampliar el alcance de la educación interdisciplinaria y de extender el público interesado en la relación entre Derecho y literatura más allá de académicos y estudiantes especializados (Posner 2009, xvi).

Posner (2009, xvi) sostiene que el Derecho es parte tan constitutiva de la vida estadounidense que justifica el interés de todos los ciudadanos. Por ello, la intersección entre Derecho y literatura ofrece una vía de acceso a conceptos jurídicos para no juristas y, al mismo tiempo, un medio para que los juristas entren en contacto con obras literarias (Posner 2009, xvi).

Añade que la teoría literaria contemporánea puede derivar hacia la oscuridad y hacia una prosa artificiosa (Posner 2009, xvi). Frente a ello, presenta su libro como un texto claro, dirigido a familiarizar a jueces, abogados y estudiantes de Derecho con la cultura literaria y con sus posibles contribuciones a la práctica jurídica (Posner 2009, xvi).

La cautela de Posner obliga a delimitar con precisión el alcance del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Posner (1988, 17) sostiene que Derecho y literatura sirven a fines distintos porque la “función social y las condiciones” de sus textos difieren profundamente. Desde esa perspectiva, la interpretación literaria y la judicial comparten poco más que el nombre (Posner 1988, 17). Posner (1988, 14-15) ilustra este punto con el tema de la venganza: la literatura puede ofrecer materiales valiosos para pensarla, pero la comprensión de la venganza como práctica social exige marcos que exceden el análisis jurídico en sentido estricto.

En esa línea, Posner (1988, 14-15) afirma que la jurisdicción intelectual de los juristas, incluidos los académicos, se limita a determinadas zonas del Derecho y de la justicia cuando esos conceptos se consideran en sentido amplio. Comprender la venganza como práctica social exige integrar Economía, Biología y Antropología, y el saber jurídico por sí solo ofrece una ayuda limitada (Posner 1988, 14-15).

Posner (2009, 481-482) sostiene además que no es probable que las lecciones morales de la literatura se traduzcan de forma directa en un mejor ejercicio del Derecho. Con todo, defiende varias razones para leer literatura: adquirir experiencias sustitutivas, obtener marcos para interpretar la experiencia introspectiva, mejorar la lectura y la escritura, ampliar perspectivas emocionales y fortalecer la autoconciencia (Posner 2009, 481-482).

Observa asimismo que el impacto político o conductual de una obra literaria suele alcanzar su punto máximo en el momento de su publicación o poco después, cuando todavía opera

como contribución a la cultura popular (Posner 2009, 458). Los clásicos, en cambio, tienden hoy a atraer públicos más limitados (Posner 2009, 458).

Para esta tesis, el escepticismo de Posner no invalida el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, pero sí obliga a formularlo con mayor precisión. Su objeción se dirige al supuesto de que la literatura mejora de manera directa la moral del Derecho. El Ciclo, en cambio, no descansa en esa premisa ni la necesita.

Desde esta perspectiva, el cine puede influir en la imaginación moral en sentidos muy distintos, no necesariamente progresivos. Por eso, la imaginación moral que aquí interesa no se identifica con una mejora moral automática, sino con la activación de juicios, empatías y disposiciones que pueden ser emancipadoras, regresivas o ambivalentes.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico no afirma ni busca necesariamente mejorar la moral del Derecho mediante narrativas filmicas. Su función es más modesta y más precisa: ofrecer un método transparente para estudiar la interacción recíproca entre narrativas cinematográficas, generación de conciencia jurídica y formación de memoria colectiva en torno a problemas de justicia.

Ese método puede revelar casos en los que el cine haya contribuido a resultados moralmente valorados como positivos, pero también casos en los que haya reforzado imaginarios regresivos o autoritarios. Esta neutralidad analítica resulta indispensable para proteger la tesis de lecturas teleológicas y será visible en la aplicación práctica desarrollada en el capítulo 7.

Tampoco la objeción de Posner relativa al rigor analítico entra en conflicto con el Ciclo. El propósito del modelo no consiste en usar una película aislada para resolver un problema técnico-jurídico concreto, sino en examinar cómo el cine interactúa con la conciencia jurídica en un plano más amplio, como se desarrolla en los capítulos 6 y 7.

Del mismo modo, la duda de Posner sobre la imposibilidad de demostrar una causalidad directa entre narración literaria y efecto jurídico práctico es congruente con uno de los límites expresamente asumidos por esta tesis. La metodología propuesta no pretende acreditar causalidades directas y exclusivas, sino aportar un modo controlado de estudiar la relación entre Derecho y cine.

Muchas de las reservas de Posner frente a la conjunción entre estudio literario y estudio jurídico no se trasladan sin más al Ciclo Cinematográfico-Jurídico, entre otras razones porque cine y literatura no operan del mismo modo como medios narrativos. Esa diferencia, desarrollada en otros capítulos, impide extrapolaciones mecánicas.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico no restringe la categoría de actor jurídico a quienes poseen título en Derecho. Parte de una premisa más amplia: las personas actúan dentro de órdenes normativos que estructuran su vida social y, por ello, participan consciente o inconscientemente en prácticas, expectativas e instituciones de carácter jurídico. En términos generales, toda sociedad organizada opera bajo algún tipo de orden normativo con efectos jurídicos, y la mayoría de las personas participa en él por acción u omisión.

Por eso, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico se centra en la justicia, dimensión que involucra de manera más directa a la generalidad de los individuos, y no solo en aspectos técnicos como el proceso judicial, que suelen concentrar la atención profesional. Este desplazamiento no excluye lo técnico, pero sí insiste en que la justicia, en sentido amplio, constituye un núcleo ineludible de lo jurídico.

Aunque Posner cuestiona la eficacia práctica de la narrativa jurídica, en particular dentro del movimiento Derecho y literatura, su crítica señala límites esenciales sin negar por completo la importancia de la narrativa en el Derecho. Leída de este modo, funciona menos como refutación que como advertencia metodológica.

Conclusión

Este capítulo examinó la centralidad del enfoque narrativo en el Derecho y sostuvo que las historias no son accesorias, sino elementos constitutivos de la práctica jurídica. A partir de Cover, Dworkin y James Boyd White, se mostró cómo las narrativas jurídicas articulan valores normativos, generan coherencia interpretativa y construyen comunidades dialógicas en torno al Derecho.

Después, a partir de Lawrence M. Friedman y Jack Balkin, se destacó la importancia decisiva de las narrativas populares, en especial las cinematográficas, en la formación de percepciones sociales sobre la justicia. A su vez, Peter Brooks, Austin Sarat, Thomas Kearns y Clifford

Geertz aportaron herramientas para analizar críticamente la relación entre narrativa, cultura y autoridad jurídica.

El capítulo abordó también el papel retórico de las narraciones en el Derecho a partir de Paul Gewirtz y de Anthony Amsterdam con Jerome Bruner, quienes muestran cómo el lenguaje narrativo moldea tanto la argumentación jurídica como la decisión judicial.

No obstante, esta perspectiva narrativa encuentra un correctivo útil en Richard Posner, cuyo escepticismo advierte contra la confusión entre poder narrativo y rigor analítico, y cuestiona la capacidad de las historias para resolver por sí mismas disputas jurídicas concretas.

Frente a esa objeción, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico ofrece una respuesta metodológica específica: no pretende sustituir el razonamiento jurídico-técnico ni afirmar causalidades directas entre cine y resultados legales, sino mostrar cómo la narrativa cinematográfica puede influir indirectamente en la conciencia jurídica colectiva. En ese sentido, el enfoque cualitativo e interpretativo adoptado aquí responde también a la invitación crítica de Friedman de prestar mayor atención académica a las interacciones recíprocas entre Derecho y cultura popular.

En síntesis, al mostrar que el Derecho se construye, se narra y se percibe a través de historias, este capítulo proporciona la base necesaria para examinar en el siguiente cómo el público recibe, interpreta y responde emocional y moralmente a narrativas cinematográficas que modelan conciencia jurídica e imaginario social. Este énfasis narrativo es además congruente con la literatura internacional revisada en el capítulo 1, incluida la mexicana y latinoamericana, y refuerza la pertinencia de contar con un método integrador capaz de articular esos aportes.

Al pasar al capítulo 3, dedicado a la espectralidad, esta base narrativa se vuelve indispensable. Los espectadores se enfrentan a las representaciones cinematográficas de la justicia y, al interpretarlas, contribuyen a formar un imaginario moral y colectivo. Esa interacción entre narración y recepción constituye el siguiente paso para examinar cómo Derecho y cine participan conjuntamente en la construcción de mundos normativos.

Capítulo 3: Espectatorialidad

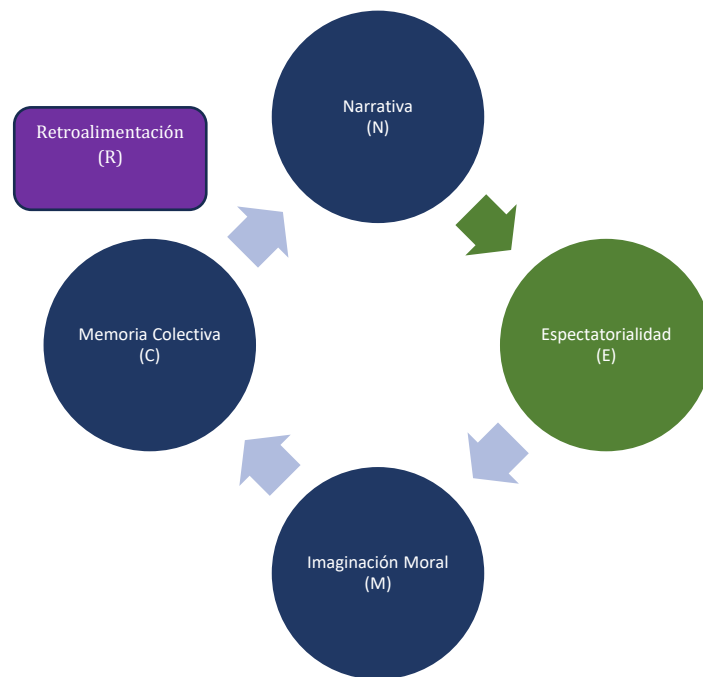


Figura 3. Representa el Ciclo Cinematográfico-Jurídico y resalta en color verde el segundo elemento del modelo, correspondiente a este capítulo: la espectatorialidad.

Introducción

El espectador ocupa un lugar central en la teoría cinematográfica porque su análisis permite examinar las formas complejas en que el público se involucra con las obras fílmicas y las interpreta. En los estudios cinematográficos, este campo suele designarse con el término *spectatorship*, que aquí se traduce como espectatorialidad, voz ya empleada en español con ese propósito.

Lejos de ser solo un acto pasivo de consumo, ver una película implica una interacción compleja entre procesos cognitivos, reacciones emocionales y respuestas psíquicas. Ya sea en una sala oscura o en el ámbito doméstico, el público participa activamente en la construcción del significado de las imágenes y de los sonidos que tiene ante sí.

Este capítulo explora la posición dinámica del espectador y se concentra en su papel como puente entre la narrativa cinematográfica y las percepciones sociales del Derecho y de la justicia.

En el ámbito del Derecho, el espectador adquiere especial relevancia. Las películas que narran historias sobre justicia sirven para algo más que entretener: informan, influyen en opiniones y, en ocasiones, pueden inspirar acciones. Estas obras pueden incidir en la visión pública de las instituciones jurídicas, configurar actitudes hacia la justicia y contribuir a una comprensión cultural compartida de normas y valores sociales.

Aquí, la influencia se entiende en sentido hermenéutico y no determinista: el cine contribuye a configurar significados jurídicos al activar procesos de espectadorialidad e imaginación moral que pueden sedimentarse en memoria colectiva, pero esta tesis no afirma relaciones causales directas y exclusivas entre películas y conductas o decisiones institucionales. El Ciclo Cinematográfico-Jurídico describe trayectorias de sentido rastreables, no mecanismos causales (véase el anexo A para indicadores y escala 0–3).

El concepto de Ciclo Cinematográfico-Jurídico, que propone una relación bidireccional entre cine y Derecho, ocupa un lugar central en esta investigación: las realidades jurídicas influyen en las historias cinematográficas, y estas, a su vez, se reflejan en la conciencia jurídica y pueden reconfigurarla. Para desentrañar ese Ciclo, es esencial comprender cómo interactúan los espectadores con las películas sobre Derecho y justicia, ya que sus respuestas pueden repercutir en una cultura jurídica más amplia.

El análisis de la condición del espectador exige un enfoque polifacético basado en dos perspectivas teóricas principales de los estudios cinematográficos: la cognitiva y la psicoanalítica. Aunque distintas, ambas se complementan y ofrecen una imagen más completa de la experiencia del espectador. En el marco del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, la espectadorialidad se entiende como el conjunto de recursos formales mediante los cuales la obra guía lo que el público ve, siente y juzga. En términos operativos, esta dimensión se observa mediante los indicadores E1 a E4 (véanse los anexos A y C).

El enfoque cognitivo, basado en la Psicología y la Filosofía, se centra en las herramientas racionales y emocionales que los espectadores emplean para interpretar las películas. Desde esta perspectiva, los espectadores recurren a habilidades cognitivas cotidianas, como percepción, memoria e inferencia, para seguir la narración y extraer significado de las señales cinematográficas.

Esta perspectiva es especialmente útil para comprender cómo el público procesa argumentos sobre justicia, conecta emocionalmente con los personajes y formula juicios morales a partir de las resoluciones narrativas que presencia. El enfoque psicoanalítico, en cambio, indaga principalmente en las capas inconscientes del espectador. A partir de ideas freudianas y lacanianas, examina cómo las películas movilizan deseos, miedos e inclinaciones ideológicas ocultos.

Este marco teórico sostiene que ver una película puede activar fantasías e identificaciones arraigadas y, con ello, reforzar normas sociales o revelar tensiones culturales. Por ejemplo, una película puede representar de manera abierta la búsqueda de justicia y, al mismo tiempo, activar ansiedades inconscientes sobre autoridad, castigo u orden ético. Al hacer visibles esas influencias subyacentes, la perspectiva psicoanalítica muestra cómo las películas pueden modelar silenciosamente actitudes hacia el Derecho y la justicia que los espectadores quizá no reconozcan del todo.

En conjunto, estos dos enfoques ofrecen una base sólida para estudiar la espectatorialidad dentro del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. El marco cognitivo aclara cómo los espectadores comprenden de manera consciente las narrativas jurídicas, mientras que la perspectiva psicoanalítica revela sus repercusiones más profundas, en ocasiones tácitas. La combinación de ambas permite un análisis más exhaustivo de cómo las películas resuenan en el público y pueden incidir en sus perspectivas jurídicas.

Este capítulo desarrolla esos marcos y sus implicaciones. La primera sección examina la teoría cognitiva del cine a través de autores de referencia como Noël Carroll, David Bordwell, Carl Plantinga, Murray Smith y Torben Grodal.

Estos autores muestran cómo los espectadores utilizan procesos intelectuales y emocionales para relacionarse con el cine, desde reconstruir tramas hasta empatizar con personajes. La segunda sección, por su parte, examina la teoría psicoanalítica y del aparato a través de Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Stephen Heath y Laura Mulvey, con atención a las dimensiones inconscientes e ideológicas de la experiencia cinematográfica.

La conclusión sintetiza estas perspectivas y destaca su valor conjunto para comprender cómo las películas sobre Derecho y justicia pueden influir en el imaginario moral y político de los espectadores.

En esencia, este capítulo sostiene que una comprensión integrada del espectador, que reúna perspectivas cognitivas y psicoanalíticas, resulta crucial para comprender la influencia de las narrativas jurídico-cinematográficas. Al examinar cómo los espectadores se relacionan con las películas en planos conscientes e inconscientes, se aclara el papel del cine en la formación de la conciencia jurídica.

Este análisis de la espectadorialidad proporciona una base fundamental para el capítulo 4, que examina cómo estas experiencias de visualización influyen en la imaginación moral y política del público respecto de la justicia. En conjunto, estas reflexiones contribuyen a comprender el Ciclo Cinematográfico-Jurídico y su posible incidencia en normas sociales y prácticas jurídicas.

1. Teoría cognitiva cinematográfica

Esta sección examina la teoría cognitiva del cine y subraya al espectador como agente activo que interpreta conscientemente las narraciones cinematográficas mediante razonamiento e implicación emocional.

A partir de las críticas fundacionales de Noël Carroll, de la teoría de los esquemas narrativos de David Bordwell, del enfoque centrado en los afectos de Carl Plantinga, del análisis de la implicación de los personajes en Murray Smith y de la perspectiva psicosomática integrada de Torben Grodal, la teoría cognitiva concibe la espectadorialidad como interacción dinámica entre razonamiento intelectual, respuesta emocional y experiencia corporal.

Noël Carroll (1988, 232-233) es una de las voces más influyentes de la teoría cognitiva del cine y se distingue por proponer explicaciones ancladas en el sentido común sobre la forma en que los espectadores se involucran con las películas. Carroll (1988, 232-233) sostiene que el investigador debería concentrarse en la claridad y en la relevancia de sus preguntas, más que en su alineación con una moda teórica.

Si una cuestión resulta intelectualmente sugestiva y su respuesta mejora el conocimiento general sobre el cine, ya sea en sentido sociológico, filosófico o formal, entonces contribuye a ampliar su comprensión teórica (Carroll 1988, 232-233). En *Mystifying Movies* (1988), Carroll (1988, 233-234) desmonta de manera sistemática las afirmaciones de la teoría psicoanalítica del cine y sostiene que varios de sus paradigmas se habían desviado hacia la oscuridad y el dogma, con el efecto de impedir una comprensión más rigurosa del fenómeno cinematográfico.

Tras examinar conceptos como el “estadio del espejo”, Carroll (1988, 35, 234) concluye que esas teorías habían “obstaculizado la investigación y reducido el análisis cinematográfico a la repetición de eslóganes de moda y supuestos no examinados”.

Es célebre su llamado a abandonar esas teorías para que los estudios cinematográficos puedan “empezar de nuevo” sobre una base empírica más sólida (Carroll 1988, 234). Es viable sostener que esta postura reubica al espectador no como peón inconsciente del aparato, sino como agente racional cuyas reacciones ante el cine pueden explicarse sin recurrir a construcciones psicoanalíticas esotéricas.

Gran parte del enfoque de Carroll, alternativo al psicoanalítico, se desarrolla en *The Philosophy of Motion Pictures* (2008), donde concibe el acto de ver películas como continuo con la percepción y la cognición ordinarias. Desde esa perspectiva, ver una película implica las mismas facultades mentales que usamos para orientarnos en el mundo real: atender a información visual y auditiva, reconocer patrones, formular hipótesis sobre lo que podría ocurrir y experimentar emociones en respuesta a la historia (Carroll 2008, 130-132).

Para Carroll (2008, 131-132, 140), la espectadorialidad no requiere una explicación psicoanalítica especial, ya que puede entenderse a través de actividades mentales ordinarias como inferencia e imaginación. Así, el público infiere activamente relaciones causales y temporales entre escenas para construir una narración coherente, proceso que Carroll (2008, 140-141) compara con la resolución de problemas.

Carroll (2008, 148-149) aborda también las “reacciones afectivas” en el cine y define el “afecto” como estados corporales percibidos que abarcan sensaciones y sentimientos.

Sostiene que el campo del afecto es amplio e incluye reacciones reflejas innatas, como el sobresalto, así como placer, dolor, excitación sexual, miedo, deseo, ira, celos y otros estados de ánimo transitorios (Carroll 2008, 149).

Carroll (2008, 163-164) aborda además el fenómeno de la “identificación” y rechaza la idea de que los espectadores entren en un estado especial de hechizo o ilusión. Sostiene, más bien, que la identificación con los personajes consiste en gran medida en comprender su situación y adoptar momentáneamente su perspectiva, sin creerse literalmente ese personaje (Carroll 2008, 163-164, 167-169).

Carroll (2008, 169) afirma que, incluso cuando el público experimenta un estado emocional afín al estado mental imaginado del protagonista, ese efecto suele producirse porque el espectador llega a esa condición a través de su propio sistema de valoración emocional. En términos generales, su enfoque cognitivo del espectador se caracteriza por el compromiso con la claridad y por el escepticismo frente a afirmaciones grandilocuentes (Carroll 2008, 131-132).

Al insistir en evidencia y razón, Carroll (2008, 131-132) devuelve el debate sobre el espectador a un terreno observable al subrayar que se trata de individuos que piensan y sienten, y que responden a las películas de maneras susceptibles de análisis a la luz de principios generales de la Psicología y de la estética.

Su trabajo justifica el enfoque cognitivo como correctivo necesario frente a teorías anteriores y sienta las bases para estudiar cómo los dramas jurídicos pueden entenderse a través de inferencia lógica y razonamiento moral, antes que mediante dinámicas edípicas inconscientes (Carroll 2008, 131-132).

La teoría cognitiva de Carroll resulta crucial para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico porque sitúa al espectador como agente racional que interpreta activamente narraciones jurídicas mediante razonamiento lógico e implicación emocional. Su énfasis en inferencia y respuesta afectiva ayuda a esclarecer cómo los espectadores procesan conscientemente representaciones cinematográficas de la justicia y, con ello, cómo el cine puede incidir en la percepción pública del Derecho.

En suma, la teoría de Carroll sitúa al espectador como agente racional que infiere significados y responde afectivamente a narrativas cinematográficas sobre justicia. Su atención a procesos cognitivos cotidianos, como resolución de problemas y razonamiento moral, prepara el terreno para el marco más estructurado de Bordwell.

David Bordwell ocupa también un lugar central dentro de la teoría cognitiva del cine. En *Narration in the Fiction Film* (1985), Bordwell (1985, 31) desarrolla una teoría basada en esquemas para explicar cómo los espectadores comprenden las narraciones cinematográficas. Utiliza el término espectador para designar una entidad hipotética que participa en los procesos necesarios para construir una narración a partir de la representación fílmica (Bordwell 1985, 31). Ese espectador opera conforme a “protocolos de comprensión de la historia” (Bordwell 1985, 31).

Bordwell (1985, 31) sostiene que el concepto de espectador es válido porque abstrae límites psicológicos que guardan semejanza con los de espectadores reales. El espectador es, por tanto, una instancia activa cuya experiencia está guiada por el texto según protocolos intersubjetivos variables (Bordwell 1985, 31). En esa línea, Bordwell (1985, 49-50) afirma que los espectadores construyen activamente la historia, o *fabula*, al ensamblar pistas de la trama, o *syuzhet*, y del estilo de la película.

Para Bordwell (1985, 49), la historia es un “patrón que los que perciben las narraciones crean a través de suposiciones e inferencias”. De ahí que sostenga que los espectadores aportan conocimientos previos y marcos mentales, o esquemas, a la experiencia de visualización (Bordwell 1985, 33).

Bordwell (1985, 34-49) se apoya además en conceptos de Reid Hastie para sostener que el espectador construye la *fabula* mediante tres tipos de esquemas: esquemas prototipo, referidos a tipos reconocibles de personajes, acciones y escenarios; esquemas plantilla, vinculados sobre todo con narraciones canónicas; y esquemas procedimentales, relativos a motivaciones y a relaciones de causalidad, tiempo y espacio.

Argumenta además que el grado de intersubjetividad de estos procedimientos depende de la naturaleza de la *fabula* que se construye (Bordwell 1985, 49). Por eso, sostiene que los

espectadores suelen coincidir en rasgos centrales de la narración o advertir qué elementos oscurecen y complican su interpretación (Bordwell 1985, 49).

Bordwell (1985, 36-37) sostiene que el público participa en múltiples procesos cognitivos a medida que avanza la película. Formula suposiciones, por ejemplo, que objetos y personas permanecen en el espacio fílmico aunque no sean visibles en una escena concreta, y desarrolla inferencias, como concluir que un personaje está disgustado porque llora (Bordwell 1985, 36-37). Tales inferencias son abiertas, probabilísticas y revisables, como ocurre con toda inferencia inductiva (Bordwell 1985, 36-37).

Bordwell (1985, 36-37) añade que la memoria es un factor decisivo en la experiencia del espectador. No debe entenderse como réplica de una “percepción previa”, sino como proceso de construcción influido por esquemas (Bordwell 1985, 36-37). En esa misma línea, las hipótesis del espectador aluden al modo en que este establece y evalúa expectativas sobre los detalles siguientes de la narración (Bordwell 1985, 36-37).

En *Making Meaning* (1989), Bordwell (1989, 2-3) desplaza el foco desde el seguimiento de la historia hacia la interpretación de los significados de las películas. Examina las estrategias mediante las cuales críticos y espectadores producen interpretaciones y sostiene que la creación de sentido no es un proceso oculto, sino una actividad disciplinada moldeada por convenciones e instituciones (Bordwell 1989, 3). De ahí su afirmación de que el “perceptor no es un receptor pasivo de datos, sino un movilizador activo de estructuras y procesos” (Bordwell 1989, 3).

La teoría de los esquemas en Bordwell aclara cómo los espectadores ensamblan narraciones a partir de información fílmica fragmentaria. Su atención a la comprensión narrativa resulta particularmente útil para explicar cómo las historias representadas en el cine se vuelven coherentes para el público y cómo esa coherencia condiciona su comprensión de la justicia y de la moral.

El énfasis que Bordwell pone en la actividad del espectador proporciona herramientas analíticas precisas para examinar cómo las narrativas cinematográficas incorporan significado jurídico en la conciencia pública. Su marco cognitivo permite analizar la relación

del público con representaciones cinematográficas del Derecho en términos lógicos y contextuales, en lugar de reducirla a una mera manipulación por la ilusión cinematográfica.

Sobre esa base, Bordwell prolonga la noción de espectador activo al sostener que los procesos cognitivos están impulsados por la narrativa. Los espectadores emplean esquemas mentales para construir narraciones coherentes, o *fabulas*, a partir de señales cinematográficas fragmentarias, o *syuzhet*. Esta interpretación refuerza la idea de que el espectador produce significado de manera activa. Al mismo tiempo, el marco de Bordwell sigue centrado en la comprensión narrativa, lo que abre paso al examen de las dimensiones afectivas en Carl Plantinga.

Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience (2009) añade una dimensión decisiva a la teoría cognitiva al ofrecer un examen detallado de emoción y afecto en la espectadorialidad (Plantinga 2009, 4-5). A Plantinga (2009, 4-5) le interesa explicar cómo las películas despiertan emociones y por qué esas emociones son constitutivas de la experiencia cinematográfica.

Plantinga (2009, 5) sostiene que “la expresión y provocación de emociones en el cine es un elemento central de la experiencia cinematográfica, una experiencia que merece ser estudiada por derecho propio”. Desde un enfoque cognitivo y empírico, denomina a su propuesta “cognitivo-perceptual” y explica que las reacciones emocionales ante las películas se originan en sistemas sensoriales y neuronales que responden de manera pautada a estímulos audiovisuales (Plantinga 2009, 7-8).

Así, ruidos fuertes o cortes rápidos pueden sobresaltar al espectador, lo que constituye una respuesta reflexiva, mientras que una narración bien construida puede generar simpatía progresiva por un personaje y conducir a emociones más complejas como tristeza o alegría, esto es, a una respuesta cognitivo-evaluativa (Plantinga 2009, 97, 118).

Una contribución clave de Plantinga (2009, 10, 172-173) es su análisis de la “paradoja de la emoción negativa” en el cine, esto es, la pregunta por qué el público busca películas que le hacen sentir miedo, tristeza o ira. Su respuesta es que esas experiencias resultan gratificantes porque las películas encauzan emociones negativas dentro de narrativas que les otorgan

significado o resolución y funcionan como fantasías ritualizadas mediante las cuales el público afronta simbólicamente miedos y deseos (Plantinga 2009, 189-190).

Plantinga (2009, 79, 147) habla de la “función de reflector”. Las emociones no son meros subproductos de la visualización, sino fuerzas que orientan activamente atención y comprensión (Plantinga 2009, 147-148). Un espectador asustado, por ejemplo, prestará atención intensificada a señales de peligro en una escena de suspenso, lo que alinea su percepción con la perspectiva que la película busca transmitir (Plantinga 2009, 147).

Plantinga (2009, 8) se aparta de las nociones psicoanalíticas de “pulsiones ocultas” y privilegia explicaciones de base empírica. Recurre además a conceptos como “neuronas espejo” y “contagio emocional” para explicar cómo ver llorar a un personaje puede entristecer al espectador, o cómo presenciar un triunfo en pantalla puede provocar alegría (Plantinga 2009, 124-126).

Plantinga (2009, 140) sostiene que la experiencia visual del espectador es polifacética y “compleja”. En sus propias palabras, afirma lo siguiente:

La experiencia visual del espectador es compleja y consiste, al menos, en las diversas actividades y respuestas que hasta ahora he identificado. Una lista de estas incluiría al procesamiento cognitivo (elaboración de inferencias, formulación de preguntas, etc.), respuestas viscerales, involucramiento con personajes (incluyendo simpatía, respuestas empáticas primitivas como el contagio emocional y antipatía), respuestas emocionales ante escenarios narrativos en desarrollo, así como artefacto-emociones y metaemociones, emociones provocadas por las asociaciones y recuerdos idiosincráticos del espectador, estados de ánimo, placeres, deseos, excitación sexual, diversos tipos y grados de turbulencia cinestésica, imitación afectiva, y acciones reflejas y otras clases de afectos en respuesta a la narrativa, el espectáculo, el escenario, la música y la experiencia subjetiva previa del propio espectador. (Plantinga 2009, 140)

Al mostrar cómo la teoría cognitiva incorpora el afecto, Plantinga (2009, 226) amplía la comprensión de la espectadorialidad y deja claro que no es solo una actividad intelectual, sino también profundamente emocional. Se suma así al consenso creciente en ciencia cognitiva y disciplinas afines según el cual el pensamiento está estrechamente ligado al cuerpo y a las emociones (Plantinga 2009, 226).

Aplicadas al Ciclo Cinematográfico-Jurídico, estas ideas permiten advertir que el compromiso emocional del público es crucial. Una película que suscita indignación ante una injusticia o alivio ante un desenlace justo modela respuestas morales a través de la emoción. Desde esta perspectiva, ese efecto no debe entenderse sin más como manipulación, sino como resultado de la forma en que las narrativas actúan sobre los afectos.

Plantinga resulta indispensable en este capítulo porque muestra que las respuestas emocionales del espectador forman parte del juicio moral y ético sobre representaciones cinematográficas de la justicia. Su trabajo permite analizar cómo las películas inciden en actitudes sociales hacia el Derecho a través de resonancia emocional y persuasión afectiva.

Plantinga amplía la teoría cognitiva del cine al integrar la experiencia emocional como componente constitutivo de la espectralidad. Las respuestas emocionales no aparecen como efectos secundarios, sino como elementos que orientan atención, compromiso e interpretación narrativa.

A su vez, Plantinga destaca la capacidad singular del cine para suscitar respuestas emocionales intensas y, con ello, profundizar el compromiso moral y ético del espectador. Su trabajo sobre la emoción prepara así el terreno para la exploración de Murray Smith acerca de la relación emocional y moral del público con los personajes cinematográficos.

Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema (1995), de Murray Smith, aborda la espectralidad a través de la relación del público con los personajes. Smith (1995, 73) señala que una de las principales formas en que las películas atraen al espectador consiste en poner en pantalla personas o entidades análogas a personas, cuyas historias seguimos, cuyos destinos nos importan y cuyas perspectivas a veces adoptamos.

Smith (1995, 73, 81) sostiene que el término tradicional “identificación” resulta insuficiente para describir ese proceso e introduce un modelo más preciso, la “estructura de simpatía”, compuesto por tres niveles: reconocimiento, alineación y lealtad.

El primer nivel, el reconocimiento, se refiere a la construcción del personaje como ser continuo y ficticio dotado de rasgos y deseos (Smith 1995, 81). Los espectadores utilizan pistas de la película para reconstruir quién es un personaje, por ejemplo, al identificar a

alguien como abogado defensor con una personalidad basada en principios (Smith 1995, 81, 22). Se trata de un acto cognitivo de categorización y memoria: reconocemos a los personajes de modo análogo a como reconocemos a las personas en la vida real, aunque a partir de información fragmentaria (Smith 1995, 81-82).

El segundo nivel, la alineación, describe el grado en que la película da al espectador acceso a acciones, pensamientos y sentimientos de un personaje (Smith 1995, 83). Una película puede acercarlo a un personaje mediante escenas frecuentes desde su punto de vista o mediante monólogo interno, mientras que otro puede ser mostrado solo externamente (Smith 1995, 83-84). La alineación estructura así conocimiento y compromiso emocional (Smith 1995, 83-84).

Smith (1995, 83-84) distingue aquí dos procesos interconectados, “apego espaciotemporal” y “acceso subjetivo”, que se corresponden con las nociones de alcance y profundidad narrativos. El apego se refiere a si la narración se limita a un personaje singular o se desplaza entre trayectorias de varios personajes (Smith 1995, 83-84). El acceso subjetivo, por su parte, designa el grado de acceso a la experiencia interna de cada personaje (Smith 1995, 83-84).

El tercer nivel, la lealtad, implica evaluación moral y emocional de los personajes, y conduce a simpatía o antipatía (Smith 1995, 84). Los espectadores no se identifican automáticamente con cualquiera que aparezca en pantalla; la película trabaja para ganarse su lealtad hacia ciertos personajes al presentar rasgos, motivos y conducta moral bajo una luz favorable (Smith 1995, 84, 188). A la inversa, un villano puede construirse para repeler esa lealtad (Smith 1995, 84, 188). De ello se siguen consecuencias emocionales claras: se apoya a los personajes simpáticos y se espera la caída o la reforma de aquellos que no lo son (Smith 1995, 84, 188).

El enfoque de Smith (1995, 44-47) sigue siendo cognitivo en la medida en que trata estos procesos como pasos comprensibles y no como “identificaciones” enigmáticas. Se apoya en la filosofía de la mente y en la Psicología para explicar cómo operan la empatía y los juicios morales durante la visualización de una película (Smith 1995, 44-47).

Si un espectador experimenta intenso suspenso en el clímax de un juicio representado en pantalla, ello puede deberse a la alineación, es decir, a que conoce lo que sabe una de las partes y teme un resultado desfavorable, y a la lealtad, esto es, a que se preocupa por la parte que percibe como justa (Smith 1995, 84, 43-44). El suspenso surge así de estrategias narrativas y de compromiso ético, no de una fusión inconsciente entre el yo y el héroe (Smith 1995, 92, 81-84).

Smith (1995, 2-3, 6-7, 81, 103) subraya además que el público sabe que se trata de personajes ficticios, de modo que el compromiso no exige engaño ni pérdida del yo. Es posible llorar por un personaje y, al mismo tiempo, saber que se trata de un actor interpretando un papel (Smith 1995, 2-3, 6-7, 81, 103).

De ahí que comprometerse con personajes ficticios constituya una forma de esfuerzo imaginativo (Smith 1995, 76). Toda narración de ficción exige un compromiso inferencial fundamental que puede considerarse base de la imaginación (Smith 1995, 76). La propia narración proporciona contenido y moldea la “cuasi-experiencia” que la imaginación produce (Smith 1995, 76).

Dentro del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, la teoría de Smith ayuda a explicar cómo los espectadores llegan a interesarse por los resultados jurídicos presentados en las películas. En una película sobre condena injusta, por ejemplo, la narración puede hacer partícipe al público de las experiencias del acusado inocente y fomentar lealtad hacia él al destacar su virtud o su victimización. También es posible, sin embargo, que se genere simpatía por un acusado culpable.

Mediante estas técnicas se cultiva la implicación emocional del público en que se haga justicia. En el marco cognitivo de Smith, esa inversión afectiva puede llevar al espectador a reflexionar sobre injusticias reales, de modo que la simpatía por el personaje se traduzca en preocupación por cuestiones que exceden la película.

Al descomponer la identificación en reconocimiento, alineación y lealtad, Smith ofrece una imagen más precisa de cómo los espectadores se vinculan con la narrativa y con el personaje. Este planteamiento complementa el enfoque de Plantinga sobre la emoción al especificar qué

emociones y perspectivas se adoptan. También complementa a Carroll y Bordwell al mostrar que comprender los acontecimientos de una historia va de la mano con el vínculo afectivo con los personajes implicados en ellos.

En suma, Murray Smith muestra que la relación con los personajes es un proceso estructurado y estratificado que influye de manera decisiva en la experiencia global del espectador y en su respuesta moral ante la película.

La estructura de simpatía de Smith aporta la precisión analítica necesaria para examinar cómo las narrativas cinematográficas cultivan alineación moral y lealtad hacia personajes implicados en dilemas de justicia. Su aporte resulta especialmente útil para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico porque detalla los procesos mediante los cuales el público se involucra emocional y éticamente con representaciones de la justicia, lo que puede influir en sus juicios morales y, eventualmente, en sus actitudes frente al Derecho.

Smith profundiza el concepto de espectador cognitivo-emocional al explicar cómo el público se compromete con personajes de ficción a través de reconocimiento, alineación y lealtad. En ese marco, la implicación emocional y moral del espectador depende en buena medida de cómo la narración estructura las relaciones entre los personajes y de cómo orienta la inversión afectiva del público en la justicia o en la moral de la historia.

El modelo de Smith muestra cómo las estructuras narrativas moldean de manera sistemática la ética del espectador y ofrece una base sólida para el paso hacia Torben Grodal, centrado en la cognición incorporada y en la integración emocional de la experiencia cinematográfica.

En *Moving Pictures* (1997), Torben Kragh Grodal (1997, 1-2) explora la experiencia de ver ficción visual con énfasis en la interacción entre procesos cognitivos y emocionales. Afirma que la experiencia cinematográfica es esencialmente psicosomática e implica percepciones sensoriales, activación de la memoria, compromiso emocional e incluso respuestas fisiológicas como ritmo cardíaco y reacciones cutáneas (Grodal 1997, 1-2).

Grodal (1997, 1-2) define la “experiencia” de manera holística al integrar comprensión cognitiva y sensaciones corporales como componentes conjuntos de la recepción de la ficción visual. Su hipótesis fundamental es que percepción, cognición y procesos emocionales están

intrínsecamente vinculados dentro de un marco psicosomático unificado (Grodal 1997, 1). Por eso, aislar la comprensión narrativa de las respuestas emocionales del espectador resulta metodológicamente artificial (Grodal 1997, 1).

Grodal (1997, 1-2) objeta los enfoques psicoanalíticos tradicionales que separan reacciones cognitivas y emocionales, y sostiene en cambio que la respuesta afectiva del espectador forma parte constitutiva de la comprensión narrativa.

Un aspecto clave en Grodal (1997, 2-3) es el “tono experimentado”, esto es, el tono emocional, como tristeza, tensión o alegría, que caracteriza las distintas configuraciones cuerpo-mente experimentadas durante la ficción visual.

Sostiene que esos tonos y cualidades modales, entre ellas intensidad y saturación, influyen de manera significativa en las preferencias por géneros cinematográficos como acción, comedia, melodrama y terror (Grodal 1997, 3). Añade, además, que las reacciones emocionales no son extrínsecas al objeto artístico, sino parte integral del modo en que las películas comunican significado (Grodal 1997, 3-4).

Grodal (1997, 4) sostiene además que emociones y sensaciones no son meros fenómenos cognitivos, sino procesos profundamente ligados a estados físicos. En esa línea, esboza el predominio histórico del psicoanálisis en la teoría cinematográfica y señala una de sus deficiencias centrales: tratar a veces las emociones como si estuvieran separadas de los procesos cognitivos y reproducir así un dualismo incompatible con una perspectiva psicosomática unificada (Grodal 1997, 5).

Para Grodal (1997, 5), procesos cognitivos y emocionales se desarrollaron de manera conjunta a través de mecanismos evolutivos orientados a mejorar la supervivencia humana mediante el perfeccionamiento de habilidades perceptivas y cognitivas.

Un punto central en la crítica de Grodal (1997, 5-6) es que los modelos psicoanalíticos han enfatizado en exceso procesos inconscientes y conflictos internos sin explicar de forma adecuada la integración cognitivo-emocional que los espectadores experimentan de manera ordinaria. De ahí que subraye la validez ecológica de estas respuestas y sostenga que nuestras

facultades perceptivas y emocionales evolucionaron principalmente para manejar con eficacia interacciones del mundo real (Grodal 1997, 5-6).

Además, Grodal (1997, 6-7) evalúa críticamente también las teorías formalistas que separan la comprensión de las películas de su resonancia emocional. Cuestiona la idea de que las formas narrativas sean dispositivos puramente estructurales desconectados de la experiencia corporal del espectador y sostiene, en cambio, que tales estructuras surgen de modelos mentales contruidos de manera natural, en los que se mezclan evaluaciones cognitivas, recuerdos y estados emocionales (Grodal 1997, 6-7).

Por último, Grodal (1997, 12) subraya la naturaleza interdisciplinaria de su enfoque. Al incorporar aportes de ciencia cognitiva, teoría narrativa, neuropsicología y fisiología, construye una teoría amplia de la espectralidad fundada tanto en la naturaleza de la percepción como en el contexto cultural de la visión (Grodal 1997, 12-15).

Su enfoque no es ni reductivamente biológico ni puramente culturalista, sino que articula mecanismos cognitivo-emocionales de alcance general con prácticas culturales específicas para explicar la complejidad de la recepción de la ficción visual (Grodal 1997, 13-15).

En resumen, *Moving Pictures* (1997) propone una integración de perspectivas emocionales y cognitivas dentro de la teoría cinematográfica. Grodal defiende que la experiencia de ver películas debe entenderse como experiencia psicosomática integral, configurada por mecanismos cognitivo-emocionales evolucionados que interactúan dinámicamente con formas narrativas y contextos culturales.

Este enfoque permite advertir que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico no actúa solo a través de ideas conscientes sobre la justicia, sino también mediante reacciones físicas y gratificaciones profundas que puede suscitar una historia jurídica bien contada.

Por ejemplo, el alivio o la satisfacción al ver que se hace justicia en la pantalla pueden asociar afectivamente ideales de justicia con la experiencia del espectador y contribuir a la memoria colectiva en un registro emocional. Algo semejante ocurre con la incomodidad o el malestar que produce la representación de una injusticia. Grodal complementa así a los demás teóricos

cognitivos al recordar que las imágenes en movimiento no solo informan o emocionan, sino que también movilizan corporalmente al espectador.

El enfoque psicosomático de Grodal enriquece el Ciclo Cinematográfico-Jurídico al concebir la experiencia del espectador como integradora y arraigada en el cuerpo. Su énfasis en la articulación cognitivo-emocional del espectador ayuda a explicar cómo las películas sobre justicia provocan no solo reflexión cognitiva, sino también reacciones corporales y emocionales intensas, y arraigan las percepciones sociales del Derecho en un nivel visceral y experiencial.

Grodal sintetiza teorías cognitivas y emocionales en un enfoque psicosomático unificado, con énfasis en cognición corporal y psicología evolutiva. Sostiene que ver películas no implica solo comprensión intelectual o identificación emocional, sino una experiencia corporal integrada que influye en percepciones y respuestas a un nivel profundamente físico.

Al situar la condición del espectador en contextos evolutivos, Grodal completa el panorama cognitivo y prepara el terreno para enfoques psicoanalíticos que cuestionan y complejizan estas explicaciones racionales y emocionales a partir de procesos inconscientes.

En conjunto, estos teóricos cognitivos del cine ofrecen marcos sólidos para analizar cómo los espectadores construyen activamente significado y conectan emocionalmente con narrativas cinematográficas. Al situar al espectador como sujeto racional, emocionalmente receptivo y consciente, la teoría cognitiva subraya el papel del cine en la configuración pública de percepciones sobre Derecho y justicia.

Esta perspectiva consciente y cognitiva prepara el paso hacia la siguiente sección, dedicada a las dimensiones inconscientes e ideológicas del espectador desde teorías psicoanalíticas y del aparato cinematográfico.

2. Teoría psicoanalítica y del aparato cinematográfico

Esta sección se centra en teorías psicoanalíticas y del aparato cinematográfico y examina la espectadorialidad desde la perspectiva del deseo inconsciente, la identificación y la influencia

ideológica. En teoría del cine, el término aparato cinematográfico designa el conjunto tecnológico, ideológico e institucional que configura la experiencia cinematográfica.

El análisis psicoanalítico de Christian Metz, la crítica ideológica de Jean-Louis Baudry, la exploración de la “sutura” narrativa en Stephen Heath y el análisis de género de la mirada masculina en Laura Mulvey muestran, en conjunto, cómo las películas atraen al espectador más allá del razonamiento consciente, moldean percepciones, ansiedades e identificaciones y refuerzan dinámicas de poder.

En *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (1982), Christian Metz analiza cómo el medio cinematográfico crea una relación psicológica singular entre espectador e imagen. A partir de conceptos psicoanalíticos, sostiene que el cine opera en el ámbito de lo imaginario y compromete procesos profundamente arraigados de identificación, deseo y creencia (Metz 1982, 44).

Es central en su planteamiento la idea de que lo que define al cine “no es el imaginario que puede llegar a representar, sino el imaginario que es desde el principio” (Metz 1982, 44). En otros términos, la propia imagen cinematográfica funciona como “significante imaginario” (Metz 1982, 44).

Esto implica que la experiencia cinematográfica descansa sobre una ilusión fundamental: la pantalla ofrece una “presencia” perceptiva, imágenes y sonidos vívidos, que simultáneamente remiten a una “ausencia”, puesto que los objetos y acontecimientos representados no están realmente allí (Metz 1982, 40, 44-46). El espectador es consciente en cierto nivel de que “toda película es una película de ficción”, pero suspende la incredulidad y se deja absorber por la ficción de la pantalla (Metz 1982, 44-46, 72, 118).

Mediante el examen de identificación, ausencia y placer voyerista, Metz (1982, 44-46, 59-60) muestra que la relación del espectador con el cine tiene menos que ver con observación directa que con una inversión inconsciente en imágenes reconocidas como no reales y, sin embargo, intensamente afectivas.

Un aspecto central en Metz (1982, 61-62) es que la imagen cinematográfica se define por la ausencia del objeto que retrata. A diferencia del teatro, donde actores y decorados comparten

el espacio físico del espectador, el cine ofrece solo imágenes y sonidos grabados de objetos espacial y temporalmente distantes (Metz 1982, 61).

La pantalla ofrece así una ilusión del objeto en lugar del objeto mismo y combina presencia sensorial con ausencia material (Metz 1982, 61-62). Metz (1982, 61) subraya que el “significante” filmico, la imagen audiovisual, es en sí mismo imaginario porque remite a una realidad ausente. El espectador percibe, en rigor, una sombra de lo real (Metz 1982, 61-62).

Esta ausencia fundacional confiere al cine una cualidad onírica y alucinatoria sin dejar de ser reconocida como artificio (Metz 1982, 71-73). La conciencia del espectador puede saber que las imágenes en movimiento son una invención, mientras su inconsciente las trata como si fueran reales y obtiene de ellas placer y significado (Metz 1982, 71-73).

Metz (1982, 71-73) describe la mentalidad del espectador como un estado simultáneo de creencia e incredulidad, posibilitado por el aparato cinematográfico. El espectador sabe que el mundo filmico es ficticio, pero deja ese saber en suspenso para dejarse absorber emocionalmente por la narración (Metz 1982, 73).

En términos psicoanalíticos, esto se asemeja a una lógica fetichista: la imagen cinematográfica funciona como objeto sustitutivo que enmascara una carencia y, al mismo tiempo, la señala (Metz 1982, 71, 74). Cubre la ausencia de acontecimientos reales, pero también la deja ver (Metz 1982, 71, 74). Esta dinámica de negación permite al espectador invertir libidinalmente en la fantasía de la pantalla sin perder del todo la conciencia de que se trata de una fantasía (Metz 1982, 74-75).

Metz (1982, 71-72, 74-75) sostiene que el medio cinematográfico está construido deliberadamente para fomentar esa creencia parcial. Como un objeto fetiche, el cine permite al sujeto enfrentar una realidad inquietante negándola y reconociéndola a la vez, y lo deslumbra con un “teatro de sombras” que oculta que no hay nada tangible detrás de la imagen (Metz 1982, 74-75).

El resultado es un poderoso compromiso imaginativo: el espectador puede explorar con relativa seguridad deseos y miedos dentro del espacio imaginario de la película, precisamente

porque la riqueza perceptiva del cine invita a una implicación inconsciente, aun cuando la mente racional sabe que se trata de una fantasía (Metz 1982, 75-76).

Metz (1982, 45-46) recurre a la analogía del “estadio del espejo” de Lacan para explicar la identificación del espectador con la imagen cinematográfica. En ese estadio, un niño reconoce erróneamente en el espejo una imagen coherente de sí mismo y, con ello, se sientan las bases del ego (Metz 1982, 45-46).

El cine ofrece al espectador adulto una experiencia imaginaria semejante, pero con una diferencia crucial: la pantalla, a diferencia del espejo, no refleja su propio cuerpo (Metz 1982, 45-46). El espectador ve múltiples imágenes, pero no se ve a sí mismo (Metz 1982, 45). Por eso Metz (1982, 45) señala que, en el cine, el cuerpo del espectador está visiblemente ausente del campo visual.

En efecto, la pantalla se convierte en un espejo unidireccional o en una ventana transparente, porque muestra personajes, objetos y acontecimientos, pero excluye cualquier reflejo del yo espectador (Metz 1982, 48-50). Esa ausencia de su propia imagen resulta psicológicamente significativa (Metz 1982, 48-50).

Según Metz (1982, 48-50), el espectador compensa el hecho de no verse a sí mismo al identificarse con el acto mismo de ver. Llega a identificarse con una mirada más que con un doble en pantalla (Metz 1982, 48-50). En términos de Metz (1982, 48-50), el espectador de cine “se identifica consigo mismo, consigo mismo como puro acto de percepción (como vigilia; estado de alerta)” y, en esa medida, se identifica con la cámara o con el aparato que ve el mundo de la película.

Esta identificación primaria sitúa al espectador como sujeto que “todo lo percibe”, observador invisible ubicado en el centro de la percepción (Metz 1982, 48). El ojo de la cámara se vuelve extensión del ojo del espectador y le otorga una forma de omnisciencia ilusoria: puede verlo todo en la pantalla sin ser visto, como testigo omnipotente (Metz 1982, 48).

Metz (1982, 49) sostiene que esta identificación con la mirada es narcisista, porque se centra en el yo como observador y proporciona una confirmación gratificante del ego. Solo sobre la

base de esa identificación primaria pueden producirse identificaciones secundarias con personajes o estrellas de la pantalla (Metz 1982, 47, 56).

El espectador puede empatizar con un héroe o imaginarse a sí mismo en el lugar del personaje, pero esas identificaciones secundarias solo son posibles porque antes se ha identificado con la cámara que muestra a ese personaje (Metz 1982, 47-48, 50, 56).

Dado que el espectador ocupa la posición de un observador invisible, Metz (1982, 62-64) sostiene que la visión cinematográfica adopta una estructura intrínsecamente voyerista. En la sala oscura, el espectador contempla el mundo que aparece en la pantalla, mientras los personajes y acontecimientos filmados no pueden devolver la mirada ni saben que son observados (Metz 1982, 64). Para Metz (1982, 58-59, 63), esta asimetría de la mirada guarda afinidad con la noción freudiana de “escopofilia”, entendida como placer de mirar.

La configuración material del cine, en particular la oscuridad de la sala, la distancia respecto de la pantalla y la imposibilidad de interactuar con la imagen refuerza este régimen “escópico”, en el que la mirada opera con relativa libertad mientras el objeto contemplado permanece distante (Metz 1982, 60-61, 63). De hecho, Metz (1982, 61) observa que la ausencia del objeto real implica que el objeto del deseo comparece siempre en la pantalla como algo inalcanzable.

La elaboración psicoanalítica del espectador propuesta por Christian Metz (1982, 45) en *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (1982) ayuda a explicar por qué el cine resulta tan psicológicamente cautivador. La relación del espectador con la imagen se organiza en torno a la identidad y la ilusión: ve una imagen que no existe materialmente ante él y, sin embargo, se encuentra paradójicamente a sí mismo en ella (Metz 1982, 45).

Para Metz (1982, 44-45, 60-61), la potencia del cine reside en el delicado equilibrio entre presencia y ausencia: el significante, esto es, la imagen filmica, ingresa en la psique precisamente por su carácter de presencia imaginaria, abierta a la proyección, la identificación y el deseo.

En última instancia, la mente del espectador invierte en la ilusión cinematográfica mediante una negociación constante: sabe que se trata de ficción, pero la trata como suficientemente

real para que le importe; observa a otros con atención y, al mismo tiempo, contempla facetas de sí mismo (Metz 1982, 48-49).

El análisis de Metz (1982, 45, 49) sigue siendo una explicación sólida de por qué el público experimenta la proyección cinematográfica como algo psicológicamente vívido. La imagen fílmica opera como un espejo de la imaginación y compromete al espectador en un proceso de ver, proyectarse y reconocerse en lo visto que es, a la vez, íntimo e imaginario (Metz 1982, 45, 49).

La formulación del propio Metz (1982, 45) resume esa lógica: “más que las demás artes, o de un modo más singular, el cine nos implica en lo imaginario: tamborilea toda percepción, pero para volcarla inmediatamente en su propia ausencia, que es sin embargo el único significante presente”.

Metz ocupa un lugar central en esta investigación porque su análisis de las dimensiones inconscientes del cine resulta decisivo para explorar influencias profundas y a menudo no reconocidas sobre las concepciones del Derecho y la justicia. Su perspectiva psicoanalítica muestra cómo las películas movilizan deseos, ansiedades e identificaciones subconscientes y, con ello, pueden incidir en la conciencia jurídica en un plano psicológico más profundo dentro del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

Con ello, Metz introduce la complejidad psicoanalítica al presentar la espectralidad como una experiencia fundamentalmente imaginaria e inconsciente, impulsada por identificación, deseo e ilusión. Su análisis subraya el singular poder psicológico del cine para cautivar al público mediante mecanismos como el voyeurismo y la identificación con la mirada cinematográfica.

La perspectiva psicoanalítica de Metz complementa críticamente las teorías cognitivas al poner en primer plano los aspectos inconscientes de la visualización. A partir de ese punto, el examen puede desplazarse hacia Jean-Louis Baudry y a la manera en que la tecnología cinematográfica modela ideológicamente la percepción del espectador.

En *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* (1970), Baudry (1970, 39) examina cómo el cine, entendido como dispositivo tecnológico, afecta la percepción del

espectador y contribuye a la reproducción ideológica. Desde el inicio, sitúa esa discusión en el contexto de las transformaciones políticas e intelectuales que hicieron visible la dimensión ideológica del cine, en particular tras mayo de 1968 en Francia (Baudry 1970, 39).

Ese desplazamiento histórico intensificó la autoconciencia crítica sobre el cine y favoreció la orientación de la teoría hacia marcos psicoanalíticos y fenomenológicos, fuertemente influidos por el pensamiento lacaniano (Baudry 1970, 39).

Baudry (1970, 40) sostiene que el cine produce efectos ideológicos específicos que derivan de su propia condición de dispositivo óptico. En ese marco, recupera las analogías ópticas de Freud sobre los procesos psíquicos e incorpora la observación de Derrida acerca del paso freudiano desde la metáfora óptica hacia una metáfora gráfica, con el fin de mostrar que la técnica de proyección no es neutral, sino constitutiva de la forma en que se organiza la percepción (Baudry 1970, 39-40).

Para Baudry (1970, 41), el aparato cinematográfico perpetúa ciertos supuestos ideológicos, entre otras vías, mediante la adopción de sistemas de perspectiva renacentistas que centran y orientan la percepción del espectador en torno a un punto de vista ideal. Según explica, ese régimen perspectivo produce un espacio centrado en el sujeto, coloca al espectador en una posición visual privilegiada y naturaliza un modo específico de percepción que, precisamente por parecer obvio, opera ideológicamente (Baudry 1970, 41).

Esta construcción contrasta con concepciones anteriores del espacio, como la concepción heterogénea del espacio griego, que carecía de la centralización fija propia de la perspectiva renacentista (Baudry 1970, 41). Baudry (1970, 40-41) subraya además que el aparato cinematográfico retoma el modelo de la cámara oscura y construye una representación ideológicamente organizada mediante el encuadre selectivo, el uso del objetivo y un proceso de reproducción mecánica que aparenta neutralidad.

Baudry (1970, 40) sostiene que esos aspectos técnicos, aunque se presenten como puramente científicos o neutrales, ocultan su función ideológica bajo una superficie de objetividad y naturalidad. En esa misma línea, profundiza en la continuidad narrativa del cine y en su papel dentro de la producción ideológica: al enlazar imágenes fijas separadas en un movimiento

aparente continuo, el cine niega las diferencias visibles entre fotogramas y refuerza una ilusión de realidad, unidad y coherencia (Baudry 1970, 42-44).

Este efecto se inserta en los mecanismos ideológicos en los que la continuidad funciona como estrategia central, pues oculta a la percepción del espectador la naturaleza mecánica de la producción cinematográfica (Baudry 1970, 42-44).

Asimismo, Baudry (1970, 45) incorpora el concepto lacaniano del “estadio del espejo” para subrayar los efectos ideológicos del cine sobre la formación de la identidad y el posicionamiento del espectador. A su juicio, la configuración material del cine, pantalla, proyector y sala oscura reproduce una dinámica en la que los espectadores no se identifican directamente consigo mismos, sino con una imagen reflejada e idealizada (Baudry 1970, 45).

La identificación, facilitada por la cualidad especular del cine, reafirma la idea de una subjetividad coherente y estable y moldea el sentido del yo en consonancia con la ideología dominante (Baudry 1970, 45). Baudry (1970, 45) vincula además esa cualidad especular con el concepto de “descabezamiento” de Bataille para describir la paradoja de un espectador que se experimenta a la vez como descentrado y reinscrito en un orden ideológico simbólico.

A través de esos mecanismos, el cine no solo proyecta una realidad ideológicamente coherente en apariencia, sino que también naturaliza sus presupuestos al integrar al espectador dentro del marco perceptivo que los sostiene (Baudry 1970, 45-46).

Las implicaciones ideológicas descritas por Baudry (1970, 40) incluyen también la función del cine como mediador entre realidad objetiva y percepción subjetiva. Al transformar selectivamente la primera en la segunda mediante recursos técnicos, el cine se sitúa en un espacio liminar y participa activamente en la estructuración de la conciencia del espectador (Baudry 1970, 43).

Esa estructuración es central para lo que Baudry (1970, 43-44) denomina el “sujeto trascendental” del cine, es decir, una posición ideal de sujeto definida por movilidad, percepción y aparente visión omnipresente.

Por último, Baudry (1970, 46) sostiene que el aparato ideológico del cine opera de manera dual. Según su análisis, el cine funciona a la vez como revelación explícita del orden ideológico, mediante la visibilidad y exposición de realidades construidas, y como ocultación implícita de las condiciones materiales que hacen posible esa revelación (Baudry 1970, 46).

Según Baudry (1970, 46), precisamente este doble mecanismo de revelación y ocultación garantiza la eficacia del cine como herramienta ideológica. De ahí que su ensayo ponga de relieve las implicaciones ideológicas del medio al mostrar cómo la tecnología cinematográfica moldea percepción, conciencia y formación de la identidad.

Mediante la integración de teoría psicoanalítica, análisis histórico de la perspectiva y atención a la tecnología cinematográfica, Baudry muestra la profunda implicación del cine en la reproducción ideológica y subraya la necesidad de una conciencia crítica frente a sus efectos, sutiles pero persistentes.

Desde la perspectiva del espectador, el análisis de Baudry funciona como una advertencia crítica. Sugiere que, al ver una película, especialmente una película convencional, también pueden absorberse puntos de vista ideológicos inscritos en el estilo y la narrativa sin plena conciencia de ello.

Baudry (1970, 46) destaca que el aparato puede convertir la actividad del espectador en un canal de adoctrinamiento. En esa medida, su obra subraya la importancia de la autoconciencia crítica: reconocer la maquinaria, tanto literal como figurativa, que sostiene la imagen puede ser el primer paso para resistir su atracción ideológica (Baudry 1970, 46).

De ahí que resulte necesaria una metodología como el Ciclo Cinematográfico-Jurídico para estudiar de manera explícita la relación recíproca entre Derecho y cine. Contar con un método definido constituye una condición para sostener una autoconciencia crítica sobre esa relación y sobre sus influencias indirectas.

El análisis ideológico del aparato cinematográfico en Baudry esclarece cómo tecnología y estructura fílmica moldean inconscientemente la percepción del espectador. Por eso su aporte resulta especialmente valioso para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico: permite explicar cómo los marcos ideológicos inscritos en la forma cinematográfica inciden, a menudo de modo

sutil, en la comprensión implícita del Derecho, la justicia y la autoridad, y con ello en la conciencia jurídica colectiva.

Baudry prolonga los fundamentos psicoanalíticos elaborados por Metz al conectar explícitamente la espectacularidad con la ideología a través del aparato tecnológico del cine. Según sostiene, la perspectiva y la continuidad narrativa sitúan al espectador dentro de marcos ideológicos específicos.

Al vincular la formación inconsciente del espectador con la reproducción ideológica, el planteamiento de Baudry abre el paso a Stephen Heath, quien examina cómo la forma cinematográfica estructura la subjetividad ideológica mediante la narrativa y el encuadre visual.

En *Questions of Cinema* (1981), Stephen Heath (1981, 4) profundiza en la intersección entre espectador, película e ideología y presenta el cine como un lugar decisivo de construcción ideológica. Heath (1981, 1) sostiene que el periodo formativo del cine, entre marzo y diciembre de 1895, fijó un posicionamiento ideológico decisivo al situar a los espectadores frente a la pantalla y al constituirlos como sujetos estables dentro de un aparato ideológico.

Según Heath (1981, 1-2), la concepción marxista de la ideología resulta particularmente relevante para el cine, en la medida en que la conciencia se vincula de forma directa con la existencia social y con las condiciones históricas. Desde ahí establece un paralelismo entre la analogía marxista de la cámara oscura y el cine, y subraya que la ideología presenta la realidad invertida, como ocurre con las imágenes proyectadas sobre la pared interior de una habitación oscura, situando al espectador en un espacio mediado ideológicamente (Heath 1981, 2).

Del mismo modo, Heath (1981, 2-3) recurre al psicoanálisis freudiano para describir cómo el cine participa en la formación del sujeto. Su planteamiento sostiene que la identidad del espectador emerge a través del desplazamiento del contenido inconsciente hacia la representación consciente, en un movimiento que compara con el paso fotográfico de lo negativo a lo positivo (Heath 1981, 2-3).

Heath (1981, 5, 10-11) profundiza asimismo en la importancia ideológica del encuadre cinematográfico y subraya cómo los límites físicos y simbólicos de la pantalla regulan la participación y la percepción del espectador.

Heath (1981, 11) recurre asimismo a André Bazin para sostener que la pantalla cinematográfica funciona ideológicamente como una máscara selectiva. En esa medida, ofrece una visibilidad restringida que estructura la subjetividad del espectador al reafirmar de manera constante su posición fija y su ilusión de coherencia (Heath 1981, 11).

La presencia constante del marco de la pantalla, sugiere Heath (1981, 10-11), refuerza esa coherencia ideológica al moldear y controlar activamente la experiencia visual e interpretativa del espectador. En la misma línea, Heath (1981, 13) subraya que la narrativa opera como fuerza ideológica primaria dentro del cine: sus convenciones contrarrestan la fragmentación y la discontinuidad propias del medio y producen una coherencia estructurada que alinea la subjetividad del espectador con determinados marcos ideológicos.

Para Heath (1981, 13-14), la narrativa funciona como instrumento de “sutura” ideológica. Con este concepto psicoanalítico describe el modo en que las películas atan simbólicamente al espectador al texto cinematográfico, a la manera de una unión quirúrgica, al resolver posibles discontinuidades y preservar la continuidad ideológica (Heath 1981, 13-14). De ahí que el concepto de “sutura” sea central en su discusión sobre ideología y espectralidad, pues “ nombra la relación del individuo como sujeto con la cadena de su discurso” (Heath 1981, 14).

En ese sentido, Heath (1981, 14) sostiene que “el propio aparato cinematográfico no es sino una operación de sutura”. Inspirándose además en Jean-Luc Godard, añade que “de la máquina a la película con sus propios procedimientos de atadura, el cine se desarrolla como el aparato de una memoria formidable, el trazado de un sujeto definido” (Heath 1981, 14).

A partir de la teoría psicoanalítica, Heath (1981, 14-15) sostiene que el espectador es producido de manera continua por sustituciones simbólicas inscritas en contextos ideológicos. En esa medida, comparece menos como un sujeto plenamente autónomo que

como un efecto de la representación cinematográfica. De ahí que afirme que “la ideología está en la sutura” (Heath 1981, 14).

Heath (1981, 15) describe el cine, en última instancia, como una “máquina de imágenes”, esto es, un aparato ideológico poderoso que inserta al espectador en relaciones simbólicas e imaginarias específicas. La pantalla se convierte así en un espacio en el que las formaciones ideológicas se escenifican y reproducen, modelando de forma continua al espectador-sujeto por medio de la memoria, el deseo y el intercambio simbólico (Heath 1981, 15).

Heath (1981, 16) remite a técnicas tempranas empleadas por cineastas como D.W. Griffith para mostrar que la forma cinematográfica revela y oculta a la vez su funcionamiento ideológico. Precisamente esa doble operación favorece la identificación del espectador y consolida la apariencia de coherencia ideológica (Heath 1981, 16).

En suma, Heath no presenta el cine como mero arte o entretenimiento, sino como una práctica ideológica que participa en la configuración de la subjetividad cultural y de la propia posición del espectador. Mediante el encuadre, la estructura narrativa y los mecanismos de sutura, el cine organiza la experiencia del público y contribuye a la producción continua de conciencia e identidad sociales.

Su contribución a la teoría del espectador ofrece una explicación más matizada de la relación entre texto cinematográfico y espectador. El público no puede entenderse ni como víctima pasiva de un engaño total ni como instancia soberana que domina por completo el sentido. La experiencia de ver cine implica, más bien, una negociación compleja de significado e identidad.

El uso que Heath hace de la sutura y del encuadre ideológico resulta especialmente útil para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, porque permite mostrar cómo el cine incorpora al público, narrativa e ideológicamente, en relatos sobre justicia. Su análisis ayuda a explicar cómo las películas orientan la adhesión, la distancia o la ambivalencia del espectador frente a determinadas posiciones sobre el Derecho, y cómo pueden reforzar o cuestionar actitudes jurídicas y marcos culturales más amplios.

Heath profundiza en el debate sobre espectador e ideología al destacar las convenciones narrativas y de encuadre como mecanismos de sutura ideológica. Con ello muestra cómo las técnicas cinematográficas configuran percepciones y formaciones identitarias del público, en una articulación que integra perspectivas psicoanalíticas y marxistas.

Este examen de la ideología del espectador abre el paso al análisis crítico de género de Laura Mulvey, que hace explícitas las dinámicas de poder inscritas en el aparato ideológico del cine.

En *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), Laura Mulvey (1975, 6) recurre al psicoanálisis para examinar la relación entre el espectador y las ideologías patriarcales en el cine convencional.

Mulvey (1975, 6) presenta el psicoanálisis como una herramienta política y sostiene que el atractivo del cine descansa en marcos sociales establecidos y en patrones arraigados de mirada y espectáculo que privilegian el poder masculino.

Para Mulvey (1975, 11), el concepto central es la mirada masculina, mediante la cual las convenciones narrativas del cine alinean al espectador con una subjetividad masculina y convierten a las mujeres en espectáculos eróticos pasivos. Así, las figuras femeninas son representadas como objetos de placer visual, codificadas como signo de diferencia sexual y reinscritas dentro de un inconsciente patriarcal a través de la representación visual (Mulvey 1975, 6-7, 11).

Dentro del marco freudiano que adopta, Mulvey (1975, 6-7) sostiene que los personajes femeninos encarnan la ansiedad de castración y representan una falta que activa el deseo masculino. La mujer queda así situada como portadora simbólica de fantasías y ansiedades masculinas (Mulvey 1975, 6-7). En esa línea, Mulvey (1975, 9-10) explica que el cine tradicional articula dos mecanismos principales, la escopofilia, entendida como placer de mirar, y la identificación narcisista, ambos orientados a privilegiar puntos de vista masculinos.

Mulvey (1975, 9) sostiene que el deseo escopofílico transforma al espectador en voyeur y le ofrece la fantasía de una observación invisible, resguardada por la oscuridad de la sala. A la

vez, afirma que la identificación narcisista propicia el reconocimiento con imágenes idealizadas de los protagonistas y refuerza los ideales del yo mediante la identificación con formas de masculinidad poderosa en pantalla (Mulvey 1975, 10).

Mulvey (1975, 11-12) sostiene que el cine organiza una división de funciones: los hombres impulsan la narración y aparecen como portadores de la mirada, mientras que las mujeres operan como objetos pasivos del espectáculo. Según esta tesis, la presencia femenina interrumpe con frecuencia el flujo narrativo al convertirse en foco de contemplación visual y erótica, lo que detiene o desvía la progresión de la acción (Mulvey 1975, 11-12).

En cambio, los protagonistas masculinos controlan tanto el movimiento narrativo como la identificación del espectador, y adquieren poder al alinear la mirada del público con la suya (Mulvey 1975, 12-13). Al desarrollar este argumento, Mulvey (1975, 6-7, 17-18) describe los procesos psicológicos implicados, en particular la ansiedad de castración. Las imágenes femeninas evocan esa ansiedad porque exhiben la diferencia sexual dentro del régimen visual patriarcal (Mulvey 1975, 6-7, 17-18). Para neutralizarla, el cine recurre al voyeurismo y a la escopofilia fetichista (Mulvey 1975, 13-14).

En la formulación de Mulvey (1975, 14), el voyeurismo opera mediante un placer sádico que afirma el control y somete a la figura percibida como culpable al castigo o al perdón, dinámica visible en el cine negro y en las narrativas detectivescas. La escopofilia fetichista, en cambio, transforma a la mujer en objeto de belleza erótica tranquilizadora y controlada, y distancia al espectador de la ansiedad de castración al convertir la amenaza en forma visual placentera (Mulvey 1975, 13-14).

Mulvey (1975, 15-16) ejemplifica esta dinámica a partir de películas de Alfred Hitchcock, en particular *Vertigo* (1958) y *Rear Window* (1954), para mostrar cómo la mirada masculina oscila entre el voyeurismo y la fascinación fetichista. En *Rear Window*, por ejemplo, el protagonista masculino encarna la posición voyeurista del público: permanece confinado, observa a distancia y proyecta sus fantasías y ansiedades sobre la mujer a la que mira (Mulvey 1975, 15-16).

De manera semejante, Mulvey (1975, 16-17) interpreta *Vertigo* como una puesta en escena del voyeurismo y de la obsesión fetichista, en la que el protagonista reconstruye compulsivamente una imagen femenina para ajustarla a su fantasía erótica y controlar su apariencia e identidad. A su juicio, esta configuración fílmica remite a estructuras de poder más amplias, en las que la posición activa de dominación queda asociada a convenciones visuales y narrativas que privilegian deseos y ansiedades masculinos (Mulvey 1975, 17).

Desde esta perspectiva, el cine convencional tiende a perpetuar el control patriarcal al alinear de forma sistemática la perspectiva del espectador con protagonistas masculinos que encarnan posiciones de mirada autoritaria y controladora (Mulvey 1975, 12-13).

Mulvey (1975, 18) insiste en la dinámica específicamente cinematográfica que surge de la intersección de miradas. Sostiene que, para desafiar las normas establecidas, es necesario liberar tanto la perspectiva de la cámara, haciendo visible su presencia en el tiempo y en el espacio, como el punto de vista del público, a fin de favorecer un compromiso crítico en lugar de una inmersión pasiva (Mulvey 1975, 18).

Tal perturbación dismantlaría la ilusión placentera de la que tradicionalmente se ha nutrido el cine convencional y dejaría al descubierto su dependencia de dinámicas de poder voyeuristas (Mulvey 1975, 18). Mulvey (1975, 18) añade que es improbable que las mujeres, cuyas representaciones han sido apropiadas durante largo tiempo para servir a esos fines, lamenten la erosión de dichas prácticas cinematográficas.

En suma, el análisis de Mulvey (1975, 17-18) muestra cómo el cine convencional puede construir y sostener ideologías patriarcales a través de la mirada masculina. Dentro de ese régimen visual, las mujeres son configuradas como objetos pasivos de consumo y control, con lo que se refuerzan jerarquías de género tradicionales y se compromete al espectador en su reproducción (Mulvey 1975, 17-18).

Al poner en primer plano estas dimensiones psicoanalíticas, Mulvey (1975, 17-18) expone críticamente el papel del cine en el mantenimiento de estructuras patriarcales mediante la espectacularidad y el placer visual.

La crítica de género de Mulvey a la espectacularidad resulta indispensable para comprender la dinámica de poder dentro del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Su teoría de la mirada masculina permite advertir que las representaciones cinematográficas de género y justicia no solo narran conflictos normativos, sino que también distribuyen visualmente autoridad, vulnerabilidad y credibilidad. En esa medida, pueden reforzar o cuestionar marcos jurídicos patriarcales al incidir, de forma muchas veces tácita, en la conciencia jurídica.

Mulvey amplía críticamente el marco psicoanalítico al exponer la dimensión de poder de género que subyace a la espectacularidad cinematográfica a través del concepto de mirada masculina. Su tesis central es que el cine convencional organiza deseos e identificaciones inconscientes de un modo funcional a estructuras patriarcales. Con ello, el panorama psicoanalítico se completa al incorporar de manera explícita las implicaciones ideológicas del poder y del género en la experiencia del espectador.

Metz, Baudry, Heath y Mulvey ponen de relieve la capacidad del cine para implicar al público en niveles psicológicos, ideológicos y de género particularmente profundos. Sus aportes ayudan a explicar cómo las narrativas cinematográficas sobre el Derecho pueden incidir en la conciencia social, reforzar o cuestionar marcos ideológicos y sostener o desafiar estructuras patriarcales. Esta comprensión compleja del espectador prepara el paso al capítulo 4, dedicado a la imaginación moral.

Conclusión

Este capítulo ha examinado marcos teóricos centrales de la teoría cognitiva del cine, de la teoría psicoanalítica y del aparato cinematográfico, y de la crítica psicoanalítica de género, con el fin de mostrar cómo cada uno contribuye de manera específica a la comprensión de la espectacularidad.

En conjunto, Noël Carroll, David Bordwell, Carl Plantinga, Murray Smith y Torben Grodal sitúan al espectador como un participante activo que emplea razonamiento, inferencia y compromiso emocional para construir el significado de las narraciones cinematográficas.

El rechazo de Carroll a la abstracción psicoanalítica en favor de procesos cognitivos cotidianos, como la inferencia y la imaginación, ofrece una base inicial valiosa al subrayar

que el espectador se involucra racional y emocionalmente con las narraciones. Ese punto de partida resulta relevante para analizar la comprensión explícita del Derecho y de la justicia en el cine.

La teoría de los esquemas de Bordwell amplía esa comprensión al mostrar cómo los espectadores ensamblan cognitivamente pistas fragmentadas en narraciones coherentes. Con ello aporta herramientas analíticas especialmente útiles para examinar cómo las películas pueden incidir en la percepción pública de la justicia.

A partir de esa base cognitiva, el trabajo de Plantinga resalta la importancia de las emociones al sostener que las respuestas afectivas forman parte integral de la comprensión narrativa. Sus ideas ayudan a explicar cómo las representaciones cinematográficas de la justicia suscitan respuestas emocionales intensas y pueden orientar actitudes sociales mediante persuasión afectiva.

Murray Smith profundiza esta exploración del compromiso emocional al detallar cómo los espectadores se relacionan moral y afectivamente con personajes de ficción a través del reconocimiento, la alineación y la lealtad. Su modelo subraya que las narrativas jurídico-cinematográficas pueden orientar, sin determinarlos, los juicios morales del público y sus actitudes jurídicas al estructurar el compromiso ético con personajes y situaciones.

Por último, Grodal integra estas perspectivas cognitivas y emocionales en un marco psicosomático unificado, con énfasis en la cognición incorporada y la psicología evolutiva. Su enfoque holístico subraya la importancia de las respuestas viscerales y experienciales en la formación de percepciones sociales sobre el Derecho y muestra que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico no opera solo en el plano intelectual, sino también en un registro corporal y emocional.

Frente a los enfoques cognitivos, los teóricos del psicoanálisis y del aparato añaden una complejidad crítica al poner el acento en las dimensiones inconscientes del espectador.

La obra de Christian Metz muestra cómo el cine funciona como un significante imaginario en el que el espectador participa mediante una negociación inconsciente entre identificación, ilusión y deseo. Su planteamiento permite comprender que las representaciones

cinematográficas pueden activar capas implícitas y afectivas de la relación social con la justicia y la legalidad, por debajo del nivel de la comprensión racional explícita.

Ampliando ese marco psicoanalítico, la crítica ideológica de Jean-Louis Baudry muestra cómo la propia tecnología cinematográfica puede perpetuar estructuras ideológicas al moldear de manera implícita la percepción y la subjetividad del espectador. Sus argumentos advierten que incluso aspectos técnicos aparentemente ordinarios del cine, como la continuidad narrativa y la perspectiva, participan en la formación de supuestos jurídicos e ideológicos inconscientes.

Stephen Heath profundiza estas implicaciones ideológicas mediante su análisis del encuadre cinematográfico y de la estructura narrativa a partir del concepto de sutura. Su enfoque muestra cómo el cine inserta al espectador en posiciones ideológicas y cómo la forma fílmica puede alinear, tensar o reorientar su relación con las perspectivas morales y jurídicas de la narración. De este modo, aclara que el cine no solo entretiene, sino que participa activamente en la construcción de conciencia social e identidades jurídicas colectivas.

Para cerrar esta exploración teórica, la crítica psicoanalítica de género de Laura Mulvey introduce una dimensión decisiva, la dinámica de poder inherente a la espectacularidad cinematográfica. Su concepto de mirada masculina muestra cómo el placer visual y las convenciones narrativas pueden reproducir estructuras patriarcales y reforzar jerarquías de género tradicionales.

Sus ideas resultan esenciales para analizar cómo las narrativas jurídico-cinematográficas pueden mantener o desafiar, a veces de forma implícita, normas sociales y estructuras de género vinculadas con la justicia y la autoridad, e incidir así en una conciencia jurídica marcada también por el género.

En conjunto, las teorías analizadas en este capítulo ilustran la complejidad de la espectacularidad, que involucra procesos cognitivos explícitos, resonancia emocional, respuestas corporales, identificaciones inconscientes, posicionamientos ideológicos y dinámicas de poder atravesadas por el género. Desde la perspectiva del Ciclo

Cinematográfico-Jurídico, ambos enfoques resultan necesarios porque permiten examinar cómo las narraciones cinematográficas circulan dentro de la comprensión social de la justicia.

Solo la combinación de las lentes cognitiva y psicoanalítica permite evaluar con suficiente amplitud esos efectos. El enfoque cognitivo hace visible el trabajo del pensamiento, la inferencia y la emoción en el espectador, mientras que el enfoque psicoanalítico mantiene a la vista los marcos de poder y deseo en los que esos procesos operan. Para el análisis del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, ese doble enfoque resulta metodológicamente indispensable.

Examinar la espectacularidad desde ambas perspectivas permite comprender con mayor precisión la interacción entre cine y Derecho. En el marco del Ciclo, E, que designa la forma y su capacidad de alinearnos y afectarnos, prepara M, que remite a los dilemas que juzgamos y al modo en que lo hacemos. Ambas dimensiones influyen en C, entendida como el conjunto de huellas públicas e institucionales, mientras que R registra los bucles de retorno.

Así, el paso al capítulo 4, titulado Imaginación moral, descansa en la premisa de que, al ver historias cinematográficas, el público participa activamente en múltiples niveles de conciencia que encauzan sus juicios éticos sin determinarlos.

Capítulo 4: Imaginación moral

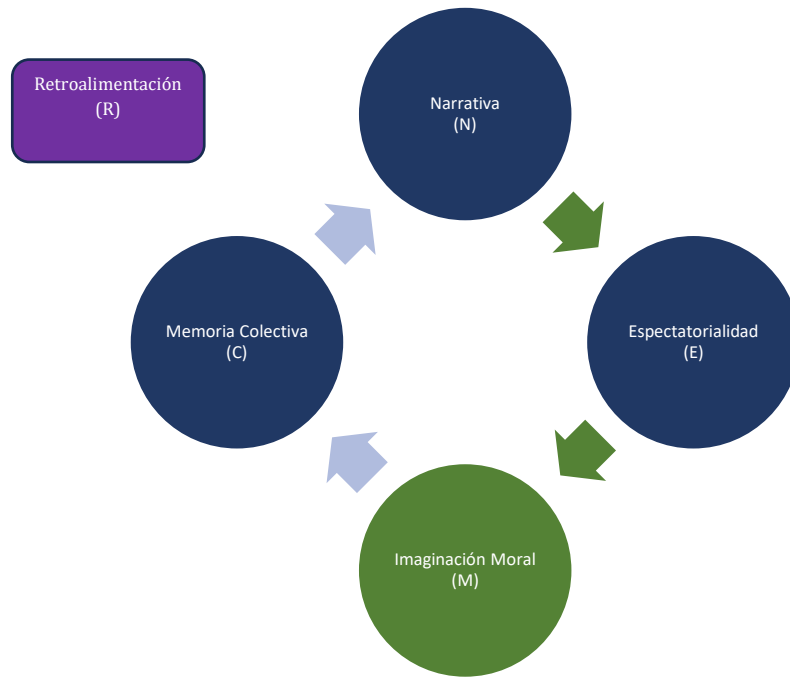


Figura 4. Representa el Ciclo Cinematográfico-Jurídico y resalta en color verde el tercer elemento del modelo, correspondiente a este capítulo: la imaginación moral.

Introducción

En esta tesis, el término imaginación moral se emplea en un sentido amplio y cívico-político para referirse tanto a la empatía y la perspicacia ética como a la capacidad de proyectar arreglos sociales e institucionales, y de ponderar narrativas y valores comunitarios en la toma de decisiones colectivas.

Este capítulo examina las funciones decisivas de la imaginación moral en la configuración de un orden jurídico sensible a la experiencia humana y a las necesidades sociales. Aquí se entiende la imaginación moral como la capacidad de anticipar posibilidades éticas, adoptar perspectivas ajenas, compararlas críticamente y articular creativamente valores en situaciones del mundo real. Supone captar el peso de las alegrías y de las cargas de otros y utilizar esa comprensión para orientar el juicio ético.

En su vertiente cívico-política, la imaginación moral invita a los actores jurídicos a pensar en términos más amplios: cómo las sentencias y las políticas repercuten en la sociedad y cómo se alinean con valores en evolución. Se trata de una facultad proyectiva que permite

preguntarse de qué manera la justicia podría reflejar mejor aspiraciones e identidades colectivas.

Sin embargo, en esta investigación la imaginación moral se aborda como una facultad capaz de producir resultados moralmente reprobables, y no solo valiosos. Por ello, conviene examinar con claridad la dirección social y normativa hacia la que sus usos orientan nuestras prácticas. De ahí la relevancia del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, que proporciona un marco para estudiar con rigor la relación recíproca entre Derecho y cine.

Desde una perspectiva metodológica, la imaginación no es intrínsecamente virtuosa: puede ennoblecer o degradar la deliberación pública al estetizar la violencia o normalizar prácticas incompatibles con los derechos. En consecuencia, el análisis debe identificar con precisión los mecanismos formales y los contextos de recepción que fortalecen o deterioran el juicio.

En esta acepción unificada, la imaginación moral no sustituye al razonamiento jurídico ni lo exime de justificación. Lo complementa al introducir atención a la experiencia humana y a la aspiración colectiva, sin renunciar a exigencias de objetividad, argumentación y control institucional.

En el ámbito de la justicia, estas capacidades imaginativas pueden mantener la práctica jurídica conectada con las personas a las que sirve. Permiten que jueces, legisladores y ciudadanos vean más allá de las abstracciones normativas y reconozcan a los seres humanos situados detrás de cada caso. Así, pueden favorecer un enfoque más atento a las particularidades de la vida individual. Al mismo tiempo, también pueden intensificar sesgos o agravar dinámicas ya existentes.

La imaginación se convierte así en un hilo conductor entre narrativa y justicia, y permite comprender el Derecho no solo como un conjunto de códigos rígidos, sino también como una práctica capaz de preservar o deteriorar la justicia. El análisis comienza, por ello, con la imaginación moral como puente entre narración y comprensión ética. A través de las narraciones, es posible habitar experiencias ajenas y hacer que ciertos aspectos de la justicia aparezcan menos como problemas puramente lógico-deductivos y más como cuestiones vinculadas con la experiencia humana.

Esta perspectiva muestra cómo la empatía puede atemperar la rigidez del razonamiento jurídico y mantenerlo atento a las circunstancias individuales. Con ello se anticipa la transición al capítulo 5, donde se examinará cómo la imaginación enlaza relatos del pasado con horizontes de futuro, especialmente a través de la capacidad del cine para incidir en la conciencia moral y jurídica.

Con ello se explicita la transición desde la espectadorialidad, entendida como experiencia inmediata, afectiva e inferencial, hacia la imaginación moral, concebida como la elaboración reflexiva que continúa después de la visualización. No todas las películas la activan con la misma intensidad, pero las que abordan temas de justicia suelen propiciarla por su atención a conflictos entre el bien y el mal y a la relación entre fines y medios.

El capítulo comienza con el examen de cómo Martha C. Nussbaum concibe la imaginación moral en el contexto del Derecho y la literatura, y sostiene que la narración y la empatía son decisivas para el razonamiento judicial. Posteriormente, se analiza la explicación de Mark Johnson, que pone el acento en las estructuras metafóricas e incorporadas de la comprensión ética.

A continuación, el análisis se adentra en los fundamentos filosóficos de la imaginación moral mediante dos pensadores de la Ilustración: Immanuel Kant, que aporta la noción de una mentalidad imaginativa ampliada necesaria para el juicio comunitario, y David Hume, que fundamenta la moral en la simpatía y en la adopción imaginativa de un punto de vista común. Sobre esa base, se incorporan las ideas de Alasdair MacIntyre sobre narrativa, tradición y comunidad moral, para mostrar cómo la imaginación moral se cultiva dentro de las historias y tradiciones que articulan a las comunidades.

En conjunto, Nussbaum vincula imaginación y vida pública; Johnson fundamenta la imaginación moral como proceso incorporado que orienta la ética y el Derecho; Hume sitúa la simpatía como imaginación comprensiva que habilita un punto de vista general e imparcial; Kant exige un pensamiento ampliado que someta el juicio propio a la perspectiva de los demás; y MacIntyre muestra que el juicio moral se forja en prácticas y tradiciones narrativas que sostienen bienes y virtudes compartidas. Todo ello justifica unificar esta facultad bajo

un solo rótulo operativo, M, y distinguir dentro de ella una vertiente cívica y política (véanse los anexos A y C).

Al integrar aportes de la literatura, la ciencia cognitiva, la filosofía y la ética, se advierte que la facultad imaginativa puede ser decisiva para una justicia atenta a la experiencia humana. De ese modo, el Derecho aparece no solo como un sistema de normas, sino también como una práctica humana informada. Esta comprensión sienta las bases para examinar en el próximo capítulo la memoria colectiva, donde imaginación y narrativa intervienen en la forma en que las sociedades recuerdan la justicia y la injusticia.

1. Imaginación, literatura y justicia

En *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life* (1995), Martha C. Nussbaum (1995, xiii) sostiene que la imaginación literaria es indispensable para el juicio jurídico porque nutre la empatía y una comprensión profunda de las experiencias humanas. En ese sentido, la define como “la capacidad de imaginar cómo es vivir la vida de otra persona que, dados los cambios en las circunstancias, podría ser uno mismo o uno de nuestros seres queridos” (Nussbaum 1995, 5).

Esta facultad es vital para la ciudadanía ética porque permite a las personas entrar en contacto con vidas ajenas de un modo que favorece la responsabilidad moral y política (Nussbaum 1995, 10). En contextos jurídicos, esa imaginación permite a jueces y jurados percibir a los litigantes y a sus clientes como personas completas, en lugar de verlos como construcciones jurídicas abstractas o como meros números de casos (Nussbaum 1995, 81).

Inspirándose en Walt Whitman, Nussbaum (1995, 80-81) concibe al poeta-juez como una figura que juzga con empatía y ve la “eternidad” en los individuos, en vez de reducirlos a “sueños o puntos”. Esta perspectiva cuestiona los sistemas jurídicos excesivamente dependientes de normas abstractas y descontextualizadas, que Nussbaum (1995, 80) critica por dejar de lado las dimensiones humanas de la justicia.

Por ello, Nussbaum (1995, xvi) afirma que “la imaginación literaria es un ingrediente esencial de una postura ética que nos pide que nos preocupemos por el bien de otras personas cuyas vidas están alejadas de la nuestra”. Al dar prioridad a la empatía, la presenta como un

complemento crítico de la racionalidad jurídica y sostiene que la justicia debe ser a la vez técnicamente sólida y humanamente sensible (Nussbaum 1995, 82). Su argumento subraya la necesidad de un poder judicial que integre perspicacia emocional e imparcialidad procesal, y que fomente un enfoque más humano del Derecho (Nussbaum 1995, 71).

Nussbaum (1995, 5-7) sostiene que la literatura cultiva esta imaginación al ofrecer personajes complejos y situaciones que exigen compromiso empático por parte del lector. Así, *Hard Times* (Dickens [1854] 2003) critica el utilitarismo por desestimar la imaginación y la empatía, en paralelo con marcos jurídicos que privilegian normas estrictas por encima de necesidades humanas (Nussbaum 1995, 51-52). En la novela, el sufrimiento de Louisa Gradgrind bajo una educación obsesionada con los hechos pone de relieve el costo emocional de esa filosofía (Nussbaum 1995, 23).

De modo análogo, *Native Son* (Wright [1940] 2005) invita a comprender las acciones de Bigger Thomas en el contexto de presiones raciales y sociales, lo que favorece una comprensión más compleja de la justicia (Nussbaum 1995, 93-94). Nussbaum (1995, 94-95) destaca el asesinato de Mary Dalton como un episodio marcado por el miedo y por la opresión sistémica, e invita a leerlo a la luz de ese contexto sin que ello suponga justificarlo ni borrar la agencia del personaje.

Estas obras muestran cómo la literatura puede enriquecer el razonamiento jurídico al exponer la diversidad y la profundidad de las experiencias humanas (Nussbaum 1995, 26-27). Nussbaum (1995, 82) añade que “juzgar bien” es una habilidad que se perfecciona mediante el compromiso literario. Al presentar a los personajes en toda su humanidad, novelas como estas pueden ayudar a que los actores jurídicos afronten los casos con mayor sensibilidad hacia las circunstancias individuales (Nussbaum 1995, 5-6). En el centro de su tesis se encuentra la figura del “juez literario”, que combina perspicacia jurídica y sensibilidad poética (Nussbaum 1995, 90-92).

Este juez encarna al “espectador juicioso” de Adam Smith y procura un equilibrio entre simpatía e imparcialidad para dictar sentencias justas (Nussbaum 1995, 72-74). Ello exige capacidad de empatía sin perder la distancia reflexiva propia del juzgador (Nussbaum 1995, 72-74). Las emociones, cuando están informadas por la imaginación y ancladas en

percepciones precisas, pueden enriquecer el razonamiento jurídico, como ocurre con la compasión (Nussbaum 1995, 72-74).

Por ejemplo, en *Hudson v. Palmer*,¹⁰ la disidencia del juez Stevens ilustra este enfoque al reconocer la humanidad de las personas privadas de libertad a través de sus posesiones personales y defender su derecho a la intimidad (Nussbaum 1995, 99-102). Stevens imagina la perspectiva del preso y entiende objetos personales, entre ellos las cartas, como prolongaciones de su dignidad, con lo que trasciende un formalismo jurídico estrictamente despersonalizado (Nussbaum 1995, 99-102).

Del mismo modo, en *California v. Brown*,¹¹ Nussbaum (1995, 77-78) defiende la simpatía como componente valioso de las decisiones del jurado, siempre que permanezca alineada con la prueba, y se opone a instrucciones que pretendan suprimir por completo las emociones. La imaginación literaria permite a los jurados conectar con las narrativas de los acusados sin abandonar la objetividad exigida por el proceso, y así puede favorecer resultados más equitativos (Nussbaum 1995, 105).

Nussbaum (1995, 83, 105) subraya que la novela presenta el mundo de tal modo que invita a identificarse con unos personajes más que con otros. Si el lector responde a esa invitación, el corazón y la mente dejan de ser escépticamente indiferentes y dejan de tratar lo que les sucede a esas personas como algo remoto o irrelevante (Nussbaum 1995, 83).

Nussbaum (1995, 36) critica los enfoques económicos del Derecho, como los asociados al juez Richard Posner, por reducir a los individuos a entidades movidas por preferencias y por desatender las diferencias cualitativas. Su tesis es que la imaginación literaria capta la riqueza de la vida humana más allá de las métricas numéricas y, con ello, favorece una concepción del sistema jurídico más atenta a la dignidad humana (Nussbaum 1995, 36).

Por esa misma razón, *Native Son* (Wright [1940] 2005) sirve para someter a examen estereotipos raciales que pueden infiltrarse en la percepción jurídica (Nussbaum 1995, 93-97). Según Nussbaum (1995, 94-97), la novela ayuda a que los actores jurídicos miren más

¹⁰ *Hudson v. Palmer*, 468 U.S. 517 (1984).

¹¹ *California v. Brown*, 479 U.S. 538 (1987).

allá de prejuicios arraigados cuando se enfrentan a casos que involucran a comunidades marginadas.

Nussbaum (1995, 55-56) defiende el papel de las emociones en el juicio jurídico y las entiende como respuestas racionales a valores percibidos, relevantes para la toma de decisiones éticas. Al dictar sentencia, una comprensión imaginativa del remordimiento del acusado o del daño sufrido por la víctima puede contribuir a que la respuesta jurídica sea más justa y proporcionada, siempre que se apoye en una comprensión precisa de los hechos (Nussbaum 1995, 55-56). La literatura puede refinar esas respuestas emocionales al ofrecer escenarios que las educan y calibran, lo que resulta valioso para profesionales del Derecho enfrentados a casos complejos (Nussbaum 1995, 53-54).

Basándose en Aristóteles, Nussbaum (1995, 82-84) sostiene que la equidad exige atención imaginativa a los detalles específicos del caso, y que de ese modo corrige la generalidad del Derecho. El juez literario, cercano al juez equitativo aristotélico, interpreta las leyes atendiendo a su finalidad subyacente y procura que la justicia se ajuste a las realidades humanas (Nussbaum 1995, 82-84).

Frente a posibles objeciones, Nussbaum (1995, 74) sostiene que las emociones, cuando se cultivan a través de la razón y la imaginación, mejoran el juicio en lugar de distorsionarlo, siempre que sean pertinentes y estén bien informadas.

En ese sentido, Nussbaum (1995, 53) sostiene que las emociones forman parte integral de la estructura de las obras literarias, porque actúan como mecanismos mediante los cuales las formas literarias captan la atención del lector. De ese modo, las emociones adquieren un lugar legítimo dentro del razonamiento ético y jurídico (Nussbaum 1995, 53-54). Su enfoque contrasta con teorías jurídicas que las descartan como irracionales y ofrece, en cambio, un marco en el que complementan el análisis racional (Nussbaum 1995, 53-54).

Nussbaum (1995, 6) otorga primacía a la novela como forma especialmente apta para ejercitar la imaginación moral, aunque reconoce de manera expresa que el cine puede cumplir funciones semejantes. En sus propias palabras, “la crítica reciente ha demostrado

persuasivamente que ciertas películas tienen el potencial de hacer contribuciones similares a las que yo imagino que hacen las novelas” (Nussbaum 1995, 6).

Además, Nussbaum (1995, 6) reconoce que, en la cultura contemporánea, el cine ha sustituido parcialmente a la novela como medio narrativo moralmente serio y ampliamente atractivo, aunque insiste en que la novela conserva plena vigencia. También afirma expresamente que las películas pueden tener efectos relevantes en la vida pública (Nussbaum 1995, 6).

En la cultura contemporánea, el cine puede cumplir de manera especialmente intensa y extendida la función narrativa pública que Nussbaum atribuye a la novela, sin por ello desplazarla por completo. Esa capacidad justifica su centralidad dentro del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Los capítulos 1 y 3 ya ofrecieron razones para esta elección metodológica.

En conclusión, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life* (1995) permite sostener que la imaginación literaria cumple una función relevante en la formación de una disposición empática y equitativa en la toma de decisiones jurídicas, y que puede contribuir a una sociedad más atenta a la dignidad humana (Nussbaum 1995, 122). En este sentido, Nussbaum (1995, xvi) afirma que “la imaginación literaria forma parte de la racionalidad pública”, con lo que subraya su papel en el sostenimiento de los valores democráticos.

Al integrar la literatura en el Derecho, Nussbaum (1995, 121) proyecta un poder judicial capaz de equilibrar precisión técnica y perspicacia compasiva, y de enriquecer tanto la justicia como la vida pública.

Tras examinar la concepción de Nussbaum de la imaginación moral como medio para cultivar empatía y juicio ético por vía narrativa, corresponde ahora pasar a la perspectiva de Mark Johnson, que la fundamenta en la cognición incorporada y en el razonamiento metafórico.

2. Imaginación moral y ética incorporada

Mientras Nussbaum pone el acento en la empatía y la narrativa, Mark Johnson aborda la imaginación moral desde la cognición incorporada y la metáfora. En *Moral Imagination*:

Implications of Cognitive Science for Ethics (1993), Johnson (1993, 1) formula una crítica de las teorías morales tradicionales y replantea la ética a la luz de la ciencia cognitiva.

Johnson (1993, 1) sostiene que los seres humanos son fundamentalmente “animales morales imaginativos” y que su razonamiento ético se apoya más en estructuras cognitivas como metáforas y narraciones que en principios morales universales abstractos. Desde ahí cuestiona la teoría intuitiva de la ley moral, que concibe la moral como mera aplicación de principios racionales y universales a casos concretos, y objeta que ese modelo deja de lado el papel constitutivo de la imaginación en la comprensión moral (Johnson 1993, 4-5).

Basándose en la ciencia cognitiva, Johnson (1993, 11-12) propone que la moral es un proceso imaginativo e incorporado, arraigado en experiencias corporales y marcos culturales, y que por ello exige una concepción más dinámica de la ética. Esta perspectiva no solo redefine el razonamiento moral, sino que también ofrece una vía fértil para pensar el razonamiento jurídico, al destacar creatividad, contexto y comprensión situada sin reducir el juicio al cumplimiento rígido de reglas (Johnson 1993, 185-187).

Johnson (1993, 243) afirma que la imaginación moral implica la capacidad de “imaginar nuevas posibilidades de cómo las cosas podrían llevarse a cabo de forma constructiva”. Esa capacidad no es abstracta ni arbitraria, sino que descansa en una cognición incorporada en la que intervienen metáforas, narraciones y prototipos que orientan la percepción y la respuesta frente a desafíos éticos (Johnson 1993, 187).

La imaginación moral permite ponerse en la perspectiva de los demás, fomenta la empatía y abre soluciones creativas frente a dilemas morales (Johnson 1993, 199). Johnson (1993, 199, 217) añade que la imaginación permite vislumbrar puntos de vista alternativos y examinar sus consecuencias para la conducta, las relaciones y el bienestar social.

La capacidad de adoptar una actitud crítica frente a un determinado punto de vista depende de la aptitud para concebir puntos de vista alternativos (Johnson 1993, 217). Para ilustrarlo, Johnson (1993, 44-49) recurre a ejemplos que muestran hasta qué punto la imaginación moral depende de estructuras metafóricas y narrativas.

Uno de los ejemplos centrales es la metáfora de la “contabilidad moral”, en la que las acciones se entienden como transacciones de un libro de contabilidad: las buenas acciones generan crédito y las malas contraen deuda (Johnson 1993, 44-49). Esta metáfora modela ciertas comprensiones de la justicia y de la retribución, pero no agota el campo moral, lo que evidencia la plasticidad de la imaginación moral (Johnson 1993, 49).

Otro ejemplo es el contexto narrativo del razonamiento moral, en el que las personas interpretan sus acciones dentro de la historia más amplia de sus vidas (Johnson 1993, 150-154). Johnson (1993, 150-154, 177) sostiene que la acción humana es fundamentalmente narrativa y que, por ello, la teoría moral debe atender tanto a la estructura narrativa de la experiencia como a la forma narrativa de nuestras justificaciones morales. No es posible abstraerse por completo de esos contextos y pretender, aun así, evaluar con precisión la naturaleza moral de una acción (Johnson 1993, 177).

Johnson (1993, 197) afirma que toda filosofía moral suficientemente completa debe dar prioridad al marco narrativo de la experiencia y a los rasgos de los relatos específicos que constituyen las diversas tradiciones morales. Las ficciones ofrecen contextos densos y humanamente verosímiles para la indagación moral personal, aunque esa indagación también se desarrolla dentro del marco narrativo de la propia vida (Johnson 1993, 197).

En esa misma línea, Johnson (1993, 198) sostiene que una teoría de la moral debe incluir una filosofía de la comprensión moral. Su punto es que esa comprensión se construye predominantemente a través de la imaginación (Johnson 1993, 198).

En clave del Ciclo, M se hace visible cuando la película activa desplazamientos de perspectiva que favorecen la empatía y la evaluación de fines, medios y proporcionalidad del juicio. En el instrumento operativo, ello se registra mediante indicios textuales y formales y se documenta cualitativamente en R (véanse los anexos A y C).

Por ello, las principales manifestaciones de la imaginación moral incluyen estructuras prototípicas, marcos semánticos, metáforas conceptuales y narraciones (Johnson 1993, 198). Según él, la comprensión y la sensibilidad morales exigen al menos dos tareas (Johnson 1993, 198). La primera consiste en comprender los rasgos imaginativos de nuestros marcos

conceptuales y de nuestro razonamiento, así como su funcionamiento y sus implicaciones para la comprensión moral (Johnson 1993, 198).

La segunda tarea consiste en refinar la imaginación moral: afinar el discernimiento, ampliar la capacidad de concebir nuevas posibilidades y explorar creativamente las implicaciones y los efectos éticos de nuestras metáforas, prototipos y relatos (Johnson 1993, 198).

Desde esta perspectiva, la obra de Johnson tiene implicaciones relevantes para la teoría jurídica. El razonamiento jurídico no se agota en una aplicación deductiva de normas, sino que exige creatividad, sensibilidad al contexto, razonamiento analógico, construcción narrativa y, en ocasiones, pensamiento metafórico para interpretar derechos y resolver casos, rasgos que reflejan la dimensión imaginativa de la deliberación práctica.

Johnson (1993, 206) sostiene que el razonamiento moral está inevitablemente influido por los marcos metafóricos e imaginativos que prevalecen en una cultura y una tradición moral. Pero añade que ese razonamiento también puede remodelar creativamente la comprensión moral, la identidad y la trayectoria vital (Johnson 1993, 206).

Sin ese razonamiento imaginativo, la vida moral se empobrecería de manera considerable (Johnson 1993, 206). Habría más exposición a la repetición de hábitos y a fuerzas circunstanciales que no han sido sometidas a examen (Johnson 1993, 206). La imaginación moral proporciona, así, una libertad limitada pero indispensable para el crecimiento y el desarrollo moral y social (Johnson 1993, 206).

Esta perspectiva incorporada ayuda a ver cómo los antecedentes de un juez o las experiencias vividas por un abogado pueden incidir, a veces de manera sutil, en su razonamiento jurídico (Johnson 1993, 215-216). Bien encauzada por exigencias argumentativas e institucionales, esa dimensión situada puede enriquecer la comprensión del caso; sin esos controles, también puede introducir sesgos. De ahí que integrar la imaginación moral no deba significar arbitrariedad, sino una práctica jurídica más consciente de las realidades vividas de quienes afecta (Johnson 1993, 215-216).

La crítica de Johnson (1993, 18-19) a la teoría intuitiva de la ley moral refuerza esta perspectiva al poner de manifiesto sus límites. A su juicio, un modelo centrado en leyes

universales no da cuenta de los procesos imaginativos que sustentan el razonamiento moral y jurídico, por lo que resulta psicológicamente poco realista (Johnson 1993, 18-19).

En contextos jurídicos, esta crítica permite advertir cómo un énfasis excesivo en principios universales puede ahogar la adaptabilidad necesaria para afrontar casos singulares, incluidos aquellos marcados por diferencias culturales o por dilemas éticos sin precedentes (Johnson 1993, 86).

Según Johnson (1993, 258), la comprensión de los derechos morales no constituye el componente principal de la educación o del desarrollo moral. Aprendemos sobre todo a través de la experiencia y del ejemplo. El trato que recibimos, nuestras vivencias y los marcos e ideales morales que transmite la cultura contribuyen decisivamente a la formación del sentido moral (Johnson 1993, 258).

Desde esta perspectiva, el cine puede simular y, en algunos casos, complementar la experiencia y el ejemplo derivados de observar el mundo y a otras personas, en el sentido señalado por Johnson. Esa posibilidad refuerza la pertinencia del marco teórico del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

Los modelos morales conocidos y el significado que les atribuimos forman la base de gran parte del conocimiento moral (Johnson 1993, 258). Las vidas de personas que percibimos como amables, sensibles, inteligentes, valientes o sabias, ya sean reales o imaginarias, pueden inspirarnos (Johnson 1993, 258). Al observar cómo viven e intentar actuar como ellas lo harían en determinadas circunstancias, entendemos mejor en quiénes podríamos convertirnos y cómo podríamos vivir (Johnson 1993, 258).

Johnson (1993, 259) se pregunta qué grado de relativismo debe aceptarse. Su respuesta es que existe un relativismo fuerte, pero no total, apoyado en la comprensión de la experiencia humana, la conceptualización y el razonamiento (Johnson 1993, 259). El dolor, la alegría, la satisfacción, el placer y el sufrimiento son experiencias humanas ampliamente compartidas, y también lo son ciertas necesidades básicas, como alimento, cobijo, amor y seguridad (Johnson 1993, 259).

La distribución equitativa y la caridad inmerecida figuran, a su juicio, entre los prototipos morales ampliamente compartidos, cuando no universales (Johnson 1993, 259). Si esos universales efectivamente lo son, entonces imponen límites amplios a aquello que la moral puede llegar a ser (Johnson 1993, 259).

Además, la forma de toda moral genuinamente humana está limitada por verdades básicas de la psicología humana, entre ellas cómo pensamos, qué nos impulsa, cómo se forman nuestras identidades y cómo nos desarrollamos (Johnson 1993, 259).

En suma, *Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics* (1993) replantea la ética y ofrece herramientas fértiles para pensar el Derecho como una práctica imaginativa arraigada en la corporeidad y en la experiencia (Johnson 1993, 1). Para la teoría jurídica, su obra sugiere desplazar el foco hacia una práctica más empática y sensible al contexto, sin abandonar por ello las exigencias de justificación, y cuestiona el predominio exclusivo del razonamiento normativo abstracto (Johnson 1993, 203-207).

El énfasis de Johnson en la naturaleza incorporada e imaginativa del razonamiento moral sirve de puente hacia Immanuel Kant y su idea de pensamiento ampliado y *sensus communis*, que introduce una dimensión más universal y comunitaria de la imaginación relevante para el juicio moral y político.

3. Raíces ilustradas de la imaginación moral: Kant y Hume

La importancia de la imaginación para el juicio tiene raíces profundas en la filosofía de la Ilustración. Este subcapítulo se concentra en Kant y Hume porque, considerados en conjunto, aportan un núcleo conceptual suficiente para operativizar la fase M del Ciclo Cinematográfico-Jurídico sin redundancias ni pérdida explicativa (véase el anexo A, M1-M4).

Kant disciplina la toma de perspectiva mediante el pensamiento ampliado y el *sensus communis*, y aporta una exigencia normativa de imparcialidad. Hume, por su parte, sitúa la simpatía como imaginación comprensiva que sostiene la dimensión afectiva y empática. En diálogo con Nussbaum, cuyo trabajo legitima el tránsito de la imaginación narrativa al ámbito

público, esta genealogía ilustrada mínima resulta suficiente para el aparato M empleado en esta tesis.

En *Critique of the Power of Judgment* ([1790] 2000), Immanuel Kant ofrece la base para extender su análisis estético al ámbito moral y político a través del *sensus communis* y del pensamiento ampliado.

Aunque Kant desarrolla esta cuestión en el contexto del gusto, esto es, de los juicios sobre la belleza, su análisis tiene implicaciones relevantes para el razonamiento moral y político. Kant ([1790] 2000, 173) define el *sensus communis* como una facultad mediante la cual quien juzga tiene en cuenta el modo de representación de los demás al formular un juicio. En otras palabras, se trata de un sentido comunal imaginado: la capacidad de trascender la perspectiva privada y considerar cómo aparecería una cuestión desde un punto de vista más general (Kant [1790] 2000, 173).

Al reflexionar sobre el juicio, Kant ([1790] 2000, 174) afirma que quien juzga se pone en el lugar de cualquier otra persona, en un ejercicio de universalidad que implica comparar el juicio propio con el juicio posible de los demás. Mediante ese enfoque, se procura disipar el engaño que nace de las circunstancias personales, las cuales de otro modo podrían confundirse con hechos objetivos (Kant [1790] 2000, 174).

Este acto imaginativo, pensar “desde el punto de vista de todos los demás”, es lo que Kant ([1790] 2000, 174-175) entiende por un modo de pensamiento ampliado. Exige una imaginación cognitiva capaz de representar puntos de vista ajenos y de abstraerse de intereses y prejuicios contingentes propios (Kant [1790] 2000, 175).

Kant ([1790] 2000, 174-175) enumera lo que denomina las “máximas del entendimiento humano común”, vinculadas a este uso ampliado de la imaginación. Identifica tres: “pensar por uno mismo”, que exige emplear el entendimiento libre de prejuicios; “pensar desde el punto de vista de todos los demás”, que expresa la máxima de la mentalidad ampliada; y “pensar consecuentemente”, o “pensar siempre de acuerdo consigo mismo”, que nombra la exigencia de coherencia del razonamiento (Kant [1790] 2000, 174-175).

La segunda de estas máximas formula, en esencia, una exigencia de imparcialidad y de toma de perspectiva ideal (Kant [1790] 2000, 175). El juicio debe someterse a la prueba de si pudiera ser acogido desde un punto de vista universal, lo que exige un ejercicio de imaginación consistente en proyectarse hacia las perspectivas de los demás (Kant [1790] 2000, 175).

Kant ([1790] 2000, 174, 108) admite que esta operación puede parecer artificial a primera vista si se la atribuye al sentido común, pero sostiene que en la práctica resulta bastante natural. Con frecuencia dejamos de lado sentimientos privados cuando aspiramos a juicios que puedan reclamar validez universal (Kant [1790] 2000, 174, 108).

Así, al evaluar la justicia de una política, no basta con atender a sus efectos sobre un interés personal inmediato. Es necesario considerar imaginativamente cómo incide en otros, pertenecientes a diversos contextos y condiciones socioeconómicas, y preguntarse si el juicio se mantendría desde esas perspectivas.

Leída en clave moral y política, la mentalidad ampliada de Kant puede entenderse como una forma disciplinada de imaginación que previene contra el egocentrismo del juicio. El *sensus communis*, tal como Kant ([1790] 2000, 173-174) lo describe, posee una resonancia claramente moral. Aunque lo formula en el contexto de la estética, vincula la capacidad de pensar en comunión con los demás con la posibilidad de una comunidad de seres racionales (Kant [1790] 2000, 173-174).

Según Kant ([1790] 2000, 301), las artes y las ciencias refinadas, a través de un placer universalmente comunicable y de una elegancia cultivada, mejoran la civilidad humana, aunque no equivalgan sin más a la moralidad. Al disminuir la tiranía de los impulsos sensoriales, preparan a las personas para un ámbito más gobernado por la razón (Kant [1790] 2000, 301).

Al mismo tiempo, las adversidades impuestas por la naturaleza y por el egoísmo intolerante de la humanidad fortalecen las capacidades del alma para resistir esas influencias y revelan, con ello, un potencial inherente para fines elevados que reside en nosotros (Kant [1790] 2000, 301).

A continuación, Kant ([1790] 2000, 198) distingue tres grandes grupos de artes exquisitas: las artes de la palabra, las artes figurativas y las artes del juego de las sensaciones. Aunque esta clasificación hoy pueda parecer esquemática, interesa aquí porque muestra que las formas artísticas movilizan la imaginación por vías distintas y permite advertir por qué un medio compuesto como el cine articula palabra, imagen y sensación en la formación del juicio.

Dentro de esa clasificación, la poesía y la retórica pertenecen a las artes de la palabra (Kant [1790] 2000, 198). La primera activa el libre juego de la imaginación al servicio del entendimiento, mientras que la segunda pone el entendimiento al servicio de ese libre juego imaginativo (Kant [1790] 2000, 198).

En segundo lugar, Kant ([1790] 2000, 199-200) sitúa a las artes visuales en el ámbito de la intuición sensible, a diferencia de las representaciones convocadas únicamente por palabras. La pintura pertenece a las artes plásticas y transforma las formas espaciales en manifestaciones de ideas, dirigiéndose primariamente a la vista, aunque también pueda suscitar sentimiento (Kant [1790] 2000, 199-200).

En tercer lugar, Kant ([1790] 2000, 201) ubica la música y el arte de los colores dentro del juego artístico de las sensaciones. En ellas, el placer estético depende de una organización sensible, como el tono, que debe poder comunicarse universalmente (Kant [1790] 2000, 201).

En suma, Kant ([1790] 2000, 173-175) ofrece un punto de apoyo filosófico para pensar la imaginación moral a partir de un juicio orientado comunitariamente. Incluso la valoración de la belleza presupone un ejercicio imaginativo de distanciamiento respecto de condiciones privadas y de búsqueda de un punto de vista universalmente comunicable (Kant [1790] 2000, 173-175).

Leído en clave moral y jurídica, esto implica que los juicios éticos y jurídicos exigen una “mentalidad ampliada”, esto es, la capacidad de representarse las experiencias y los puntos de vista de los demás (Kant [1790] 2000, 175). La contribución de Kant ([1790] 2000, 175) en este punto no reside en la empatía entendida como compartir sentimientos, sino en la

imparcialidad y la universalidad del juicio, aunque estas también dependan de la imaginación para ampliar el punto de vista propio.

En la práctica, empatía e imparcialidad requieren imaginación moral: la primera exige imaginar vívidamente las particularidades de vidas ajenas; la segunda, en sentido kantiano, exige generalizar y abstraer para evitar privilegios subjetivos. Consideradas en conjunto, ambas operan como dimensiones complementarias de la imaginación moral y política.

Kant ([1790] 2000, 175) permite advertir que, sin esta facultad, los juicios permanecerían encerrados en la perspectiva privada y carecerían de fuerza intersubjetiva. Con ella, se aspira a juicios que cualquier persona razonable podría aceptar como ideal crítico tanto para la moral como para la justicia (Kant [1790] 2000, 175).

Mientras Kant subraya el papel de la imaginación en la aspiración a un juicio universal, David Hume ofrece una vía complementaria al fundamentar la imaginación moral en la simpatía y en el sentimiento, con énfasis en la base afectiva del razonamiento ético.

En *A Treatise of Human Nature* ([1739-40] 1978), David Hume sitúa la imaginación en el centro de la teoría moral. Su conocida afirmación de que “la razón es, y solo debe ser, esclava de las pasiones” indica que la razón por sí sola no motiva la acción moral ni determina los fines como buenos o malos; nuestras evaluaciones morales proceden, más bien, de sentimientos o sensaciones (Hume [1739-40] 1978, 415).

El mecanismo que permite extender esos sentimientos más allá de uno mismo es la simpatía, que Hume ([1739-40] 1978, 575-576) describe como una operación de la imaginación. En su uso, la simpatía no equivale exactamente a la lástima, sino a una facultad más general por la cual captamos los sentimientos ajenos al imaginarnos en su situación (Hume [1739-40] 1978, 575-576).

Hume ([1739-40] 1978, 576-577) observa que los seres humanos están constituidos de tal modo que las emociones de una persona tienden a producir una emoción correspondiente en otras, “como en cuerdas igualmente enrolladas, el movimiento de una se comunica al resto”. Cuando se presencia la alegría o la tristeza ajena, la mente utiliza circunstancias visibles o conocidas como detonante para “formarse una idea tan viva de la pasión” del otro que esa

idea puede convertirse en una pasión similar en quien observa (Hume [1739-40] 1978, 576-577).

Este proceso es involuntario e imaginativo (Hume [1739-40] 1978, 576). Requiere formarse una idea de lo que el otro experimenta a partir de signos como las expresiones faciales y las circunstancias, y luego esa idea “se convierte actualmente en la pasión misma” (Hume [1739-40] 1978, 576).

La simpatía permite, así, la transferencia de afecto a través de la imaginación (Hume [1739-40] 1978, 576). En términos contemporáneos, puede describirse como una forma de simulación empática que explica por qué es posible preocuparse por el bienestar ajeno. Hume ([1739-40] 1978, 574-575) hace de la simpatía la piedra angular del sentimiento moral. Nuestras aprobaciones y desaprobaciones dependen del placer o del malestar que sentimos al contemplar un rasgo de carácter a la luz de sus efectos sobre las personas (Hume [1739-40] 1978, 574-575).

Hume ([1739-40] 1978, 574-575) subraya, además, que esos sentimientos morales varían según la perspectiva. Si solo se atiende a la ventaja personal, pueden amarse u odiarse cualidades de una manera que entraría en conflicto con el juicio de un observador imparcial (Hume [1739-40] 1978, 574-575).

La aprobación de los atributos morales no deriva primariamente de la razón ni de una mera comparación de conceptos, sino de una sensibilidad moral y de sentimientos específicos de placer o aversión que surgen al observar rasgos o caracteres particulares (Hume [1739-40] 1978, 581). Cuando una cualidad beneficia a la humanidad, resulta agradable y recibe aprobación porque suscita una vívida noción de placer que opera a través de la simpatía y constituye, a la vez, una forma de placer en sí misma (Hume [1739-40] 1978, 580-581).

Sin embargo, dado que la simpatía es variable, también los sentimientos morales fluctúan de manera semejante (Hume [1739-40] 1978, 580-581). Se tiende a empatizar más con quienes están cerca que con quienes están lejos, con los conocidos más que con los extraños, y con los compatriotas más que con los extranjeros (Hume [1739-40] 1978, 580-581).

Aquí aparece un punto de contacto con Kant, aunque en Hume el énfasis sea psicológico y sentimental, no de deber. Hume ([1739-40] 1978, 582) ilustra esta diferencia al señalar que un sirviente fiel puede despertar un afecto más intenso que el héroe histórico Marco Bruto sin que por ello se concluya que el carácter del primero sea más loable que el del segundo.

La razón de esa corrección es que, según Hume ([1739-40] 1978, 582), se enmienda la “apariencia momentánea” de los sentimientos al considerar que, si existiera la misma cercanía respecto de Bruto, la admiración suscitada sería mucho mayor.

El cine puede intensificar esta sensación de proximidad hacia personajes y entornos, al convertir a una figura ficticia o histórica en una presencia emocionalmente cercana. Precisamente por ello, este punto resulta relevante para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico: muestra cómo el cine puede ofrecer una vía singular para construir experiencia vicaria a través de la pantalla.

Mediante un acto imaginativo de distanciamiento, se juzga el carácter por su tendencia a afectar a cualquier observador o a la felicidad de cualquiera, no solo a la propia (Hume [1739-40] 1978, 581-583, 591). En Hume ([1739-40] 1978, 581-583, 591) esta es una vía hacia la objetividad moral: la adopción de un punto de vista común o estable y general desde el cual los rasgos se valoran por sus efectos generales en la sociedad.

En Hume ([1739-40] 1978, 581-583), este criterio de imparcialidad se formula como el “*steady and general point of view*”, esto es, el “punto de vista estable y general”, desde el cual se corrigen sesgos parciales para juzgar los caracteres por sus efectos generales.

¿Qué permite adoptar ese punto de vista general? La respuesta de Hume ([1739-40] 1978, 581-582) vuelve a la simpatía guiada por la imaginación. La preocupación se amplía al simpatizar no solo con quienes son cercanos o queridos, sino con las personas en general (Hume [1739-40] 1978, 581-582).

Hume ([1739-40] 1978, 577) recuerda que “ninguna virtud es más estimada que la justicia, y ningún vicio más detestado que la injusticia”. Con el tiempo, se aprende a empatizar con el interés común (Hume [1739-40] 1978, 577-578).

La justicia, por ejemplo, entendida como cumplimiento de promesas y respeto a la propiedad, no siempre suscita un sentimiento cálido inmediato, pues puede aparecer como una virtud fría y regida por normas (Hume [1739-40] 1978, 577-578). Sin embargo, llega a aprobarse al comprender imaginativamente que la sociedad no podría funcionar sin esas reglas y que, por tanto, la felicidad de cualquiera, incluidas las personas cercanas, depende de ellas (Hume [1739-40] 1978, 577-578).

Se simpatiza con el “bien público”, aunque un acto aislado de justicia, como devolver una moneda perdida a un desconocido, no despierte por sí mismo una pasión intensa, porque se adopta el punto de vista general que valora el sistema en su conjunto (Hume [1739-40] 1978, 579-580). Aquí la imaginación moral permite invertir emocionalmente en principios sociales abstractos al verlos desde la perspectiva del bienestar colectivo.

Hume ([1739-40] 1978, 583) reconoce, sin embargo, que esta extensión imaginativa tiene límites: “rara vez podemos hacerlo, y nuestras pasiones no siguen fácilmente la determinación de nuestro juicio”. La cercanía y el afecto inmediato siguen ejerciendo una fuerza considerable sobre nuestras respuestas (Hume [1739-40] 1978, 583).

No obstante, la autoridad del punto de vista general se reconoce incluso en el lenguaje ordinario (Hume [1739-40] 1978, 581-583). De ahí que pueda decirse que un amigo ayudó personalmente y, al mismo tiempo, admitir que actuó injustamente con otros, separando así el afecto privado del veredicto moral, que sigue la perspectiva imparcial imaginada (Hume [1739-40] 1978, 581-583).

La contribución filosófica de Hume ([1739-40] 1978, 576-577) a la imaginación moral es doble. Primero, muestra que la empatía, pensada por él como simpatía, es un acto imaginativo que subyace a los sentimientos sociales y, por tanto, a las aprobaciones morales (Hume [1739-40] 1978, 576-577).

Para Hume ([1739-40] 1978, 576-577), la imaginación tiende un puente entre las sensaciones privadas de un individuo y las de otro, y crea así una comunidad humana de sentimientos que sirve de fundamento a la ética. En segundo lugar, introduce la idea de que, más allá de la empatía particular, la imaginación también construye un punto de vista imparcial, el “punto

de vista estable y general”, necesario para emitir juicios morales estables y justos (Hume [1739-40] 1978, 581, 582-583).

De este modo, Hume ([1739-40] 1978, 581, 582-583) articula la imaginación moral tanto como empatía como imparcialidad. Se imagina cómo un rasgo o una acción afecta a cualquiera, no solo a uno mismo, y esa mente comprensiva proporciona un índice emocional de virtud o de vicio (Hume [1739-40] 1978, 581, 582-583).

Todo ello tiene una clara resonancia para la teoría jurídica. Un juez o un jurado deben esforzarse por adoptar un punto de vista general, sin otorgar peso excesivo a prejuicios personales o a las identidades contingentes de las partes.

Un juicio justo exige que quienes deciden sean imparciales. En términos humeanos, esto significa corregir prejuicios idiosincrásicos y considerar de manera equivalente la situación de cada parte, como lo haría cualquier observador humano. Por ello, principios jurídicos modernos como la recusación por conflicto de intereses o el ideal de la persona razonable reflejan la exigencia de una perspectiva imparcial imaginada.

Hume se aparta de Kant al fundamentar la moral en el sentimiento más que en el deber racional, pero ambos convergen en la necesidad de un salto imaginativo más allá del yo. El legado de Hume para la imaginación moral consiste en mostrar que la capacidad de proyectarse en la vida de los demás, incluso hipotéticamente, forma parte de la base psicológica de la vida moral.

Llevada al límite, esta tesis permite sostener que una persona desprovista de imaginación comprensiva difícilmente podría desarrollar una vida moral plena, pues tendería a ver a los demás como meros objetos. En cambio, ampliar esa imaginación hacia una humanidad más vasta favorece virtudes como la benevolencia y la justicia.

En suma, Hume ofrece una explicación fundamental de por qué la imaginación resulta decisiva. Sin ella, faltarían los sentimientos compartidos que hacen posible el juicio moral y, sin una extensión disciplinada de la misma, los juicios quedarían encerrados en horizontes parroquiales e inconsistentes.

Su filosofía refuerza, así, la idea de que la imaginación moral y política resulta indispensable para cualquier sistema coherente de justicia, ya que funciona como el pegamento invisible que mantiene unidas nuestras evaluaciones morales y hace posible un lenguaje moral compartido.

Kant y Hume ofrecen, en conjunto, fundamentos filosóficos complementarios para la imaginación moral, con énfasis en la imparcialidad, la universalidad y la simpatía. La mentalidad ampliada de Kant subraya la importancia de la toma de perspectiva imaginativa para aspirar a juicios universales e imparciales. Hume, por su parte, destaca la simpatía como puente emocional e imaginativo entre el sentimiento individual y las normas morales colectivas.

Ambos pensadores muestran que la imaginación es indispensable para trascender prejuicios personales y orientar el juicio hacia la equidad. Sobre esos fundamentos ilustrados, la sección siguiente aborda a Alasdair MacIntyre, quien sitúa la imaginación moral en la narrativa, la tradición y la identidad comunitaria. Su análisis de la forma en que narrativa y tradición configuran la imaginación moral y política dentro de las comunidades resulta especialmente relevante.

4. Narrativa, tradición y comunidad moral

Al pasar de la filosofía ilustrada a la ética contemporánea de la virtud, la obra de Alasdair MacIntyre permite entender la imaginación moral como una facultad arraigada en la narrativa y la tradición. En *After Virtue: A Study in Moral Theory* (2007), MacIntyre (2007, 204-205) sostiene que el discurso moral moderno se ha vuelto fragmentario e incoherente en buena medida porque ha perdido los contextos narrativos que antes daban inteligibilidad a los conceptos morales.

MacIntyre (2007, 216) sostiene que, para recuperar una vida ética sólida, es necesario comprender al ser humano como un animal que cuenta historias y a la ética como una práctica que se desarrolla en comunidades históricas. De ahí su conocida afirmación de que “el hombre es, en sus acciones y en su práctica, así como en sus ficciones, esencialmente un animal que cuenta historias” (MacIntyre 2007, 216).

Esta idea implica que la vida se comprende como una narración con principio, desarrollo y desenlace, y que las acciones adquieren sentido al verse como partes de una historia en curso (MacIntyre 2007, 217-218).

Su planteamiento permite entender que la imaginación moral está estrechamente ligada a esa estructura narrativa: imaginar qué hacer o en quién convertirse supone situarse en un punto de la historia y anticipar cursos de acción, continuidades o desenlaces posibles (MacIntyre 2007, 216). Así, la pregunta “¿qué voy a hacer?” se entrelaza con la pregunta “¿de qué historia o historias formo parte?” (MacIntyre 2007, 216).

A modo de ejemplo, MacIntyre (2007, 216) señala que los niños adquieren o malinterpretan nociones de paternidad e infancia a través de relatos poblados por madrastras malévolas, niños abandonados, monarcas bienintencionados pero equivocados, lobos que crían gemelos, hijos menores desheredados e hijos mayores pródigos que terminan entre cerdos. Esos relatos iluminan la variedad de papeles disponibles en el drama de la existencia y ayudan a interpretar la complejidad del mundo (MacIntyre 2007, 216).

MacIntyre (2007, 220-221) subraya que las narrativas individuales nunca están aisladas, sino insertas en narrativas más amplias. Por eso afirma que “la historia de mi vida siempre está integrada en la historia de las comunidades de las que obtengo mi identidad” (MacIntyre 2007, 221).

Todos nacemos en historias preexistentes, familias, ciudades, culturas y tradiciones con trayectorias propias (MacIntyre 2007, 221). De ahí que MacIntyre (2007, 221) observe: “nací con un pasado, y tratar de aislarme de ese pasado al modo individualista es deformar mis relaciones presentes”.

En otras palabras, el sentido del yo, con su carácter, valores y aspiraciones, depende de una identidad narrativa e histórica heredada (MacIntyre 2007, 221). Poseer una identidad social implica, al mismo tiempo, poseer una identidad histórica (MacIntyre 2007, 221). Esta visión desafía de manera directa las visiones individualistas liberales que conciben el yo como un selector abstracto o un catalizador de utilidad separado de la historia (MacIntyre 2007, 221-222).

En cambio, MacIntyre (2007, 221-222) sostiene que tener una identidad moral significa ocupar un lugar determinado en una historia que comenzó antes del nacimiento y continuará después de la muerte. Así, una persona puede verse como parte de la narrativa de una tradición religiosa, como heredera de la historia de lucha de un grupo o como portadora de la misión de una institución (MacIntyre 2007, 215-217).

Estas narrativas más amplias dan forma teleológica a las narrativas personales porque ayudan a responder hacia dónde se orientan la vida y las acciones (MacIntyre 2007, 215-217). Desde este punto de vista, la imaginación moral opera mediante la narración y la interpretación de historias. Tomar una decisión moralmente significativa implica situarse dentro de una narración y preguntarse qué clase de personaje se está siendo en ella, si el traidor, el héroe o el mero espectador. Este modo de deliberar depende de la familiaridad con relatos y arquetipos culturales.

MacIntyre (2007, 121-122) señala que la comprensión moral ha estado históricamente unida a tradiciones narrativas. En ese marco, las virtudes se transmiten a través de historias de santos, héroes y antepasados de la comunidad (MacIntyre 2007, 121-122). En sociedades griegas, medievales o renacentistas en las que el razonamiento moral se inscribe en un marco clásico, la narración constituye uno de los medios principales de instrucción moral (MacIntyre 2007, 121-122).

Estas historias proporcionan modelos de imitación y marcos de interpretación (MacIntyre 2007, 121-122). Así, una persona que crezca en una comunidad agrícola muy unida puede aprender qué significan el valor o la honestidad al escuchar cómo sus abuelos perseveraron en la adversidad o mantuvieron siempre su palabra (MacIntyre 2007, 121-122).

El sentido de qué acciones resultan admirables queda moldeado por esos recuerdos narrativos (MacIntyre 2007, 121-122). Aquí se advierte con claridad el cruce entre memoria colectiva e imaginación moral: las historias recordadas por la comunidad proporcionan al individuo recursos imaginativos para su propia deliberación moral (MacIntyre 2007, 121-122).

MacIntyre (2007, 50) argumenta que, cuando esta continuidad narrativa se rompe, especialmente en sociedades seculares contemporáneas, el lenguaje moral pierde

inteligibilidad. Quedan fragmentos de antiguas virtudes sin el hilo argumental que las articulaba, y el resultado es la confusión moral junto con una deriva hacia el emotivismo, entendido como la reducción de los juicios morales a meras expresiones de preferencia (MacIntyre 2007, 11-12, 20-22, 50).

Para remediarlo, MacIntyre (2007, 222-223) aboga por una comprensión renovada de la tradición. La define como un “argumento históricamente extendido y socialmente encarnado” acerca de los bienes que la constituyen (MacIntyre 2007, 222). Una tradición no es un conjunto estático de normas, sino una narración viva en la que acuerdos fundamentales se discuten y refinan a lo largo de generaciones (MacIntyre 2007, 222-223).

En esa línea, el *common law* estadounidense puede entenderse como un argumento prolongado sobre justicia y orden social, en el que cada generación reinterpreta precedentes y principios heredados ante circunstancias nuevas.

Comprometerse con una tradición significa entrar imaginativamente en su historia y entenderse como continuador de una búsqueda iniciada antes. MacIntyre (2007, xii) pone como ejemplo la tradición aristotélico-tomista de las virtudes y la caracteriza como una tradición de investigación.

Las tradiciones de investigación afirman la verdad de sus tesis centrales y la validez de sus argumentos fundamentales (MacIntyre 2007, xii). Dentro de ellas, la imaginación moral se orienta por textos canónicos, vidas ejemplares y momentos decisivos de la historia compartida (MacIntyre 2007, xii).

Según MacIntyre (2007, 216-217), una comunidad moral robusta es aquella que sabe contar su historia y vivir sus tradiciones de manera consciente. En ella, la imaginación moral se cultiva mediante narraciones compartidas, tanto en grandes relatos, como los mitos religiosos o las historias nacionales, como en relatos de menor escala, como la tradición familiar o el *ethos* profesional (MacIntyre 2007, 216-217).

Estas historias proporcionan coherencia a las vidas individuales y puntos de referencia comunes para deliberar (MacIntyre 2007, 216-218). Ante un dilema moral, los miembros de una comunidad guiada por la tradición suelen recordar análogos narrativos y preguntarse qué

hicieron sus mayores en una situación semejante o qué lecciones dejó el pasado colectivo (MacIntyre 2007, 216-218).

Se trata de un acto imaginativo que conecta el presente con el pasado para discernir un rumbo prudente y que utiliza la memoria colectiva como depósito de imaginación moral (MacIntyre 2007, 216-218). En sentido inverso, MacIntyre (2007, 8-11) advierte que la ruptura de una narrativa compartida, rasgo que diagnostica en la modernidad, deja tras de sí desacuerdos morales “interminables” y estridentes, precisamente porque falta un marco imaginativo común.

Cuando las personas habitan mundos narrativos incompatibles o carecen de un relato significativo común, sus valores y prioridades pueden divergir hasta dificultar el consenso y aun el debate genuino (MacIntyre 2007, 8-11).

La lección para la imaginación moral y política es que no basta con imaginar mucho; importa también desde qué marcos narrativos se imagina. Una imaginación desligada de toda tradición puede derivar en proyectos morales fantasiosos o incluso perversos. Una imaginación orientada por tradiciones ricas y críticamente examinadas puede, en cambio, sostener visión moral y reforma interna de la propia tradición (MacIntyre 2007, 222-223).

Las tradiciones no son infalibles, porque pueden enfrentar “crisis epistemológicas” y verse obligadas a adaptarse (MacIntyre 1988, 362). Esa adaptación también exige imaginación creadora, pues la comunidad debe a veces reinterpretar su propia historia para responder a retos nuevos (MacIntyre 1988, 362).

Para el ámbito jurídico, las ideas de MacIntyre ponen de relieve el papel de la narrativa y de la memoria en la imaginación jurídica. El Derecho participa de tradiciones, precedentes, relatos constitucionales y mitos fundacionales de justicia, y por ello jueces y juristas suelen realizar un trabajo narrativo cuando deciden o argumentan casos. En buena medida, deliberan también sobre qué historia del Derecho quedará contada hacia el futuro.

Por ejemplo, la Constitución de Estados Unidos puede entenderse como una tradición que articula un argumento prolongado sobre libertad e igualdad, en el que jueces, legisladores y ciudadanos comparecen como personajes de una historia en curso. La imaginación moral que

interviene en ese proceso debe estar informada por la trayectoria y por las tensiones internas de esa misma historia.

De este modo, la obra de MacIntyre tiende un puente entre imaginación moral, memoria colectiva, tradición y comunidad moral. Una comunidad que recuerda su historia puede imaginar su futuro con mayor responsabilidad. Por el contrario, una comunidad amnésica respecto de su pasado puede carecer de la profundidad imaginativa necesaria para afrontar los problemas morales y jurídicos del presente.

En suma, MacIntyre ofrece una concepción de la imaginación moral y política como fenómeno intrínsecamente narrativo. Los seres humanos imaginan moralmente cuando sitúan sus actos en historias, emulan figuras ejemplares, anticipan las consecuencias narrativas de sus elecciones y prolongan la historia de su comunidad o de su causa. Esa imaginación narrativa contribuye a sostener comunidades morales y a construir un nosotros con pasado y futuro compartidos, condición relevante para cualquier política orientada al bien común.

Las ideas de MacIntyre sobre el vínculo entre imaginación, narrativa y comunidad refuerzan el papel de la memoria colectiva en el mantenimiento de la coherencia o incoherencia moral y jurídica. Con ello se prepara, dentro del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, el tránsito de M hacia C y se sientan las bases para examinar, en el capítulo 5, la memoria colectiva a través de narrativas cinematográficas.

La analogía con el cine resulta especialmente útil. Del mismo modo que el espectador comprende personajes y trama por medio del argumento, ciudadanos y juristas comprenden la justicia a través de los relatos transmitidos por su cultura. Así, MacIntyre refuerza la idea de que la imaginación moral y política no se ejerce de forma aislada, sino en conversación con tradición y comunidad. Se nutre de la continuidad y de la narración colectiva, que proporcionan identidad y sentido a las opciones morales individuales.

Conclusión

Este capítulo ha mostrado que la imaginación moral es una facultad práctica capaz de transformar relatos, afectos y juicios en disposiciones para la acción y la deliberación pública. A partir de Nussbaum, Johnson, Kant y MacIntyre, se ha sostenido que la imaginación no

solo permite sentir con otros, sino también pensar desde la perspectiva de otros con pretensión de validez compartida.

De ahí que la dimensión cívica y política no constituya un campo aparte, sino una vertiente interna de la propia imaginación moral. En consecuencia, esta tesis unifica esa facultad bajo el rótulo de imaginación moral y la designa operativamente como M.

La trayectoria argumentativa se articuló mediante el Ciclo Cinematográfico-Jurídico. La narrativa cinematográfica N inicia el proceso y dispone marcos de sentido; la espectacularidad E moviliza la atención, las inferencias y los afectos del público; la imaginación moral M integra empatía, juicio y proyección comunitaria; y los sedimentos de recepción y debate se vuelven memoria colectiva C. El capítulo ha precisado que M funciona como bisagra entre lo que una obra cuenta y lo que una comunidad puede pensar y hacer respecto de la justicia.

Desde Nussbaum se reforzó la tesis de que la imaginación ejercita la ciudadanía en clave de reconocimiento de la dignidad; desde Johnson se destacó su carácter incorporado y creativo, relevante para resolver casos concretos sin reducirlos a mecanicismo normativo; desde Kant se fijó la exigencia de una mentalidad ampliada que discipline la toma de perspectiva; y desde MacIntyre se explicó que virtud y juicio se forman en prácticas y tradiciones narrativas que confieren inteligibilidad a los bienes internos de una comunidad. Con este andamiaje, M queda definida como capacidad de empatía informada, deliberación imparcial y proyección de arreglos colectivos deseables, indispensable para el razonamiento jurídico y para la vida pública.

El cierre deja dos consecuencias. La primera es que la tesis no sostiene una causalidad directa entre cine y cambio institucional, sino una relación de coconfiguración y trazabilidad de sentidos jurídicos que el cine contribuye a visibilizar, discutir y sedimentar.

La segunda es que el paso a la memoria colectiva exige describir cómo ciertos relatos, afectos y juicios ingresan en repertorios compartidos, se transforman, se disputan y reaparecen en narrativas nuevas. El capítulo siguiente examinará esa sedimentación y los umbrales que permiten puntuar C en el instrumento de análisis.

De este modo, el capítulo 5 examina cómo el cine, en cuanto narrador social de gran alcance, moviliza estos poderes imaginativos para vincular memoria y proyecto colectivo, y moldea no solo la forma en que se ve el pasado, sino también la forma en que se imagina el futuro.

Capítulo 5: Memoria colectiva

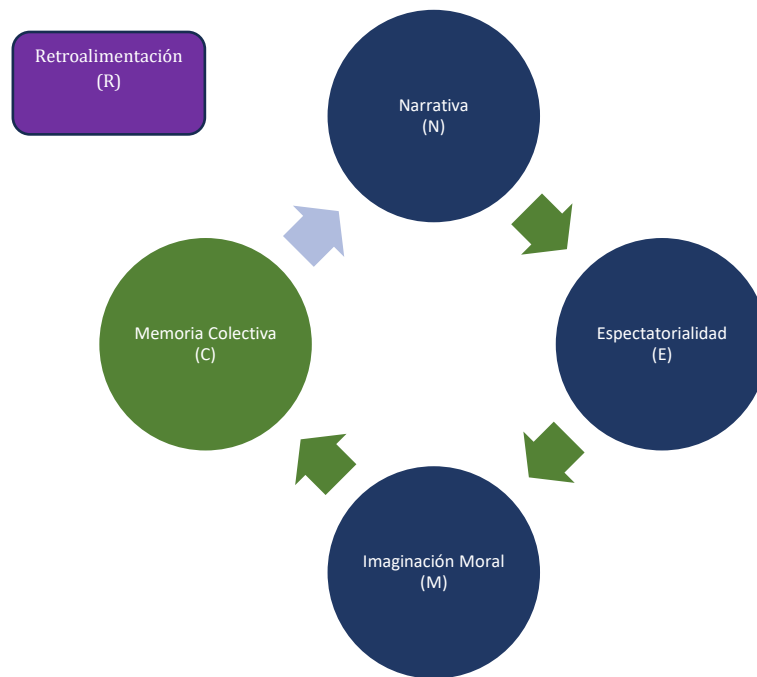


Figura 5. Representa el Ciclo Cinematográfico-Jurídico y resalta en color verde el cuarto elemento del modelo, correspondiente a este capítulo: la memoria colectiva.

Introducción

La teoría de la memoria colectiva resulta indispensable para examinar cómo el cine interviene en las percepciones sociales de la justicia, la moral y el Derecho. En el núcleo de esta investigación se encuentra la tesis de que las narraciones cinematográficas pueden coconfigurar, de manera sistemática pero no determinista, la conciencia jurídica pública mediante la incorporación, el refuerzo y la transformación de recuerdos colectivos.

Maurice Halbwachs, Jan Assmann y Paul Connerton aportan los marcos teóricos principales para estudiar este proceso con claridad. Cada uno ilumina una dimensión específica del funcionamiento social de la memoria colectiva y, con ello, del lugar que el cine puede ocupar en la configuración pública de significados jurídicos.

Maurice Halbwachs ofrece el punto de partida al situar la memoria colectiva en marcos sociales. Su tesis es que los recuerdos individuales se forman, se estabilizan y se validan a través de interacciones sociales y experiencias compartidas. Esto resulta especialmente

relevante para el cine, porque permite entender las películas como narraciones socialmente mediadas cuya recepción no se agota en el individuo, sino que se inserta en contextos colectivos.

Según Halbwachs, los recuerdos persisten sobre todo gracias a la continuidad relacional sostenida dentro de los grupos sociales. Así, la capacidad del cine para congregar espectadores en espacios de visualización, conversación e interpretación puede favorecer la reactivación de la memoria colectiva.

A partir de Halbwachs, Jan Assmann afina las herramientas conceptuales al distinguir entre memoria comunicativa y memoria cultural. La primera abarca recuerdos informales e inmediatos intercambiados dentro de horizontes generacionales relativamente próximos. La segunda remite a prácticas de recuerdo formalizadas, institucionalizadas y ritualizadas que trascienden las vidas individuales.

La distinción de Assmann resulta útil para el marco metodológico del Ciclo Cinematográfico-Jurídico porque permite precisar el doble papel del cine: como memoria comunicativa, que incide en el discurso contemporáneo inmediato, y como memoria cultural, que institucionaliza narrativas duraderas mediante la repetición simbólica.

La descripción teórica de Assmann ayuda a explicar cómo las narraciones cinematográficas, al representar de manera reiterada mitos fundacionales, traumas históricos o acontecimientos transformadores, pueden convertirse en formas de memoria cultural arraigadas en la identidad social y en la conciencia normativa.

Paul Connerton enriquece esta exploración al centrarse en las prácticas corporales de transmisión de la memoria. Destaca cómo la incorporación, visible en gestos, posturas y hábitos, y la inscripción, presente en la escritura, la grabación y la filmación, perpetúan la memoria comunitaria al sedimentar jerarquías sociales y conceptos normativos en la conciencia colectiva.

El análisis de Connerton profundiza la comprensión del poder mnemotécnico del cine, ya que las películas inscriben narrativas visualmente y las incorporan mediante la participación encarnada del espectador. Esta doble dimensión ayuda a explicar cómo los recuerdos

colectivos sobre la justicia pueden interiorizarse corporalmente y sedimentarse cognitivamente en el imaginario moral de la sociedad.

El examen conjunto de estos tres autores, Halbwachs, Assmann y Connerton, proporciona una base teórica sólida para comprender el alcance social del cine, que puede estudiarse de manera articulada a través del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

Sus aportes permiten ver cómo el cine opera en los marcos de la memoria colectiva y a través de ellos, y cómo puede contribuir a conformar percepciones públicas relativamente duraderas de la justicia, el Derecho y la moral. En las secciones siguientes se examina, para fines de esta investigación, la contribución específica de cada autor.

El vínculo entre memoria y Derecho no se agota en el terreno simbólico. La memoria colectiva incide en los contextos de interpretación constitucional, en la agenda legislativa, en la deliberación judicial, en la formación profesional y en la educación cívica. Este marco ayuda a explicar cómo ciertos motivos audiovisuales consolidan expectativas sociales sobre verdad, reparación y castigo, y cómo esas expectativas condicionan el sentido de justicia que operadores jurídicos y ciudadanía consideran aceptable.

1. La memoria en los marcos sociales

En *The Collective Memory* ([1950] 1980), Maurice Halbwachs ([1950] 1980, 22) inicia su examen de la memoria colectiva sosteniendo que los individuos se apoyan en los testimonios ajenos para validar o cuestionar recuerdos personales, especialmente cuando estos parecen inciertos o incompletos.

Subraya, así, que las personas corroboran sus experiencias actuales mediante el recuerdo de observaciones previas y de conocimientos de segunda mano adquiridos en la interacción social (Halbwachs [1950] 1980, 22). Por ello, la memoria no nace solo de percepciones personales, sino también del contacto con los relatos de otros (Halbwachs [1950] 1980, 22).

Halbwachs ([1950] 1980, 22-23) añade que la confianza en los recuerdos se refuerza cuando coinciden con los de otros que vivieron los mismos acontecimientos. Lo ilustra con el ejemplo de reencontrarse con un antiguo amigo tras una larga separación (Halbwachs [1950]

1980, 22-23). Al principio, la conexión parece vacilante, pero pronto emergen recuerdos compartidos que se vuelven más claros y significativos precisamente porque se reconstruyen en común (Halbwachs [1950] 1980, 23).

Según Halbwachs ([1950] 1980, 23), el recuerdo colectivo permite revivir experiencias pasadas de manera más vívida y completa al incorporar perspectivas múltiples, en lugar de depender solo de recuerdos aislados. Incluso las experiencias aparentemente solitarias contienen un elemento colectivo, porque las personas interiorizan observaciones ajenas que luego influyen en su percepción y en su recuerdo (Halbwachs [1950] 1980, 23-24).

Halbwachs ([1950] 1980, 23-24) ejemplifica esta idea con un paseo solitario por Londres, donde pensamientos, impresiones y orientaciones recibidos previamente de amigos, artistas e historiadores siguen modelando la percepción del caminante. Con ello subraya que recordar implica también ponerse mentalmente en relación con perspectivas ajenas para reconstruir y estabilizar los propios recuerdos (Halbwachs [1950] 1980, 24).

Para Halbwachs ([1950] 1980, 24), la memoria es intrínsecamente social y exige algo más que el mero recuerdo individual. Recordar un acontecimiento no depende solo de haber participado en él, sino también del apoyo que brindan los marcos colectivos de memoria (Halbwachs [1950] 1980, 24-25). Incluso cuando alguien fue testigo directo o participante activo, su recuerdo puede resultar insuficiente si no cuenta con ese refuerzo social (Halbwachs [1950] 1980, 24-25).

Estos marcos resultan decisivos porque permiten reconstruir y validar experiencias pasadas (Halbwachs [1950] 1980, 25). Halbwachs ([1950] 1980, 25) añade que los testimonios ajenos a veces pueden suplir o reforzar recuerdos propios fragmentarios o ausentes.

De ahí que la memoria no sea un registro pasivo, sino una reconstrucción activa influida por narraciones externas y aportaciones colectivas (Halbwachs [1950] 1980, 25). No obstante, Halbwachs ([1950] 1980, 25) señala una paradoja: los testimonios externos solo ayudan a reconstruir un recuerdo si en la conciencia individual subsiste alguna “semilla” del acontecimiento. Sin esa resonancia mínima, el testimonio permanece como construcción ajena y no llega a convertirse en recuerdo propio (Halbwachs [1950] 1980, 25).

Para ilustrarlo, Halbwachs ([1950] 1980, 26) menciona el caso de un profesor que se encuentra con un antiguo alumno que recuerda con precisión detalles de clase ya olvidados por completo por el docente. Aunque el profesor participó activamente en esos acontecimientos, ya no los conserva porque dejó de identificarse con el grupo social transitorio de esa clase específica (Halbwachs [1950] 1980, 26).

El ejemplo muestra que la retención de la memoria depende en gran medida de la continuidad de la identificación con el grupo en el que surgieron los recuerdos (Halbwachs [1950] 1980, 26-27). En el caso de los alumnos, el recuerdo perdura más porque sus vínculos sociales continúan más allá de la estructura efímera del aula y anclan esos episodios en marcos más estables (Halbwachs [1950] 1980, 26-27). La desmemoria del profesor se explica, en cambio, porque cada curso académico tiende a integrarse en ciclos repetidos de interacción y no en experiencias singularizadas con la misma carga relacional (Halbwachs [1950] 1980, 26-27).

Halbwachs ([1950] 1980, 27) explica que los recuerdos persisten cuando se integran en grupos sociales duraderos, a diferencia de lo que ocurre con encuentros fugaces. La divergencia entre la memoria de estudiantes y profesores pone de relieve la importancia de la continuidad relacional y del compromiso afectivo en la retención del recuerdo (Halbwachs [1950] 1980, 27).

Halbwachs ([1950] 1980, 27-28) profundiza esta visión al examinar malentendidos dentro de los grupos, especialmente en relaciones afectivas en las que los recuerdos pueden divergir drásticamente entre los involucrados.

Describe, por ejemplo, cómo una persona profundamente implicada en una relación sentimental puede recordar con viveza acontecimientos y promesas que su pareja, menos implicada emocionalmente, ha olvidado por completo (Halbwachs [1950] 1980, 28). La disparidad muestra que la fuerza y la persistencia del recuerdo dependen en buena medida de la intensidad emocional y social de la relación (Halbwachs [1950] 1980, 28).

Además, Halbwachs ([1950] 1980, 28) describe a individuos que permanecen absorbidos por sus círculos e intereses inmediatos y olvidan con rapidez afiliaciones pasadas cuando las

circunstancias cambian. Estas personas pasan de un medio social a otro sin mantener un vínculo duradero con grupos anteriores (Halbwachs [1950] 1980, 28).

Este olvido selectivo pone de manifiesto cómo las prioridades sociales y emocionales del presente eclipsan identificaciones grupales anteriores (Halbwachs [1950] 1980, 28). En consecuencia, la capacidad de recordar experiencias colectivas pasadas disminuye con rapidez una vez que cesa la participación activa (Halbwachs [1950] 1980, 28-29).

La pérdida de memoria derivada de la separación respecto de los grupos sociales puede compararse con una amnesia física causada por una lesión cerebral, en la que el daño es localizado y no total (Halbwachs [1950] 1980, 29). Halbwachs ([1950] 1980, 29) establece esta analogía para sugerir que lo que se interrumpe no es la memoria en sí misma, sino la relación del individuo con los marcos sociales necesarios para conservarla.

En este contexto, el olvido de una lengua extranjera tras la separación de la comunidad lingüística que la sostenía ejemplifica con claridad esta amnesia social: lo que permite retener la lengua, y con ella la memoria, es la relación de identificación con el grupo, no la sola capacidad cognitiva del individuo (Halbwachs [1950] 1980, 30).

Halbwachs ([1950] 1980, 30) subraya que el olvido está directamente ligado a la ruptura de relaciones con grupos antes significativos. Esa ruptura impide acceder a recuerdos que dependen de la identificación continuada con marcos colectivos (Halbwachs [1950] 1980, 30).

A medida que las personas se distancian física o emocionalmente de esos marcos, sus recuerdos se desvanecen, aunque las pruebas fácticas de su participación pasada sigan siendo indiscutibles (Halbwachs [1950] 1980, 30). La memoria no aparece así como un proceso cognitivo meramente individual, sino como un fenómeno profundamente social que requiere conexiones activas y sostenidas para mantenerse (Halbwachs [1950] 1980, 30).

Halbwachs ([1950] 1980, 31) ilustra este punto con el caso hipotético de un viaje compartido por compañeros que no vuelven a verse desde entonces. Aunque durante el viaje conversaron y vivieron juntos los mismos acontecimientos, cada uno albergó también reflexiones

privadas, influidas por vínculos con otros grupos sociales ajenos a los compañeros inmediatos (Halbwachs [1950] 1980, 31).

Cuando esos antiguos compañeros se reencuentran, puede ocurrir que una persona no recuerde episodios compartidos que los demás evocan con viveza (Halbwachs [1950] 1980, 31). En cambio, recuerda con facilidad reflexiones privadas que no fueron compartidas y que dejaron huellas más profundas por haber estado ancladas en contextos afectivos distintos y particularmente significativos (Halbwachs [1950] 1980, 31-32).

Esta dinámica lleva a Halbwachs ([1950] 1980, 31) a preguntarse si la memoria individual, entendida como distinta de la memoria colectiva, basta para garantizar un recuerdo preciso. Su respuesta es negativa, porque incluso los recuerdos más personales requieren bases conceptuales compartidas o una continuidad relacional dentro de una “comunidad afectiva” para poder recuperarse y reconstruirse de manera significativa (Halbwachs [1950] 1980, 31).

Los recuerdos no se reconstruyen solo mediante testimonios externos o pruebas fácticas, sino mediante la congruencia y la resonancia entre el recuerdo individual y la experiencia vivida y continuada del grupo social que inicialmente le dio forma (Halbwachs [1950] 1980, 31).

Además, Halbwachs ([1950] 1980, 31-32) señala que la disolución de los vínculos grupales puede fragmentar la memoria colectiva en segmentos separados, conservados por grupos más pequeños surgidos de conjuntos mayores que alguna vez compartieron recuerdos comunes.

Por ejemplo, grupos antes unidos por trabajos, creencias o esfuerzos culturales comunes acaban por separarse en círculos sociales distintos (Halbwachs [1950] 1980, 32). Al separarse, cada círculo conserva solo representaciones parciales de su pasado compartido y es incapaz de abarcar o reconstruir plenamente la totalidad de esa memoria colectiva (Halbwachs [1950] 1980, 32).

Si más tarde esos grupos intentan reunificarse, sus dificultades para entenderse no se deben solo a diferencias lingüísticas o de experiencia, sino a la pérdida del marco colectivo que antes compartían (Halbwachs [1950] 1980, 32).

En consecuencia, reintegrar los recuerdos de grupos separados exige un esfuerzo por superar barreras de incomprensión, reto que Halbwachs ([1950] 1980, 32) describe metafóricamente como dejar de hablar el mismo idioma. También reconoce que las personas con frecuencia recuerdan impresiones personales que quienes les acompañaban desconocían en el momento en que se formó el recuerdo (Halbwachs [1950] 1980, 32).

Sin embargo, sostiene que esos recuerdos aparentemente individuales no prueban una memoria genuinamente autónoma, sino que dependen de la integración del individuo en contextos sociales separados pero igualmente influyentes (Halbwachs [1950] 1980, 32).

Incluso los pensamientos y emociones que parecen privados están influidos y estructurados por entornos sociales distintos de aquellos en los que se sitúa el individuo en ese momento (Halbwachs [1950] 1980, 32-33). Al recordar acontecimientos pasados, los individuos invocan implícitamente perspectivas y preocupaciones de esos grupos sociales distantes, no las de compañeros inmediatos cuyas perspectivas entonces no compartían (Halbwachs [1950] 1980, 32-33).

Para ilustrar la complejidad de este fenómeno, Halbwachs ([1950] 1980, 33) describe la experiencia de entrar por primera vez en una habitación poco iluminada y desconocida. Las formas oscuras que se perciben al inicio evocan emociones intensas no por los objetos en sí, sino por los contextos emocionales y sociales preexistentes que se proyectan sobre la experiencia (Halbwachs [1950] 1980, 33).

En esta línea, el recuerdo posterior de ese acontecimiento no es un fenómeno individual aislado, sino que permanece entrelazado con los contextos sociales y afectivos que originalmente dieron sentido a la percepción (Halbwachs [1950] 1980, 33). Incluso cuando se trata de experiencias emocionales que parecen privadas, su recuerdo se apoya en marcos colectivos de comprensión y no puede separarse por completo de los contextos sociales que moldearon su formación (Halbwachs [1950] 1980, 33).

Halbwachs ([1950] 1980, 33) sostiene además que incluso los recuerdos más personales y subjetivos obtienen su significado y su posibilidad de ser recordados de un marco colectivo subyacente. Subraya que los sentimientos y percepciones individuales no aparecen de manera

espontánea o independiente, sino que se forman en entornos sociales específicos y dependen de ellos (Halbwachs [1950] 1980, 33). En consecuencia, incluso actos que parecen privados, como recordar y sentir, quedan ligados a procesos sociales colectivos (Halbwachs [1950] 1980, 33).

Halbwachs ([1950] 1980, 33-34) reconoce la objeción, crítica pero natural, de que la memoria individual podría existir con independencia de las influencias sociales. Aunque muchos recuerdos reaparecen por el estímulo de otras personas, puede defenderse una memoria individual a partir de experiencias recordadas en soledad (Halbwachs [1950] 1980, 33-34).

Sin embargo, Halbwachs ([1950] 1980, 34) señala que, aun cuando una persona se encuentre sola, su memoria sigue influida indirectamente por marcos sociales, ya que el pensamiento refleja inevitablemente un contexto social. De ahí que subraye que la capacidad misma de pensar o recordar ciertas cosas está ligada a la identidad social como miembro de una comunidad o de un grupo (Halbwachs [1950] 1980, 34).

Halbwachs ([1950] 1980, 34) admite la posibilidad de que ciertos recuerdos no estén explícitamente relacionados con grupos sociales, en particular aquellos experimentados genuinamente en solitario y aparentemente aislados de influencias colectivas. A primera vista, estos recuerdos individuales, raros y excepcionales, podrían sugerir que la memoria colectiva no explica por completo el fenómeno de la memoria (Halbwachs [1950] 1980, 34).

Sin embargo, Halbwachs ([1950] 1980, 34) sostiene que incluso esos recuerdos aparentemente privados pueden no estar del todo libres de influencias colectivas, porque imágenes y conceptos sociales operan como un trasfondo sutil que encubre los aspectos puramente individuales del recuerdo.

En este sentido, sostiene que la verdadera prueba de la memoria individual sería la existencia, siquiera teórica, de un recuerdo completamente independiente (Halbwachs [1950] 1980, 34). La aparición de un solo caso genuino de ese tipo demostraría que los marcos colectivos no son universalmente necesarios para todos los recuerdos (Halbwachs [1950] 1980, 34).

Al atender las críticas de Charles Blondel y Désiré Roustan, Halbwachs ([1950] 1980, 35) reconoce la posibilidad teórica de recuerdos estrictamente individuales, pero sostiene que

serían raros y excepcionales, no la norma. En su planteamiento, las influencias colectivas suelen constituir la base de la mayoría de los recuerdos, aunque no siempre se perciban de manera explícita (Halbwachs [1950] 1980, 35).

Halbwachs ([1950] 1980, 44-45) afirma que las personas suelen percibirse como pensadores originales aunque sus ideas y emociones provengan en gran medida de su pertenencia a grupos sociales específicos. El alineamiento con el entorno puede ser tan profundo que se pierde de vista el origen externo de ciertos pensamientos y se les atribuye erróneamente un origen propio (Halbwachs [1950] 1980, 44-45).

Según Halbwachs ([1950] 1980, 44-45), con frecuencia se adoptan creencias e ideas provenientes de influencias externas, como los medios de comunicación o las conversaciones, sin reconocer su origen. De ahí su observación de que el arte de los oradores persuasivos consiste en hacer creer a la audiencia que los pensamientos propuestos ya estaban interiorizados, lo que refuerza la ilusión de pensamiento independiente (Halbwachs [1950] 1980, 45).

Este fenómeno muestra cómo los grupos mantienen la cohesión al moldear de manera sutil las percepciones y creencias de sus miembros (Halbwachs [1950] 1980, 45). Halbwachs ([1950] 1980, 45) añade que la mayoría de las personas no examinan críticamente el alcance de estas influencias colectivas y tienden a sobrestimar su contribución personal a las ideas que expresan.

La complejidad se intensifica cuando los individuos interactúan con varios grupos de forma simultánea (Halbwachs [1950] 1980, 45). Halbwachs ([1950] 1980, 45) observa que cada grupo ejerce influencias distintas, y que su superposición configura estados mentales particularmente complejos.

Situaciones como los viajes, los traslados o los cambios en la dinámica familiar ilustran cómo la exposición a múltiples entornos sociales da lugar a recuerdos y percepciones de carácter polifacético (Halbwachs [1950] 1980, 45). En estas circunstancias, los individuos pueden experimentar confusión al intentar discernir con claridad los límites y orígenes de sus recuerdos o sentimientos (Halbwachs [1950] 1980, 45-46).

Esta confusión, según Halbwachs ([1950] 1980, 46), se manifiesta como un sentimiento de extrañeza que resulta de la superposición de influencias sociales y que oscurece la conexión del individuo con un solo medio. Debido a este efecto de estratificación, los recuerdos pueden parecer espontáneos, sin asociaciones explícitas con contextos sociales, de modo que se perciben como especialmente personales e individualistas (Halbwachs [1950] 1980, 46). Halbwachs ([1950] 1980, 46) añade que, aunque al inicio estos recuerdos parezcan puramente individuales, su carácter distintivo deriva de las complejas condiciones de su recuerdo, no de una ausencia de orígenes colectivos.

Ampliando este análisis, Halbwachs ([1950] 1980, 46-47) distingue entre dos categorías de recuerdos. La primera comprende recuerdos fácilmente accesibles y reforzados con frecuencia dentro de los grupos, como acontecimientos comúnmente reconocidos o hechos públicos (Halbwachs [1950] 1980, 46-47). Estos recuerdos resurgen con facilidad gracias al refuerzo social recurrente (Halbwachs [1950] 1980, 46-47).

Por el contrario, la segunda categoría engloba recuerdos privados que se rememoran con menos facilidad debido a un refuerzo social infrecuente o a vínculos relacionales debilitados (Halbwachs [1950] 1980, 46-47). Estos recuerdos permanecen ocultos no porque sean estrictamente personales, sino porque los grupos colectivos asociados se han debilitado o se han distanciado del marco social actual del individuo (Halbwachs [1950] 1980, 47).

Halbwachs ([1950] 1980, 47) compara metafóricamente estos recuerdos menos accesibles con una ruta o camino oculto que un viajero encuentra de manera ocasional, pero que suele pasar por alto por su uso infrecuente o por la falta de señales sociales que orienten la atención hacia él.

Los recuerdos privados no difieren en lo esencial de los colectivos, sino que reflejan distintos grados de influencia colectiva, así como diferente frecuencia e intensidad relacional con los grupos sociales asociados (Halbwachs [1950] 1980, 47). Este principio se ejemplifica en escenarios habituales, como experiencias infantiles o relatos de reubicación (Halbwachs [1950] 1980, 48).

Halbwachs ([1950] 1980, 48) ofrece ejemplos en los que cambios de conducta tras ciertas experiencias, como la confrontación de un niño con situaciones propias de un adulto, son percibidos sutilmente por el entorno, aunque los acontecimientos reales permanezcan desconocidos. Los habitantes de una ciudad, al notar la incomodidad o curiosidad de alguien recién llegado, reconocen indirectamente y contribuyen a su memoria, aun cuando ignoren sus experiencias internas específicas (Halbwachs [1950] 1980, 48).

Adicionalmente, Halbwachs ([1950] 1980, 48) subraya que, si bien la memoria colectiva depende de grupos estables, son los individuos quienes la activan según sus posiciones y relaciones sociales cambiantes. Los recuerdos de cada individuo representan puntos de vista particulares que reflejan intersecciones singulares con diversos recuerdos colectivos (Halbwachs [1950] 1980, 48). Cambios en circunstancias personales, como la alteración de afiliaciones de grupo o traslados geográficos, explican por qué se recuerdan elementos diferentes dentro de un mismo acervo compartido (Halbwachs [1950] 1980, 48).

Halbwachs ([1950] 1980, 48-49) sugiere además que ciertos recuerdos complejos escapan al control individual y solo emergen cuando determinadas influencias colectivas se cruzan de maneras específicas. Compara la formación de estos recuerdos personales con la espera de la alineación de distintas olas sociales, metáfora que subraya su aparición involuntaria y situacional (Halbwachs [1950] 1980, 48-49).

Al abordar la paradoja de la memoria personal, Halbwachs ([1950] 1980, 49) reconoce que recuerdos profundamente personales a veces se perciben erróneamente como totalmente individuales cuando, en realidad, su aparente singularidad resulta de la fusión de múltiples elementos colectivos. La ilusión de unidad personal surge de la mezcla de diversas influencias sociales en una sola imagen mental o recuerdo (Halbwachs [1950] 1980, 49). En este sentido, sostiene que la conciencia individual funciona como un aparato sensible a vibraciones colectivas, interpretando los fenómenos sociales como experiencia individual (Halbwachs [1950] 1980, 49).

Halbwachs ([1950] 1980, 49) critica también la noción de libertad individual entendida como acción independiente, al enfatizar que cualquier acción o pensamiento que parezca autónomo procede de la intersección de diversas influencias colectivas. En su planteamiento, el

comportamiento humano surge de una red de causas sociales, aunque los individuos interpreten sus acciones como nacidas de forma independiente (Halbwachs [1950] 1980, 49).

En última instancia, la memoria individual, tal como la describe Halbwachs ([1950] 1980, 49), se entiende como una interacción compleja de influencias colectivas, no como un fenómeno psicológico fundamentalmente separado.

A través de esta exploración, Halbwachs cuestiona la idea de una memoria puramente individual. En consecuencia, subraya que la memoria debe verse como una construcción colectiva moldeada por influencias sociales que se entrecruzan, en la que el rasgo distintivo de cada individuo surge de puntos de intersección singulares y no de una capacidad mental aislada.

En suma, la teoría de la memoria colectiva es fundamental para comprender cómo los grupos sociales construyen concepciones compartidas de historia, identidad y valores. La exploración de Halbwachs sobre la memoria como fenómeno inherentemente colectivo y socialmente construido resulta, por ello, directamente relevante para el análisis de esta investigación sobre el cine como medio cultural que puede intervenir en la memoria colectiva y en la conciencia jurídica.

Al subrayar que la memoria depende de la interacción social continua, de marcos compartidos y de validación colectiva, Halbwachs refuerza el argumento central de esta investigación: las narrativas cinematográficas sobre justicia pueden incidir en percepciones públicas de manera no determinista precisamente porque el cine proporciona relatos socialmente compartidos.

El público experimenta estas películas colectivamente y participa en debates, interpretaciones y evaluaciones comunitarias, lo que puede validar, disputar o reforzar recuerdos y percepciones sobre justicia y moral mediante marcos sociales compartidos.

La tesis de Halbwachs de que los recuerdos persisten sobre todo cuando se insertan en contextos emocionales y sociales duraderos ayuda a explicar por qué el cine, como medio accesible y emocionalmente poderoso, puede contribuir a anclar normas jurídicas y éticas en la conciencia colectiva.

Además, el análisis de Halbwachs sobre la pérdida de memoria derivada de la separación respecto de marcos sociales ofrece una base teórica para la hipótesis de esta investigación: el cine puede operar como un dispositivo de reconexión con marcos colectivos y atenuar la amnesia social en torno a cuestiones jurídicas e históricas críticas.

Su visión de que la memoria se activa a través de una continuidad relacional sostenida con los grupos sociales permite entender por qué el cine puede mantener el compromiso colectivo con ciertos recuerdos, salvar diferencias generacionales y reactivar la comprensión comunitaria de injusticias pasadas y responsabilidades éticas. Halbwachs ofrece así una perspectiva fundacional al situar la memoria en marcos sociales y al enfatizar que surge y persiste mediante validación colectiva e interacción social continua.

Por lo tanto, el marco teórico de Halbwachs apoya y enriquece el argumento central de esta investigación sobre la coconfiguración entre cine, memoria colectiva y sentidos jurídicos. Este enfoque permite trazar cómo determinadas narrativas cinematográficas pueden contribuir a formar y mantener repertorios compartidos sobre justicia y, con ello, incidir en una conciencia jurídica relativamente duradera a través de los elementos del Ciclo Cinematográfico-Jurídico: narrativa jurídica, espectacularidad, imaginación moral y memoria colectiva.

En esta línea, Jan Assmann refina la teoría de Halbwachs al distinguir entre memoria comunicativa y memoria cultural, lo que aclara con mayor precisión cómo se forman, se institucionalizan y se transmiten las memorias colectivas. Esta distinción resulta especialmente útil para una investigación que examina el papel del cine en la formación de percepciones sociales de la justicia y el Derecho.

2. Memoria comunicativa y cultural

En *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination* (2011), Assmann (2011, 36) se basa en Halbwachs y lo complementa al distinguir dos formas interrelacionadas de memoria colectiva. Estas dos formas se diferencian por su marco temporal, sus modos de transmisión y las funciones sociales que cumplen (Assmann 2011, 36).

La memoria comunicativa abarca recuerdos vinculados al pasado reciente que se comparten entre contemporáneos dentro de un horizonte generacional (Assmann 2011, 36). Se caracteriza por la experiencia personal y la interacción social directa, y por ello depende de sus portadores vivos y de su tiempo de vida (Assmann 2011, 36).

Assmann (2011, 34) ejemplifica la memoria comunicativa con la noción de “brecha flotante”, introducida por Jan Vansina, que describe una conciencia histórica confinada a dos registros temporales: el pasado reciente y los orígenes fundacionales. Las tradiciones orales conservan con viveza las experiencias históricas cercanas, pero dejan un intervalo intermedio que se desplaza con cada generación y tiende a difuminarse u olvidarse (Assmann 2011, 34). Vansina (citado en Assmann 2011, 34) identifica esta brecha, por ejemplo, entre el pueblo Tio del Congo, donde el umbral generacional se desplaza con el paso del tiempo.

A diferencia de la memoria comunicativa, la memoria cultural alude a un recuerdo institucionalizado, organizado en torno a puntos de referencia históricos relativamente fijos que trascienden los límites generacionales y se transmite mediante formas simbólicas estructuradas (Assmann 2011, 36-37). Se manifiesta en conmemoraciones, rituales y mitos que estabilizan relatos históricos y fijan su significado cultural más allá del recuerdo meramente fáctico (Assmann 2011, 37-38).

Assmann (2011, 38) subraya el poder normativo y formativo de la memoria cultural y explica que se preocupa menos por la exactitud histórica que por transformar acontecimientos en figuras simbólicas capaces de iluminar y legitimar valores sociales contemporáneos.

La dimensión simbólica de la memoria cultural se aprecia en ejemplos como la festividad judía de Pésaj, que conmemora el Éxodo de Egipto, donde la historia se transforma en relato mítico que sostiene la identidad colectiva y un orden normativo (Assmann 2011, 38). De este modo, la memoria cultural puede adquirir una dimensión sagrada, reforzada por rituales y festivales que renuevan constantemente la narrativa fundacional de la comunidad y reafirman su identidad colectiva mediante medios ceremoniales (Assmann 2011, 38).

Otra distinción relevante entre la memoria comunicativa y la cultural se refiere a sus “estructuras de participación” (Assmann 2011, 38-39). La memoria comunicativa es

participativa y difusa, y se comparte sin especialización jerárquica mediante el intercambio informal de experiencias recientes (Assmann 2011, 38-39). Por el contrario, la memoria cultural depende de portadores especializados, como artistas, docentes y académicos, cuya función social implica preservar, narrar y transmitir recuerdos simbólicos y ritualizados (Assmann 2011, 38-39).

Esta transmisión especializada favorece la estabilidad, la coherencia y la persistencia de la memoria cultural a través de generaciones, lo que contrasta con la naturaleza informal y relativamente igualitaria de la memoria comunicativa (Assmann 2011, 39).

Además, la memoria cultural suele estar gestionada de manera deliberada, lo que introduce estratificación social e inclusión selectiva en las prácticas del recuerdo (Assmann 2011, 40). La participación en la memoria cultural requiere preparación, dominio o cualificaciones socialmente codificadas en rituales o representaciones destinadas a la preservación y transmisión dentro de marcos temporales amplios (Assmann 2011, 40).

Esta participación controlada contrasta con la accesibilidad y la naturaleza espontánea de la memoria comunicativa y subraya una polaridad sociocultural entre la experiencia cotidiana y el recuerdo institucionalizado (Assmann 2011, 40).

En última instancia, la distinción de Assmann (2011, 36-37, 38-40) entre memoria comunicativa y memoria cultural aclara sus funciones en la formación de la conciencia colectiva. La memoria comunicativa ancla la comprensión compartida en experiencias inmediatas entre contemporáneos (Assmann 2011, 36-37, 38-40). La memoria cultural, en cambio, estabiliza la identidad colectiva mediante estructuras simbólicas, rituales y prácticas institucionales que trascienden fronteras generacionales y proporcionan puntos de referencia históricos duraderos (Assmann 2011, 36-37, 38-40).

Assmann (2011, 41-42) sostiene que la memoria cultural se estructura y se perpetúa sobre todo mediante rituales y festivales, y no solo por medios escritos. Identifica tres funciones necesarias para que la memoria cultural conserve y transmita la identidad del grupo: “almacenamiento, recuperación y comunicación”, que deben coexistir dentro de actos colectivos de participación (Assmann 2011, 41).

Estos actos colectivos suelen manifestarse mediante recitación poética, representaciones rituales y reuniones comunitarias, con énfasis en la actuación por encima de la memorización textual (Assmann 2011, 41-42). El componente poético cumple una función principalmente mnemotécnica, pues utiliza lenguaje estructurado y ritmo para mejorar el recuerdo y preservar conocimiento colectivo (Assmann 2011, 41-42).

A diferencia de la memoria puramente escrita, estas representaciones poéticas entrelazan elementos lingüísticos con voz, gestos, danza, ritmo y acciones ritualizadas, lo que vuelve a la memoria cultural intrínsecamente multisensorial y comunitaria (Assmann 2011, 42).

La importancia de la presencia comunitaria se acentúa en sociedades orales, donde la reunión física durante festivales se vuelve esencial para acceder y transmitir narrativas culturales compartidas (Assmann 2011, 42). Estos festivales refuerzan tanto la participación individual como la identidad colectiva y se convierten en mecanismos centrales de coherencia cultural y unidad social (Assmann 2011, 42). Funcionan a través de actuaciones repetitivas que garantizan la conservación y la transmisión intergeneracional de los relatos fundacionales que sustentan la identidad del grupo (Assmann 2011, 42).

Durante estos actos ritualizados, los grupos revisitan simbólicamente acontecimientos significativos de su pasado mitológico, como relatos de creación o trastornos transformadores, y refuerzan así una visión compartida del mundo y sus normas culturales (Assmann 2011, 42). Estos acontecimientos tienden un puente entre la vida cotidiana y una realidad simbólica y ceremonial, afirmando valores y creencias colectivos (Assmann 2011, 42).

La memoria cultural, sostiene Assmann (2011, 42), ofrece a las sociedades un ámbito de realidad ampliada que compensa los límites de la existencia cotidiana. Introduce además una estructura temporal dual al delimitar con claridad lo cotidiano y lo ceremonial (Assmann 2011, 42).

Este análisis muestra que Assmann (2011, 43) vincula la memoria cultural con la recreación simbólica y la celebración propias de las fiestas, que permiten reforzar la identidad mediante actos ritualizados. También aclara que la distinción entre memoria comunicativa y memoria

cultural corre en paralelo a la distinción entre vida cotidiana y festivales, y entre formas fluidas y fijas de memoria, respectivamente (Assmann 2011, 43).

El argumento de Assmann (2011, 44) culmina al subrayar la afinidad de la memoria cultural con formas escritas, ya que la textualidad proporciona formatos fijos y estables que pueden apoyar la continuidad y la preservación de la identidad comunitaria a través de generaciones.

Sin embargo, también reconoce que son las dimensiones ritualistas, performativas y colectivas de la memoria cultural, y no solo sus aspectos textuales, las que sostienen principalmente los lazos comunitarios y la comprensión compartida de acontecimientos históricos y míticos (Assmann 2011, 44).

El cine, central en el modelo analítico y la metodología de esta investigación, permite observar el funcionamiento de ambas formas de memoria en contextos modernos. Puede participar simultáneamente como memoria comunicativa y como memoria cultural.

Como memoria comunicativa, las películas difunden narraciones con las que los espectadores se comprometen afectivamente y que discuten y elaboran en entornos sociales contemporáneos. En la medida en que estas películas circulan de manera informal en interacciones cotidianas, pueden incidir en el discurso público inmediato en torno a la justicia y la moral (Assmann 2011, 36-37).

No obstante, una contribución especialmente duradera del cine aparece cuando puede operar como memoria cultural. La caracterización de la memoria cultural como ritualizada, institucionalizada y formalmente conmemorativa se conecta con la capacidad del cine de representar de forma repetitiva y simbólica narrativas históricas y jurídicas.

El cine puede contribuir a formar memorias culturales duraderas al representar de manera reiterada mitos fundacionales, traumas históricos colectivos o transformaciones sociales mediante narraciones simbólicas que cristalizan valores comunitarios y sentidos jurídicos. El capítulo 7 mostrará este punto a través de la aplicación del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

Las películas muestran cómo el cine puede institucionalizar narrativas colectivas y arraigarlas en el imaginario y la identidad social. En ese proceso, ciertas narraciones pueden adquirir la

forma de mitos en el sentido de Assmann: memorias culturales formativas que establecen marcos normativos y morales que orientan interpretaciones jurídicas presentes y futuras.

La identificación de rituales y festivales como mecanismos primarios de organización de la memoria cultural refuerza el marco analítico de esta investigación. La repetición en el cine presenta analogías con los rituales mnemotécnicos descritos por Assmann.

Al igual que los festivales han reforzado históricamente la identidad colectiva mediante representaciones que incorporan relatos culturales, el cine contemporáneo puede recrear de manera ritualizada momentos históricos críticos vinculados con la justicia y contribuir a consolidar la memoria y la identidad del grupo. Estos rituales cinematográficos, análogos a ciertas representaciones culturales tradicionales, operan como dispositivos mnemotécnicos que pueden reforzar la coherencia social y la identidad colectiva a través de generaciones.

Desde esta perspectiva, el marco permite entender cómo el cine puede operar como institución cultural mnemotécnica al recrear de manera ritualizada y al inscribir memoria cultural en narrativas simbólicas de Derecho, justicia y moral.

Además, la estructura participativa de la memoria cultural ayuda a explicar por qué el cine puede configurar de manera distintiva la conciencia jurídica pública. A diferencia de la memoria comunicativa, la participación en la memoria cultural tiende a ser más especializada, controlada y ceremonial.

Esta especialización guarda relación con mecanismos relativamente centralizados de producción y distribución cinematográficas. En determinados contextos, el cine funciona como portador especializado de memoria cultural y puede incidir en percepciones sociales sobre normas jurídicas y responsabilidad ética.

En suma, Assmann ofrece una lente teórica que permite precisar cómo los recuerdos colectivos se institucionalizan culturalmente mediante rituales formales, narrativas simbólicas y actuaciones mnemónicas especializadas. Esto resulta central para sustentar la construcción del Cielo Cinematográfico-Jurídico en esta tesis.

El cine puede desempeñar funciones comunicativas y culturales de memoria, al reflejar interacciones sociales inmediatas y, a la vez, contribuir a fijar mitos colectivos sobre justicia, Derecho y moral. Esta intersección pone de relieve el valor del análisis cinematográfico dentro de la teoría jurídica y permite rastrear el potencial mnemotécnico del medio para coconfigurar, de modo sistemático pero no determinista, la imaginación moral de la sociedad y la conciencia jurídica colectiva.

Aunque Assmann analiza con detalle dimensiones simbólicas y rituales de la memoria, deja relativamente sin explorar el papel que desempeñan las prácticas corporales en la transmisión de la memoria y la formación de la identidad social.

Esta laguna analítica prepara el terreno para la contribución de Paul Connerton, que complementa a Assmann al destacar cómo las prácticas corporales preservan, interiorizan y transmiten físicamente la memoria colectiva a través de rituales sociales y acciones habituales.

3. Prácticas corporales y memoria cultural

En *How Societies Remember* (1989), Paul Connerton (1989, 72) sostiene que la conservación de la memoria no ocurre solo mediante formas de representación explícitas, como palabras o imágenes, sino también, y de manera decisiva, a través de prácticas corporales. La memoria reside asimismo de forma implícita en acciones habituales ejecutadas casi sin conciencia, como nadar o escribir a mano, de modo que se sedimenta directamente en la actividad física (Connerton 1989, 72).

Connerton (1989, 72-73) distingue dos categorías de prácticas corporales relevantes para la memoria: las de “incorporación” y las de “inscripción”. Las primeras, como gestos y posturas en la interacción social, existen solo mientras los cuerpos que las ejecutan están presentes (Connerton 1989, 72-73). Las segundas, como la escritura o la fotografía, capturan y almacenan información con independencia del cuerpo que las produjo (Connerton 1989, 72-73).

Las posturas culturalmente específicas ilustran con claridad la lógica de la incorporación (Connerton 1989, 72-73). Connerton (1989, 73) observa que, mientras en algunas culturas la

diferenciación de género en las posturas corporales es menor, en otras estas diferencias se codifican de manera estricta y se fijan en la conciencia comunitaria mediante correcciones repetidas durante la socialización.

Estos códigos corporales pueden alcanzar un alto grado de estructuración y, aun así, seguir siendo tan sutiles y automáticos que sus participantes no los reconocen conscientemente como actos de memoria (Connerton 1989, 73). De este modo, la memoria corporal transmite jerarquías comunales porque la disposición y la elevación de los cuerpos simbolizan físicamente autoridad y rango (Connerton 1989, 73-74).

Además, las prácticas corporales modelan las metáforas lingüísticas mediante las cuales se expresa la valoración social (Connerton 1989, 74). Expresiones de estatus moral pueden reflejar metáforas corporales de verticalidad, como “erguido” o “caído”, lo que muestra que la experiencia corporal subyace a ciertas conceptualizaciones de normas sociales y éticas (Connerton 1989, 74). La memoria corporal opera, así, como un sistema mnemotécnico sostenido por acciones habituales que estructuran entendimientos sociales en un nivel prerreflexivo (Connerton 1989, 74).

Por contraste, las prácticas de inscripción, como los sistemas de escritura, producen una memoria fijada y externalizada que depende menos de la copresencia corporal del acto recordatorio (Connerton 1989, 74). La invención del alfabeto ilustra este desplazamiento desde prácticas incorporadas hacia sistemas formalizados de almacenamiento externo (Connerton 1989, 74-75).

Esta transición reconfigura la memoria comunitaria al permitir almacenamiento y recuperación con menor dependencia de la participación corporal directa (Connerton 1989, 74-75). En consecuencia, el paso desde prácticas de incorporación hacia prácticas de inscripción constituye un cambio cultural de gran alcance para la forma en que una comunidad conserva y organiza sus recuerdos (Connerton 1989, 75).

Según Connerton (1989, 75-76), las tradiciones orales dependen en gran medida de la representación corporal, del ritmo y de la repetición ritual, lo que tiende a restringir el margen de novedad cuando la memoria depende de la propia ejecución. A la inversa, la aparición de

culturas alfabetizadas desplaza parte de esa carga hacia sistemas inscriptivos y abre espacio para mayor evaluación crítica, innovación y escepticismo social (Connerton 1989, 75-76).

Connerton (1989, 76-77) subraya, sin embargo, que las prácticas inscriptivas, pese a su externalidad, conservan un elemento corporal irreductible. Escribir, por ejemplo, exige acciones musculares tan habituales que quien escribe suele volverse poco consciente de su propia participación física en la inscripción (Connerton 1989, 77).

De ahí que sostenga que, incluso cuando las sociedades se desplazan hacia formas inscriptivas, la incorporación corporal sigue siendo esencial (Connerton 1989, 77). Esta dualidad se advierte en prácticas disciplinarias como la enseñanza de la escritura a mano, donde una postura corporal precisa no solo mejora la ejecución, sino que también inscribe la memoria en el cuerpo (Connerton 1989, 77).

Connerton (1989, 77-78) sostiene que el cine ejemplifica de manera particularmente clara la interacción entre prácticas de memoria inscriptiva y prácticas de incorporación. A diferencia del teatro, el cine separa la presencia de actores y espectadores, pero sigue comprometiendo corporalmente a estos últimos a través de la mirada organizada por la cámara (Connerton 1989, 77-78).

Los espectadores de cine encarnan, por tanto, una convención ocular e interpretan la película desde una postura específica de visualización, de modo que inscripción e incorporación quedan entrelazadas (Connerton 1989, 78). En conjunto, la distinción heurística entre ambas prácticas permite ver cómo la memoria se construye dinámicamente en el seno de prácticas corporales que inciden en jerarquías sociales, metáforas lingüísticas, innovación cultural y perspectivas críticas.

Estas prácticas corporales ayudan a comprender cómo la memoria comunitaria se sedimenta, se transmite y se transforma mediante representación física e inscripción externa. En esa medida, el análisis de Connerton sobre incorporación e inscripción complementa de forma relevante el marco teórico del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

Al poner el acento en la conservación y transmisión de la memoria mediante acciones y rituales encarnados, Connerton ofrece una base útil para entender cómo el cine, como medio

de inscripción y también de incorporación, puede intervenir en la memoria colectiva y en la imaginación moral relativa a la justicia.

Las películas, al igual que los rituales conmemorativos, descansan en la corporeidad del espectador, que se compromete física y cognitivamente con las narraciones cinematográficas. Ese compromiso puede favorecer la interiorización de ideas normativas relativas al Derecho, la justicia y la moral.

La visión de Connerton sobre la inscripción inconsciente de jerarquías sociales a través de la postura corporal y de la acción ritual ayuda a explicar cómo representaciones cinematográficas repetidas pueden sedimentar nociones de autoridad, derechos y comportamientos éticos en la conciencia colectiva y, con ello, incidir en la sensibilidad jurídica pública.

Además, el análisis de Connerton sobre el paso de prácticas orales, que incorporan la memoria, a prácticas alfabetizadas, que la inscriben, resulta útil para la hipótesis de esta tesis según la cual el cine puede funcionar como lugar e instrumento de transformación de la memoria cultural.

El medio cinematográfico reúne esa doble condición: inscribe externamente narrativas de justicia en forma visual y puede incorporarlas a través de las respuestas corporales del espectador.

El marco de Connerton ayuda a esclarecer cómo el cine puede favorecer innovación, reflexión crítica y transmisión sostenida de memorias colectivas en torno al Derecho y a las injusticias representadas.

También ofrece una perspectiva valiosa para analizar el Ciclo en la medida en que las narrativas cinematográficas pueden reforzar, tensionar o desafiar percepciones sociales de la justicia dentro de la conciencia jurídica. En este punto, Connerton complementa a Assmann al mostrar cómo la memoria se incrusta físicamente y se transmite mediante prácticas corporales de incorporación e inscripción.

Conclusión

Este capítulo ha examinado la memoria colectiva como fundamento teórico central para comprender el papel del cine en la configuración de percepciones sociales sobre justicia, moral y Derecho.

Mediante el estudio de Maurice Halbwachs, Jan Assmann y Paul Connerton, se ha aclarado cómo se construyen, institucionalizan y transmiten las memorias colectivas, y se ha provisto apoyo teórico para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico desarrollado en esta tesis.

En conjunto, Halbwachs, Assmann y Connerton conforman un marco teórico riguroso que sustenta el Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Ese marco permite examinar cómo el cine puede intervenir en memoria colectiva, identidad social y conciencia jurídica, y prepara el paso hacia su aplicación a ejemplos cinematográficos concretos en el capítulo 7.

Maurice Halbwachs estableció el principio de que la memoria es intrínsecamente social y de que existe y persiste a través de la interacción continua dentro de marcos sociales. Esta idea ayuda a entender por qué las películas pueden facilitar el recuerdo colectivo al crear contextos compartidos donde el público valida, discute o refuerza recuerdos vinculados con la justicia.

La noción de Halbwachs de que la pérdida de memoria se vincula con la separación respecto de marcos colectivos refuerza la importancia social del cine al destacar su potencial para reconectar a los espectadores con narrativas compartidas y atenuar formas de amnesia social respecto de injusticias históricas y responsabilidades éticas.

El refinamiento que Jan Assmann introduce en la teoría de la memoria colectiva mediante la distinción entre memoria comunicativa y memoria cultural aclara el doble papel social del cine. Como memoria comunicativa, el cine puede incidir en conversaciones inmediatas y en el discurso público al reflejar condiciones sociales contemporáneas y debates éticos.

A la vez, una contribución especialmente duradera del cine aparece en su posible función de memoria cultural, mediante la cual ciertas narrativas formativas se fijan por repetición simbólica, ritualizada e institucionalizada.

La distinción teórica de Assmann permite ver cómo algunas películas pueden adquirir estatus de rituales culturales al recrear repetidamente narrativas fundacionales sobre la justicia. En ese proceso, contribuyen a estabilizar identidad colectiva, moral normativa y conciencia jurídica a través de generaciones.

El análisis de Paul Connerton sobre prácticas corporales de incorporación e inscripción enriquece esta comprensión al aclarar las dimensiones corporales y performativas de la transmisión de la memoria colectiva. Su aporte permite explicar cómo las prácticas corporales del espectador participan en la interiorización física y cognitiva de memorias colectivas relativas a la justicia.

El cine, al combinar inscripción como narrativa visual fija e incorporación como participación encarnada del espectador, ilustra con claridad la teoría de Connerton. Las películas pueden funcionar como rituales performativos en los que se interiorizan corporalmente normas sociales y conceptos morales, y con ello contribuyen a fijar en la conciencia colectiva determinadas narrativas jurídicas dotadas de autoridad.

La integración de estas ideas aclara por qué el cine merece atención sostenida dentro del análisis jurídico-cultural. Halbwachs, Assmann y Connerton muestran la capacidad distintiva del medio para intervenir en memoria colectiva, identidad social y conciencia jurídica a través de repetición narrativa, ritualización simbólica y participación del espectador.

Sus teorías permiten identificar con mayor precisión los mecanismos por los cuales el cine puede incidir en percepciones colectivas sobre la justicia y el Derecho, lo que refuerza la afirmación central de esta investigación sin convertir esa incidencia en una causalidad fuerte o exclusiva.

En última instancia, la exploración teórica de este capítulo respalda la propuesta metodológica de esta investigación, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Al integrar la teoría social de Halbwachs, la distinción entre comunicación y cultura de Assmann y el análisis de la memoria incorporada de Connerton, el capítulo aporta herramientas para comprender con mayor precisión cómo opera el cine dentro de procesos sociales de memoria colectiva.

En suma, la memoria colectiva ofrece el terreno en el que se estabilizan o se disputan los sentidos de justicia. Halbwachs explica la raíz social del recuerdo. Assmann distingue entre conversación cotidiana y sedimentación ritual a través de generaciones. Connerton muestra cómo cuerpos y prácticas fijan y transmiten recuerdos.

Con estos apoyos, el capítulo precisa por qué el cine puede convertirse en un operador de memoria con incidencia sobre la conciencia jurídica. El Ciclo Cinematográfico-Jurídico permite observar ese proceso de modo sistemático. La evidencia correspondiente a C se documenta con trazabilidad y, cuando genera nuevas narrativas o corrige las existentes, activa R y reinicia el ciclo (véanse también anexos A y C).

Capítulo 6: El Ciclo Cinematográfico-Jurídico

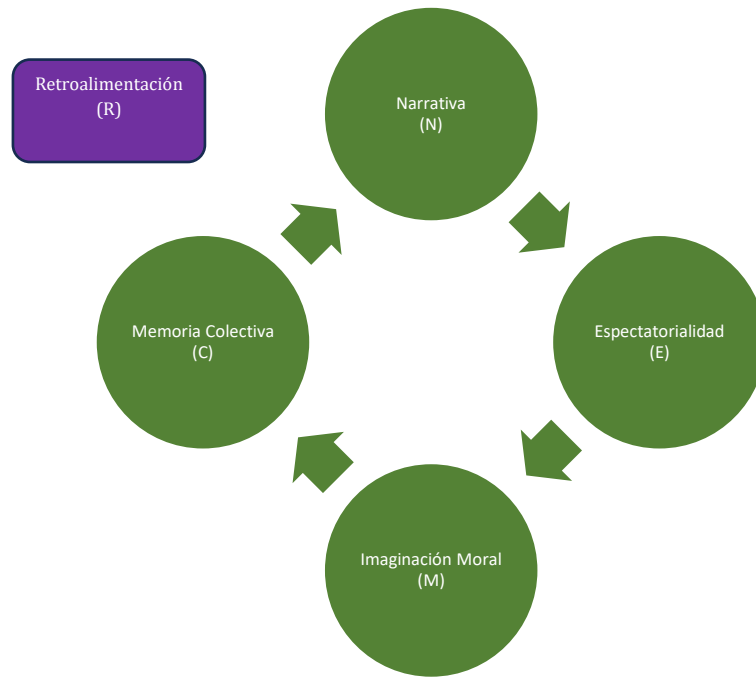


Figura 6. Esquema del Ciclo Cinematográfico-Jurídico representado como un bucle infinito (véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y los anexos D–G para ejemplos pedagógicos completos por película).

Introducción

La Filosofía del Derecho y la teoría cinematográfica carecen de un marco sistemático compartido para analizar cómo el cine, como medio narrativo de amplia circulación, puede moldear la conciencia jurídica. Como consecuencia, académicos y profesionales suelen trabajar con herramientas metodológicas que no capturan adecuadamente esa influencia. En esa intersección se sitúa esta investigación.

Este trabajo explora la relación entre el cine y el Derecho y propone el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, que defino como un método para describir la interacción recíproca y dinámica entre narrativas cinematográficas sobre la justicia y la evolución de la conciencia jurídica pública. Ambas dimensiones se influyen y se reformulan de manera continua a lo largo del tiempo.

Este capítulo introduce un marco analítico que sintetiza ideas desarrolladas en capítulos previos en una estructura coherente y cíclica. Reúne esos elementos y muestra su funcionamiento conjunto como partes de un ciclo continuo.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico se presenta como un modelo conceptual que muestra cómo la justicia, entendida en sentido amplio, es representada, percibida, interiorizada y recordada en el cine y a través de su circulación social. El método hace hincapié en la justicia como preocupación humana central, en lugar de reducir el Derecho a un sistema técnico. Con ello subraya que todas las personas, no solo profesionales del Derecho o quienes intervienen en procesos judiciales, participan en la vida jurídica como destinatarias del Derecho y como agentes que disputan y configuran nociones culturales de justicia.

En este sentido, el Ciclo pone de relieve la interacción dinámica entre películas centradas en la justicia y la comprensión pública de lo justo y lo injusto, lo que explica por qué este tema pertenece a una investigación situada en la Filosofía del Derecho y en los estudios jurídicos culturales.

Una de las tareas de este capítulo es aclarar el alcance de lo que entiendo por “cinematográfico-jurídico”. Un error común consiste en creer que solo los dramas judiciales o los thrillers policiales son relevantes para el Derecho. En realidad, la justicia es un tema omnipresente en los géneros narrativos y no se limita a salas de tribunal ni a procesos penales.

En adelante, la expresión cinematográfico-jurídico designa toda narración audiovisual con relevancia para la justicia, sin limitarse al drama judicial. Su pertinencia analítica se determina con los criterios del instrumento y sus indicadores N, E, M y C, junto con la trazabilidad cualitativa de la retroalimentación R (véanse los anexos A y C).

En lugar de diseccionar las películas por su precisión técnico-jurídica, como la exactitud de procedimientos judiciales o la representación de prácticas policiales, el marco abarca cualquier narración cinematográfica que trate sobre la justicia, con independencia de que su contenido jurídico sea explícito.

Este marco amplía deliberadamente la lente más allá del estereotipo de “película jurídica”, ya que incluye obras cinematográficas que retratan injusticias, parcialidad o conflictos

morales incluso en ausencia de jueces, abogados o juicios. Al dar prioridad a la justicia como tema universal, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico muestra cómo el cine puede contribuir a configurar concepciones sociales de lo justo y lo injusto, e influir tanto en profesionales del Derecho como en el público en general.

En otras palabras, el Ciclo se centra en historias de justicia en la vida cotidiana. Con ello, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico corrige la noción de que la participación jurídica solo se produce en juicios dramáticos o en encuentros policiales. Tanto si una película trata de una disputa familiar, una injusticia laboral, una lucha histórica por los derechos humanos o un dilema moral fantástico, puede implicar al público en preguntas sobre la justicia.

Toda persona vive bajo un sistema jurídico y un conjunto de normas sociales; por ello, tiene un interés directo en la justicia, aunque nunca haya pisado un juzgado. Esta concepción es central para la originalidad y la importancia del marco. La presente investigación reconoce a la ciudadanía como participante en la vida jurídica y como interlocutora capaz de identificar y cuestionar injusticias en su entorno. Reducir la justicia a un asunto exclusivo de profesionales del Derecho puede convertirla en una tarea elitista y distante. En cambio, el Ciclo sostiene que la justicia es una responsabilidad colectiva y que el cine puede amplificarla por su poder cultural.

Otra aclaración clave es que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico es un marco interpretativo y cualitativo. No es un modelo causal ni un instrumento cuantitativo de efecto directo. Este método no está diseñado para trazar una vía demostrable de causa y efecto. Por ejemplo, no sostiene que ver una película determinada provoque directamente un cambio legislativo ni un cambio inmediato en el comportamiento de una persona. En cambio, ofrece una manera de entender e interpretar la relación compleja entre representaciones cinematográficas de la justicia y la comprensión social de la justicia.

El Ciclo capta influencias sutiles y circuitos de retroalimentación a lo largo del tiempo. Describe cómo las narrativas pueden dar forma a perspectivas y cómo esas perspectivas, cuando se comparten ampliamente, pasan a formar parte de un tejido cultural colectivo que, a su vez, influye en narrativas futuras. Al trazar estas relaciones, el marco muestra su valor práctico, porque proporciona a académicos, estudiantes, cineastas y educadores jurídicos una

forma estructurada de reflexionar sobre la interacción entre cine y justicia sin reducirla a una influencia unidireccional.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico es original al combinar perspectivas de múltiples ámbitos, como la teoría narrativa, los estudios cinematográficos, la filosofía moral y los estudios sobre la memoria colectiva, en un modelo integrador adaptado al análisis jurídico-cultural.

Su sentido práctico reside en su potencial formativo y crítico. Invita a la profesión jurídica a verse no solo como aplicación técnica del Derecho, sino como administración responsable de la justicia, en ámbitos como la resolución de conflictos, la defensa o la deliberación pública sobre reformas. De este modo, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico se presenta como una herramienta académica con proyección práctica para comprender la relación entre cultura audiovisual, conciencia jurídica y justicia.

En las secciones que siguen sintetizaré los elementos de los capítulos 2 a 5, repasaré cada componente y mostraré cómo contribuye al Ciclo. A continuación, desarrollaré el Ciclo Cinematográfico-Jurídico en su conjunto y explicaré cómo estos componentes se conectan y se refuerzan mutuamente en un bucle analítico. A lo largo del capítulo emplearé ejemplos hipotéticos y ejemplos filmicos para aclarar el funcionamiento del Ciclo. La aplicación extensa a un corpus específico se desarrolla en el capítulo 7.

También discutiré los límites de este marco, en particular aquello que no pretende hacer, como demostrar causalidad directa o atribuir reformas políticas concretas a una película específica, y explicaré por qué resulta adecuado mantener un enfoque cualitativo e interpretativo. Además, abordaré las dimensiones temporales del Ciclo, distinguiendo entre influencias a corto y a largo plazo de las narrativas cinematográficas sobre la justicia.

A lo largo del capítulo quedará claro que el marco se centra en cuestiones generales de justicia y valores humanos, lo que explica por qué un análisis de este tipo es relevante para la academia jurídica. La justicia es un problema central del desarrollo social, y los sistemas jurídicos son una de sus expresiones institucionales. Por último, el capítulo cerrará con un resumen de la originalidad del marco y de su capacidad para colmar lagunas metodológicas

en la intersección entre Filosofía del Derecho y estudios cinematográficos, y con ello sentará las bases para el estudio de casos que se presenta en el capítulo 7.

En resumen, esta investigación presenta el Ciclo Cinematográfico-Jurídico como un paradigma innovador para replantear la intersección entre el cine y el Derecho, más allá de enfoques convencionales en los estudios de Derecho y cine.

1. Síntesis de los elementos del Ciclo

Para construir el Ciclo Cinematográfico-Jurídico conviene reunir ideas clave desarrolladas en cuatro capítulos anteriores. Cada uno examina una faceta de la intersección entre el cine y el ámbito jurídico o, de manera más amplia, entre el cine y la justicia.

El capítulo 2, titulado “Narrativa jurídica”, muestra que el significado jurídico no se deriva solo de deducción lógica o de principios abstractos, sino también de relatos entrelazados que abogados, jueces y comunidades construyen e interpretan sobre el Derecho, relatos que dialogan estrechamente con representaciones cinematográficas.

El capítulo 3, denominado “Espectatorialidad”, explora el papel del público y muestra que los espectadores interpretan narrativas cinematográficas, se implican emocionalmente con ellas y también reciben influencias que operan de modo no consciente, a través de recursos formales y afectivos.

El capítulo 4, titulado “Imaginación moral”, analiza el modo en que narrativas cinematográficas pueden estimular la imaginación moral de los espectadores e influir en su comprensión de la justicia, su empatía y su evaluación de opciones éticas.

El capítulo 5, titulado “Memoria colectiva”, examina cómo, con el paso del tiempo, películas populares y sus temas de justicia pueden integrarse en la memoria colectiva de una sociedad y contribuir a crear ideas y mitos compartidos sobre el Derecho y la justicia. Este repaso busca que el lector vea con claridad cómo encaja cada pieza en el marco más amplio.

En este capítulo no reitero de forma exhaustiva el aparato teórico ni repito todas las citas ya desarrolladas. Para ello remito a los capítulos anteriores, donde se exponen los fundamentos

académicos con detalle. Aquí me concentro en establecer conexiones entre conceptos y en sentar las bases de un modelo holístico.

El resultado será una comprensión clara de que no se trata de fenómenos aislados: narrativa jurídica, espectacularidad, imaginación moral y memoria colectiva están profundamente interrelacionadas cuando el cine se compromete con la justicia.

Conviene precisar que esta tesis no pretende competir con teorías consolidadas de Cover, Nussbaum, Halbwachs u otros autores discutidos en capítulos anteriores. Tampoco busca redefinir esos aportes dentro de sus ámbitos. La contribución consiste en emplear esos conceptos como elementos teóricos para construir un marco original, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, orientado a cerrar una laguna metodológica en el estudio del Derecho y el cine.

Estos autores proporcionan fundamentos teóricos para cada componente del Ciclo, como narrativa jurídica, espectacularidad, imaginación moral y memoria colectiva. Mi contribución consiste en sintetizar y reorientar esas ideas en un marco cohesivo e interdisciplinar adaptado a la influencia del cine en la conciencia jurídica.

Lejos de diluir la aportación, el diálogo con autores canónicos fortalece la legitimidad del enfoque y permite articular una herramienta analítica novedosa para la academia jurídica y cinematográfica. El Ciclo ilumina la interacción recursiva entre narrativas cinematográficas y Derecho, una interacción que rara vez se explica de manera integrada en la bibliografía.

2. Construcción del Ciclo Cinematográfico-Jurídico

Una vez identificados los cuatro elementos clave, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico puede presentarse como un marco unificado. La idea central es que estos elementos no operan como una secuencia unidireccional, sino como un bucle continuo. Cada fase influye en la siguiente y, mediante la retroalimentación, la memoria colectiva incide en narrativas posteriores. Esta visión cíclica capta la naturaleza repetitiva y acumulativa del modo en que el cine representa, interpreta y discute la justicia a lo largo del tiempo.

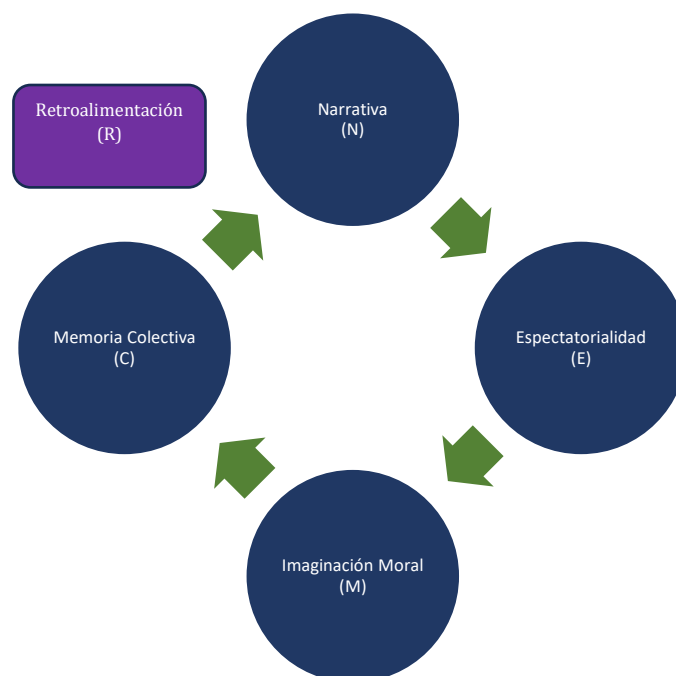


Figura 7. El Ciclo Cinematográfico-Jurídico representado como un bucle continuo. En este diagrama simplificado, cada círculo de color azul representa una fase del Ciclo: la narrativa jurídica, la espectatorialidad, la imaginación moral y la memoria colectiva se alimentan mutuamente. La disposición circular ilustra cómo el aparente final del Ciclo, la memoria colectiva, se convierte en el punto de partida de nuevas narrativas mediante la retroalimentación, lo que indica que se trata de un proceso continuo y no de un sistema cerrado.

En forma de texto, el Ciclo puede describirse mediante cuatro fases analíticas conectadas por un mecanismo de retroalimentación que enlaza la memoria colectiva con nuevas narrativas:

Fase 1. Narrativa jurídica. Una obra audiovisual presenta una historia relacionada con la justicia, el Derecho y la moral. Se nutre de repertorios culturales previos y de representaciones sociales ya disponibles sobre temas de justicia.

Fase 2. Espectatorialidad. El público se implica en la obra, interpreta su significado y reacciona emocional e intelectualmente. Aporta perspectivas propias a lo que observa.

Fase 3. Imaginación moral. A partir de ese compromiso, el público reflexiona sobre cuestiones de justicia, empatiza con personajes, formula preguntas éticas y puede matizar su comprensión de lo justo y lo injusto.

Fase 4. Memoria colectiva. La circulación y el debate contribuyen a fijar la obra en una memoria social más amplia. La película se suma al repertorio de relatos y ejemplos con el que una sociedad piensa la justicia.

Retroalimentación, mecanismo R. La memoria colectiva influye en narrativas posteriores y el Ciclo se reinicia. Ese repertorio cultural retroalimenta la creación de nuevas obras. Creadores y públicos pueden emular, discutir o reencuadrar historias previas. Con ello surgen nuevas narrativas que abren otra vuelta del Ciclo.

En síntesis, el Ciclo describe un recorrido analítico coherente: una narrativa jurídica influye en la recepción del público; esa recepción activa la imaginación moral; y, con el tiempo, ciertas representaciones se sedimentan en memoria colectiva, que retroalimenta narrativas futuras. Es fundamental señalar que el Ciclo es iterativo y acumulativo. Una sola película puede recorrerse analíticamente a través de estas fases, pero en la cultura diversos ciclos se superponen a lo largo del tiempo y generan efectos en capas.

El resultado de un ciclo, como una memoria colectiva asociada a una película, puede influir en múltiples obras posteriores y abrir nuevos ciclos. Por ello, el modelo no describe una secuencia estricta con puntos fijos de inicio y fin; ofrece una forma conceptual de comprender un proceso cultural continuo.

Para concretar, conviene considerar un ejemplo hipotético y recorrer el Ciclo. Imaginemos una película de ficción titulada *Justice in the Balance*, que narra la historia de una comunidad que lucha contra una empresa poderosa que contamina su suministro de agua. La película se centra en una joven abogada y en residentes locales que demandan a la corporación, y muestra obstáculos legales, amenazas y riesgos personales. Al final, la comunidad obtiene una victoria parcial, por ejemplo, un acuerdo y nuevas regulaciones, aunque no sin sacrificios.

2.1. Narrativa (Fase 1):

Justice in the Balance presenta un relato jurídico sobre justicia medioambiental. Dramatiza leyes y reglamentos, la batalla en tribunales y el conflicto moral entre beneficios empresariales y derechos de las personas. Esta historia emplea motivos familiares, como el

tema de David contra Goliath, y remite a casos de contaminación empresarial reales o verosímiles que pueden estar ya presentes en el imaginario social.

La narración encierra un concepto de justicia: que personas sin formación jurídica especializada pueden, mediante el Derecho, exigir cuentas a actores poderosos. Sin embargo, también muestra límites del Derecho, ya que algunos responsables pueden eludir consecuencias relevantes o la victoria puede resultar incompleta.

2.2. Espectatorialidad (Fase 2):

El público que ve esta película aporta emociones e inferencias propias sobre empresas, medio ambiente y sistema jurídico. Un espectador que tal vez vive en una ciudad con problemas similares percibe la historia como cercana y se emociona al ver que una comunidad como la suya obtiene una resolución favorable.

Otro espectador puede estar menos familiarizado con cuestiones medioambientales, pero le conmueve la difícil situación de la comunidad representada. Otro, en cambio, forma parte de una gran empresa comparable a la que aparece en la película y experimenta enojo o frustración frente a la abogada y frente al relato que retrata a la corporación como antagonista.

Recursos cinematográficos como discursos en tribunales, momentos de solidaridad comunitaria o secuencias tensas de estrategia jurídica buscan activar respuestas emocionales en el espectador.

Al final, es probable que el público se sienta satisfecho por la perseverancia de la comunidad, indignado por la conducta de la empresa o reflexivo sobre implicaciones para el mundo real. Cada persona interpreta el desenlace a su manera. Algunos lo ven como optimista, otros como agri dulce. También puede discutirse en grupos sociales: “¿fue justo el final? ¿Debió imponerse una sanción más severa? ¿Sucedó esto en la vida real?”. Al hacerlo, el público interpreta y elabora activamente la narrativa.

2.3. Imaginación moral (Fase 3):

La fase de imaginación moral está íntimamente relacionada con la de espectatorialidad, por lo que en ocasiones resulta complejo distinguirlas en la práctica. Cuando estos espectadores

reflexionan sobre *Justice in the Balance*, su imaginación moral se activa. La dimensión empática de la narración los lleva a identificarse con habitantes cuyos hijos enferman a causa de la contaminación, y a plantearse preguntas como: “¿qué haría yo si ese fuera mi pueblo? ¿Tendría el valor de defender mis derechos? ¿Cómo habría manejado la situación?”.

Los espectadores también podrían considerar la perspectiva de la joven abogada: “renunció a una carrera lucrativa para ayudar a estas personas, ¿fue una elección correcta o insensata? ¿Qué sugiere sobre lo que se espera de los abogados?”. Estas reflexiones internas forman parte del análisis del paisaje moral de la película.

Un espectador que nunca se había detenido en la normativa medioambiental puede experimentar ahora un sentimiento de injusticia ante la laxitud de ciertas reglas o, en sentido opuesto, ponderar el equilibrio entre desarrollo económico y salud. La clave es que, a través de la imaginación y la emoción, la película personaliza una cuestión jurídica para el público y la convierte no solo en una abstracción o una noticia, sino en una experiencia sentida.

Esto podría traducirse en cambios de actitud: una mayor simpatía por el activismo medioambiental, el reconocimiento de que la justicia requiere organización y esfuerzo, o, en dirección contraria, una reacción crítica frente al activismo en materia medioambiental.

2.4. Memoria colectiva (Fase 4):

Supongamos que *Justice in the Balance* se vuelve muy popular y entra en la conversación pública. En los años siguientes es posible que se cite en debates o en artículos sobre Derecho medioambiental. Por ejemplo: “como en la película *Justice in the Balance*, las comunidades se enfrentan constantemente a una batalla cuesta arriba...”. La imagen de la comunidad celebrando una victoria jurídica podría convertirse en una representación icónica de la justicia medioambiental en la cultura popular.

Si la película es artísticamente notable, podría aparecer en listas de grandes películas de justicia social. Una década después, es posible que personas sigan recordando su historia al pensar en responsabilidad empresarial.

Tal vez, en proyectos escolares o reuniones comunitarias, alguien diga: “es como aquella película en la que el pueblo luchaba contra la empresa”. Esto indica que la película se ha arraigado en la memoria colectiva. Los detalles de la trama pueden difuminarse con el tiempo, pero la idea central de que personas comunes pueden buscar justicia frente a actores poderosos se integra en la mentalidad cultural.

Por otro lado, si la película también mostrara que el proceso jurídico es lento o costoso, ese matiz podría incidir en percepciones colectivas sobre lo difícil que resulta obtener esas victorias. En cualquier caso, la narrativa de la película se incorpora a otras narrativas culturales sobre el Derecho y la justicia. Puede situarse junto a acontecimientos históricos reales, como litigios célebres, en el repertorio con el que el público imagina cómo se consigue la justicia. Así, *Justice in the Balance* se integra en la memoria social como una referencia cultural sobre justicia.

2.5. Retroalimentación hacia nuevas narrativas, mecanismo R:

Años más tarde, inspirados por el éxito de *Justice in the Balance*, otros cineastas podrían crear nuevas películas sobre temas similares. Podría haber una secuela, una obra afín o una historia distinta que, sin embargo, retome el tema de la comunidad frente a la corporación, con la expectativa de que el público ya tiene una referencia cultural disponible.

La memoria colectiva asociada a ese tema implica que narrativas futuras podrían omitir explicaciones básicas, asumir que el público reconoce ciertos elementos del conflicto y jugar con esas expectativas. Por ejemplo, una película posterior podría subvertir la narrativa victoriosa esperada y mostrar una derrota, con lo que comentaría y criticaría el optimismo de la película anterior. También podría ocurrir que actores con intereses políticos o económicos financien producciones orientadas a presentar un punto de vista distinto e influir en percepciones del público sobre regulación medioambiental.

Otra posibilidad es que acontecimientos del mundo real aporten material nuevo. Si, por ejemplo, se produjera un caso judicial notable sobre contaminación del agua después del estreno de la película, un cineasta podría hacer referencia directa a *Justice in the Balance* para conectar con un público que la recuerda. “Es como si la vida imitara al arte”, podrían decir en entrevistas. De este modo, se cierra un recorrido analítico y se abre otro: la memoria

colectiva asociada a la película influye en nuevas obras creativas y en la recepción pública de esas obras.

A través de este ejemplo hipotético se aprecia cómo el Ciclo Cinematográfico-Jurídico funciona como modelo interpretativo. No sostiene que *Justice in the Balance*, por sí sola, haya transformado la política medioambiental ni permite atribuirle efectos normativos directos.

Sin embargo, muestra una progresión plausible de influencia cultural y discursiva: del guion a conversaciones sociales y de vuelta a nuevos guiones. Destaca dónde tienden a producirse los cambios, principalmente en percepciones, imaginarios y debates públicos, más que de forma inmediata en textos legales o resultados judiciales.

Si se aplicara este marco de manera analítica, cada fase ofrecería un punto de enfoque. Un crítico podría examinar el contenido narrativo en busca de mensajes jurídicos en la fase 1; estudiar críticas o reacciones del público para comprender cómo se involucraron espectadores en la fase 2; entrevistar o encuestar para observar cómo evolucionaron pensamientos y sensaciones en la fase 3; y rastrear referencias a la película en medios de comunicación o cultura para valorar su permanencia en memoria colectiva en la fase 4.

Posteriormente, el estudio de películas o narrativas posteriores que la citan o se asemejan a ella corresponde a la retroalimentación R. Al seguir estos pasos, los investigadores pueden trazar un mapa cualitativo de la vida cultural de una historia cinematográfica sobre la justicia.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico ofrece un marco de reflexión para reducir el riesgo de análisis incompletos al evaluar la importancia cultural de una película y su contribución a la forma en que una sociedad percibe la justicia.

3. Transiciones del Ciclo Cinematográfico-Jurídico

Esta sección muestra cómo las fases del Ciclo transitan entre sí y forman un bucle continuo. Las fases están estrechamente vinculadas; aquí se identifican y se desglosan para facilitar su observación. Los ejemplos pormenorizados aparecen en el capítulo 7.

3.1. De la narrativa jurídica a la espectacularidad: recepción

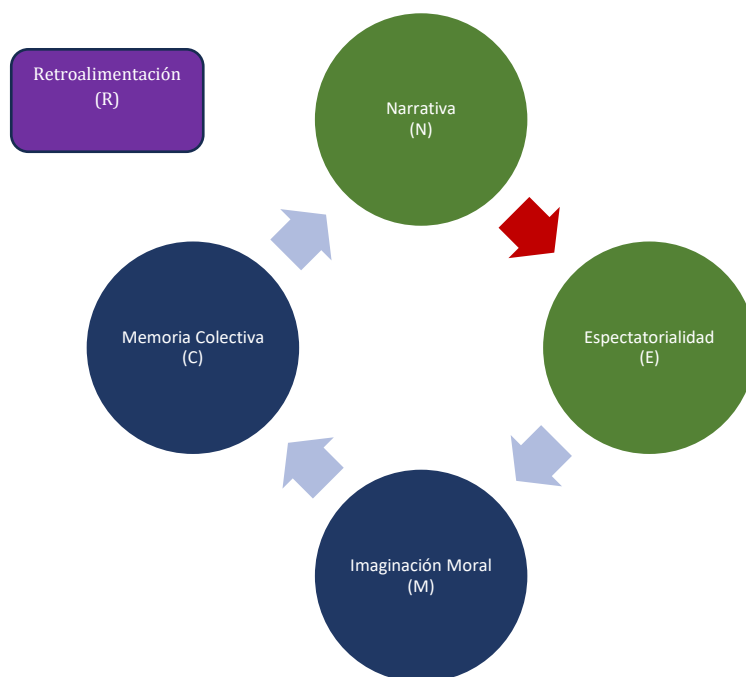


Figura 8. Representa el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, resaltando con una flecha de color rojo la transición de la narrativa jurídica a la espectacularidad.

La transición de la narrativa jurídica a la espectacularidad es el primer tránsito del Ciclo. Representa el paso de la historia de justicia desde la pantalla hacia la experiencia del público. En este sentido, resulta útil examinar en qué medida la narración resuena con su audiencia e identificar los factores que influyen en esa conexión.

Desde los primeros minutos de una película, cuando se despliega la historia, se inicia una interacción interpretativa entre quien crea la obra y quien la recibe. La narración se construye deliberadamente mediante guion, interpretación y fotografía para suscitar pensamientos y emociones. Sin embargo, una vez que llega al espectador, el significado se filtra por su percepción, experiencia y expectativas.

Aquí entra en juego la dinámica de la espectacularidad, desarrollada en el capítulo 3. Influyen factores como antecedentes personales, estado de ánimo, ideología, objetivos vitales, entorno de visualización y contexto social más amplio. Por ejemplo, una película sobre brutalidad policial vista en medio de protestas puede afectar la forma en que se recibe la narración.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico asume que una misma narración no atrae del mismo modo a todos los espectadores. La intensidad de la transmisión puede variar. Una narración convincente, con personajes identificables y un conflicto claro, suele captar atención y empatía.

Por el contrario, una historia mal ejecutada puede no resonar y el Ciclo puede debilitarse pronto para ese espectador. Aun así, incluso cuando alguien se desvincula o critica una película, sigue participando en la espectadorialidad: su reacción, aunque negativa, es una interpretación de cómo la obra trata la justicia.

Si un espectador considera que la resolución de una película no es convincente, por ejemplo, cuando afirma “no creo que el personaje perdonara de forma realista al villano; no tiene sentido”, esa reacción crítica es un insumo interpretativo relevante en esta fase. Muestra que la narración no se ajusta a la idea que el espectador tiene sobre cómo opera la justicia. Puede reflejar un problema de verosimilitud narrativa o un valor arraigado en el espectador.

El vínculo entre narración y espectador también implica el concepto de identificación. En general, el compromiso del espectador aumenta cuando se identifica con un personaje o un escenario. Cuando se produce identificación, el espectador se aproxima emocionalmente a la narración y puede experimentar miedo, emoción o alivio junto con los personajes.

Este proceso psicológico es conocido en teoría cinematográfica y se abordó en el capítulo 3. La identificación es un arma de doble filo en narrativas jurídicas, porque puede facilitar la comprensión de perspectivas poco familiares, como simpatizar con un acusado cuando la historia se cuenta desde su punto de vista, y también puede sesgar la evaluación del espectador. Por ejemplo, una identificación intensa con una parte puede reducir el juicio crítico sobre defectos del personaje o sobre la complejidad del caso.

En cualquier caso, la identificación hace más probable que la narración no solo se observe, sino que se experimente de manera consciente o no consciente. Esa experiencia traslada temas de justicia desde la pantalla al ámbito personal del espectador. Para analizar esta transición puede recurrirse a testimonios del público, por ejemplo, a través de críticas o foros, para identificar qué aspectos de la narrativa de justicia resonaron.

¿Aclamaron el veredicto? ¿Expresaron dudas sobre el resultado? Estas reacciones ofrecen indicios sobre cómo se procesó la historia. Una narración que comunica con claridad su intención facilita que el público reconozca el mensaje central. Por ejemplo: “esta película muestra cómo el sistema jurídico puede ser manipulado por empresarios”. Una narración más ambigua puede generar interpretaciones divergentes, como: “no estoy seguro de si la película sugiere que el Derecho es corrupto o si solo se trataba de este caso”.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico no presupone una única recepción. Ofrece un espacio analítico para considerar recepciones plurales como la fase siguiente a la presentación de una narrativa.

Para ilustrar esta transición, *12 Years a Slave* (McQueen 2013) muestra la transmisión de historias de justicia desde la narrativa jurídica hacia el espectador. Su narración intensa y envolvente, elaborada mediante guion, interpretaciones y fotografía, evoca reacciones emocionales fuertes y permite que el público se identifique con las experiencias de esclavitud e injusticia que vive Solomon Northup.

Los testimonios del público pueden traducirse en enojo, empatía y tristeza reflexiva, influidos por antecedentes personales, conciencia histórica y entorno de visualización. Las reacciones pueden ser variadas. Algunos pueden valorar el realismo brutal de la película como confrontación necesaria con la injusticia histórica, mientras que otros pueden expresar incomodidad o considerar excesivamente angustiosas ciertas escenas.

Esta diversidad de respuestas muestra cómo narrativas de justicia aterrizan de manera distinta al filtrarse por percepciones personales, y refleja tanto la potencia como la complejidad de esta primera transición del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

En otro registro, *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (McDonagh 2017) ejemplifica el vínculo entre narración y espectador a través de una historia moralmente ambigua sobre justicia, venganza y rendición de cuentas. En el momento del estreno, las reacciones pudieron ser diversas y estar influidas por experiencias personales, valores y el contexto social de debates en torno a responsabilidad policial y vigilantismo.

Las tensiones éticas no resueltas de la película llevan a espectadores a empatizar, criticar o rechazar acciones controvertidas de la protagonista, Mildred. Algunos pueden elogiar la representación del conflicto de justicia; otros pueden criticar la ambigüedad moral percibida o un desenlace narrativo visto como no resuelto.

En *Green Book* (Farrelly 2018), el público puede experimentar reacciones emocionales inmediatas a través del mecanismo de sutura, analizado en el capítulo 3, un concepto que describe cómo los espectadores son cosidos psicológicamente a la narrativa cinematográfica.

Por ejemplo, durante escenas en las que el Dr. Don Shirley enfrenta discriminación humillante, primeros planos de sus expresiones faciales y el manejo del punto de vista sitúan al espectador en una posición de cercanía emocional y lo llevan a compartir su humillación y frustración.

Este recurso contribuye a que el público no se limite a observar, sino que experimente la injusticia junto con el personaje. En consecuencia, pueden emerger empatía o incomodidad, moduladas por creencias y antecedentes del espectador, y aparecer reflexiones e inferencias internas en tiempo real.

Así, mediante recursos como la sutura, la película transmite su narrativa sobre la justicia y sitúa al público dentro de luchas éticas y emocionales de los personajes durante la visualización.

También al ver *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (Iñárritu 2014), los espectadores pueden experimentar la transición de la narración a la espectacularidad de forma especialmente vívida mediante una estrategia de inmersión basada en tomas largas y planos aparentemente continuos, utilizada de manera destacada por su director.

El uso extensivo de planos aparentemente continuos introduce al espectador en la confusión psicológica y la lucha existencial de Riggan Thomson y provoca identificación inmediata con su ansiedad, desesperación y deseo de validación. En escenas como enfrentamientos entre bastidores o episodios alucinatorios, los movimientos sostenidos de cámara reducen la distancia psicológica y hacen que el público experimente de manera visceral la realidad subjetiva del personaje.

Esta inmersión obliga al público a interiorizar emociones y ambigüedades morales en tiempo real y suscita inferencias personales sobre el personaje, apoyadas en esquemas culturales preexistentes del espectador. A través de un estilo cinematográfico meticulosamente elaborado, la película transmite una narrativa de justicia centrada en integridad personal, fama y autenticidad, y la coloca en la experiencia inmediata del público.

Esta diversidad de recepciones revela la complejidad de interiorizar historias de justicia y subraya que la espectacularidad, impulsada por identificación, contexto e interpretación individual, condiciona el modo en que narrativas cinematográficas pasan a formar parte de la experiencia personal y del diálogo social.

En este tránsito, el viaje de la narración al espectador marca el punto donde una historia cinematográfica sobre justicia se integra, aunque sea provisionalmente, en la experiencia personal. Es un punto de inflexión: la representación externa se encuentra con la recepción interna. Reconocer este vínculo impide asumir que lo que aparece en pantalla coincide automáticamente con lo que el público interpreta, un error que el marco evita al incluir la espectacularidad como fase distinta.

3.2. De la espectacularidad a la imaginación moral: interiorización de la justicia

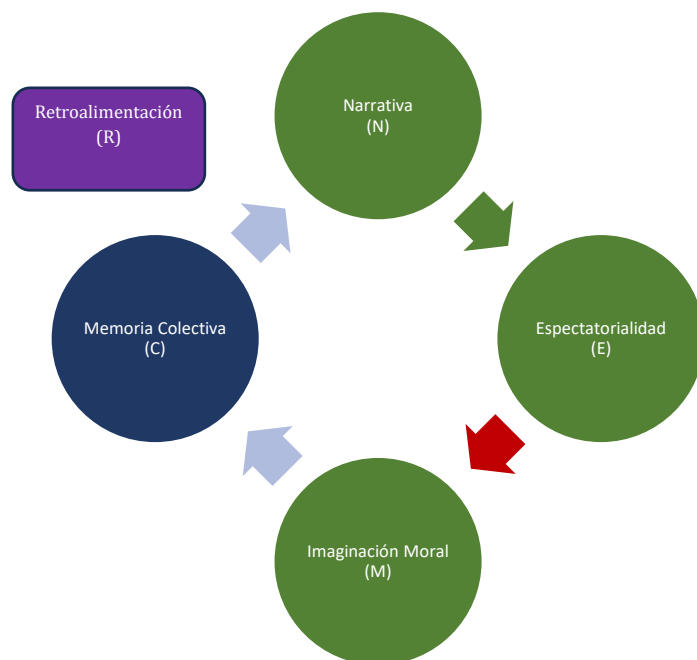


Figura 9. Representa el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, resaltando con una flecha de color rojo la transición de la espectacularidad a la imaginación moral.

La siguiente transición del Ciclo va de la experiencia inmediata del espectador a su imaginación moral. Esta transición es más interna y sutil que la primera. Por ello, la fase de espectadorialidad y la fase de imaginación moral están estrechamente vinculadas y en la práctica puede ser complejo distinguirlas. Con todo, el modelo las distingue: la primera describe la recepción durante la visualización; la segunda describe la elaboración moral posterior que la obra puede activar.

Una cosa es que el espectador reaccione en el momento, ría, llore o se aferre a la butaca, haga inferencias y emita juicios de valor. Otra cosa es que esa experiencia se filtre después en procesos de pensamiento y en valores más profundos.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico sostiene que este tránsito puede ocurrir y tiende a ser más visible en películas con fuerte contenido de justicia. Los espectadores pueden llevar consigo la experiencia en memoria y afecto, lo que puede influir en su razonamiento moral más allá del momento de la visualización.

¿Cómo pasa un espectador de ver una historia a reflexionar sobre justicia en la vida real? El capítulo 4 muestra cómo las narrativas pueden servir como laboratorios morales. Una vez terminada la película, el espectador puede seguir reflexionando sobre las cuestiones que plantea.

A veces se trata de un ejercicio deliberado. Por ejemplo, un profesor de Derecho puede asignar una película y pedir a sus alumnos que discutan implicaciones éticas, con lo que activa de manera directa la imaginación moral.

Sin embargo, el proceso también puede ser espontáneo. Una persona puede acostarse pensando: “¿fue correcto que el personaje infringiera el Derecho para lograr un resultado justo? ¿Yo lo haría alguna vez?”. También puede ocurrir que, al ver una noticia sobre denunciantes, recuerde la película y esa imagen influya en su opinión. Esa persona puede pensar: “la película sugiere que es casi imposible hablar sin represalias, ¿es así en la vida real?”.

En este vínculo convergen valores personales y experiencia cinematográfica. Si la fase de espectadorialidad consiste en exponerse a la historia, la imaginación moral consiste en

elaborarla. No todas las películas suscitan reflexión moral profunda, pero historias centradas en justicia suelen hacerlo porque problematizan explícitamente el bien y el mal.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico invita a considerar que el efecto de una película puede no agotarse en el momento de verla, sino desarrollarse conforme el espectador le da sentido. Una película sobre justicia por mano propia puede inquietar al público y llevarlo a cuestionar la legitimidad de tomar la justicia por su propia mano. Asimismo, un desenlace trágico puede permanecer en la memoria del espectador y volverlo más sensible a injusticias de la vida cotidiana.

A su vez, conviene reconocer que esta interiorización está influida por el marco moral previo del espectador. Quien valora de manera central el debido proceso puede activar su imaginación moral de modo distinto al ver una película sobre venganza que quien privilegia resultados y cree que el fin justifica los medios.

La película podría desafiar a la primera persona y llevarla a pensar: “siento simpatía por el justiciero, pero va en contra de mis principios. ¿Por qué siento simpatía? ¿Es manipulación emocional de la película o realmente doblaría mis principios en una situación extrema?”.

Para la segunda persona, la misma película podría reforzar su punto de vista y hacerle preguntarse si a veces romper reglas es necesario. Con ello puede advertir que, en el fondo, ya pensaba así. En ambos casos, la película ofrece un escenario para elaborar estos razonamientos.

Un indicador de este vínculo es la aparición de diálogo normativo después de la visualización. Cuando las personas discuten lo que debería haber ocurrido en la película o establecen analogías con problemas de justicia del mundo real, activan imaginación moral. La película funciona entonces como un disparador para expresar o reevaluar criterios de justicia.

Por ejemplo, después de ver *Justice in the Balance*, la película hipotética, un espectador podría decir: “no debería hacer falta un abogado héroe para que una comunidad obtenga justicia; el sistema debería protegerla desde el inicio”. Esa afirmación muestra que el espectador piensa más allá de la trama y se desplaza hacia el principio general, señal clara de imaginación moral activa.

Como ejemplo, *Spotlight* (McCarthy 2015) muestra la transición de reacciones inmediatas del espectador hacia una reflexión moral más profunda. Al principio, el público puede sentir enojo, conmoción y empatía cuando los periodistas descubren abusos sexuales sistemáticos en el seno de la Iglesia católica.

Sin embargo, más allá de la experiencia emocional inmediata, el público puede sostener una contemplación sobre responsabilidad moral, corrupción institucional e imperativo ético de enfrentar la injusticia.

Muchos espectadores pudieron quedar sumidos en debates internos sobre responsabilidad personal, como: “¿habría sido yo lo bastante valiente para hablar?” o “¿hasta qué punto somos cómplices cuando permanecemos en silencio?”. La película funciona como laboratorio moral al incitar al público a interiorizar temas de justicia en su razonamiento moral.

Otro ejemplo es *Anora* (Baker 2024). Inmediatamente después de verla, el público puede quedar afectado por la escena final: Ani, sentada vulnerable en el coche de Igor, se derrumba tras retroceder ante un beso. La escena concentra consecuencias de decisiones que tomó o que percibe que se vio obligada a tomar, así como el deterioro de la imagen que tiene de sí misma.

Al principio, los espectadores pueden sentir simpatía o incomodidad ante el trauma visible de Ani. Sin embargo, en los días siguientes, esta reacción emocional puede evolucionar hacia una contemplación moral más profunda.

Es posible que vuelvan una y otra vez a la escena y se planteen preguntas complejas sobre explotación y poder, como: “¿era Ani realmente responsable de su destino o estaba atrapada por una dinámica de poder social? ¿Sus elecciones reflejaban autonomía real o el sistema le negó condiciones de justicia desde el inicio?”.

Este proceso reflexivo ilustra cómo la película funciona como laboratorio moral: lleva al público de empatía inmediata a reflexión crítica y sostenida sobre injusticia sistémica y responsabilidad personal, e inscribe estas cuestiones éticas en una imaginación moral duradera.

Asimismo, *Roma* (Cuarón 2018) ejemplifica cómo respuestas emocionales iniciales pueden evolucionar hacia imaginación moral duradera. En una primera visualización, el público puede sentirse profundamente conmovido por el retrato de la fortaleza silenciosa y la vulnerabilidad de Cleo como trabajadora doméstica indígena.

Sin embargo, la descripción sutil pero persistente de desigualdades raciales y de clase puede permanecer en la mente del público y suscitar reflexiones más profundas mucho después de terminar los créditos.

Los espectadores pueden seguir cuestionando injusticia sistémica en la vida cotidiana y plantearse pensamientos como: “¿a quién no vemos realmente en la sociedad?” o “¿estoy contribuyendo a estas desigualdades, por acción u omisión?”. Este proceso reflexivo pone de relieve la capacidad de la película para trascender el impacto emocional inmediato e inscribir temas de justicia en marcos éticos duraderos.

En *Oppenheimer* (Nolan 2023), el público puede experimentar reacciones emocionales fuertes ante escenas que retratan dilemas morales asociados a la creación y el uso de la bomba atómica, en particular a través de la conciencia conflictiva del propio Oppenheimer. Un ejemplo es la escena en la que el secretario de guerra Henry Stimson elimina Kioto de la lista de objetivos y lo justifica con recuerdos de su luna de miel. El momento muestra cómo prejuicios personales y criterios arbitrarios pueden influir en decisiones éticas de enorme escala.

Aunque inquietante, este momento puede permanecer en la mente del espectador mucho más allá de la película y suscitar debates internos como: “¿con qué frecuencia razones personales determinan decisiones que alteran la historia? ¿Pueden ser imparciales decisiones tan enormes sobre Derecho, justicia y moral? ¿Estaba moralmente justificado desatar un poder tan devastador para acortar la guerra?”.

Esta transición ejemplifica cómo la película funciona como laboratorio ético y jurídico: desplaza al público más allá de reacciones instantáneas hacia contemplación sostenida sobre cómo la falibilidad humana y la responsabilidad se cruzan en decisiones públicas. Con ello, temas de justicia quedan incorporados en marcos morales duraderos.

En el modelo del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, este tránsito es crucial porque abre el paso de experiencia individual hacia significado colectivo. Si los temas de una película quedan en emoción pasajera, es posible que no trasciendan. En cambio, cuando ingresan en la vida reflexiva de la persona, pueden discutirse, orientar acciones o al menos recordarse, y así tender un puente hacia la memoria colectiva. La interiorización de la historia de justicia sienta bases para influencia duradera.

De igual modo, el tránsito hacia la memoria colectiva no es automático: requiere vías de circulación social que seleccionen, estabilicen y disputen lo que la película “significa” para un grupo. Conversaciones en el aula, reseñas, redes sociales, discusiones familiares, foros cívicos e incluso litigios estratégicos pueden servir como espacios de amplificación y también de contestación. Una misma película puede activar imaginaciones morales divergentes y, con ello, conflictos interpretativos sobre la justicia.

Esa disputa no debilita necesariamente el efecto colectivo; con frecuencia lo intensifica, porque obliga a explicitar premisas morales que suelen permanecer implícitas. Así, cuando la interiorización individual encuentra espacios sociales donde puede expresarse, confrontarse y sedimentarse, el Ciclo alcanza una dimensión plenamente jurídica: la película deja de ser solo experiencia privada y se convierte en punto de referencia compartido para argumentar sobre justicia en esfera pública.

3.3. De la imaginación moral a la memoria colectiva: sedimentación social

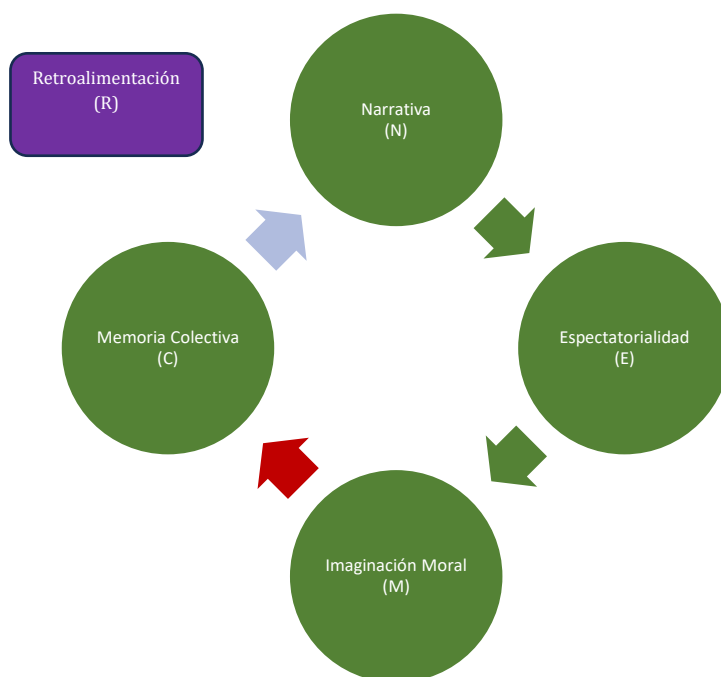


Figura 10. Representa el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, resaltando con una flecha de color rojo la transición de la imaginación moral a la memoria colectiva.

La transición de la imaginación moral individual a la memoria colectiva ocurre cuando reflexiones personales se comunican, circulan y se vuelven significativas para un grupo. Incluso cuando el registro parece individual, la teoría de Halbwachs analizada en el capítulo 5 muestra que el recuerdo se organiza en marcos sociales y se apoya en lenguaje, referencias y prácticas compartidas.

Esta transición del Ciclo Cinematográfico-Jurídico puede entenderse como una ampliación: pasar de “yo sentí o pensé esto” a “nosotros, como sociedad o grupo social, recordamos esto o hablamos de esto”. Supone procesos de comunicación, circulación mediática y tiempo.

Para que una respuesta de imaginación moral de un individuo contribuya a la memoria colectiva en este sentido, suele ser necesario que muchas personas la compartan o la repliquen. Esto puede ocurrir de forma difusa y orgánica. Después de una película jurídica de amplio impacto, puede haber debates públicos en la prensa, en internet, en las aulas o en mesas familiares sobre las cuestiones que plantea.

Si un número amplio de espectadores converge en los mismos temas o preguntas, empieza a formarse una conversación social. Con el tiempo, pueden estabilizarse ciertas interpretaciones o lecciones asociadas a la película. La transición de la imaginación moral a la memoria colectiva es un proceso dinámico mediado por comunicación social, discurso público y refuerzo cultural, que transforma reflexiones personales en referencias compartidas.

A la luz de la obra fundacional de Maurice Halbwachs sobre memoria colectiva, analizada en el capítulo 5, este fenómeno no es una simple suma de experiencias individuales. Es una construcción social conformada por marcos como lenguaje, rituales y medios de comunicación, tradicionales y digitales.

Cuando los espectadores activan su imaginación moral, por ejemplo, al interpretar dilemas éticos de una película como *Justice in the Balance*, no siempre mantienen estas reflexiones en privado. Al contrario, las comentan con otras personas, publican reacciones en redes sociales como X, TikTok e Instagram, o contribuyen a conversaciones culturales más amplias mediante críticas, memes y debates.

Las redes sociales, en particular, aceleran este proceso. El acceso ubicuo a pantallas permite compartir interpretaciones casi de inmediato y la lógica de viralidad puede amplificar una lectura hasta convertirla en tendencia, e influir incluso en quienes no han visto la película. Con ello se produce una difusión indirecta: personas no espectadoras absorben y debaten temas de una película e integran esas referencias en la comprensión social de la justicia.

Con el tiempo, medios de comunicación tradicionales, como cobertura informativa y ensayos críticos, difunden aún más estas interpretaciones. A su vez, la adopción institucional puede consolidarlas en narrativas duraderas, por ejemplo, cuando una película se incorpora a debates sobre educación jurídica o política pública.

La distinción de Jan Assmann entre memoria comunicativa y memoria cultural, analizada en el capítulo 5, aclara este tránsito. Los intercambios iniciales e informales entre espectadores, especialmente en redes sociales, forman parte de la memoria comunicativa. A medida que estas ideas ganan tracción mediante repetición y resonancia cultural, se estabilizan como

memoria cultural, esto es, una comprensión de largo plazo sobre la justicia por parte de una sociedad.

Sin embargo, el papel de las redes sociales es ambivalente. Si bien democratizan la participación, también pueden reducir reflexiones morales complejas a fragmentos fugaces y virales. El flujo constante de contenidos corre el riesgo de diluir la profundidad en favor de la inmediatez.

Así, el salto de la imaginación moral a la memoria colectiva no es abrupto: es un proceso mediado e iterativo, basado en interacción social, en línea y fuera de línea, y reforzado por instituciones culturales. Un indicio de que una película entra en memoria colectiva es el uso de su título como atajo descriptivo en el habla cotidiana.

Por ejemplo, se vuelve común decir “esto parece una escena de tal película” o “es la película de nuestra generación”. Cuando este tipo de referencia se entiende de forma generalizada, puede decirse que la película ha entrado en el territorio de la memoria colectiva.

Cabe señalar que la memoria colectiva no requiere acuerdo unánime sobre el mensaje de una película. Puede haber debates incluso polarizantes sobre su significado. Lo decisivo es que la obra permanezca en el discurso público como referencia reconocible.

Supongamos que la película hipotética *Justice in the Balance* se recuerda de manera amplia. Un sector puede alabarla por inspirar el activismo medioambiental, mientras otro puede criticarla por irrealista o tendenciosa. Al discutir sobre ella, ambos grupos reconocen el lugar que ocupa en la conciencia social. La película se vuelve referencia cultural porque atrajo la imaginación moral de suficientes personas como para sostener un diálogo continuo.

El papel de los medios de comunicación, las redes sociales y la educación es significativo al pasar de la reflexión individual a la memoria colectiva. Críticos, académicos, periodistas y educadores actúan a menudo como intermediarios.

Una obra audiovisual que podría influir de forma discreta en individuos puede amplificarse cuando se publican artículos sobre sus temas, se incorpora a programas escolares o se cita en discursos políticos. Estos actos desplazan significados desde lo privado hacia lo público.

El capítulo 5 señala cómo narraciones, incluso ficticias, pueden ser absorbidas por la historia que una comunidad o nación cuenta sobre sí misma. En el contexto del Ciclo, la imaginación moral activa interrogantes en muchos individuos y la memoria colectiva estabiliza algunas de esas lecturas en repertorios culturales compartidos.

Otro mecanismo relevante es la formación de comunidades de interpretación. A veces, aficionados o grupos de defensa se articulan en torno a una película por sus temas de justicia. Por ejemplo, una película sobre condenas injustas puede inspirar un grupo de interés o, al menos, una oleada de preocupación pública por iniciativas de revisión de condenas.

Ese componente grupal, personas que se reúnen porque una película las ha impactado, alimenta memoria colectiva porque genera acontecimientos, eslóganes o incluso movimientos que dejan huella. Aunque algunos sean efímeros, pasan a formar parte de la historia de recepción de la película.

En el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, la transición a la memoria colectiva sugiere que la historia de justicia ha adquirido un impacto compartido y relativamente duradero. La película deja de operar solo como entretenimiento circunstancial y pasa a funcionar como punto de referencia o símbolo dentro de una cultura.

Los juristas pueden advertirlo cuando, por ejemplo, opiniones de tribunales o artículos jurídicos hacen referencia a la cultura popular, lo que indica que el propio Derecho dialoga con estos recuerdos. Aunque es menos frecuente, ocurre que jueces o abogados mencionen películas jurídicas conocidas para ilustrar un punto. Con mayor frecuencia, es visible cuando la opinión pública o las actitudes sociales reflejan narrativas que las personas han absorbido de medios de comunicación.

Esta transición permite precisar por qué el marco pertenece al campo del Derecho. El Derecho no se reduce a normas escritas; también depende de interpretaciones compartidas de justicia e injusticia, de expectativas sociales y de legitimidad institucional. La memoria colectiva, configurada en parte por narrativas audiovisuales, contribuye a ese trasfondo interpretativo con el que una sociedad evalúa decisiones, instituciones y reformas.

Esa comprensión compartida puede impulsar cambios jurídicos o resistencia al cambio. Si la memoria colectiva está llena de historias que glorifican los juicios justos y el triunfo de la justicia, puede aumentar la fe pública en los tribunales y la exigencia de que estén a la altura de ese ideal.

Si la memoria colectiva identifica una situación como injusta, puede generar presión social para corregirla o para resistir su normalización. Si la memoria colectiva se alimenta de historias de fracaso sistémico, puede crecer el escepticismo y la demanda de reforma.

Get Out (Peele 2017) ejemplifica la transición de la imaginación moral individual a la memoria colectiva. Las cuestiones morales de la película, que en un inicio incitaron a espectadores a reflexionar en privado sobre dinámicas raciales contemporáneas, complicidad y privilegio, se convirtieron en conversación pública generalizada.

Los debates en las redes sociales, los análisis críticos y los diálogos cotidianos popularizaron el concepto de “*sunken place*”, traducido como “lugar hundido”, y lo convirtieron en una metáfora culturalmente reconocida de marginación sistémica y silenciamiento racial (Woods 2023).

Incluso personas que no habían visto la película pudieron entender la referencia y comprometerse con sus temas. Ello muestra cómo reflexiones éticas personales se sedimentaron colectivamente, transformando esta película de entretenimiento en punto de referencia cultural compartido para pensar justicia racial.

Por otra parte, *Black Panther* (Coogler 2018) muestra el salto de la imaginación moral individual a la memoria colectiva compartida. El caso es relevante porque suele leerse como entretenimiento de franquicia de superhéroes. No obstante, desde su estreno, espectadores pudieron comprometerse personalmente con temas de representación racial, colonialismo, justicia y empoderamiento.

La película se convirtió rápidamente en un fenómeno social más amplio, impulsado por la cobertura mediática, conversaciones en las redes sociales, debates en las aulas y actos públicos para celebrar su importancia cultural (Joseph 2018).

Sus eslóganes y símbolos, en especial “*Wakanda Forever*” y “Wakanda para siempre”, trascendieron el contexto de la película y se convirtieron en signos perdurables de orgullo racial, justicia e identidad (Joseph 2018).

Esta resonancia cultural muestra cómo reflexiones éticas individuales sobre justicia pueden transformarse en narrativas duraderas y colectivas dentro de la memoria compartida de la sociedad.

Asimismo, *The Big Short* (McKay 2015) muestra cómo narrativas cinematográficas pueden pasar de la reflexión moral privada a una memoria colectiva más amplia sobre la justicia económica. El público puede enfrentarse inicialmente a dilemas éticos personales en torno a la mala conducta financiera, la codicia y la rendición de cuentas.

Sin embargo, la narrativa pronto se incorporó al discurso público y se citó con frecuencia en análisis de los medios de comunicación, discusiones académicas y debates políticos sobre equidad económica y reforma sistémica (Hart 2015; Rosenberg 2015).

En particular, términos y conceptos explicados en la película, como obligaciones de deuda y préstamos abusivos, se incorporaron a la comprensión general y fijaron la película en la memoria colectiva como referencia simbólica para la crítica social de la corrupción financiera y la desigualdad (Hart 2015; Rosenberg 2015).

La película *Parasite* (Bong 2019) ejemplifica también la transición de la imaginación moral individual a la memoria colectiva. Al inicio, el público puede enfrentarse en privado a reflexiones éticas sobre la desigualdad social, el conflicto de clases y la invisibilidad de la pobreza.

Pronto, estos temas suscitaron un amplio diálogo público, desde debates en la red social antes llamada Twitter, ahora X, y críticas detalladas en revistas académicas hasta conversaciones cotidianas (Lee 2019; Lee 2022; Kwak 2019; Kuhn 2020; Ingraham 2020).

El departamento del sótano, la metáfora de “cruzar la línea” y, sobre todo, el motivo recurrente del “olor” característico asociado a la pobreza se convirtieron en símbolos ampliamente reconocidos de arraigadas divisiones de clase, a los que hacían referencia

incluso quienes no habían visto la película (Lee 2019; Lee 2022; Kwak 2019; Kuhn 2020; Ingraham 2020).

De este modo, la película muestra precisamente cómo las reflexiones morales privadas se convierten en relatos sociales compartidos, incrustando complejas nociones de justicia económica en la memoria colectiva.

En resumen, la memoria colectiva moldeada por el cine contribuye al contexto cultural en el que se elaboran, interpretan y aplican los derechos. Por ello, resulta relevante para el análisis jurídico atender a ese contexto. El Ciclo Cinematográfico-Jurídico ofrece una vía clara para estudiar cómo ese contexto se renueva y se reconfigura continuamente a través de narraciones cinematográficas.

3.4. De la memoria colectiva a la narrativa jurídica: retroalimentación

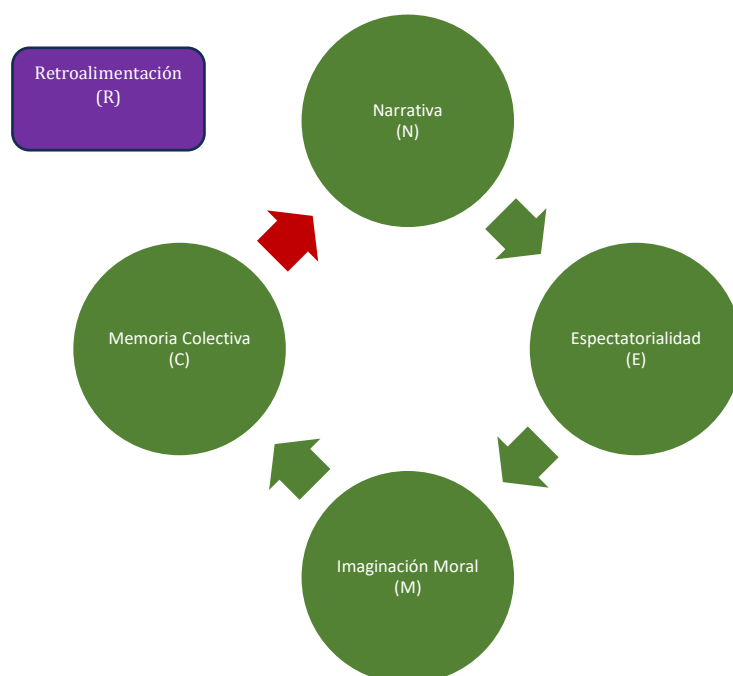


Figura 11. Representa el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, resaltando con una flecha de color rojo la transición de la memoria colectiva a la narrativa jurídica a través de la retroalimentación.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico se completa y se reinicia con la transición de la memoria colectiva hacia la creación de nuevas narrativas cinematográficas sobre justicia. Este mecanismo de retroalimentación subraya la naturaleza iterativa del marco: recuerdos sociales de la justicia, moldeados por obras audiovisuales anteriores mediante espectralidad e

imaginación moral, influyen en narrativas posteriores sin imponerles un contenido predeterminado.

Lejos de crear en aislamiento, los cineastas recurren a esa reserva cultural en una interacción dinámica de inspiración, subversión e innovación. El proceso no es determinista, sino dialógico: la agencia creativa se ejerce dentro de una red de influencias culturales, expectativas del público y condiciones de la industria.

A continuación, se delinean mecanismos mediante los cuales la memoria colectiva puede orientar nuevas narrativas, con el fin de ofrecer una comprensión global del mecanismo de retroalimentación. Los mecanismos son ilustrativos y no exhaustivos: su finalidad es funcionar como guía analítica y abrir líneas de investigación adicionales.

Con frecuencia, los cineastas se inspiran en relatos arraigados en la memoria colectiva de una sociedad o de grupos específicos para crear obras que dialogan con historias icónicas sobre justicia o las reimaginan.

Películas clásicas como *12 Angry Men* (Lumet 1957), con su arquetipo de justicia deliberativa, o *To Kill a Mockingbird* (Mulligan 1962), que encarna el ideal del abogado moralista, funcionan como referentes culturales que narrativas posteriores pueden homenajear, adaptar o discutir.

Esta intertextualidad, expuesta en el capítulo 3, se apoya en esquemas narrativos compartidos que permiten retomar temas establecidos y actualizarlos en nuevos contextos. Así, la memoria colectiva opera como base creativa y contribuye a la continuidad, y también a la variación, de la representación cinematográfica de la justicia.

Una película reciente que ilustra eficazmente la referenciación intertextual es *La La Land* (Chazelle 2016), la cual reinterpreta la narrativa, el estilo visual y la nostalgia temática de musicales clásicos de Hollywood como *Singin' in the Rain* (Donen y Kelly 1952) y *The Umbrellas of Cherbourg* (Demy 1964), entre otros.

Del mismo modo, la reciente interpretación de *A Star is Born* (Cooper 2018) representa una reimaginación consciente de una narrativa icónica ya profundamente arraigada en la memoria

cinematográfica colectiva a través de sus adaptaciones anteriores (Wellman 1937; Cukor 1954; Pierson 1976). Al abordar temas contemporáneos como la salud mental, la adicción y las dinámicas de género, esta película demuestra el uso estratégico que hacen los cineastas de esquemas narrativos familiares para resonar con fuerza en el público moderno.

Estos ejemplos muestran que la memoria colectiva funciona como archivo de formas narrativas, arquetipos y expectativas que nuevas obras pueden reutilizar, tensionar o transformar. En el ámbito jurídico, esa base incluye figuras como el jurado deliberativo o el abogado moralista, que reaparecen y se reconfiguran según contextos históricos y sensibilidades contemporáneas.

Cuando la memoria colectiva está saturada de relatos recurrentes, como el abogado triunfante o veredictos presentados como inequívocos, los cineastas pueden subvertir convenciones para abrir nuevas perspectivas. Si historias de abogados heroicos dominan el recuerdo social, una película puede presentar un abogado comprometido pero limitado o un desenlace ambiguo, y con ello invitar a reconsiderar complejidades de la justicia.

Por ejemplo, una narración podría invertir el optimismo de la hipotética *Justice in the Balance*, en la que una comunidad triunfa sobre contaminación corporativa, y retratar una victoria pírrica en la que el éxito jurídico tiene un costo personal devastador.

Otro ejemplo contemporáneo es *Marriage Story* (Baumbach 2019), que ofrece una crítica del optimismo jurídico al retratar abogados de derecho de familia que instrumentalizan emociones y exacerbaban el daño personal, y muestran el Derecho como perjudicial en lugar de curativo. La figura del abogado como icono moral se invierte y aparece como agente de deterioro personal más que como garante de justicia.

Asimismo, la película *Joker* (Phillips 2019) subvierte narrativas culturales optimistas sobre equidad y justicia social y explora el fracaso sistémico, angustia psicológica y desenlaces morales ambiguos. En lugar de presentar un orden social y un sistema jurídico capaces de ofrecer claridad moral o reparación, la película retrata una realidad sombría que pone en tensión supuestos del público sobre orden y justicia.

La memoria colectiva también deja al descubierto ausencias en relatos sobre justicia, lo que puede impulsar a cineastas a abordar vacíos y ampliar el discurso social. Si en la memoria cinematográfica predominan narrativas de juicios que minimizan o excluyen derechos de pueblos indígenas u otras minorías, esos silencios pueden convertirse en punto de partida para nuevas narrativas. Al desplazar el foco hacia esas experiencias, estas obras reorientan la representación y amplían el debate sobre qué cuenta como justicia.

Dos ejemplos contemporáneos convincentes sobre justicia indígena y derechos territoriales son el drama *Beans* (Deer 2020) y *Killers of the Flower Moon* (Scorsese 2023). La película *Beans* repasa la crisis de Oka de 1990 desde la perspectiva de una joven mohawk llamada Beans y pone de relieve la resistencia de una comunidad indígena frente a fuerzas gubernamentales y sociales que buscan apropiarse de sus tierras ancestrales.

Al centrarse en este momento histórico desde una perspectiva indígena, la película aborda una laguna importante en la representación habitual del cine convencional sobre luchas por justicia indígena y amplifica voces y relatos con frecuencia omitidos o minimizados. Con ello contribuye a la memoria colectiva y profundiza el discurso social sobre justicia, soberanía y derechos indígenas.

Killers of the Flower Moon examina los asesinatos sistemáticos cometidos contra miembros de la Nación Osage durante la década de 1920, mostrando cómo los prejuicios raciales y la codicia por el petróleo motivaron actos de violencia. Además, destaca el papel del *Federal Bureau of Investigation*, FBI, o Buró Federal de Investigaciones, en el esclarecimiento de los crímenes, lo que permite visibilizar dinámicas más amplias de explotación y racismo.

La película *Sound of Metal* (Marder 2019) ejemplifica otra forma de abordar silencios en representaciones cinematográficas de justicia al centrar su narrativa en discapacidad, en particular sordera, un ámbito históricamente subrepresentado en cine convencional. Al retratar a un músico que sufre pérdida súbita de audición y enfrenta complejidades de identidad, aceptación y pertenencia comunitaria, la obra cuestiona normas sociales sobre discapacidad y capacitismo.

Con ello, la película amplía el discurso social más allá de contextos jurídicos tradicionales y muestra luchas por reconocimiento, dignidad e inclusión. En ese movimiento, contribuye a memoria colectiva al visibilizar dimensiones de justicia relacionadas con accesibilidad, autonomía e integración social.

Estas obras enriquecen la memoria colectiva al introducir paradigmas de justicia coherentes con un enfoque amplio de la justicia como preocupación humana y no solo como construcción técnico-jurídica. El mecanismo permite estudiar cómo el cine puede ampliar el repertorio social de problemas y lenguajes jurídicos, al responder tanto a lo que la memoria omite como a lo que conserva.

La memoria colectiva configura ideas previas del público, con las que cineastas deben dialogar para asegurar relevancia y recepción. Espectadores acostumbrados a narrativas que concluyen con claridad moral, como veredictos satisfactorios de dramas judiciales clásicos, llevan esas expectativas a nuevas películas.

Cineastas y productores pueden alinearse con estas expectativas para atraer a un público más amplio, como ocurre en thrillers jurídicos populares, o pueden desafiarlas para buscar impacto artístico. Esta segunda opción puede generar resistencia inicial, pero también puede contribuir a redefinir normas narrativas. Las fuerzas del mercado cinematográfico amplifican la dinámica: taquilla, recepción crítica y conversación en redes sociales señalan qué resuena e influyen en decisiones narrativas.

Por ejemplo, si la hipotética *Justice in the Balance* incorpora justicia medioambiental a la memoria colectiva, una película posterior podría aprovechar el interés del público por temas ecológicos. Ello ilustra cómo la demanda del público, arraigada en memoria cultural, puede orientar la producción.

Nomadland (Zhao 2020) navega expectativas del público al desafiar narrativas convencionales de justicia que prometen resoluciones claras y triunfos morales. En lugar de ofrecer una resolución reconfortante o una crítica social explícita, explora desplazamiento económico e injusticia sistémica mediante realismo matizado y sutileza. Su recepción sugiere

que este enfoque encontró un terreno propicio en una sensibilidad colectiva creciente hacia precariedad socioeconómica, en un contexto de incertidumbre económica.

El reconocimiento crítico y del público que la película generó puede leerse como indicio de un cambio en preferencias y en disposiciones del mercado hacia películas que redefinen expectativas tradicionales sobre justicia y crítica social.

Otro ejemplo es *Promising Young Woman* (Fennell 2020), que subvierte expectativas arraigadas en memoria colectiva sobre agresión sexual, rendición de cuentas y justicia retributiva. En lugar de ofrecer triunfo predecible o claridad moral reconfortante, la película inquieta al público con desenlaces ambiguos y decisiones narrativas provocadoras.

En un contexto de atención pública creciente a violencia de género y a movimientos de rendición de cuentas como #MeToo, la película aprovechó dinámica de mercado, incluida participación en redes sociales y discurso crítico, para alcanzar al gran público (Horton 2021). El caso sugiere que la interrupción intencional de expectativas puede redefinir normas narrativas sin perder impacto comercial y cultural.

Cambios sociales amplios, como reformas jurídicas, movimientos sociales o clima político, interactúan con memoria colectiva e inspiran nuevas narrativas. Por ejemplo, el auge del discurso de justicia restaurativa puede dar lugar a películas que hacen hincapié en reconciliación en lugar de castigo. Estas narrativas reflejan tendencias del mundo real y pueden contribuir a su discusión pública.

Los cineastas, como participantes culturales, responden a estos contextos y articulan memoria colectiva en historias que reflejan o critican el espíritu de época. Esta interacción subraya dimensión temporal del Ciclo y tiende puentes entre narrativas del pasado y preocupaciones del presente.

El mecanismo de retroalimentación puede ilustrarse con *Justice in the Balance*. Si esta película hipotética se convierte en referente colectivo de justicia medioambiental, cineastas posteriores podrían producir secuelas que exploren cuestiones no resueltas, como represalias empresariales, o subvertir su tono esperanzador con una historia más oscura de fracaso sistémico.

Otra posibilidad es que un litigio medioambiental real inspire una narración que haga referencia a la película y entrelace ficción y realidad en la percepción pública. Estas iteraciones muestran cómo la memoria colectiva, formada a través de ciclos previos de narrativa, espectacularidad e imaginación moral, aporta materia prima para nuevas historias y mantiene en movimiento el Ciclo.

Por ejemplo, *Judas and the Black Messiah* (King 2021) ilustra cómo cineastas responden a contextos culturales y políticos contemporáneos al revisar relatos históricos a través de la lente de movimientos sociales actuales. Ambientada en la época del auge del *Black Panther Party*, su estreno resonó con debates contemporáneos sobre brutalidad policial, racismo sistémico y represión de activistas, especialmente a la luz de movimientos como *Black Lives Matter*.

Al trazar paralelismos entre injusticias del pasado y luchas contemporáneas por igualdad racial, la película muestra cómo memoria colectiva interactúa con el *zeitgeist* político y refuerza el compromiso del público y el discurso social.

Esta interacción dinámica también se aprecia en *Milk* (Van Sant 2008), que dramatiza el activismo de Harvey Milk en un contexto contemporáneo de movimientos por derechos LGBTQ+. Estrenada en medio de debates públicos intensos sobre matrimonio igualitario, en particular en torno a la Proposición 8 de California, una enmienda constitucional aprobada por votantes que prohibía el matrimonio entre personas del mismo sexo, la película entrelaza narrativas históricas de lucha con diálogos sociopolíticos actuales (*Los Angeles Times* 2008; Barnes 2009).

Además, *Women Talking* (Polley 2022) refleja discursos contemporáneos sobre justicia restaurativa, igualdad de género y reparación colectiva. Al dramatizar el diálogo interno de una comunidad tras un abuso sistémico, la película se vincula con cambios sociales más amplios orientados a reconocer marcos de justicia restaurativa en lugar de punitiva.

En sintonía con movimientos que defienden derechos de sobrevivientes y justicia de género, la película muestra cómo cineastas responden a la evolución de contextos sociales. Al recurrir

a memoria colectiva, la narración privilegia reconciliación y reparación comunitaria por encima de guiones tradicionales de castigo jurídico.

Desde una perspectiva crítica, cineastas no son receptores pasivos de esta influencia. Deciden si refuerzan, cuestionan o amplían memoria colectiva existente según visión personal, objetivos artísticos o intenciones comerciales. Estas decisiones están condicionadas por factores prácticos como acceso a obras anteriores mediante archivos y plataformas digitales, incentivos de la industria como financiación de películas socialmente relevantes, y avances tecnológicos que facilitan nuevas versiones o reinterpretaciones.

Esta proactividad mantiene el proceso dinámico y no mecánico, en consonancia con el enfoque cualitativo e interpretativo del Ciclo. Desde la Filosofía del Derecho, esta transición final muestra el papel del cine en el mantenimiento y la evolución de la conciencia jurídica.

Es importante señalar que cineastas recurren a memoria colectiva de forma consciente e inconsciente, lo que revela su doble papel como innovadores y como productos de su contexto social. La inspiración consciente se observa cuando directores hacen referencias intencionales a películas icónicas o relatos culturales integrados en memoria colectiva.

Por ejemplo, *The Batman* (Reeves 2022) ejemplifica el recurso consciente a la memoria colectiva al hacer referencia de manera explícita a relatos cinematográficos reconocibles. El director Matt Reeves evoca las películas *neo-noir* clásicas, en particular *Se7en* (Fincher 1995) y *Zodiac* (Fincher 2007), mediante estética visual, estructuras narrativas y preocupaciones temáticas familiares como crimen, corrupción y ambigüedad moral.

Al situar la historia de *The Batman* dentro de estos marcos reconocibles, Reeves se apoya en recuerdos y expectativas del público, y a la vez reinterpreta arquetipos detectivescos tradicionales. Esta referencia deliberada pone de relieve el uso estratégico de memoria colectiva como base y herramienta creativa para atraer a espectadores contemporáneos.

En cambio, la inspiración inconsciente surge de manera más sutil. Cineastas, inmersos en el *zeitgeist* cultural, pueden reproducir patrones narrativos arraigados o ansiedades sociales, como condenas injustas, sin intención deliberada, moldeados por décadas de influencias cinematográficas y por experiencias sociales.

Esta interacción resulta especialmente dinámica dada la tendencia de muchos artistas a desafiar o exponer defectos de normas sociales. Por ejemplo, *Moonlight* (Jenkins 2016) ilustra inspiración inconsciente al reflejar ansiedades sociales y patrones narrativos arraigados en torno a masculinidad, sexualidad e identidad racial.

El director, Barry Jenkins, no hace referencia explícita a narrativas cinematográficas anteriores. En su lugar, la película se hace eco de tensiones sociales y de temores relacionados con marginación, aceptación y pertenencia.

A través de una descripción sutil pero poderosa del viaje de madurez de un joven afrodescendiente, la película canaliza ansiedades culturales moldeadas por décadas de influencias sociales y cinematográficas y captura experiencias emocionales auténticas sin homenajes deliberados. Este ejemplo subraya el papel de cineastas como participantes culturales que expresan de manera intuitiva complejidades y vulnerabilidades inherentes a contextos sociales contemporáneos.

Asimismo, para ejemplificar tanto la influencia consciente como la inconsciente, así como el ejercicio activo y pasivo por parte de los cineastas al decidir si refuerzan, desafían o amplían la memoria colectiva existente en función de su visión artística y sus objetivos personales, consideremos las elecciones de reparto contemporáneas que colocan a actores afroamericanos en papeles históricamente blancos, como iconos literarios o figuras históricas.

Aunque muchos cineastas buscan conscientemente diversidad y representación, sus elecciones pueden suscitar, de manera no prevista, inquietudes sociales sobre identidad, autenticidad y especificidad histórica. Debates de este tipo reflejan tensiones culturales arraigadas y se conectan con décadas de narrativas y representaciones racializadas.

Así, incluso esfuerzos dirigidos a desafiar normas excluyentes pueden revelar capas de influencia no deliberada. En ese proceso, cineastas se convierten en conductos de debates subyacentes y muestran cómo memoria colectiva se renegocia continuamente en el cine.

Un ejemplo notable es la elección de Halle Bailey, actriz afroamericana, como Ariel en la reinterpretación de Disney de *The Little Mermaid* (Marshall 2023). Otro es *Snow White*

(Webb 2025), en la que el papel central recayó en Rachel Zegler, actriz de ascendencia latina. Estas decisiones de reparto generaron debate público sobre autenticidad, propiedad cultural y especificidad histórica, aunque Ariel y Blancanieves sean personajes de ficción (Nicholson 2023; Scribner 2025).

La intensidad de las reacciones, incluidas expresiones de rechazo asociadas a ansiedades raciales arraigadas, muestra cómo tensiones sociales y nociones históricas sobre identidad y representación afloran a través del cine. De este modo, decisiones intencionales pueden revelar debates culturales subyacentes y poner de relieve el papel del cine como espacio de renegociación de memoria colectiva y valores sociales.

Un ejemplo afín aparece en la recepción de *The Wolf of Wall Street* (Scorsese 2013). Su recepción muestra la naturaleza controvertida del cine como espacio cultural, donde intenciones explícitas de cineastas pueden divergir de forma impredecible de interpretaciones del público y de sus repercusiones sociales.

Aunque la película suele interpretarse como crítica satírica de codicia, excesos y corrupción asociada a riqueza, algunos segmentos del público se apropiaron del relato como fuente de inspiración o admiración por estilos de vida y actitudes que la película pretende condenar (Brody 2014).

Esta glorificación no prevista ejemplifica cómo memoria colectiva sigue siendo un espacio activamente negociado. También revela un rasgo central del Ciclo: una obra puede desafiar y reforzar valores sociales simultáneamente, según interacción entre intención del creador, recepción del público y discurso cultural más amplio. En consecuencia, la memoria colectiva no es unificada; es un terreno en disputa. En él, cineastas desempeñan un papel relevante en la renegociación de valores sociales y, con ello, en la configuración de nuevas historias.

A medida que la memoria colectiva privilegia determinados relatos sobre justicia, por ejemplo, juicios justos o desigualdades sistémicas, configura un ethos cultural que influye en expectativas de justicia y, de manera indirecta, en prácticas jurídicas. A su vez, nuevas narrativas renuevan ese ethos y generan un diálogo continuo entre cine y Derecho.

Al especificar estos mecanismos ilustrativos, la sección cierra el Ciclo Cinematográfico-Jurídico y reafirma su relevancia para la academia jurídica al mostrar cómo narraciones culturales mantienen y transforman la justicia como construcción social en movimiento.

En síntesis, la memoria colectiva provee repertorios de historias, símbolos y expectativas de los que surgen nuevas narrativas cinematográficas sobre justicia. Al reiniciar el Ciclo con una nueva obra, esa obra se inscribe en una genealogía de relatos anteriores que han sedimentado como memoria colectiva, de forma consciente o no consciente.

Así, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico explica continuidad y cambio en representación cinematográfica de la justicia y el Derecho a través de épocas. Capta un proceso dinámico: historias pasadas influyen en las presentes; las presentes modelan percepciones futuras; y el proceso se repite.

4. Alcance de la justicia en el Ciclo Cinematográfico-Jurídico: corrección de malentendidos

Antes de abordar las dinámicas y los límites temporales del Ciclo, conviene reiterar el alcance de la justicia que examina el Ciclo Cinematográfico-Jurídico y corregir algunos malentendidos frecuentes sobre la relación entre el Derecho y el cine.

Este marco teórico se centra en la justicia en sentido amplio y no se limita al Derecho entendido como técnica de leyes y procedimientos judiciales. Este alcance es deliberado: asegura la pertinencia del modelo para un espectro amplio de experiencias humanas vinculadas con justicia, derechos y obligaciones, sin reducirlo a entornos jurídico-formales.

Para efectos del Ciclo, la relevancia aparece cuando la narrativa pone en juego, de manera explícita o implícita, preguntas sobre derechos, obligaciones, atribución de responsabilidad, legitimidad institucional o distribución de cargas y beneficios. Con ese criterio, el modelo mantiene fronteras analíticas sin empobrecer el fenómeno.

4.1. Primer malentendido: solo importan las películas situadas en tribunales

Es una creencia común que el cine jurídico se refiere sobre todo a dramas de tribunales, escenas de juicio, jueces, testigos y litigio entre abogados. Aunque este tipo de películas

forma parte del género y aparece en varios ejemplos de esta investigación, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico va más allá de la sala del tribunal.

Las cuestiones de justicia atraviesan muchos ámbitos de la vida y, por ello, numerosos géneros cinematográficos. Una película de ciencia ficción sobre una sociedad futurista puede constituir una narrativa jurídica si problematiza derechos, obligaciones, equidad, legitimidad o atribución de responsabilidad en ese contexto.

Una película fantástica ambientada en un reino ficticio puede explorar la justicia a través de decisiones de gobernantes y rebeldes. Un melodrama familiar puede articularse en torno a una disputa sucesoria o a una elección ética con implicaciones jurídicas.

Mickey 17 (Bong 2025) muestra cómo los relatos cinematográficos sobre justicia van más allá de ámbitos jurídico-institucionales convencionales. En un entorno futurista, la película critica prácticas laborales explotadoras y la mercantilización de la vida humana mediante la historia de Mickey, un trabajador desechable que es regenerado repetidamente para realizar tareas peligrosas.

El público se enfrenta a cuestiones éticas sobre identidad, dignidad y explotación sistémica sin recurrir a un tribunal. Al abordar la deshumanización en contextos capitalistas y dilemas asociados a avances tecnológicos, la película muestra cómo cuestiones de justicia aparecen en géneros diversos, en coherencia con la perspectiva integral del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

Arrival (Villeneuve 2016) ejemplifica una concepción amplia de justicia al abordar dilemas éticos sobre comunicación, cooperación internacional y entendimiento mutuo ante un encuentro alienígena sin precedentes.

Sin escenas judiciales, la película explora responsabilidad colectiva, confianza y diplomacia, cuestiones vinculadas con justicia global y deber ético. El caso confirma que la justicia puede representarse en escenarios y géneros diversos, lo que respalda la conceptualización inclusiva del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

Mad Max: Fury Road (Miller 2015) muestra cómo las narrativas cinematográficas pueden abordar justicia social, liberación y derechos humanos más allá de ámbitos jurídicos tradicionales. Ambientada en un mundo distópico, la película aborda opresión de género, trata de personas, degradación medioambiental y resistencia al autoritarismo.

Estos temas conectan con nociones morales y jurídicas de equidad, libertad e igualdad y muestran que la justicia cinematográfica puede representar luchas sociales amplias, en coherencia con el énfasis del Ciclo Cinematográfico-Jurídico en una noción extensa de justicia.

Her (Jonze 2013) muestra cómo dilemas éticos y jurídicos aparecen en contextos personales y tecnológicos fuera de marcos jurídicos tradicionales. La película explora cuestiones sobre autonomía, consentimiento, privacidad y dependencia emocional en relaciones mediadas por una inteligencia artificial.

Sin referencias explícitas a leyes o tribunales, la película invita a reflexionar sobre obligaciones éticas de individuos y sociedades frente a tecnologías emergentes. Con ello se refuerza la premisa del Ciclo Cinematográfico-Jurídico: la justicia no se agota en lo judicial y atraviesa interacciones personales y sociales.

Zootopia (Howard y Moore 2016) también ejemplifica una concepción amplia de justicia al explorar prejuicios sistémicos, parcialidad y equidad mediante una narración accesible. La película retrata una sociedad animal atravesada por estereotipos arraigados, discriminación institucional y dilemas de responsabilidad personal, sin presentar procedimientos judiciales explícitos.

Al exponer estos temas mediante personajes y escenarios cercanos, la película muestra cómo las narrativas de justicia abarcan normas sociales e interacciones cotidianas, más allá de estructuras jurídicas meramente técnicas y formales.

La trilogía *Before* (Linklater 1995; Linklater 2004; Linklater 2013) también ilustra el alcance amplio de las narrativas de justicia al articular, mediante sus diálogos, dilemas éticos vinculados con relaciones personales, autenticidad, roles de género y obligaciones individuales.

Aunque la trilogía no contiene escenas judiciales ni disputas jurídicas formales, aborda con detenimiento equidad, responsabilidades emocionales, fidelidad y presiones sociales asociadas a la dinámica familiar y de pareja. Particularmente, en *Before Midnight* (Linklater 2013), los conflictos sobre igualdad de género, obligaciones parentales y negociación de la autonomía dentro del matrimonio conectan con nociones cotidianas de equidad y justicia.

Esta trilogía es útil como contraste porque muestra que narrativas románticas, a menudo clasificadas como simple entretenimiento, pueden iluminar conflictos de equidad, reciprocidad y responsabilidad. Con ello se refuerza una afirmación central del Ciclo Cinematográfico-Jurídico: los problemas de justicia están inmersos en complejidades de la vida cotidiana y de las relaciones humanas y no se agotan en marcos jurídicos formales.

Este enfoque permite captar la dimensión cotidiana del Derecho y las cuestiones morales que aparecen fuera de los tribunales. La mayoría de las interacciones de las personas con el Derecho no ocurre en juicios, sino mediante normas y prácticas ordinarias, como reglamentos escolares, derechos laborales y normas sociales respaldadas jurídicamente. Cuando estos elementos aparecen en el cine, incluso como subtrama, forman parte del paisaje cinematográfico-jurídico.

4.2. Segundo malentendido: solo los delitos generan implicaciones jurídicas

Otro malentendido es suponer que solo se participa en el ámbito jurídico si se comete un delito o si se es víctima de uno. En realidad, el marco sostiene que todas las personas participan en el ámbito jurídico como sujetos y destinatarios del Derecho.

Desde el nacimiento, las personas se encuentran bajo una jurisdicción que reconoce o niega derechos y fija obligaciones asociadas, por ejemplo, a la ciudadanía y a diversas responsabilidades. Se celebran contratos, se pagan impuestos, se conduce bajo normas de tránsito y se contrae matrimonio bajo el Derecho civil, entre otras actividades. En ese conjunto de prácticas pueden presentarse experiencias de justicia o injusticia. Por ello, muchas películas sobre la vida cotidiana muestran, de manera implícita, el Derecho en acción, aunque en la historia no exista detención ni proceso penal.

Juno (Reitman 2007) ejemplifica esta segunda idea errónea al retratar implicaciones jurídicas fuera de contextos criminales. La narración gira en torno a la decisión de una adolescente de dar a su bebé en adopción, una elección anclada en el Derecho de familia, derechos reproductivos y obligaciones de carácter contractual. La película muestra cómo el Derecho atraviesa decisiones personales y cómo las personas se relacionan con marcos jurídicos a través de experiencias como embarazo, maternidad, paternidad y acceso a servicios de salud.

Lady Bird (Gerwig 2017) también ejemplifica este malentendido al mostrar interacciones cotidianas con normas jurídicas y sociales fuera de cualquier contexto penal. La película sigue a una joven que atraviesa relaciones familiares, limitaciones económicas, aspiraciones educativas y expectativas sociales, en un entorno donde inciden reglas y políticas asociadas a financiamiento educativo, trabajo, vivienda y condición socioeconómica.

Sin representar delito, la película muestra cómo estructuras jurídicas influyen de modo poco visible pero significativo en decisiones cotidianas. Con ello ilustra que narrativas de justicia atraviesan experiencias ordinarias como crecer, afirmar independencia y buscar oportunidades dentro de un marco normativo más amplio.

Otro ejemplo es *The Shape of Water* (del Toro 2017), que ilustra cómo experiencias cotidianas, incluso en contextos extraordinarios, están moldeadas por marcos jurídicos implícitos de naturaleza no penal. La protagonista, Elisa, conserje muda en un centro gubernamental, se desenvuelve en un entorno influido por derechos laborales, ajustes razonables relacionados con discapacidad y jerarquías institucionales.

El desarrollo de su relación con la criatura capturada pone de relieve normas jurídicas y éticas sobre autonomía, consentimiento y personalidad jurídica, vinculadas con derechos civiles más que con criminalidad.

Estas estructuras jurídicas operan de modo persistente, incluso cuando las circunstancias son fantásticas. El ejemplo subraya que el Derecho configura múltiples aspectos de la vida, ordinarios o extraordinarios, y que la justicia y el Derecho pueden representarse más allá del contexto penal.

En *The Lord of the Rings: The Return of the King* (Jackson 2003), la narrativa incorpora elementos jurídicos de forma sutil pero significativa, lo que cuestiona la idea de que solo el crimen activa relevancia jurídica. La historia gira en torno a soberanía, sucesión legítima, juramentos y obligaciones, conceptos vinculados con gobierno, ciudadanía y legitimidad.

El trayecto de Aragorn hacia la realeza pone de relieve marcos jurídicos implícitos que rigen derechos a gobernar, deberes frente a los súbditos y la idea de autoridad legítima, aun sin escenas judiciales explícitas ni procesos penales. Con ello se muestra que participación jurídica y búsqueda de justicia van mucho más allá de contextos penales.

Al aclarar este segundo malentendido, se evita reducir el marco a casos jurídicos dramáticos en el cine. El objeto del Ciclo es la justicia, que puede manifestarse de múltiples maneras en pantalla.

4.3. Tercer malentendido: el ámbito jurídico se limita a profesionales del Derecho

Se suele suponer que hablar de Derecho y cine equivale a hablar de abogados, jueces o policías. Desde esa mirada, el ámbito jurídico parecería poblado solo por quienes desempeñan funciones formales.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico cuestiona esa noción y hace hincapié en que cada persona del público es parte del sistema jurídico, no como funcionario, sino como sujeto y destinatario del Derecho y como agente que puede incidir en el sistema mediante medios democráticos o dinámicas sociales. Esta afirmación es consistente con la noción de conciencia jurídica desarrollada en la tesis: el Derecho opera también como práctica social que requiere comprensión, aceptación o resistencia por parte de sus destinatarios.

Por ello, las películas centradas en personas sin formación jurídica especializada son tan relevantes para el método como las películas centradas en abogados. En muchos casos, incluso resultan más indicativas de cómo el público experimenta la justicia, precisamente porque muestran el Derecho desde la perspectiva del no especialista.

El método del Ciclo valora estas perspectivas porque el punto de vista del público es constitutivo del objeto de estudio y, en la mayoría de los casos, ese público no pertenece a la profesión jurídica. Cuando las personas se reconocen en situaciones de justicia representadas en pantalla, la conexión se intensifica, lo que explica el papel central de la imaginación moral y de la memoria colectiva.

Resulta problemático concebir el Derecho como un ámbito ajeno administrado por una élite cerrada. Es una institución social de la que todos formamos parte. Las narraciones cinematográficas reiteran este punto al contar historias de personas sin formación profesional en Derecho en circunstancias jurídicas ordinarias o extraordinarias.

Por ejemplo, *Manchester by the Sea* (Lonergan 2016) se centra en personas que enfrentan responsabilidades jurídicas vinculadas con tutela, obligaciones parentales y tragedia familiar. El protagonista, sin formación jurídica especializada, se enfrenta a decisiones éticas y prácticas tras convertirse en tutor de su sobrino.

Sin centrarse en abogados ni jueces, la película muestra que, en momentos de crisis personal, las personas enfrentan realidades jurídicas que condicionan sus vidas. Con ello se refuerza la premisa de que la justicia se experimenta en primera persona por la población y no solo por profesionales del Derecho.

Por otra parte, *Inside Out* (Docter y del Carmen 2015) permite observar que lo jurídico y lo ético atraviesan la vida ordinaria, incluso mediante experiencias cotidianas. Centrada en una familia y, en particular, en la experiencia de una niña, la narración muestra transiciones emocionales, adaptación escolar y retos de la infancia, y pone de relieve cómo derechos educativos, responsabilidades parentales, políticas sanitarias y el Derecho de familia configuran experiencias comunes. Además, ofrece un punto de apoyo para pensar en voluntariedad, autocontrol y atribución de responsabilidad, nociones relevantes para el razonamiento jurídico.

Al centrar la narración en personas sin formación jurídica especializada y no en autoridades o profesionales, se subraya que las expectativas jurídicas y sociales atraviesan la experiencia ordinaria, lo que refuerza el carácter amplio e inclusivo de las narrativas sobre justicia.

Titanic (Cameron 1997) muestra que la experiencia jurídica va más allá de abogados, jueces o policías. Al retratar pasajeros de distintos niveles socioeconómicos, la película incorpora, de forma implícita, normas de seguridad marítima, protocolos de emergencia, obligaciones de cuidado y desigualdades asociadas a la clase social que condicionan el acceso a recursos y protección.

A través de la historia de amor entre dos personas de estratos socioeconómicos opuestos, la película aborda implícitamente normas sociales, protocolos de emergencia y desigualdades basadas en clase, y muestra cómo las personas, más que las autoridades, experimentan y atraviesan situaciones relacionadas con justicia.

A pesar de su núcleo romántico, la película subraya que la vida cotidiana está atravesada por marcos jurídicos y éticos, lo que refuerza la comprensión amplia del Ciclo Cinematográfico-Jurídico sobre quién participa en las narrativas de justicia.

Por último, el drama *Interstellar* (Nolan 2014) ilustra cómo las personas se ven implicadas en dilemas de justicia incluso en circunstancias extraordinarias. Sin presentar roles jurídicos tradicionales, la película se centra en un grupo de astronautas y sus familias ante decisiones sobre supervivencia, sacrificio, colapso medioambiental y responsabilidades intergeneracionales.

Al centrarse en decisiones morales sobre el futuro de la humanidad y en dilemas de responsabilidad jurídico-ambiental, la película muestra que la configuración de la justicia involucra a la población y no solo a profesionales del Derecho, lo que respalda la premisa del Ciclo sobre la inclusión del público en las narrativas de justicia.

Al corregir estos malentendidos, se refuerza el argumento de que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico trata la justicia como preocupación humana y diálogo social, y no solo como tecnicismo jurídico. El Derecho, en sentido formal, expresa y canaliza esa búsqueda. El cine ofrece otro escenario para explorarla, accesible a públicos diversos, con o sin formación jurídica.

Por lo tanto, este marco teórico ocupa un lugar legítimo en la academia jurídica porque aborda cómo se construye, se cuestiona y se difunde la idea de justicia en la población, lo

que en última instancia influye en cómo se entienden y se legitiman las leyes. La justicia es fundamental para el desarrollo humano. Basta observar que niños y niñas adquieren nociones de lo justo y lo injusto mucho antes de conocer cualquier estatuto.

Como se analizó en el capítulo 4, las historias, incluidas las películas, son uno de los principales medios por los que se enseñan e interiorizan esos conceptos. Así, el estudio del Ciclo Cinematográfico-Jurídico contribuye a comprender fundamentos culturales de la propia Filosofía del Derecho.

Al disipar la noción de que solo cuentan escenarios jurídicos manifiestos, la sección prepara el análisis del capítulo 7, en el que el marco se aplicará a una serie de películas, algunas de las cuales no encajan en una definición estricta de película jurídica, pero sí se relacionan estrechamente con la justicia. Este enfoque inclusivo distingue al método frente a análisis anteriores sobre Derecho y cine que operaban con un alcance más limitado.

5. Dimensiones temporales del Ciclo Cinematográfico-Jurídico

Una precisión relevante del Ciclo Cinematográfico-Jurídico es su funcionamiento a lo largo del tiempo. La influencia de las narrativas cinematográficas sobre la justicia puede observarse tanto a corto como a largo plazo, y estas dimensiones temporales afectan la manera en que se entiende el impacto del Ciclo.

Los efectos inmediatos suelen manifestarse como respuestas emocionales o cognitivas del público ante narrativas cinematográficas, con incidencia rápida en el discurso público. En cambio, los efectos de largo plazo se producen con mayor lentitud, al sedimentarse en la memoria colectiva y contribuir a configurar actitudes sociales más duraderas hacia el Derecho y la justicia. Precisar esta dualidad temporal es clave para comprender el alcance cultural y jurídico del Ciclo.

5.1. Influencia inmediata o a corto plazo

Las influencias de corto plazo se refieren a efectos que se producen durante la visualización de una película o poco después, en el plazo de días o semanas. Se ubican principalmente en las fases de espectadorialidad e imaginación moral, aunque también pueden dejar huellas tempranas en la memoria colectiva.

Tras el estreno y la visualización, las reacciones inmediatas pueden incluir activación emocional, cambios de ánimo, conversaciones e incluso acciones rápidas, como firmar una petición o investigar un tema motivado por la película. Estos efectos de corto plazo suelen ser más observables y, en ocasiones, más susceptibles de medición que los de largo plazo. Indicadores como recaudación, reproducciones, estimaciones de asistencia y volumen de conversación en redes sociales pueden aproximar el nivel de atención inicial.

Del mismo modo, puede aproximarse la influencia de corto plazo observando picos de búsquedas en internet vinculadas con el tema de una película tras su estreno, así como asistencia a eventos relacionados. Si una película trata sobre condenas injustas, organizaciones dedicadas a esa problemática pueden registrar un repunte de interés en el corto plazo. También puede advertirse en tendencias y discusiones en redes sociales.

Estos indicadores deben interpretarse con cautela: pueden estar afectados por coyunturas externas, campañas publicitarias o hechos noticiosos simultáneos. Su valor es mostrar señales de atención y conversación, no probar por sí solos interiorización moral ni cambio cultural.

Incluso puede observarse en prácticas de circulación interpersonal, como enviar enlaces o contenidos a otra persona para incentivar su difusión. Esta transmisión intencional, y también la recepción incidental, a través de conexiones personales aumenta la visibilidad y el potencial de propagación.

En términos de contenido jurídico, la influencia de corto plazo puede significar que una película sensibiliza al público o enmarca el debate público sobre un tema. Puede considerarse un caso hipotético: un drama sobre solicitantes de asilo se estrena en un momento en que la inmigración ocupa la agenda pública.

En las semanas posteriores al estreno, medios de comunicación pueden organizar mesas redondas en las que se haga referencia a la película, o el público puede intensificar debates en foros sobre la dimensión moral del derecho migratorio. Ello sugiere incidencia en el discurso público. Sin embargo, la influencia de corto plazo puede desvanecerse con rapidez: la atención se desplaza, se estrenan nuevas películas y cambian los ciclos informativos. Un reto analítico es distinguir el impacto efímero del cambio duradero.

En el corto plazo, el Ciclo puede describirse como una dinámica de activación individual y amplificación social. Una emoción o idea puede originarse en la experiencia de un espectador y, si se comparte, escalar a conversaciones simultáneas en distintos espacios públicos. Incluso cuando la recepción parece individual, la teoría de Halbwachs analizada en el capítulo 5 recuerda que la memoria se configura en marcos sociales, por lo que la circulación posterior depende de vínculos y referencias compartidas.

Algunos efectos de corto plazo pueden traducirse en resultados tangibles, aunque no necesariamente en reformas jurídicas. Un documental o una película persuasiva pueden provocar donaciones a una causa o motivar protestas poco después de la visualización. Aunque estas acciones no equivalen por sí mismas a un cambio estructural, forman parte del efecto inmediato de la narración.

También en el corto plazo ocurre la recepción crítica inicial y, en ocasiones, la controversia, fenómenos vinculados con espectadorialidad e imaginación moral a escala social. Si una película resulta provocativa, reacciones intensas, tanto de apoyo como de rechazo, pueden indicar que la narrativa interpeló convicciones o sensibilidades relevantes.

Para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, estas controversias inmediatas pueden disiparse o persistir y contribuir a la memoria colectiva. Una película inicialmente controvertida puede ser olvidada, lo que interrumpe la continuidad del Ciclo a nivel colectivo, o puede permanecer como referencia recurrente en conversaciones públicas y en redes sociales, lo que contribuye a su influencia de largo plazo.

En síntesis, la influencia de corto plazo se expresa en reacciones inmediatas, debates posteriores al estreno y cobertura mediática inicial. Estos fenómenos dinamizan el Ciclo, pero por sí solos no agotan la importancia cultural de una película. La perspectiva del Ciclo exige seguir el rastro más allá del momento del estreno.

5.2. Influencia duradera o de largo plazo

La influencia de largo plazo se aprecia principalmente en la fase de memoria colectiva y en el mecanismo de retroalimentación del Ciclo a lo largo de años o generaciones. Suele ser más

difusa y difícil de precisar que la influencia de corto plazo, pero puede asociarse con cambios culturales más duraderos.

Este tipo de influencia se manifiesta en la manera en que se recuerda una película y en cómo sus temas se filtran gradualmente en la conciencia pública, incluso entre personas que nunca la vieron, mediante referencias y difusión cultural indirecta. También puede incidir de forma indirecta en actitudes y decisiones del mundo real durante un periodo prolongado.

Una forma de aproximar la influencia de largo plazo es analizar su longevidad cultural: si la película continúa viéndose, estudiándose o citándose cinco, diez o veinte años después. Algunas películas pueden tener impacto moderado en el corto plazo, pero aumentar en importancia con el tiempo, ya sea porque su mensaje adquiere relevancia posterior o porque comunidades de seguidores mantienen vivo el recuerdo.

En términos metodológicos, la longevidad puede documentarse mediante triangulación de señales: presencia en programas académicos, referencias en prensa y crítica, reapariciones en obras posteriores, discusión sostenida en repertorios digitales y usos como referencia cultural en debates públicos. Ningún indicador es suficiente por sí mismo, pero su convergencia fortalece la inferencia.

Otras películas pueden ser éxitos de taquilla que luego desaparecen del discurso crítico o académico, lo que sugiere que su influencia de largo plazo fue limitada a pesar de su popularidad inicial. Sin embargo, esto no implica que no haya sido significativa para una persona o un grupo específico, ya que el Ciclo pudo haberse completado a nivel individual o sectorial.

En el contexto de la justicia y el Derecho, una influencia de largo plazo podría manifestarse cuando una película altera la manera en que una generación imagina una cuestión jurídica. Por ejemplo, una película particularmente influyente en su representación de condiciones carcelarias puede convertirse, durante décadas, en referencia recurrente cada vez que se discute reforma penitenciaria, al evocar escenas o ideas asociadas a ella.

Puede incluso influir en trayectorias personales. Algunas personas pueden orientar su vocación hacia la abogacía, la judicatura o el activismo tras una experiencia cinematográfica

significativa. En el lado negativo, ciertas narrativas pueden contribuir a normalizar conductas lesivas o a legitimar formas de violencia, con efectos en actitudes y decisiones posteriores.

Este tipo de influencias es difícil de cuantificar, pero investigación cualitativa, como entrevistas, historias de vida o memorias, puede hacerlas visibles. Pueden encontrarse testimonios donde una película aparece como referencia formativa del sentido de justicia, o relatos donde se describe cómo ciertas narrativas contribuyeron a justificar o cuestionar conductas socialmente dañinas.

La influencia de largo plazo también interactúa con la realidad de forma compleja. Aunque el método no pretende establecer causalidad exclusiva y directa ni atribuir reformas políticas a una sola película, es posible observar asociaciones sugestivas a lo largo del tiempo. Una película que ingresa en memoria colectiva puede mantener un tema en el centro de atención de modo que, cuando se abre una oportunidad política, el público respalde con mayor facilidad ciertos cambios porque ya existen bases narrativas.

Por ejemplo, múltiples narrativas cinematográficas pueden contribuir, de manera acumulativa, a estigmatizar una práctica, como corrupción o discriminación, y a volver al público menos tolerante con ella, lo que puede favorecer indirectamente reformas jurídicas. En sentido contrario, también pueden contribuir a normalizar tales prácticas o a banalizar sus costos.

Una vez más, no se trata de una relación directa y exclusiva de causalidad, pues sociedad y cultura tienen múltiples facetas. El Ciclo sostiene, sin embargo, que las narrativas son un hilo relevante que puede contribuir a estos cambios.

En términos tecnológicos, la influencia de largo plazo ha evolucionado en la era digital. Las películas se archivan, se distribuyen en plataformas de *streaming*, se reeditan, se remezclan y circulan como memes, de modo que adquieren vida más allá de su estreno.

Esto significa que la fase de memoria colectiva es ahora más accesible, porque las personas pueden volver a ver las películas con facilidad, pero también más fragmentada, porque distintas subculturas pueden conservar fragmentos diferentes de la memoria. Para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, esto indica que la influencia de largo plazo puede no ser uniforme.

Un grupo social puede considerar una película fundamental, mientras otro nunca ha oído hablar de ella.

Sin embargo, con la globalización tecnológica, algunas películas adquieren influencia transnacional de largo plazo y transmiten ideas de justicia a través de culturas. Una representación hegemónica producida en Hollywood puede influir en activistas de otros países y, a la inversa, películas internacionales pueden influir en públicos occidentales.

En resumen, la influencia de largo plazo se relaciona con legado perdurable: cambios sutiles en orientaciones morales colectivas, imágenes e historias persistentes que inciden en la manera en que la sociedad piensa sobre la justicia, y el modo en que esas historias se vuelven a contar o sirven de base para nuevas narrativas.

Responde así a la pregunta: “¿qué queda después de que se apague el ruido inicial?”. En el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, este punto es crucial porque el objetivo es captar cómo la cultura popular y la conciencia jurídica evolucionan juntas de manera recíproca a lo largo del tiempo.

En algunas ocasiones, solo en retrospectiva se puede trazar el arco de largo plazo y observar cómo premisas introducidas por una narrativa producen efectos años después. En otras, es posible formular hipótesis informadas. Una ventaja del Ciclo Cinematográfico-Jurídico es ofrecer un método para estudiar ambos planos temporales y comparar sus manifestaciones.

El método propuesto, aunque útil para delinear la interacción entre narrativas cinematográficas y conciencia jurídica, debe considerar su variabilidad en matrices culturales e históricas diversas, a fin de mantener la precisión académica y evitar críticas de generalización excesiva.

Las divergencias culturales no socavan el Ciclo; más bien confirman su adaptabilidad e invitan a recalibrar sus fases según contextos de recepción y posibilidades narrativas del medio. En épocas anteriores a la era digital, la difusión de narrativas sobre justicia, mediante estrenos en salas de cine o emisiones centralizadas, era lenta y localizada. Esto favorecía una formación gradual de memoria colectiva y un mecanismo de retroalimentación, en ocasiones retardado, para la creación de nuevas narrativas.

Sin embargo, la era digital, marcada por plataformas de *streaming*, viralidad en redes sociales y mediación algorítmica, puede comprimir esa temporalidad. Las narrativas alcanzan audiencias transnacionales con rapidez; la recepción suele ser fragmentada, pero puede encender debates morales rápidos y transfronterizos.

Esta aceleración puede intensificar el ritmo del Ciclo: la memoria colectiva se reconfigura con mayor rapidez y puede incidir antes en nuevas narrativas, en un diálogo mediado digitalmente entre cineastas y públicos.

Como ejemplo contemporáneo para ilustrar esta dimensión temporal del Ciclo, puede considerarse *Barbie* (Gerwig 2023). La película cuestiona normas de género y expectativas sociales arraigadas y reflexiona sobre voluntariedad, autonomía y representación de las mujeres en la cultura contemporánea.

Desde una perspectiva jurídica y cultural, *Barbie* articula debates contemporáneos sobre equidad, políticas de identidad y construcciones sociales que configuran roles de género y consumismo. Su recepción inmediata combinó adhesión y controversia, lo que activó con fuerza fases iniciales del Ciclo. Solo el paso del tiempo permitirá evaluar su sedimentación en memoria colectiva y su influencia de largo plazo.

Estas variaciones temporales muestran la elasticidad del marco y cómo infraestructuras tecnológicas reconfiguran velocidad y escala del intercambio jurídico-cultural. Al incorporar de manera explícita estas contingencias culturales y temporales, el Ciclo mejora su capacidad analítica y refuerza su aplicabilidad comparativa en diversas tradiciones jurídicas y cinematográficas, frente a posibles críticas de generalización.

Por ello resulta valioso el estudio de casos históricos en el capítulo 7, porque permite mirar hacia atrás e identificar influencias de largo plazo que quizá no fueron evidentes en el momento del estreno.

6. Significado y valor práctico del Ciclo Cinematográfico-Jurídico

Una vez expuesta la estructura del Ciclo Cinematográfico-Jurídico y sus componentes, conviene precisar su originalidad y su valor práctico. La relevancia del Ciclo se aprecia en

sus implicaciones para la práctica jurídica y el compromiso cívico, al desplazar el análisis desde una lectura meramente técnico-procedimental hacia la construcción cultural de la justicia.

El valor práctico que se sostiene aquí es metodológico y formativo: permite observar, describir y comparar cómo se construyen significados de justicia en el cine y cómo esos significados circulan socialmente. No sustituye el análisis doctrinal ni atribuye cambios institucionales a una obra aislada.

Mientras que parte de la academia explora cómo las películas enseñan Derecho procesal, por ejemplo, a través de juicios dramatizados o precedentes, el enfoque del Ciclo, sin excluir esos elementos, privilegia la justicia como experiencia cinematográfica y como construcción cultural. No es necesario que una película ocurra en una sala de tribunal para iluminar problemas jurídicos: historias de desigualdad, resistencia o dilemas éticos también pueden detonar reflexión sobre la justicia.

Para la abogacía, este replanteamiento implica no reducir la práctica a la aplicación mecánica de códigos y leyes, sino asumir un compromiso deliberado con la justicia en cada acto profesional, ya sea al diseñar una estrategia de defensa, redactar un contrato o impulsar una iniciativa legislativa.

Al mismo tiempo, el Ciclo sitúa a la ciudadanía como participante central en el panorama jurídico. Al relacionarse con relatos cinematográficos sobre justicia, las personas pueden adquirir mayor conciencia de desigualdades en su entorno y sentirse estimuladas a responder mediante acción cívica o defensa pública. Concebir la justicia como asunto exclusivo de la profesión jurídica es insuficiente y puede aislar el Derecho de las personas a las que se dirige.

A partir de los elementos desarrollados en los capítulos 1 a 5, la investigación muestra cómo el Ciclo Cinematográfico-Jurídico busca cerrar esa distancia al aprovechar la fuerza emotiva y cultural del cine para fomentar una conciencia compartida orientada por la justicia, entre profesionales y no especialistas.

¿Qué aporta este modelo frente a enfoques anteriores y cómo puede aplicarse de manera útil? En esta sección se precisan aportaciones del marco a la academia y a la práctica, susceptibles

de ampliación en investigaciones futuras, y se explica por qué el enfoque integrador atiende lagunas relevantes en la comprensión de la relación entre Derecho y cine.

6.1. Herramienta metodológica estructurada para el análisis

Uno de los principales valores del Ciclo Cinematográfico-Jurídico es que propone una herramienta estructurada para el análisis (véase también el anexo A para el instrumento, la escala de 0–3 y el glosario; y el anexo C para las plantillas de captura y trazabilidad). Para investigadores, estudiantes y personas interesadas, el Ciclo puede servir como lista de verificación o guía al examinar una película o un conjunto de películas relacionadas con el Derecho. En lugar de analizar una película en el vacío, el analista puede preguntarse lo siguiente:

- ¿Qué narrativa jurídica construye esta película? ¿Qué temas de justicia aborda? ¿Qué representación del proceso jurídico o del conflicto jurídico-moral ofrece (véase el anexo A, N1 a N4; véase el anexo C, ficha por escena)?
- ¿Qué papel desempeña la espectralidad en esta película? ¿A qué público va dirigida, qué emociones puede provocar, qué recepción inicial ha tenido? ¿Qué registra el analista al aplicar el Ciclo (véase el anexo A, E1–E4; véase el anexo C, ficha por escena)?
- ¿De qué manera despierta la imaginación moral? ¿Desafía éticamente a los espectadores, provoca empatía, deja preguntas sin respuesta sobre las que el público deba reflexionar a corto y largo plazo? ¿Qué registra el analista al aplicar el Ciclo (véase el anexo A, M1–M4; véase el anexo C, ficha por escena)?
- ¿Qué huellas puede dejar en la memoria colectiva? ¿En qué individuos, grupos sociales o instituciones? ¿Desafió o respaldó acontecimientos o ideologías previas? ¿Ha sido o puede ser recordada ampliamente? ¿Qué efectos jurídicos, morales o culturales se han asociado a su recepción y con qué evidencias? ¿Qué registra el analista al aplicar el Ciclo (véase el anexo A, C1–C4; véase el anexo C)?
- Y, por último, ¿parece basarse en narrativas de justicia anteriores? ¿Podría inspirar otras nuevas o ya lo ha hecho? ¿Qué lugar ocupa en el debate jurídico y cultural actual? ¿Cómo podría incidir, mediante el mecanismo de retroalimentación, en

narrativas futuras a partir de memoria colectiva o conciencia jurídica previamente configuradas (véase el anexo A, R α –R γ ; véanse los anexos D–G para ejemplos aplicados)?

Para aplicar estas preguntas en la práctica, es útil usar el glosario y la escala de 0 a 3 (véase el anexo A), las plantillas de registro por escena y por película (véase el anexo C) y, si se opta por ello, el control de calidad por doble codificación opcional y coeficiente kappa como diagnóstico de consistencia (véase el anexo B). La variable R se reporta de manera cualitativa: se registra el hecho, la fecha, la fuente y el efecto, y se señala su destino: campo fílmico y cultural, campo jurídico e institucional, esfera pública, organizaciones o academia. R capta intertextos, correcciones y efectos pedagógicos o políticos. No se puntúa con la escala de 0 a 3 para evitar falsas precisiones entre eventos no conmensurables. Su función es describir cómo la memoria colectiva reconfigura nuevas narrativas.

Mediante el estudio sistemático de estas cuestiones, el analista puede elaborar una descripción detallada del significado de una película en relación con el Derecho. Esto es útil en contextos académicos, como la redacción de investigaciones o artículos sobre Derecho y cine, y también en entornos educativos.

Por ejemplo, en el diseño de un curso que utilice cine para enseñar conceptos jurídicos, puede asegurarse que los debates cubran contenido narrativo, reacciones del estudiantado, lecciones éticas e impacto social.

6.2. Influencia en la práctica cinematográfica y jurídica

Más allá del ámbito académico, el método propuesto tiene valor práctico potencial para cineastas, productores y comunicadores jurídicos. Un cineasta interesado en un drama jurídico con conciencia social puede utilizar el Ciclo para anticipar cómo su historia podría interactuar con el público y la cultura. Por ejemplo, puede diseñar la narrativa para despertar imaginación moral mediante un final moralmente ambiguo que estimule debate o al intentar llenar un vacío en la memoria colectiva, como contar una historia omitida.

Por otro lado, quienes se dedican a la práctica o a la política jurídica y desean aprovechar el poder de la narrativa pueden inferir del Ciclo que el cambio en conciencia jurídica es un

proceso. Puede comenzar con patrocinio o promoción de proyectos narrativos y continuar con mecanismos que faciliten compromiso público informado con esos relatos. Por ejemplo, mediante apoyo a documentales o colaboración en proyectos educativos.

Por ejemplo, considérese el caso ya expuesto sobre la práctica contemporánea de elegir conscientemente a actores afrodescendientes para papeles históricamente interpretados por personas blancas, como figuras históricas o iconos literarios.

Cineastas y productores que emplean este recurso diversifican representación y cuestionan relatos excluyentes, y activan imaginación moral del público al suscitar reflexión crítica sobre raza, autenticidad y criterios de representación histórica.

Dentro del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, estas elecciones de reparto suelen cumplir una función estratégica: suscitan debate y hacen visibles tensiones sociales en torno a identidad y justicia racial, con potencial para incidir en memoria colectiva y en conciencia pública.

Para profesionales del Derecho y responsables de política pública, reacciones del público, incluida resistencia frente a temas de diversidad, pueden ofrecer una lectura crítica de fricciones y prejuicios culturales vigentes.

Reconocer esta dinámica permite identificar áreas que requieren iniciativas educativas, diálogo público o intervenciones normativas orientadas a reducir brechas de justicia. Esto muestra el valor práctico de comprender la narrativa como herramienta que incide en cambio cultural y, de manera indirecta, en cambio jurídico.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico recuerda que, aunque una película por sí misma no transforma de manera instantánea a la sociedad ni al mundo jurídico, sí puede desencadenar conversaciones significativas y contribuir a la formación de posiciones públicas. Si estas posiciones se sostienen en el tiempo, pueden incidir en opinión pública y sentar bases para reformas jurídicas y sociales.

6.3. Método para fomentar educación y conciencia jurídica práctica

También puede sostenerse que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico justifica metodológicamente el uso de películas en educación jurídica pública y en la construcción de cultura o conciencia jurídica.

Al subrayar que las personas aprenden y negocian su comprensión de la justicia mediante historias, aporta base teórica a iniciativas que utilizan proyecciones y debates para involucrar a comunidades en cuestiones jurídicas.

En la práctica, el cine puede funcionar como herramienta de diálogo cívico sobre justicia. El marco ofrece un lenguaje para explicar por qué esto es valioso: forma parte del Ciclo mediante el cual la sociedad aborda cuestiones de justicia en clave simbólica y emocional, no solo racional o jurídico-técnica.

6.4. Adaptabilidad y versatilidad

Otro punto fuerte práctico del marco es su adaptabilidad, pues puede aplicarse a diversos contextos: cines de distintos países, épocas y medios de comunicación. Aunque el análisis se centra en cine, el modelo puede extenderse a series televisivas, dada su continuidad narrativa y su circulación contemporánea.

Esto significa que el Ciclo puede ser punto de partida para estudios comparativos, por ejemplo, para comparar cómo opera en Hollywood y en cine jurídico de Bollywood. También puede utilizarse para estudios temáticos, por ejemplo, al contrastar el Ciclo en narrativas de derechos civiles frente a narrativas distópicas sobre el Derecho.

Su concepción amplia de justicia también le permite seguir siendo pertinente a medida que evolucionan preocupaciones sociales. Ya se trate, por ejemplo, de derecho a la privacidad digital o de justicia penal clásica, pueden observarse dinámicas análogas del Ciclo.

6.5. Mecanismo para abordar lagunas en educación jurídica

Dentro de la educación jurídica universitaria, el campo de Derecho y cine a veces se trata como nicho o como tema pasajero, e incluso se juzga poco relevante. El marco del Ciclo

Cinematográfico-Jurídico ofrece una vía rigurosa para incorporar el cine a estudios jurídicos con seriedad metodológica.

Esto es consistente con la tesis: si la conciencia jurídica se forma también en ámbitos culturales, entonces el cine no es material accesorio, sino un objeto pertinente para comprender cómo se legitima, se cuestiona y se interioriza la justicia.

En lugar de limitarse a ver una película y concluir que fue interesante o entretenida, el alumnado puede utilizar el Ciclo para desglosar lo observado y relacionarlo con conceptos jurídicos y contexto social. Asimismo, puede realizar ejercicios de diagnóstico sobre temas jurídicos sensibles que atraviesan el debate público contemporáneo.

Esto vuelve el estudio de Derecho y cine más sistemático y con base teórica. En esencia, sostiene que existe un modelo para observar cómo se construye y se reconstruye el significado jurídico fuera de tribunales y despachos, lo cual es crucial porque los tribunales no son el único lugar donde se discute, se reclama o se experimenta justicia.

6.6. Instrumento autocrítico y reflexivo personal

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico trasciende su función como marco analítico y puede operar como herramienta de reflexividad, al permitir que el analista examine críticamente sus posiciones y creencias sobre Derecho, moral y justicia. Además de su utilidad para estudiar épocas o movimientos cinematográficos y su influencia, el Ciclo destaca como instrumento de autocrítica y autodiagnóstico al facilitar un análisis detallado de posiciones morales y jurídicas propias.

Al emplear el Ciclo, el analista no solo examina representaciones cinematográficas, sino que entra en un proceso reflexivo que lo lleva a cuestionar y reevaluar sus propios supuestos. El marco invita a preguntarse cómo una película construye una idea de justicia y a contrastar si esa visión coincide o entra en tensión con convicciones propias.

Conviene que el analista explore reacciones emocionales e intelectuales y las contraste con otras lecturas, lo que puede evidenciar prejuicios o supuestos previamente inadvertidos. El ejercicio no es pasivo: exige esfuerzo para reconocer y poner a prueba certezas personales.

Al separar el análisis en varios elementos, narrativa jurídica, espectacularidad, imaginación moral y memoria colectiva, el Ciclo ayuda a desglosar el proceso de formación de percepciones sobre justicia y permite una comprensión más clara y estructurada de cómo se construyen y evolucionan.

En la práctica, el Ciclo funciona como herramienta de contraste y hace visibles tensiones entre lo que el analista cree saber sobre justicia y lo que las historias cinematográficas muestran. Por ejemplo, al reflexionar sobre memoria colectiva y su influencia en narrativas filmicas, el analista también puede examinar cómo su contexto personal y cultural moldea juicios.

Dado que las películas pueden activar la imaginación moral tanto constructiva como problemática, resulta necesario un ejercicio de autorreflexión que aproveche la neutralidad del Ciclo para evaluar críticamente estas influencias.

Esto implica adoptar una perspectiva ajena e invitar al analista a salir de su marco habitual de creencias, incluso cuando deba confrontar perspectivas desafiantes. El proceso puede resultar incómodo, pero esa fricción es parte de su valor analítico: obliga a precisar razones, revisar supuestos y ampliar perspectiva con mayor matiz.

La deliberación profunda que el Ciclo fomenta, al intentar considerar múltiples puntos de vista y ejercer imaginación moral en direcciones diversas, amplía la comprensión y la enriquece reflexión, independientemente de si el analista modifica o no sus creencias.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico no solo enriquece análisis de cine y Derecho, sino que puede fortalecer la capacidad crítica del analista. Ofrece un marco para dialogar con supuestos propios, cuestionar ideas preconcebidas y construir comprensión más reflexiva y empática de la justicia. En esencia, invita a usar el cine como medio para el examen crítico y la formación de criterio.

Con estos elementos, se sostiene que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico no es un ejercicio meramente abstracto, sino un modelo de trabajo con relevancia práctica. No pretende producir datos numéricos, sino comprensión interpretativa y trazabilidad de inferencias, y esa comprensión puede ser punto de partida para compromiso académico o práctico. La

originalidad del modelo reside en su alcance global y su visión cíclica, y su valor práctico radica en orientar análisis y acción frente a representaciones cinematográficas de la justicia.

Al considerar límites, se asume que ningún marco es perfecto ni total. Sin embargo, incluso con sus límites, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico arroja luz sobre complejidades de la relación entre Derecho, cine y sociedad, y subraya la importancia de contar con un marco de este tipo dentro del repertorio metodológico.

7. Límites del Ciclo Cinematográfico-Jurídico

Aunque el Ciclo Cinematográfico-Jurídico ofrece un marco sólido para comprender la interacción entre cine y nociones sociales de justicia, conviene reconocer explícitamente sus límites. Como modelo interpretativo y cualitativo, tiene restricciones en lo que puede demostrar de manera directa y ámbitos en los que se justifica cautela. Identificar estos límites aporta una valoración realista del alcance del método y refuerza la integridad académica del enfoque. A continuación, se exponen los principales límites.

7.1. Neutralidad jurídica y moral

Una característica clave del Ciclo Cinematográfico-Jurídico es que, como método, no impone de antemano una evaluación normativa sobre si una narrativa cinematográfica es justa o injusta, ni sobre su corrección jurídico-técnica. Aunque en algunos pasajes se expresa en términos propositivos al sugerir que ciertas películas podrían contribuir positivamente a la conciencia jurídica y moral del público, el modelo también permite analizar cómo pueden difundirse narrativas negativas, sesgadas o propagandísticas.

Este modelo constituye una herramienta analítica diseñada para identificar y comprender, con imparcialidad metodológica, perspectivas jurídicas y morales presentes en narrativas audiovisuales, sin privilegiar a priori ninguna posición específica.

Esta neutralidad es crucial para que el Ciclo funcione como instrumento esencialmente descriptivo, más que prescriptivo. Al abstenerse de imponer juicios normativos o morales previos, permite a investigadores y analistas captar la complejidad inherente a las interacciones entre Derecho, cine y sociedad, y explorar con igual rigor influencias percibidas socialmente como benéficas, así como narrativas potencialmente problemáticas o regresivas.

Sin embargo, esta neutralidad también puede percibirse como un límite. Algunas lecturas podrían esperar que un método académico sobre justicia adopte posturas explícitas frente a las representaciones cinematográficas que analiza. En esa línea, podría objetarse que el Ciclo es aplicable tanto a narrativas emancipadoras como a narrativas engañosas. Una película que glorifique el vigilantismo o la violencia extralegal, por ejemplo, puede circular e influir en la memoria colectiva y sesgar percepciones públicas en direcciones problemáticas.

Este aspecto es un límite para quienes esperen un método enfocado exclusivamente en narrativas habitualmente consideradas contribuciones positivas a la justicia. No obstante, la flexibilidad para abordar influencias constructivas y potencialmente destructivas es una fortaleza metodológica: permite que el Ciclo funcione como herramienta interpretativa para diagnóstico social.

La decisión de mantener esta neutralidad fortalece al Ciclo como herramienta analítica flexible y pluralista, diseñada para capturar diversas facetas de la influencia cultural del cine sobre la conciencia jurídica, con independencia de que esas influencias sean valoradas socialmente como positivas o negativas.

Ahora bien, es necesario aclarar que la neutralidad metodológica no debe confundirse con indiferencia ética o jurídica. Se trata de una suspensión intencional del juicio valorativo cuyo objetivo es posibilitar un análisis más profundo, inclusivo y pluralista. De este modo, el Ciclo amplía el horizonte interpretativo y evita cerrar prematuramente el potencial analítico de las narrativas estudiadas.

Además, la neutralidad inherente al modelo puede favorecer una postura autocrítica en el investigador al exigir que explicita sus supuestos y confronte prejuicios jurídicos y morales. Al examinar perspectivas contrarias o ajenas al propio marco de creencias, el Ciclo promueve empatía intelectual y mejora la calidad argumentativa de la investigación.

Finalmente, aunque el modelo permite analizar narrativas tanto positivas como problemáticas, la responsabilidad ética sobre cómo interpretar y utilizar dichos análisis recae en el investigador, no en el modelo.

La neutralidad descriptiva del Ciclo Cinematográfico-Jurídico no exime del deber ético de evaluar críticamente las implicaciones sociales y jurídicas del trabajo; por el contrario, delimita el método y hace más visible la responsabilidad intelectual al decidir cómo aplicar los hallazgos.

En definitiva, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico no evalúa la calidad moral ni la corrección jurídica intrínseca de las narrativas cinematográficas. Ofrece un método riguroso para identificar, interpretar y analizar cómo estas narrativas interactúan con percepciones culturales y jurídicas presentes en la sociedad, ya sea influyéndolas, reforzándolas o problematizándolas.

Esta neutralidad, lejos de debilitar al Ciclo, amplía su aplicabilidad y enriquece el análisis académico al favorecer un estudio profundo, matizado e inclusivo del vínculo entre Derecho, cine y sociedad.

7.2. Ausencia de causalidad fuerte y de predicción directa

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico no pretende demostrar que las películas provoquen cambios jurídicos o políticos de forma única y directa. Por ello evita afirmar una relación simple, exclusiva y directa de causa y efecto. Si, por ejemplo, se produjera una oleada de reformas jurídicas tras el estreno de varias películas de temática jurídica, el marco no sostendría que las películas causaron las reformas; sugeriría un diagnóstico en el sentido de que esas películas formaban parte de un cambio cultural más amplio e identificaría qué temas estuvieron en juego y cómo circularon.

Existen innumerables variables que inciden en cambios jurídicos, como movimientos políticos, económicos y sociales, liderazgos individuales y coyunturas institucionales. El Ciclo trabaja con influencias y asociaciones, no con causalidad. Es una herramienta interpretativa, no un instrumento de predicción directa y exclusiva. La complejidad cultural impide reducir estos fenómenos a una explicación unicausal. Este límite es intencional: el método es cualitativo, porque los fenómenos que describe, como emociones, recuerdos, percepciones y conciencia, no se reducen con facilidad a números o causas aisladas.

7.3. Modelo, en principio, interpretativo y subjetivo

Al ser un modelo interpretativo, gran parte de lo que analiza es subjetivo. Cada espectador puede tener una experiencia diferente, lo que supone variaciones en la espectacularidad y conclusiones morales distintas; incluso la memoria colectiva puede ser controvertida. Al aplicar el método, conviene elegir interpretaciones representativas o predominantes o, en su defecto, reconocer explícitamente la diversidad.

Esto supone un límite, pero también una ventaja: el análisis difícilmente puede aspirar a la claridad de una medición enteramente empírica. Dos investigadores pueden discrepar sobre la forma en que una película concreta encaja en el Ciclo (véase el anexo B para el procedimiento de doble codificación opcional y κ como control de consistencia intercodificador). Por ejemplo, puede existir desacuerdo sobre si una película ingresó en la memoria colectiva. El método no elimina la necesidad de hacer juicios interpretativos; los estructura para volverlos comparables y comunicables posteriormente.

Aunque el Ciclo Cinematográfico-Jurídico proporciona una lente cualitativa para examinar la interacción dinámica entre narrativas cinematográficas y conciencia jurídica, su profundidad interpretativa revela áreas que la academia podría abordar de manera provechosa. Sin comprometer su enfoque fundacional, pueden emplearse metodologías cuantitativas selectivas para medir efectos específicos del Ciclo a lo largo de sus fases (véanse también el anexo A para el instrumento y glosario; el anexo B para doble codificación opcional y κ ; y el anexo C para las plantillas).

Por ejemplo, encuestas de audiencia diseñadas con rigor podrían evaluar cómo ciertas películas modifican percepciones sobre justicia o normas jurídicas, y aportar datos que complementen el análisis sobre imaginación moral a nivel individual.

Del mismo modo, estudios sobre impacto mediático, mediante herramientas como análisis de sentimiento del discurso público o seguimiento longitudinal de cambios en actitudes jurídicas, podrían aproximar el papel del cine en la formación de actitudes colectivas a lo largo del tiempo. Estos enfoques, lejos de suplantarse el rigor cualitativo del Ciclo, proporcionarían un andamiaje empírico complementario y permitirían una comprensión más triangulada de la significación sociojurídica del cine.

Como método arraigado en el cruce interdisciplinario de los estudios de Derecho y cine, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico no es una construcción estática. Puede servir como punto de partida para investigaciones futuras que perfeccionen sus contornos y amplíen su alcance mediante síntesis metodológicas.

La subjetividad del método, aunque es una vulnerabilidad potencial, también es una fortaleza deliberada. Al aceptar la interpretación, el Ciclo se mantiene adaptable, lo que permite explorar cómo diversas tradiciones cinematográficas se relacionan con la justicia en diferentes contextos, por ejemplo, el crudo realismo de las películas de la Nueva Ola Iraní frente al heroísmo estilizado de los thrillers jurídicos estadounidenses.

Para abordar esta subjetividad y reforzar el rigor del marco, puede combinarse con métodos empíricos. Estudios de recepción del público, tendencias jurídicas históricas o análisis cuantitativos de cobertura mediática podrían fundamentar las inferencias cualitativas del Ciclo y ofrecer una comprensión más triangulada de los efectos culturales del cine.

7.4. Ámbito de influencia indirecto y difuso

Otro límite es que el Ciclo trata influencias difusas. El cine puede contribuir a la memoria colectiva, pero aislar su contribución frente a otras fuerzas culturales resulta complicado. Si no se tiene cuidado, se corre el riesgo de exagerar su papel.

Por ello, el Ciclo no se propone para elevar al cine como fuerza dominante de cambios jurídicos, sino para destacar un factor cultural que con frecuencia se subestima dentro de un conjunto más amplio de fuerzas.

El límite es que, en ocasiones, el análisis debe hablar en términos generales porque atribuir una influencia singular sería empíricamente injustificado dentro del alcance de esta investigación. Este punto puede estudiarse con mayor profundidad en trabajos posteriores mediante aplicación conjunta de métodos cuantitativos. El Ciclo capta un proceso conceptual, pero en la práctica opera dentro de un entramado más complejo.

Algunos Ciclos pueden ser muy débiles. Por ejemplo, una película fracasa, pocas personas la ven y su impacto en la imaginación moral se limita a una comunidad pequeña o apenas se

registra en la memoria colectiva. Otros pueden ser más fuertes. En todo caso, es frecuente que el Ciclo alcance al menos la fase de imaginación moral y, en ciertos casos, incida indirectamente en la memoria colectiva, aunque sea con menor fuerza. Esto se vincula con la teoría de Halbwachs analizada en el capítulo 5, según la cual es improbable que la memoria sea puramente individual.

7.5. Enfoque de la justicia frente a los aspectos técnicos del Derecho

Al centrarse en la justicia en sentido amplio, el marco no profundiza en la precisión técnico-jurídica de las representaciones cinematográficas. Algunas aproximaciones de cine y Derecho critican películas por errores técnicos, por ejemplo, al señalar que los procedimientos representados en una obra no coinciden con la práctica real.

En el marco del Ciclo, la precisión técnica no es el foco, salvo cuando se convierte en un punto relevante de la memoria colectiva. Por ejemplo, si la inexactitud de una película se difunde al grado de consolidar ideas erróneas sobre el Derecho que inciden en el entorno de justicia de una sociedad, entonces esa inexactitud se vuelve relevante para el análisis.

Esto podría verse como un límite si el objetivo es mejorar conocimientos jurídicos a través de la precisión de las películas. Ese no es el propósito central del marco. El método no evalúa las películas como documentos jurídicos, sino como documentos culturales.

Así, una historia muy dramatizada y jurídicamente inverosímil puede seguir siendo potente en el Ciclo, en parte porque la licencia dramática suele intensificar el impacto narrativo. Quienes busquen orientación sobre exactitud jurídica en medios de comunicación necesitarán un enfoque diferente. El método estudia significado e impacto, no una relación de causalidad directa y exclusiva. Al delimitar este alcance, se reafirma la metodología cualitativa del Ciclo, centrada en percepciones de justicia.

7.6. Generalización frente a especificidad

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico es un modelo amplio y podría pasar por alto diferencias específicas, como el modo en que funciona la memoria colectiva, que puede variar según cultura o medio cinematográfico. Por ejemplo, la era de redes sociales contrasta con la del cine clásico. El modelo no analiza en profundidad esas diferencias, pero proporciona un Ciclo

general aplicable en contextos diversos. Esta generalidad es un límite, pero también permite aplicar el Ciclo con flexibilidad, siempre que el analista incorpore contexto y justifique sus inferencias.

El Ciclo por sí solo no lo explica todo. Requiere incorporar contexto histórico y social en cada caso. Esto se señala para evitar la impresión de que el Ciclo funciona como dispositivo explicativo universal. Es, más bien, una plantilla que debe adaptarse. Con todo, la plantilla puede ser precisa y ampliamente aplicable porque, cuando el cine tiene impacto colectivo, suele involucrar al menos varias de las fases representadas en el Ciclo.

Debido a todos estos límites, el Ciclo invita al escrutinio. Los críticos podrían sostener que el Ciclo simplifica en exceso la compleja y multicausal relación entre cine y conciencia jurídica, al reducir una red de influencias culturales, políticas y personales a un bucle sencillo. Una crítica de este tipo plantea preocupaciones válidas sobre alcance y profundidad del marco, y exige un debate sólido sobre cómo el método navega por la complejidad y cómo podría reforzarse con metodologías complementarias.

Para empezar, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico no se plantea como un modelo exhaustivo o determinista. No afirma que el cine dicte por sí solo la conciencia jurídica ni implica causalidad lineal entre una película y reformas jurídicas concretas. En su lugar, sirve como dispositivo heurístico: aísla el poder narrativo del cine como una dimensión relevante dentro de un conjunto más amplio de fuerzas culturales que influyen en la justicia.

Las películas, por su inmediatez visual y su resonancia emocional, ocupan una posición distintiva entre estas fuerzas: traducen conceptos jurídicos y morales complejos en historias accesibles que pueden resonar ampliamente. Sin embargo, coexisten con otras influencias como debates legislativos, decisiones judiciales, medios de comunicación y experiencias vividas.

El enfoque cinematográfico del Ciclo no descarta estos factores, sino que pone en primer plano al cine como medio singularmente potente, capaz de cristalizar nociones abstractas de justicia de manera que complemente y, en ocasiones, oriente otras aportaciones culturales, sin pretender suplantadas. Quien critique al Ciclo por simplificación puede pasar por alto su

diseño dinámico. Lejos de ser una secuencia rígida, sus fases son fluidas y se solapan, reflejando la naturaleza recursiva de la influencia cultural.

La trayectoria de una película a lo largo del Ciclo, desde su creación hasta su posible conmemoración, puede verse interrumpida o amplificada por variables externas como una decisión judicial relevante, un cambio en la opinión pública o una innovación tecnológica, como plataformas de transmisión en línea. Esta apertura ayuda a que el marco refleje la complejidad de la conciencia jurídica, que no evoluciona de forma aislada, sino a través de múltiples interacciones. Más que un bucle cerrado, el Ciclo es un proceso poroso e iterativo que invita al analista a tener en cuenta estas contingencias en sus análisis.

Para reforzar aún más el Ciclo Cinematográfico-Jurídico frente a tales críticas, conviene situarlo como parte de un conjunto de herramientas interdisciplinarias. Juristas podrían integrarlo con análisis doctrinal al examinar cómo se entrecruzan las representaciones cinematográficas de justicia con la evolución legislativa o con los debates de la Filosofía del Derecho. Al integrar el marco en un ecosistema metodológico más amplio, sus límites interpretativos no se convierten en debilidades, sino en oportunidades de colaboración y perfeccionamiento.

En resumen, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico adopta su subjetividad como medio para iluminar el papel del cine en la construcción cultural de la justicia, sin perder de vista la complejidad de ese papel. No pretende captar todos los hilos de influencia, pero ofrece un punto de partida centrado y flexible que gana en profundidad y precisión cuando se complementa con otros enfoques académicos.

Al reconocer estos límites, se reafirma que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico pretende ser una guía interpretativa, no una ley universal. Su valor reside en la perspectiva que ofrece, pero debe aplicarse con matiz, evidencia de apoyo y conciencia del contexto. La transparencia sobre lo que el método no hace fortalece la confianza en lo que sí ofrece.

En concreto, permite trazar una línea de influencia y de creación de significado que a menudo se pasa por alto en el análisis jurídico tradicional. Aun con límites, resulta valioso trazar esa

línea porque ilumina conexiones entre arte y Derecho que importan tanto para el avance como para el retroceso de la justicia en la sociedad.

Conclusión

Este capítulo presentó el Ciclo Cinematográfico-Jurídico como un modelo que integra narrativa jurídica, espectadorialidad, imaginación moral y memoria colectiva en un proceso dinámico con mecanismo de retroalimentación. El Ciclo explica cómo narrativas cinematográficas sobre justicia se interpretan, se sedimentan en memoria colectiva y pueden reingresar como insumos para nuevas narrativas. La aportación del modelo no consiste en redefinir cada componente por separado, sino en articularlos en un método operativo con indicadores, una escala y plantillas descritas en los anexos A a C, que permiten análisis comparables y trazables.

Al centrar el método en una concepción amplia y humana de justicia, en lugar de limitarse a aspectos técnico-jurídicos, el capítulo muestra que el análisis cinematográfico no es marginal, sino pertinente para captar cómo las sociedades conciben, disputan y anhelan justicia. En ese sentido, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico atiende una brecha en la Filosofía del Derecho al ofrecer un modo riguroso de analizar influencias culturales que inciden en la conciencia jurídica pública.

Además, el capítulo expone implicaciones prácticas del Ciclo. Para educadores, ofrece una estructura pedagógica sólida para enseñar razonamiento ético-jurídico a través del cine. Para cineastas, proporciona una herramienta analítica para reflexionar sobre cómo sus narrativas pueden resonar culturalmente. Para profesionales del Derecho, brinda un marco para analizar cómo las percepciones jurídicas del público se ven moldeadas por narrativas culturales persistentes. En síntesis, el Ciclo establece un vocabulario común para un diálogo interdisciplinario productivo.

Asimismo, al reconocer límites del modelo, se precisa que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico es interpretativo y no predictivo: su utilidad reside en su capacidad explicativa, no en una precisión causal directa y exclusiva. Lejos de restarle valor, esta transparencia fortalece una aplicación responsable y rigurosa y abre nuevas vías de investigación cuantitativa, comparada e intercultural. Al poner en primer plano la justicia como categoría humana y

cultural, el modelo puede contribuir a una cultura jurídica más reflexiva y empática, capaz de vincular a la academia, a la profesión jurídica y al público en una reflexión compartida sobre Derecho y sociedad.

Una característica fundamental del Ciclo es su neutralidad jurídica y moral. No adopta una postura previa sobre validez jurídica ni sobre corrección moral de las representaciones cinematográficas analizadas. En cambio, el Ciclo funciona como herramienta analítica orientada a identificar, explorar y comprender perspectivas jurídicas y morales presentes en narrativas audiovisuales.

Esta neutralidad es esencial porque permite al analista captar riqueza y complejidad de interacciones entre Derecho, cine y sociedad sin imponer juicios normativos previos. Además, promueve una actitud autocrítica al exigir que se contrasten y comparen ideologías y perspectivas jurídicas más allá de creencias propias, lo que favorece empatía intelectual y comprensión de posiciones ajenas.

Una vez sentadas estas bases, el capítulo 7 aplica el Ciclo Cinematográfico-Jurídico como marco analítico para comprender y criticar con mayor precisión la relación entre Derecho, cine y justicia. Con ello, el tránsito de la teoría a la práctica se articula con el Ciclo Cinematográfico-Jurídico como guía analítica.

Capítulo 7: Caso de aplicación práctica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico

Introducción

Este capítulo final ofrece una aplicación práctica detallada del método teórico del Ciclo Cinematográfico-Jurídico (véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y los anexos D–G para ejemplos completos de aplicación por película). El análisis se centra en el cine estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001, que constituye un terreno de análisis especialmente potente debido a su profundo y controvertido compromiso con cuestiones jurídicas, éticas y sociales tanto pasadas como contemporáneas. Esta selección tiene una finalidad demostrativa y no pretende restringir la aplicabilidad del método a esa cinematografía.

En la aplicación del Ciclo Cinematográfico-Jurídico en el capítulo correspondiente he optado por no profundizar en todas las circunstancias históricas, políticas y sociales que antecedieron a los atentados del 11 de septiembre. Esta decisión responde, en primer lugar, a razones prácticas de extensión. En segundo lugar, las películas seleccionadas se estrenaron considerablemente después de estos hechos históricos, lo que implica que una parte significativa del público puede percibir estos eventos con cierta distancia emocional, generacional o informativa.

Precisamente, esta distancia facilita analizar cómo el cine ha impactado y sigue impactando en la conciencia jurídica popular contemporánea, y permite observar cómo estas películas interactúan con percepciones actuales del Derecho, la justicia y la memoria colectiva desde una perspectiva menos inmediata, a veces con menor información directa, pero igualmente significativa.

Mediante el estudio de una selección de películas elegidas por sus diversas representaciones del Derecho, la moral, la justicia, la autoridad y la memoria colectiva, el capítulo pretende demostrar cómo el cine interactúa de manera recíproca con la conciencia jurídica pública. El análisis gira en torno a cuatro películas aclamadas por la crítica y culturalmente influyentes: *Zero Dark Thirty* (Bigelow 2012), *The Hurt Locker* (Bigelow 2008), *American Sniper*

(Eastwood 2014) y *The Mauritanian* (Macdonald 2021) (véanse también los anexos D, E, F y G).

La selección de estas películas contemporáneas es intencional y busca garantizar una relevancia práctica inmediata. Aunque diversos movimientos cinematográficos del pasado siguen siendo valiosos, centrarse en películas recientes pone de relieve el papel activo y continuo del cine en la configuración de la conciencia jurídica, la imaginación moral y la memoria colectiva contemporáneas.

Además, estas obras presentan retratos distintos pero complementarios del panorama jurídico posterior a ese periodo histórico y social, captando las diversas perspectivas y la compleja dinámica moral inherente al discurso público tras los atentados terroristas.

La primera película, *Zero Dark Thirty*, cuestiona la ética institucional y la legalidad de la tortura empleada por las agencias de inteligencia, mientras que *The Hurt Locker* se centra en las ambigüedades psicológicas y morales que experimentan los soldados durante las operaciones bélicas. Por su parte, *The Mauritanian* retrata los abusos en las prácticas jurídicas y carcelarias de Guantánamo. Por último, *American Sniper* aborda temas de identidad nacional, heroísmo y patriotismo, y puede configurar de forma significativa la percepción pública de la moral y la violencia justificada tras los atentados.

Este capítulo emplea un enfoque analítico estructurado alineado con el papel de la narrativa en el Derecho tal y como lo articulan los académicos Robert Cover, Ronald Dworkin, James Boyd White y Lawrence Friedman, entre otros, cuyas propuestas se desarrollan en el capítulo 2. El análisis de la narrativa cinematográfica desentrañará cómo cada película construye narrativas jurídicas sobre y en torno a la justicia, vinculando así sus representaciones a conceptos y temas filosófico-jurídicos.

El análisis de la espectralidad emplea teorías cinematográficas cognitivo-emocionales y psicoanalíticas extraídas de los teóricos estudiados en el capítulo 3 al dilucidar cómo las técnicas cinematográficas guían las respuestas e interpretaciones del espectador. La sección de imaginación moral se basa en los marcos filosóficos desarrollados en el capítulo 4 para

demostrar cómo estas películas pueden estimular diversas reflexiones éticas y compromisos emocionales entre los espectadores.

Es fundamental reiterar en este punto que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico no defiende una posición normativa respecto a la justicia y la moral, sino que se mantiene neutral, estudiando cómo las películas dan forma a la imaginación moral sin presuponer resultados moralmente positivos o negativos. Las películas aquí analizadas son capaces de poner de relieve tanto reflexiones éticas consideradas progresistas como actitudes morales problemáticas, lo que refuerza la neutralidad analítica del marco.

El análisis de la memoria colectiva se basa en las teorías fundamentales analizadas en el capítulo 5, ilustrando cómo estas narraciones cinematográficas influyen, refuerzan o remodelan la memoria colectiva de la sociedad con relación a la justicia, la moral y la identidad nacional tras el 11 de septiembre de 2001.

Para mantener la claridad analítica y evitar redundancias, se hará referencia a las discusiones teóricas de autores clave y conceptos fundacionales de capítulos anteriores, y el lector deberá remitirse a sus respectivos análisis detallados proporcionados con anterioridad en esta investigación. Estos ejemplos e impactos históricos concretos buscan demostrar cómo el cine participa en la construcción, la impugnación o el refuerzo de las narrativas sociales que prevalecen en una cultura, en clara consonancia con el marco cíclico propuesto más amplio.

El capítulo también presenta al lector una reflexión crítica, en la que se evalúan tanto las posibles contribuciones positivas como las probables influencias negativas de las narrativas cinematográficas en la conciencia jurídica y el discurso social.

Las limitaciones inherentes a la naturaleza interpretativa y cualitativa de esta investigación se articulan y se ofrecen recomendaciones para futuras investigaciones comparativas y empíricas, destacando las oportunidades para una mayor exploración académica y validación empírica.

En general, el capítulo ofrece una muestra pedagógica de cómo puede aplicarse el Ciclo transitando de la teoría a la práctica. Al hacerlo, pretende mostrar la solidez teórica, la neutralidad analítica, la fuerza interdisciplinar y la originalidad académica del Ciclo

Cinematográfico-Jurídico, buscando contribuir a la investigación existente en la intersección del Derecho, el cine, la moral y la sociedad.

1. Cine estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001

1.1. Narrativa

Zero Dark Thirty (Bigelow 2012)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo D).

Zero Dark Thirty, de Kathryn Bigelow, explora la intersección entre autoridad institucional, moral y legalidad mediante una narración matizada centrada en la persecución de Osama bin Laden a lo largo de una década.

En el centro de la película está Maya, analista de la *Central Intelligence Agency*, CIA, o Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos. Su persecución decidida condensa una narrativa cultural que pretende justificar la expansión del poder estatal frente a amenazas a la seguridad nacional. Desde su perspectiva, el público observa límites móviles entre justicia, Derecho y ambigüedad moral, conforme acciones institucionales se enmarcan en relatos sociales sobre seguridad y bien colectivo.

La tensión narrativa surge de la representación de las denominadas *enhanced interrogation techniques*, traducidas como técnicas de interrogatorio mejoradas, que se muestran de forma explícita como tortura. La narración ubica estas prácticas dentro de un relato institucional que las presenta como herramientas necesarias, más que como transgresiones morales o jurídicas.

En la lógica narrativa de la película, Derecho y moral aparecen como categorías cuya legitimidad se sostiene en aceptación cultural, relatos compartidos y autoridad institucional, más que en principios jurídicos fijos. El compromiso de Maya, a la vez admirable e inquietante, expone la complejidad de estas narrativas institucionales y sugiere que justicia y corrección moral se renegocian de manera continua mediante relatos con capacidad de persuasión.

La película muestra cómo las instituciones pueden redefinir expectativas normativas mediante relatos que naturalizan o legitiman violencia estatal. En ese marco, la tortura no se presenta únicamente como transgresión jurídica, sino como parte de una narrativa cultural que admite ambigüedad ética al servicio de un bien mayor percibido y de la seguridad nacional.

La ausencia de juicios morales explícitos en la película sugiere que la autoridad institucional y sus prácticas adquieren legitimidad no tanto por claridad ética, sino por aceptación narrativa dentro del imaginario cultural.

El clímax, la muerte de bin Laden, funciona como resolución narrativa y encarna un cierre literal y simbólico de aspiraciones institucionales y sociales. Sin embargo, el cierre también subraya el entrelazamiento entre justicia, narrativa y violencia institucional. La película sugiere que percepciones colectivas de la justicia y el Derecho se moldean mediante relatos, en especial cuando estos se apoyan en la fuerza institucional. La ambigüedad final de Maya, reflejada en su respuesta emocional incierta, mantiene abierta una tensión dentro de estas narrativas institucionales y pone en cuestión su legitimidad y coherencia moral.

En síntesis, *Zero Dark Thirty* ilustra cómo, en su representación, Derecho, moral y justicia se articulan en narrativas institucionales con resonancia cultural. Al retratar acciones institucionales y violencia sancionada por el Estado mediante la trayectoria de Maya, la película revela complejidades, tensiones y ambigüedades que acompañan construcciones narrativas de la justicia en Estados Unidos.

The Hurt Locker (Bigelow 2008)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo E).

The Hurt Locker, también de Kathryn Bigelow, desplaza el foco narrativo desde marcos institucionales hacia experiencias individuales, psicológicas y moralmente complejas de soldados inmersos en un conflicto armado.

La película sigue al sargento William James, especialista en desactivación de explosivos, cuya trayectoria encarna tensiones entre ética personal, exigencias institucionales y

narrativas sociales sobre heroísmo, deber y legitimidad de la guerra. La caracterización de James cuestiona relatos de heroísmo socialmente aceptados: retrata la valentía como una conducta psicológicamente entrelazada con imprudencia y obsesión, y con ello desestabiliza narrativas lineales sobre valor militar y certeza moral.

Estructurada en torno a misiones puntuales y peligrosas de desactivación de explosivos, la narrativa pone en primer plano experiencias individuales de la guerra, en lugar de formular una defensa o una crítica de políticas institucionales amplias. Desde ese enfoque, *The Hurt Locker* muestra cómo los soldados interiorizan, negocian o resisten expectativas institucionales y sociales sobre deber y conducta ética.

Sin desplegar una discusión jurídica explícita, la película vuelve visibles marcos normativos asociados a autoridad, disciplina y deber militar, como protocolos operativos, jerarquías de mando y expectativas de conducta. Estos elementos son relevantes para el Ciclo porque sitúan la experiencia bélica dentro de un campo de legitimidad, responsabilidad y justificación pública.

El comportamiento de James transgrede de manera sistemática normas y protocolos convencionales y desafía narrativas que equiparan heroísmo con abnegación o certeza ética. Sus acciones reflejan tensiones amplias en la comprensión social de la guerra y muestran cómo experiencias individuales pueden desestabilizar narrativas morales y jurídicas predominantes.

El regreso recurrente de James a situaciones de alto riesgo señala una tensión psicológica no resuelta entre identidad personal y expectativas institucionales. La película sugiere que narrativas institucionales que celebran valentía, heroísmo y sacrificio patriótico difícilmente abarcan realidades morales conflictivas que enfrentan los soldados.

Más que condenar o elogiar la ética militar institucional, la película presenta esos marcos como insuficientes e incompletos: no abarcan plenamente complejidades y contradicciones de experiencias morales individuales en la guerra.

Además, las interacciones de James con miembros de su equipo hacen visibles fracturas en narrativas colectivas sobre deber militar y conducta ética. Sus conflictos con otros soldados,

que cuestionan motivos y estabilidad psicológica, muestran coexistencia de narrativas opuestas dentro de estructuras institucionales. Quienes lo rodean representan adhesión a narrativas más claras y socialmente legitimadas sobre deber, seguridad y responsabilidad, y desafían su propensión al riesgo y su enfoque individualista.

A través de estas interacciones, la película subraya la diversidad narrativa y la complejidad de contextos institucionales y sugiere que claridad moral y autoridad jurídica rara vez están plenamente resueltas o son unívocas.

En última instancia, *The Hurt Locker* muestra cómo experiencias individuales pueden alterar o desestabilizar relatos institucionales y sociales sobre guerra, heroísmo y moral. Al centrarse en la ambigüedad psicológica y la incertidumbre moral de James, la película pone en cuestión narrativas culturales simplistas sobre valor militar y certeza ética. Con ello ilustra que Derecho, justicia y moral se discuten y se construyen narrativamente en interacción con experiencias individuales de quienes actúan dentro de instituciones armadas.

***The Mauritanian* (Macdonald 2021)**

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo G).

The Mauritanian, de Kevin Macdonald, construye su narrativa en torno a cuestiones de injusticia jurídica, vulneración de garantías procesales y abusos institucionales vinculados con el centro de detención de Guantánamo.

La película sigue de manera íntima a Mohamedou Ould Slahi, cuyo itinerario personal condensa tensiones entre ideales constitucionales y prácticas institucionales en el contexto estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001. Al poner en primer plano su detención y el trato que la película representa como injusto, la narración cuestiona relatos culturales e institucionales que presentaron como aceptables vulneraciones de derechos humanos en nombre de la seguridad nacional.

La obra hace hincapié en injusticia procesal mediante una descripción detallada de la detención prolongada de Slahi sin juicio, los interrogatorios y la negación institucional de derechos básicos. Más allá de esa denuncia, subyace un compromiso narrativo con relatos

sociales amplios sobre autoridad, justicia y Derecho. Así, el propio centro de detención funciona como espacio simbólico donde narrativas dominantes sobre seguridad y justicia entran en tensión con normas jurídicas fundamentales y con dignidad humana.

La narrativa muestra de forma implícita que autoridad jurídica y legitimidad moral dependen en gran medida de creencias culturalmente compartidas, a veces sostenidas por narrativas institucionales que presentan vulneraciones de derechos como necesarias o aceptables en circunstancias excepcionales.

Asimismo, personajes centrales de la narración, como la abogada de la defensa Nancy Hollander, encarnan narrativas institucionales alternativas basadas en justicia constitucional y derechos humanos. La defensa persistente de Hollander pone en cuestión narrativas predominantes que justifican detención indefinida y hace visibles tensiones entre distintas concepciones institucionales y culturales de justicia.

Las batallas jurídicas descritas en la película muestran cómo narrativas sobre justicia y autoridad se cuestionan, se negocian y se redefinen dentro de marcos institucionales y en la conciencia jurídica pública, y reflejan ansiedades sociales sobre seguridad, identidad y moral.

En el plano técnico-jurídico, la película organiza el conflicto alrededor de detención indefinida, acceso efectivo a defensa, control judicial y tratamiento de prueba obtenida bajo coacción. Estos ejes permiten observar tensión entre seguridad nacional y Estado de Derecho, sin reducir el análisis a precisión procedimental.

A través del testimonio personal de Slahi, la narración humaniza conceptos jurídicos abstractos, como garantías procesales y derechos humanos, y sugiere que narrativas institucionales pueden oscurecer o suprimir experiencias individuales para sostener aceptación social de prácticas controvertidas.

Su resistencia y dignidad personales contrastan con intentos institucionales de deshumanizar y silenciar a detenidos, lo que ilustra de forma implícita tensión entre narrativas arraigadas de seguridad nacional y principios de justicia y dignidad humana. En última instancia, *The Mauritanian* muestra cómo justicia, Derecho y autoridad institucional se construyen y se sostienen de manera compleja mediante narrativas.

La película desafía al público a reconsiderar narrativas prevalentes que legitiman abusos al invocar amenazas a la seguridad y abre espacio para narrativas alternativas arraigadas en ideales constitucionales y derechos humanos universales. Al presentar injusticia institucional a través de la experiencia personal de Slahi, la película subraya complejidad, fragilidad y dependencia narrativa de legitimidad jurídica, juicios morales y ciertas normas sociales en el contexto posterior al 11 de septiembre de 2001.

American Sniper (Eastwood 2014)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo F).

American Sniper, de Clint Eastwood, aborda narrativas culturales sobre patriotismo, identidad nacional y heroísmo a través de la figura de Chris Kyle, francotirador de fuerzas especiales de la Marina de Estados Unidos, conocidas como *Navy SEALs*.

La narrativa enmarca a Kyle como figura emblemática cuyas experiencias personales encarnan tensiones sociales sobre moral, violencia considerada justificada y legitimidad de la fuerza militar. Su trayectoria muestra cómo relatos persuasivos sobre heroísmo y orgullo nacional pueden afirmar y, al mismo tiempo, ocultar ambigüedades morales inherentes a la guerra.

Estructurada en torno a experiencias personales y profesionales de Kyle, la película lo retrata a la vez como héroe y como persona profundamente afectada por sus actos en guerra y subraya contradicciones internas de narrativas que glorifican el heroísmo militar. A través de la representación de sus operaciones, la narración hace visibles tensiones entre moral individual y mandatos institucionales y sugiere que Derecho y justificación ética de la violencia se sostienen, en parte, en relatos socialmente legitimados.

Aunque la película no desarrolla un debate jurídico explícito, presupone un marco de autorización estatal para el uso de la fuerza y un conjunto de expectativas institucionales sobre conducta y responsabilidad. Ese supuesto es relevante para el Ciclo porque permite observar cómo se justifica, se normaliza o se problematiza la violencia institucional mediante narrativa.

Las luchas internas de Kyle reflejan conflictos sociales más amplios en torno a la aceptabilidad moral de la guerra y plantean si las narrativas institucionales reconocen adecuadamente los costos psicológicos y morales que enfrentan los soldados.

La película subraya el costo personal del combate mediante la representación del estrés postraumático de Kyle y de las tensiones familiares derivadas de su experiencia bélica, con lo que cuestiona las narrativas que equiparan de manera simplista el patriotismo con el apoyo incondicional a la acción militar.

Asimismo, sus dificultades para adaptarse a la vida civil subrayan brecha entre representaciones que glorifican heroísmo y realidades psicológicas que enfrentan veteranos de guerra. La narración sugiere que relatos institucionales y sociales sobre sacrificio patriótico y heroísmo militar a veces no reconocen plenamente consecuencias éticas y psicológicas de la guerra.

Además, interacciones de Kyle con compañeros y familia revelan narrativas contrapuestas dentro de sociedad y ejército sobre qué constituye acción ética y servicio honorable. La película muestra cómo individuos como Kyle navegan y negocian entre estas narrativas en conflicto y, en ese tránsito, pueden asumir cargas psicológicas y morales significativas. Con ello, *American Sniper* expone cómo las narrativas culturales sobre identidad nacional, moral y heroísmo moldean y, en ocasiones, pueden distorsionar experiencias individuales y prácticas institucionales.

En última instancia, *American Sniper* muestra cómo justicia, Derecho, moral y autoridad institucional se articulan en narrativas culturalmente potentes. Al explorar experiencias moralmente ambiguas y luchas psicológicas de Kyle, la película pone en circulación narrativas culturales que tienden a equiparar patriotismo con apoyo acrítico a la violencia militar.

Al mismo tiempo, la narración subraya complejidades, contradicciones y tensiones no resueltas inherentes a relatos colectivos de identidad nacional, heroísmo y violencia considerada justificada e invita al público a reflexionar de manera crítica sobre relatos culturales e institucionales que conforman percepciones públicas de moral y justicia.

Síntesis

En conjunto, *Zero Dark Thirty*, *The Hurt Locker*, *The Mauritanian* y *American Sniper* muestran cómo la narrativa cinematográfica participa en la configuración de percepciones sociales sobre Derecho, moral, autoridad y justicia en el contexto estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001. Cada película articula una narrativa jurídica distinta, pero relacionada con las demás, y pone en primer plano dimensiones institucionales, psicológicas y culturales. *Zero Dark Thirty* examina narrativas institucionales que presentan acciones estatales moralmente ambiguas como instrumentos necesarios para la seguridad nacional.

En cambio, *The Hurt Locker* se desplaza hacia relatos personales y cuestiona la legitimidad cultural de la épica militar al subrayar ambigüedades psicológicas y éticas. *The Mauritanian* denuncia abusos institucionales y confronta narrativas de seguridad al poner en primer plano derechos humanos y debido proceso. Por último, *American Sniper* articula narrativas de identidad nacional y heroísmo y expone la simplificación ética con la que la cultura popular puede celebrar ciertas acciones militares.

En conjunto, estas películas permiten observar cómo las narrativas culturales contribuyen a construir, sostener o impugnar ideas de justicia, autoridad y moral. Su diversidad subraya que el significado jurídico y la legitimidad ética son controvertidos y dinámicos y que se discuten mediante narrativas institucionales con amplia resonancia en el panorama jurídico y cultural estadounidense posterior al 11 de septiembre.

1.2. Espectatorialidad

Zero Dark Thirty (Bigelow 2012)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo D).

Zero Dark Thirty involucra al público mediante técnicas cinematográficas orientadas a suscitar respuestas cognitivas y emocionales intensas. La puesta en escena sitúa al espectador en entornos cargados de tensión moral y construye una experiencia inmersiva que lo

confronta con ambigüedad ética y con la violencia asociada a las prácticas de interrogatorio mejoradas.

Las escenas de interrogatorio, oscuras y con iluminación limitada, amplifican sensación de confinamiento e incomodidad moral. Colocan al público como testigo implícito y, en ocasiones, como copartípe. Esa posición genera una complicidad incómoda y exige un compromiso cognitivo activo con dimensiones éticas representadas.

El encuadre alinea la perspectiva del público con la de la protagonista Maya y orienta la recepción hacia su determinación y su carga emocional. Encuadres cerrados y primeros planos subrayan intensidad e aislamiento psicológico. Con ello favorecen identificación y, al mismo tiempo, abren espacio para reflexión crítica. El aislamiento visual de Maya, especialmente en escenas de toma de decisiones institucionales, subraya costos personales y psicológicos de la persecución y anima al espectador a evaluar la lógica institucional que ella encarna.

Las técnicas de montaje acentúan tensión narrativa y ambigüedad moral. Cortes rápidos durante escenas de interrogatorio comunican con viveza estrés psicológico e incomodidad ética y crean una experiencia sensorial que interrumpe la recepción pasiva.

En contraste, el ritmo más lento y metódico de escenas de procedimiento jurídico e institucional refuerza burocracia rutinaria y distanciamiento emocional e invita al público a reflexionar sobre implicaciones morales de estas prácticas. La yuxtaposición de ritmos coloca al espectador en incertidumbre ética, entre intensidad emocional y desapego racional.

El uso del sonido amplifica compromiso cognitivo y emocional del público. Una banda sonora minimalista subraya carácter sombrío y ambiguo de prácticas institucionales representadas y aumenta sensación de tensión e inquietud. El silencio se emplea de forma estratégica y marca escenas para dirigir atención a complejidades morales y emocionales, lo que favorece participación cognitiva reflexiva. Además, el diseño sonoro, con gritos de prisioneros y voces autoritarias de interrogadores, sumerge al público en situaciones moralmente ambiguas y lo enfrenta a dilemas éticos difíciles.

Las interpretaciones, en particular la de Jessica Chastain como Maya, favorecen identificación emocional y ambivalencia cognitiva en el público. Su actuación transmite una mezcla compleja de obsesión, determinación, vulnerabilidad y agotamiento emocional. La sutileza expresiva sostiene un compromiso emocional profundo y, al mismo tiempo, impulsa a cuestionar legitimidad ética de la persecución implacable. Esa complejidad conduce a evaluación moral matizada, en lugar de una recepción pasiva de juicios simplificados.

En última instancia, *Zero Dark Thirty* emplea técnicas cinematográficas diversas que involucran al público en planos cognitivo y emocional. La combinación de puesta en escena, encuadre, montaje, diseño sonoro e interpretación construye una experiencia de espectadorialidad inmersiva que invita a reflexionar críticamente sobre ambigüedades éticas asociadas con autoridad institucional, Derecho y moral.

The Hurt Locker (Bigelow 2008)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo E).

The Hurt Locker emplea técnicas cinematográficas orientadas a involucrar al público en planos emocional y cognitivo y a acercarlo a complejidades psicológicas y éticas que enfrentan soldados en combate.

La puesta en escena resalta la tensión e imprevisibilidad de operaciones de desactivación de artefactos explosivos. Mediante secuencias en entornos urbanos con amenazas ocultas y detalles caóticos, la película puede evocar ansiedad y suspenso y construir una experiencia inmersiva que reproduce presión psicológica de los soldados.

Las decisiones de encuadre profundizan alineación emocional y cognitiva del público con el protagonista, el sargento William James. Primeros planos frecuentes y cámara en mano tienden a crear intimidad visceral y sitúan al espectador en tensión, riesgo y ambigüedad moral que atraviesan a James.

El uso de encuadres estrechos restringe el campo visual y genera un efecto claustrofóbico que reproduce perspectiva limitada y presión psicológica de los soldados. Al alinear al

público con el punto de vista subjetivo de James, la película impulsa reflexión cognitiva sobre implicaciones éticas y psicológicas de la guerra.

El montaje intensifica compromiso emocional y reflexión cognitiva a lo largo de la película. Cortes rápidos durante escenas de desactivación de explosivos simulan urgencia e inestabilidad propias de situaciones de alto riesgo. Esto acentúa tensión emocional e invita al público a experimentar ansiedad y presión psicológica de los soldados. En contraste, momentos de quietud y tomas prolongadas sostienen atención y abren espacio para reflexión moral. La yuxtaposición de estilos equilibra intensidad emocional con reflexión crítica y mantiene al espectador en tensión cognitiva y ambivalencia moral.

El diseño sonoro refuerza inmersión emocional y complejidad cognitiva. Sonidos ambientales, como voces lejanas, ruido de la calle y clics mecánicos de artefactos explosivos, aumentan sensación de inmediatez y vulnerabilidad. El uso contenido de música evita subrayados melodramáticos y preserva realismo. Silencios estratégicos enfatizan momentos críticos, intensifican atención y procesamiento cognitivo y favorecen empatía y contemplación ética sobre responsabilidades peligrosas y moralmente ambiguas de los soldados.

La interpretación de Jeremy Renner como sargento James incrementa compromiso cognitivo y emocional del público. Renner transmite profundidad psicológica mediante gestos sutiles, expresiones faciales matizadas e intensidad emocional contenida.

Su actuación evoca empatía y, al mismo tiempo, provoca reflexión crítica sobre motivos, juicios éticos y estabilidad psicológica del personaje. El público puede experimentar admiración, inquietud e incertidumbre, reflejo de complejidad y ambigüedad que enfrentan soldados en escenarios de combate cargados de tensión moral.

En síntesis, *The Hurt Locker* emplea puesta en escena cuidada, encuadres íntimos, montaje dinámico, diseño sonoro envolvente e interpretaciones matizadas para involucrar al espectador en planos emocional y cognitivo. Estas decisiones construyen una experiencia inmersiva que invita a la reflexión crítica sobre el costo psicológico y complejidades éticas de la guerra y cuestiona percepciones simplistas de heroísmo y moral en relatos militares.

Este análisis identifica mecanismos de implicación y orientación de la recepción. No permite inferir, por sí solo, aprobación o rechazo del público frente a la guerra ni equivalencia entre empatía y adhesión normativa.

***The Mauritanian* (Macdonald 2021)**

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo G).

The Mauritanian, de Kevin Macdonald, emplea técnicas cinematográficas deliberadas para involucrar al público en planos emocional y cognitivo y sumergirlo en la narración de la detención de Mohamedou Ould Slahi, que la película presenta como injusta, y de los abusos que representa.

La puesta en escena, diseñada para evocar confinamiento, aislamiento e impotencia, es central en la experiencia de espectadorialidad de la película. Los espacios austeros de las celdas de detención en Guantánamo acentúan vulnerabilidad de Slahi y opresión institucional y suscitan malestar emocional e implicación empática. Al enfatizar crueldad institucional mediante diseño visual, la película confronta al público con la dimensión ética del trato a los detenidos.

Las decisiones de encuadre profundizan identificación emocional y reflexión cognitiva al acercar al espectador a la perspectiva de Slahi. Primeros planos frecuentes destacan resistencia emocional, dolor y humanidad, y crean una conexión íntima entre espectador y personaje. En contraste, encuadres más amplios enfatizan autoridad abrumadora e impersonal del entorno institucional y refuerzan indefensión y vulnerabilidad de Slahi. El contraste entre intimidad y opresión orienta al público hacia empatía emocional y reflexión crítica sobre abusos institucionales y responsabilidad ética.

El montaje contribuye a inmersión emocional y contemplación cognitiva del espectador. La alternancia entre pasado y presente yuxtapone su vida previa de libertad y dignidad con la opresión institucional actual, refuerza empatía y vuelve más visibles costos humanos de la injusticia institucional. Secuencias de montaje rápido durante interrogatorios transmiten desorientación psicológica y tormento físico y muestran efectos traumáticos de violencia

estatal. Este montaje dinámico exige atención sostenida y favorece evaluación crítica de narrativas institucionales que justifican tales abusos.

El diseño del sonido refuerza implicación emocional y cognitiva al enfatizar experiencias sensoriales de confinamiento y tormento psicológico de Slahi. Sonidos ambientales, como eco metálico de puertas de celdas, susurros de interrogadores y distorsiones auditivas durante episodios traumáticos, sumergen al público en su realidad subjetiva y favorecen empatía y comprensión de la dimensión psicológica del encierro. La música minimalista subraya gravedad emocional sin abrumar realismo narrativo. Equilibra identificación emocional y reflexión crítica y permite contemplación ética con matices.

Las interpretaciones, en particular la de Tahar Rahim como Slahi, fomentan empatía emocional y compromiso cognitivo. Rahim transmite estados emocionales complejos mediante expresiones sutiles, gestos y entonación y comunica resiliencia, vulnerabilidad y humanidad. Su actuación sostiene identificación emocional y orienta hacia comprensión de consecuencias éticas de abusos institucionales.

Las actuaciones de reparto complementan este compromiso emocional y cognitivo: retratan figuras institucionales que la película presenta como moralmente ambiguas o cómplices e invitan a reflexionar de manera crítica sobre responsabilidad institucional y moral personal.

En síntesis, *The Mauritanian* utiliza puesta en escena, encuadres íntimos, montaje dinámico, diseño sonoro y actuaciones empáticas para sumergir al público y desafiarlo en el plano cognitivo. Estas estrategias comunican implicaciones éticas de abusos institucionales representados y del trato a detenidos y conducen a reflexión crítica sobre complejidades morales y fallas institucionales asociadas a determinadas narrativas de justicia.

Este análisis describe mecanismos de implicación y orientación de la recepción. No permite inferir, por sí solo, aprobación o rechazo del público frente a decisiones institucionales ni equivalencia entre empatía e adhesión normativa.

American Sniper (Eastwood 2014)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo F).

American Sniper, de Clint Eastwood, emplea recursos cinematográficos orientados a involucrar al público en planos emocional y cognitivo y a acercarlo a experiencias moralmente complejas del francotirador Chris Kyle, miembro de los *Navy SEALs*.

Un elemento central de la espectacularidad en la película es el uso de la puesta en escena, orientada a evocar inmediatez, tensión y ambigüedad moral. Las escenas de combate, situadas en paisajes urbanos caóticos, colocan al espectador en el entorno de Kyle y pueden generar intensidad emocional e incertidumbre cognitiva. La autenticidad detallada de los escenarios militares refuerza el realismo y facilita identificación con presiones y dilemas éticos del combate.

El encuadre profundiza compromiso emocional y cognitivo al acercar al público a la experiencia subjetiva de Kyle. Primeros planos frecuentes comunican tensión moral y carga psicológica y hacen visibles complejidades emocionales y éticas inherentes a su papel. Al centrarse en su expresión facial, sobre todo en momentos de decisión, la película favorece empatía y reflexión crítica sobre ambigüedades de la violencia considerada justificada y sobre responsabilidad ética.

Las técnicas de montaje amplifican inmersión emocional y contemplación cognitiva a lo largo de la narración. Cortes dinámicos durante el combate aumentan tensión emocional y simulan rapidez decisional y presión intensa. En contraste, el ritmo más lento de escenas domésticas en Estados Unidos contrasta con la intensidad del combate y subraya desconexión psicológica y lucha interna de Kyle. Estos contrastes en el montaje atraen al público e invitan a reflexión cognitiva sobre desgaste psicológico y ambigüedades morales que enfrentan los soldados, y pueden cuestionar narrativas simplistas de heroísmo y deber patriótico.

El diseño sonoro refuerza compromiso emocional y cognitivo al captar experiencias auditivas subjetivas de Kyle. La intensidad del paisaje sonoro de combate, con disparos, explosiones y respiraciones aceleradas, sumerge al espectador en la realidad emocional de la guerra.

En contraste, silencio y señales auditivas sutiles marcan momentos críticos de contemplación ética y tensión psicológica y favorecen empatía y reflexión crítica. Este uso estratégico del

sonido equilibra realismo inmersivo con introspección narrativa y guía al público hacia evaluaciones morales matizadas.

La interpretación de Bradley Cooper como Chris Kyle favorece identificación emocional y complejidad cognitiva. Cooper transmite conflictos internos de Kyle mediante expresiones sutiles, gestos discretos e intensidad emocional contenida y comunica heroísmo y vulnerabilidad. Su actuación suscita empatía y, al mismo tiempo, provoca reflexión crítica sobre motivaciones, juicios éticos y carga psicológica de Kyle.

Las actuaciones de reparto complementan este compromiso emocional y cognitivo y presentan perspectivas matizadas que invitan a reflexionar sobre complejidades éticas asociadas con guerra e identidad nacional.

En conjunto, *American Sniper* utiliza puesta en escena cuidada, encuadres íntimos, montaje dinámico, diseño sonoro envolvente e interpretaciones complejas para involucrar al espectador en planos emocional y cognitivo. Estas estrategias comunican complejidades psicológicas y éticas enfrentadas por soldados e invitan a evaluar críticamente narrativas sobre heroísmo, violencia considerada justificada e identidad nacional en la conciencia estadounidense.

Síntesis

En *Zero Dark Thirty*, *The Hurt Locker*, *The Mauritanian* y *American Sniper*, decisiones formales del lenguaje cinematográfico orientan el compromiso emocional y cognitivo del público. Al situar al espectador en escenarios de tensión moral, estas estrategias pueden activar reflexiones éticas complejas y matizar juicios morales. En las cuatro películas, una puesta en escena cuidada y encuadres íntimos aproximan la experiencia representada y favorecen identificación emocional y reflexión cognitiva.

Zero Dark Thirty trabaja la ambigüedad moral mediante escenas de interrogatorio diseñadas para incomodar y confrontar. *The Hurt Locker* enfatiza intimidación psicológica y complejidad ética a través de encuadres cercanos y de una cámara que intensifica sensación de riesgo. *The Mauritanian* subraya injusticia institucional mediante contrastes visuales y espacios de confinamiento que pueden intensificar empatía e indignación moral. *American Sniper* alterna

inmersión emocional con ambivalencia cognitiva al poner en primer plano conflictos internos asociados a heroísmo militar y violencia considerada justificada.

Cada película emplea montaje dinámico y diseño sonoro estratégico para aumentar intensidad emocional y sostener contemplación cognitiva, lo que promueve espectacularidad activa. En conjunto, estas estrategias permiten observar cómo recursos audiovisuales orientan la recepción hacia interpretaciones morales diversas y son consistentes con la afirmación del Ciclo Cinematográfico-Jurídico de que la espectacularidad, en interacción con narrativa jurídica, imaginación moral y memoria colectiva, contribuye a configurar comprensiones públicas de Derecho, moral, justicia y autoridad social en el contexto de este capítulo.

Estas observaciones describen mecanismos de implicación y orientación de la recepción. No permiten inferir, por sí mismas, aprobación del público ni cambios normativos, jurídicos o institucionales.

1.3. Imaginación moral

Zero Dark Thirty (Bigelow 2012)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo D).

Zero Dark Thirty presenta una ambigüedad moral capaz de generar respuestas éticas diversas. Puede incitar reflexiones que suelen considerarse constructivas y también lecturas que suelen considerarse problemáticas.

La representación explícita de las denominadas técnicas de interrogatorio mejoradas, mostradas en pantalla como tortura, puede llevar a algunos espectadores a cuestionar legitimidad moral y límites éticos de la violencia estatal, y a reforzar sensibilidad hacia derechos humanos y exigencia de rendición de cuentas ante la ciudadanía. En sentido contrario, otros espectadores podrían asumir que la tortura está moralmente justificada en función de objetivos institucionales, reforzando posiciones éticas que dan prioridad a la seguridad sobre la dignidad humana.

La narración construye a Maya como una protagonista moralmente compleja. Su determinación y su persecución tenaz de bin Laden pueden animar a los espectadores a elaborar reflexiones éticas matizadas.

Algunos espectadores podrían identificarse con el coraje y la persistencia de Maya y reflexionar sobre compromisos éticos que enfrentan individuos dentro de marcos institucionales. Esa identificación empática puede profundizar imaginación moral y propiciar comprensión más fina de presiones institucionales y de responsabilidad personal.

Sin embargo, la ambigüedad moral de Maya también puede conducir a reflexiones que suelen considerarse problemáticas. Su representación puede emplearse para justificar comportamientos institucionales de ese tipo y reforzar aceptación de vulneraciones de derechos humanos o de actitudes autoritarias en aras de la seguridad. Los espectadores que consideran necesarios los métodos de Maya pueden adoptar posturas que suelen juzgarse moralmente problemáticas y reducir reflexión crítica sobre violencia institucional y límites éticos.

La película evita declaraciones morales o juicios directos y crea una ambigüedad narrativa que concede al espectador amplia libertad interpretativa para valorar en uno u otro sentido acciones moralmente complejas.

La representación vívida de la tortura puede provocar indignación moral en algunos espectadores y fomentar compromiso renovado con normas éticas, responsabilidad y justicia. En otros casos, esa misma representación puede insensibilizar o normalizar dichas prácticas y sugerir que imperativos de seguridad justifican compromisos éticos graves.

La complejidad emocional y psicológica de Maya también puede suscitar reacciones éticas diversas. Algunos espectadores podrían reflexionar sobre cargas morales que entornos institucionales imponen a individuos. Otros podrían justificar conductas éticamente problemáticas como inevitables o necesarias, legitimando acciones moralmente ambiguas.

La ambigüedad narrativa de la película permite estas respuestas y reconoce que reflexión e imaginación moral tienen un componente subjetivo. Por ejemplo, la película podría suscitar preguntas como las siguientes:

“Incluso ante amenazas graves, ¿puede la tortura ser éticamente aceptable, o su aceptación traiciona los cimientos morales de las sociedades?”.

“¿Las acciones institucionales que implican tortura dañan de manera irreparable la credibilidad moral y la legitimidad de las sociedades que afirman defender los derechos humanos y la dignidad?”.

“Dada la persistente amenaza del terrorismo y las vidas que podrían salvarse, ¿podría sostenerse que la tortura está éticamente justificada, o incluso que sería moralmente obligatoria, como medio para salvaguardar a los ciudadanos?”.

“¿Rechazar toda forma de interrogatorio coercitivo por considerarla no ética podría ser moralmente irresponsable o peligrosamente ingenuo frente a adversarios que desprecian límites éticos?”.

En última instancia, el análisis de *Zero Dark Thirty* ejemplifica neutralidad analítica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico al permitir registrar reflexiones morales que suelen considerarse constructivas y también reflexiones que suelen considerarse problemáticas.

La ambigüedad moral de la película pone de relieve formas diversas y no siempre previsibles en que el cine puede activar imaginación moral. Con ello se reafirma compromiso del marco teórico con un análisis cuidadoso y neutral de cómo las películas pueden incidir en perspectivas éticas del público en relación con justicia, moral, Derecho y autoridad institucional.

The Hurt Locker (Bigelow 2008)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo E).

The Hurt Locker ofrece una exploración matizada de experiencias psicológicas de soldados y puede suscitar reflexiones morales diversas. Al centrar la narración en el sargento William James, la película abre un panorama moral complejo en el que el espectador puede sentirse empáticamente implicado y, al mismo tiempo, éticamente incómodo.

El retrato explícito de la valentía y destreza de James puede inspirar reflexiones positivas sobre ideales como valor, sacrificio y deber. La narración destaca presiones extraordinarias enfrentadas por soldados e invita a empatizar con cargas psicológicas y morales. Con ello, algunos espectadores pueden desarrollar mayor sensibilidad ética hacia esas experiencias y sostener reflexiones matizadas sobre costos morales de la guerra y sobre responsabilidad personal en situaciones extremas.

En sentido contrario, el retrato de James como temerario, obsesivo y potencialmente autodestructivo puede suscitar reflexiones éticamente divergentes. Algunos espectadores podrían valorar o idealizar su desprecio por protocolos de seguridad y autoridad, lo que puede reforzar actitudes que asocian heroísmo con individualismo peligroso o con desprecio por normas institucionales. La fascinación del personaje por la inclinación al riesgo y la naturaleza adrenalínica de su trabajo también puede inclinar a algunos a pasar por alto o minimizar preocupaciones éticas relativas a la temeridad y a su impacto en otros.

La película concede al espectador amplia libertad interpretativa respecto a acciones de James, lo que permite una gama extensa de respuestas éticas. Algunos espectadores podrían reconocer su conducta como síntoma de dilemas morales y psicológicos más profundos enfrentados por soldados, y con ello cultivar una imaginación moral más reflexiva sobre expectativas institucionales y ética personal en guerra. Otros podrían aceptar sus acciones como justificadas por exigencias de la situación y restar importancia a complejidades y consecuencias éticas del compromiso militar.

Las interacciones de James con sus compañeros amplían el potencial de reflexiones éticas diversas. Quienes simpatizan con su inclinación al riesgo podrían desestimar preocupaciones éticas de sus compañeros y reforzar actitudes problemáticas que infravaloran precaución, disciplina militar y responsabilidad colectiva. En contraste, quienes se alinean empáticamente con los compañeros de James pueden reflexionar sobre obligaciones morales asociadas a cohesión del equipo, responsabilidad colectiva y deber ético dentro de estructuras institucionales.

Por ejemplo, la película podría suscitar preguntas como las siguientes:

“¿Deberíamos cuestionar éticamente representaciones que glorifican heroísmo peligroso, al reconocer que valorar la asunción de riesgos podría trivializar responsabilidades morales que los soldados tienen hacia su equipo y su misión?”.

“¿Celebrar valentía personal en guerra corre el riesgo de socavar preocupaciones éticas más profundas sobre costos psicológicos y morales de conflictos militares?”.

“¿Podría la sociedad beneficiarse éticamente de abrazar, e incluso celebrar, valentía extrema o audacia temeraria en guerra, como virtudes necesarias para eficacia militar y resistencia psicológica bajo presión?”.

“¿Es moralmente injusto o excesivamente crítico juzgar duramente a soldados por valor temerario, dados peligros inherentes e imprevisibilidad de entornos bélicos que exigen riesgos excepcionales?”.

En última instancia, *The Hurt Locker* ilustra neutralidad analítica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico al permitir registrar reflexiones morales diversas. Su complejidad narrativa reconoce que el cine puede activar imaginación moral de formas distintas y pone de relieve sensibilidad del marco ante subjetividad de la recepción. La película puede fomentar compromisos éticos complejos y variados en torno a moral personal, autoridad institucional y ambigüedades éticas inherentes a la guerra.

***The Mauritanian* (Macdonald 2021)**

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo G).

The Mauritanian aborda intensamente complejas cuestiones morales en torno a los derechos de los detenidos, la injusticia institucional y la dignidad humana, lo que puede suscitar diversas reflexiones éticas entre el público. Al centrarse en el encarcelamiento injusto y los abusos de Mohamedou Ould Slahi, la película podría animar a los espectadores a una mayor sensibilidad moral y a una contemplación ética más profunda con relación a los derechos humanos, la responsabilidad institucional y las garantías procesales.

La representación de la resistencia y humanidad de Slahi en condiciones extremas podría llevar a muchos espectadores a reflexiones éticamente constructivas. Los espectadores

podrían empatizar imaginariamente con el sufrimiento de Slahi, reforzando los compromisos con los derechos humanos y la dignidad, fomentando así la conciencia crítica de las fallas y las injusticias gubernamentales.

De este modo, las audiencias podrían estar más en sintonía ética con las profundas responsabilidades morales que tienen las instituciones del Estado para proteger los derechos humanos fundamentales, incluso en contextos enmarcados por narrativas de amenazas a la seguridad.

Sin embargo, la representación de la experiencia de Slahi también puede evocar reflexiones éticamente diversas en algunos espectadores. Ciertos espectadores podrían racionalizar los abusos institucionales como justificados por las narrativas de seguridad nacional, disminuyendo potencialmente su sensibilidad hacia las violaciones de las garantías procesales y los derechos humanos.

Al retratar las prácticas de detención e interrogatorio, la película corre el riesgo involuntario de normalizar o insensibilizar a los espectadores ante la naturaleza moralmente problemática de tales acciones, dependiendo de los marcos interpretativos individuales.

La estrategia narrativa de la película, a pesar de que invita al análisis ético dirigido a rechazar las acciones realizadas contra Slahi, permite una gran libertad interpretativa, invitando a un amplio espectro de reflexiones éticas.

Los espectadores podrían cuestionar la legitimidad de las narrativas gubernamentales que justifican la detención indefinida, sin pruebas, suscitando una reflexión ética constructiva sobre la responsabilidad moral, la justicia y la rendición de cuentas institucional. Alternativamente, algunos espectadores podrían aceptar o incluso validar narrativas institucionales en este sentido, percibiendo las violaciones de los derechos humanos como respuestas lamentables pero necesarias a las amenazas a la seguridad.

La participación de los personajes refuerza esta complejidad moral. La representación de los principios de defensa de la abogada Nancy Hollander podría inspirar reflexiones éticamente constructivas, alentando a los espectadores hacia una apreciación renovada de la justicia procesal, los derechos constitucionales y la responsabilidad jurídica.

Por el contrario, las representaciones de las figuras gubernamentales involucradas en la detención y el interrogatorio de Slahi, presentadas como moralmente ambiguas o conflictivas, podrían animar a los espectadores a simpatizar con esas racionalizaciones institucionales, legitimando o excusando inadvertidamente las transgresiones morales.

Por ejemplo, la película podría fomentar preguntas como las siguientes:

“¿Es éticamente imperativo condenar inequívocamente prácticas institucionales como la detención indefinida y los abusos en los interrogatorios, incluso si se enmarcan como necesarias para la seguridad nacional?”.

“¿Comprometer los derechos humanos y el debido proceso socava fundamentalmente la integridad ética y la credibilidad moral de las sociedades?”.

“Dadas las amenazas reales del terrorismo, ¿podrían estar éticamente justificadas, o incluso ser moralmente necesarias, medidas institucionales fuertes como la detención indefinida o los interrogatorios agresivos para salvaguardar la sociedad?”.

“¿Podrían las restricciones éticas a las prácticas de seguridad institucional comprometer peligrosamente la seguridad pública, privilegiando moralmente los derechos de los sospechosos de terrorismo sobre la seguridad de los ciudadanos inocentes?”.

En última instancia, *The Mauritanian* ejemplifica la neutralidad del Ciclo Cinematográfico-Jurídico al ilustrar la capacidad del cine para estimular diversos compromisos éticos, reconociendo la naturaleza subjetiva de las interpretaciones del público. Así, su apertura narrativa permite a los espectadores reflexionar de forma crítica e imaginativa sobre cuestiones complejas de autoridad institucional, derechos humanos y responsabilidad moral, poniendo de relieve la naturaleza diversa e intrínsecamente controvertida de la imaginación moral dentro de la conciencia jurídica posterior al periodo estudiado en este capítulo.

***American Sniper* (Eastwood 2014)**

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo F).

American Sniper, de Clint Eastwood, aborda temas morales complejos como heroísmo, patriotismo y violencia considerada justificada, lo que puede suscitar reflexiones diversas en el público.

La representación de Chris Kyle como francotirador emblemático podría animar a algunos espectadores a reflexionar sobre cuestiones éticas vinculadas con guerra, deber y sacrificio personal y activar una imaginación moral más matizada en relación con servicio militar y desgaste psicológico de veteranos de guerra.

Como soldado valiente y dedicado, comprometido con protección de sus compañeros y de su país, podría llevar a algunos espectadores a valorar virtudes como valor, lealtad y abnegación. Con ello, podrían comprometerse imaginativamente con complejidades éticas enfrentadas por soldados y profundizar comprensión de cargas morales individuales dentro de contextos institucionales.

El retrato de luchas psicológicas de Kyle tras el combate podría animar al público a reflexionar con sensibilidad ética sobre costos personales de la guerra y fortalecer empatía hacia veteranos. Sin embargo, el encuadre de sus acciones como heroicas y patrióticas también puede inclinar a algunos espectadores hacia reflexiones éticamente distintas. Podrían aceptar o celebrar sin examen crítico la violencia militar y reforzar actitudes morales simplistas o autoritarias sobre justificación del uso de la fuerza.

La celebración narrativa de proezas militares de Kyle puede favorecer aceptación de la violencia como respuesta moralmente justificada ante amenazas percibidas. Al mismo tiempo, la ambigüedad narrativa respecto a conflictos psicológicos y éticos del personaje conserva libertad interpretativa y puede dar lugar a reflexiones morales diversas.

Interacciones entre personajes amplían el potencial de compromisos éticos diversos. Escenas que muestran luchas familiares y traumas personales de Kyle podrían inspirar reflexiones sobre consecuencias psicológicas menos visibles de la guerra y cuestionar narrativas culturales simplistas sobre heroísmo. En contraste, representaciones de combatientes enemigos como amenazas o figuras deshumanizadas podrían reforzar tales actitudes en algunos espectadores.

En una escena temprana y crucial de *American Sniper*, el padre de Chris Kyle le enseña una visión moral del mundo que divide a la humanidad en tres grupos: ovejas, personas vulnerables que necesitan protección; lobos, depredadores que explotan y dañan a vulnerables; y perros pastores, protectores que optan por usar violencia contra agresores para defender a las ovejas. Esta metáfora moldea comprensión moral e identidad personal de Kyle e influye en su manera de entender violencia y heroísmo a lo largo de la narración.

En el marco del Ciclo, esta metáfora se analiza como dispositivo narrativo que estructura la imaginación moral del personaje y orienta interpretaciones posibles del público, sin que ello implique adopción acrítica de su contenido moral.

Las siguientes preguntas fomentan introspección sobre complejidades éticas e implicaciones de adoptar o rechazar esta perspectiva moralmente cargada:

“¿Deberíamos cuestionar éticamente narrativas como la metáfora del ‘perro pastor’, al reconocer que simplificar la humanidad en protectores y agresores puede justificar o encubrir moralmente actos de violencia?”.

“¿La simplicidad moral de clasificar a personas como ovejas, lobos o perros pastores socava capacidad ética para comprender motivaciones humanas complejas y puede normalizar violencia problemática?”.

“Dados los peligros reales que plantean los ‘lobos’ en el mundo, ¿debe la sociedad justificar éticamente, o incluso exigir moralmente, que individuos adopten papeles de ‘perros pastores’ y utilicen la fuerza para proteger a vulnerables?”.

“¿Rechazar claridad moral de papeles como el de ‘perro pastor’ podría ser éticamente irresponsable o moralmente ingenuo, al no reconocer necesidad de violencia al proteger a la sociedad frente a amenazas reales?”.

En última instancia, *American Sniper* ilustra neutralidad metodológica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico al permitir registrar reflexiones morales diversas. Su apertura narrativa reconoce que respuestas éticas del público pueden variar según marcos interpretativos. La película puede activar imaginación moral en torno a violencia considerada

justificada, justicia, autoridad institucional e identidad nacional dentro de narrativas sociales posteriores al 11 de septiembre de 2001.

Síntesis

Los análisis de la imaginación moral de *Zero Dark Thirty*, *The Hurt Locker*, *The Mauritanian* y *American Sniper* muestran la capacidad del cine para activar, de manera no siempre previsible, reflexiones éticas en el público. Cada película abre oportunidades para compromisos que suelen considerarse constructivos y también para compromisos que suelen considerarse problemáticos, lo que es consistente con la neutralidad metodológica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

Zero Dark Thirty puede suscitar reflexiones complejas sobre tortura y autoridad institucional. *The Hurt Locker* explora ambigüedades morales personales de la guerra y puede conducir a reflexiones matizadas o, en otra lectura, volver atractivas actitudes que suelen considerarse éticamente problemáticas.

The Mauritanian pone en primer plano abusos institucionales y puede reforzar sensibilidad hacia derechos humanos o, bajo ciertos marcos interpretativos, normalizar prácticas de seguridad que suelen considerarse éticamente preocupantes. *American Sniper*, por su parte, aborda violencia considerada justificada e identidad nacional y articula una metáfora moral que puede orientar interpretaciones sobre protección, agresión y legitimidad de la fuerza.

En conjunto, estas películas muestran cómo narrativas cinematográficas pueden activar imaginación moral de manera diversa y ponen de relieve el papel del cine en la configuración de comprensiones éticas sobre justicia, Derecho y moral.

Estas conclusiones se formulan en términos de potencial interpretativo. No suponen atribución de causalidad directa ni medición empírica de cambios en actitudes o en prácticas institucionales.

1.4. Memoria colectiva

Zero Dark Thirty (Bigelow 2012)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo D).

Influencia en el discurso público y en los debates jurídicos

La película *Zero Dark Thirty* generó un debate público y político intenso sobre la representación de la tortura atribuida a la CIA durante la persecución de Osama bin Laden (Brooks 2012). Tras su estreno, se reportó una reacción inusualmente rápida por parte de un grupo bipartidista de senadores estadounidenses (Shane 2012).

Dianne Feinstein, entonces presidenta del Comité de Inteligencia del Senado, junto con John McCain y Carl Levin, condenaron la narrativa de la película (Brooks 2012). En una carta al estudio, sostuvieron que *Zero Dark Thirty* era “extremadamente inexacta y engañosa” al sugerir que los “interrogatorios coercitivos”, esto es, la tortura, fueron decisivos para localizar a bin Laden, afirmación que, según ellos, no se sostenía con la información de inteligencia disponible (Feinstein, McCain y Levin citados en Brooks 2012).

McCain, sobreviviente de tortura, argumentó que la película podía inducir a error al público estadounidense y reforzar la creencia de que la tortura es eficaz, argumento que se repitió en artículos de opinión y editoriales de medios de referencia (Ito 2011; Brooks 2012; Makinen 2012).

El entonces director de la CIA, Michael Morell (citado en Makinen 2012), tomó la medida inusual de pronunciarse sobre la veracidad de la película mediante una carta publicada en el sitio web de la agencia. Ahí sostuvo que la película crea una impresión “falsa” sobre el papel de la tortura y enfatizó que “múltiples corrientes de inteligencia” condujeron a bin Laden, no la tortura de detenidos (Michael Morell, citado en Makinen 2012).

Morell (citado en Makinen 2012) subrayó que la película es una “dramatización, no un retrato realista de los hechos” y advirtió que no debe permitirse que Hollywood enturbie la comprensión pública de la historia de la CIA.

Más allá de funcionarios gubernamentales, defensores de derechos humanos y periodistas también entraron en la conversación. *Human Rights Watch* (2013) criticó *Zero Dark Thirty* por sugerir “erróneamente” que “la tortura era una táctica desagradable pero útil” en la lucha antiterrorista. Otras organizaciones sostuvieron además que la tortura produce con frecuencia

información engañosa y viola el Derecho estadounidense, y que la película oscurece ese punto al presentar una narrativa de eficacia (Human Rights Watch 2013).

La *Association for the Prevention of Torture* (2013), es decir, la Asociación para la Prevención de la Tortura, advirtió en una declaración pública que “como posible ganadora del Oscar, *Zero Dark Thirty* será vista por millones de personas en todo el mundo”. Sobre esa base, condenó la película al considerar que su representación podía interpretarse como justificación y glorificación del uso de la tortura, lo que calificó como ofensivo para las víctimas y para el movimiento mundial contra la tortura (Association for the Prevention of Torture 2013).

Varios juristas y especialistas en ética también aportaron sus críticas. Algunos, como el profesor Ramzi Kassem (2013), sostuvieron que tanto la película como la controversia perdían de vista un punto central: al debatir si la tortura “funcionaba”, el discurso público corría el riesgo de normalizar un acto que es ilegal.

Por su parte, el filósofo Slavoj Žižek (2013) sostuvo que la neutralidad clínica con que la película presenta la tortura equivale a una forma de “normalización”, en la medida en que vuelve visible la crueldad como si pudiera observarse con frialdad emocional. Según su argumento, ese efecto es, por sí mismo, moralmente perverso (Žižek 2013).

También intervinieron periodistas especializados en seguridad nacional, que operaron como comentaristas jurídicos en la esfera pública. Jane Mayer (2012), quien había investigado ampliamente la tortura de la CIA, criticó la película por “eludir el debate político y ético” y por aceptar de hecho la versión de los hechos de la CIA “casi sin cuestionarla”.

La escritora Karen Greenberg (2013) lamentó que la película de Bigelow hubiera asumido “sin reservas”, en sus palabras, la narrativa de la era Bush que justificaba la tortura, y calificó el resultado como “la pieza perfecta de propaganda” de esas políticas.

Bigelow y el guionista Mark Boal (citados en Makinen 2012) defendieron su obra como una narración compleja, no como respaldo político. Insistieron en que la película “demuestra que ningún método fue necesariamente responsable” de la información sobre bin Laden (Mark Boal, citado en Makinen 2012).

En un artículo de opinión sobre la polémica, Bigelow (2013), quien se autodenomina pacifista, sostuvo que representar la tortura no equivale a aprobarla. En su formulación, “representar no es aprobar”, y advirtió que censurar verdades difíciles podría desalentar a artistas que buscan arrojar luz sobre hechos oscuros (Bigelow 2013). También consideró “ilógico” protestar contra la tortura representada si se ignora o se niega el papel que tuvo en la política antiterrorista de Estados Unidos, en la medida en que tales prácticas ocurrieron en la realidad (Bigelow 2013).

En su opinión, la franqueza de la película respecto a tácticas “oscuras” invita al público a confrontar su costo moral y sitúa a *Zero Dark Thirty* dentro de un ajuste de cuentas nacional con política y Derecho (Bigelow 2013).

En síntesis, *Zero Dark Thirty* se convirtió en un punto de inflamación en la conversación nacional sobre tortura. Su estreno llevó a legisladores, funcionarios de la CIA, organizaciones de derechos humanos y periodistas a disputar públicamente antecedentes históricos y a reiterar, desde sus respectivas posiciones, su ilegalidad y la controversia sobre su supuesta eficacia.

Influencia en la conciencia jurídica y las respuestas institucionales

En el ámbito jurídico e institucional, la influencia de *Zero Dark Thirty* se hizo visible en la medida en que dio lugar a respuestas públicas de organismos y legisladores orientadas a disputar la veracidad de los hechos y a reafirmar normas jurídicas.

La reacción de la CIA ante la película fue compleja. De acuerdo con relatos periodísticos, la agencia cooperó discretamente con Bigelow y Boal durante la producción mediante intercambio de información y acceso, en un intento de influir en la historia (Taddonio 2015). Sin embargo, tras el estreno de *Zero Dark Thirty*, la CIA se distanció del retrato.

La CIA trató la narración de la película como un asunto que requería aclaración institucional (Makinen 2012). Como se ha señalado, la carta pública del director en funciones Michael Morell dirigida a empleados de la agencia y publicada en su sitio web buscaba influir en la memoria institucional sobre la operación contra bin Laden en un contexto de amplia visibilidad de la película (Makinen 2012).

En esa carta, Morell (citado en Makinen 2012) recordó al personal de la agencia, y por extensión al público, que *Zero Dark Thirty* “se toma importantes licencias artísticas” y “no es un documental”. Indicó además que no debía permitirse que la versión de Hollywood distorsionara la comprensión de las operaciones reales de la CIA (Michael Morell, citado en Makinen 2012).

En términos del Ciclo, se trató de un gesto de control narrativo institucional orientado a disputar memoria colectiva. Morell (citado en Makinen 2012) indicó que, aunque la Oficina de Asuntos Públicos cooperó con los cineastas, la agencia “no controló el producto final”, con lo que buscó distanciarse de la perspectiva ofrecida por la película.

Tal declaración pudo servir a un doble propósito. En el plano interno, buscó asegurar al personal que su trabajo no se reflejaba de manera fiel en pantalla, aspecto relevante para la moral institucional y el legado. En el plano externo, buscó reafirmar la narrativa de la agencia frente a la insinuación de la película de que la tortura fue un factor decisivo. Que un director en funciones interviniera de forma directa en este tipo de comentarios ilustra el grado de penetración de la película en el campo simbólico de instituciones de seguridad nacional.

De forma paralela, la controversia asociada con la película se insertó en dinámicas de supervisión legislativa. En diciembre de 2012, el Comité de Inteligencia del Senado había concluido un informe exhaustivo sobre el programa de detenciones e interrogatorios de la CIA (Human Rights Watch 2013).

Tras la polémica asociada a *Zero Dark Thirty*, líderes del Senado afirmaron tener mayor impulso para hacer públicos los hechos (Human Rights Watch 2013). La senadora Feinstein sostuvo que la película reforzaba la necesidad de dar a conocer información para evitar que la historia se recordara de manera incorrecta (Human Rights Watch 2013).

Como observó *Human Rights Watch* (2013), el impulso del Comité para desclasificar su informe se vio alimentado, en parte, por el propósito de “contrarrestar la desinformación sobre el supuesto valor de las técnicas de interrogatorio mejoradas”. En otras palabras, la controversia en torno a la posible narrativa de eficacia de la tortura funcionó como argumento adicional en favor de la transparencia.

Amnistía Internacional Estados Unidos también pidió la publicación del informe del Senado porque la película “estaba nominada a ‘Mejor Película’, no a ‘Mejor Documental’” y porque “aún no se ha contado toda la verdad sobre la tortura estadounidense” (Rachel Ward, citada en Amnesty International USA 2013).

En un artículo de opinión, Sarandon (2013) y la *American Civil Liberties Union*, ACLU, conocida en español como Unión Estadounidense por las Libertades Civiles, instaron a permitir que la ciudadanía conociera hechos verificables, pues el Comité de Inteligencia del Senado había elaborado un informe de seis mil páginas sobre el programa de detención de la CIA que permanecía clasificado.

En ese texto, Sarandon (2013) señaló que la película “deja la impresión equivocada” de que el programa de torturas de la CIA “funcionó”, aunque “el hecho es que la tortura no condujo a bin Laden”, según senadores que habían revisado el expediente clasificado.

Sarandon (2013) consideró “erróneo y frustrante” que *Zero Dark Thirty* mostrara tortura en pantalla mientras el informe del Comité permanecía bajo llave. Ese posicionamiento se sumó a peticiones más amplias, entre ellas la del entonces senador McCain (citado en Human Rights Watch 2013), para desclasificar el informe y “ofrecer al público un informe completo” que contrarrestara desinformación asociada a la narrativa de la película.

Cuando el Resumen Ejecutivo del Informe sobre la Tortura se publicó a finales de 2014, refutó la noción de que la tortura hubiera sido eficaz en el caso de bin Laden y ofreció un registro institucional frente a la narrativa debatida en torno a *Zero Dark Thirty* (U.S. Senate Select Committee on Intelligence 2014).

Algunos juristas, como se revisó en los capítulos 1 y 2, sostienen que la cultura popular puede incidir en conciencia jurídica al fijar agenda de supervisión. Este caso ofrece un ejemplo: una película de Hollywood puede operar como estímulo, o como punto de referencia indirecto, para que el Congreso procure corregir la narrativa pública mediante un informe oficial (Human Rights Watch 2013).

Más allá de estos movimientos de alto nivel, *Zero Dark Thirty* tuvo presencia en cultura y educación jurídicas. Facultades de Derecho y revistas especializadas utilizaron la película como caso de estudio sobre ética y Derecho.

Por ejemplo, debates en círculos jurídicos, en paneles y artículos de especialistas en Derecho de la seguridad nacional, recurrieron a *Zero Dark Thirty* para enmarcar cuestiones sobre régimen jurídico de la tortura y su prohibición, así como sobre erosión del Estado de Derecho durante la guerra contra el terrorismo (Harvard Political Review 2013; Sageman 2013; Thompson 2013; Dubinsky 2013; Verel 2013; Mayer 2012).

La representación vívida del *waterboarding*, o ahogamiento simulado, convirtió el término jurídico abstracto *enhanced interrogation techniques*, traducido como técnicas de interrogatorio mejoradas, en imágenes concretas y perturbadoras accesibles al público (Calabresi 2014; Dockterman 2014).

Este desplazamiento visual pudo contribuir, en algunos sectores del público, a asociar el eufemismo “técnica de interrogatorio mejorada” con la noción de tortura, al convertir una categoría abstracta en imágenes recordables (Calabresi 2014; Dockterman 2014).

Uno de los efectos más visibles de *Zero Dark Thirty* se ubicó en el discurso público sobre conciencia jurídica, entendida como la forma en que la ciudadanía comprende e interioriza normas jurídicas. La película apareció en un momento de la era posterior al 11 de septiembre de 2001, cuando el público estadounidense aún procesaba revelaciones sobre sitios negros de la CIA, interrogatorios mejorados y costos morales de la guerra contra el terrorismo.

Al presentar al público una historia en la que agentes comprometidos recurren a tácticas brutales contra enemigos caracterizados como malvados, *Zero Dark Thirty* introdujo el debate sobre la tortura en la cultura popular de forma visceral y accesible. Ello produjo efectos distintos. Por un lado, generó discusión en medios de comunicación, espacios cotidianos y redes sociales sobre si la tortura puede justificarse en algún supuesto.

En ese sentido, la película llevó a la esfera cultural preguntas sobre legalidad y responsabilidad que, en buena medida, habían permanecido en informes clasificados y publicaciones especializadas. Al mismo tiempo, el encuadre narrativo, al vincular tortura con

una persecución exitosa, pudo reforzar creencias preexistentes en algunos grupos. Bajo esa lectura, se normaliza la idea de que el Derecho es negociable frente a amenazas terroristas.

A raíz de la película, encuestas y sondeos mostraron que persistía la percepción pública de que la tortura “funcionaba” y quizá estaba justificada (Goldman y Craighill 2014). Incluso después de la publicación del informe del Senado, el 59% de los estadounidenses dijo creer que tácticas de tortura posteriores al 11 de septiembre estaban justificadas, y más de la mitad sostuvo que esos métodos proporcionaban información de inteligencia crítica que no podía obtenerse por otros medios (Goldman y Craighill 2014).

Estos datos no permiten atribuir esas percepciones a una sola obra cinematográfica. Sin embargo, funcionan como indicador del entorno cultural en el que la película circuló y del terreno moral sobre el que se disputó su significado.

Independientemente de que se lea como acusación o como validación involuntaria de técnicas de interrogatorio mejoradas, *Zero Dark Thirty* se convirtió en un referente de la memoria colectiva sobre justicia posterior al 11 de septiembre. Al colocar en primer plano la ambigüedad moral asociada a la persecución de bin Laden por parte de la CIA, la película generó debate público en prensa, en el Capitolio y dentro de la propia agencia (Davidson Sorkin 2012; Makinen 2012).

Zero Dark Thirty ilustra un bucle significativo de retroalimentación entre cultura popular, Derecho y política. La película operó no solo como producto de entretenimiento, sino como foco de controversia en un esfuerzo contemporáneo por definir límites jurídicos y morales de la lucha antiterrorista.

Al representar uso de tortura atribuida a la CIA en la búsqueda de bin Laden, la película de Bigelow generó respuestas de diversos sectores: senadores, funcionarios de la CIA, funcionarios del Pentágono, activistas de derechos humanos, periodistas y organizaciones internacionales. Cada actor intervino para sostener lo que consideraba la verdad y para discutir consecuencias de acciones de Estados Unidos tras el 11 de septiembre.

Por un lado, la película pudo reforzar en el imaginario público la creencia de que la tortura fue instrumental y, quizá, permisible en casos excepcionales, creencia que algunos actores

jurídicos y políticos buscan disipar y que otros han utilizado para justificar posiciones opuestas. Por otro lado, la controversia contribuyó a reforzar demandas de transparencia, entre ellas la publicación del Informe sobre la Tortura del Senado.

En ese proceso, la película contribuyó a que cuestiones de tortura, legalidad y responsabilidad adquirieran mayor visibilidad. El legado es ambivalente: coexistieron lecturas de validación y lecturas de condena, y se intensificó discusión pública e institucional sobre prohibiciones jurídicas de la tortura y sobre necesidad de un registro histórico preciso.

Este compromiso institucional y público pone de relieve que la memoria colectiva en torno al Derecho y la moral se construye mediante representaciones culturales y mediante acciones de corrección y reafirmación emprendidas por instituciones políticas y jurídicas.

The Hurt Locker (Bigelow 2008)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo E).

Influencia en el discurso público y en los debates jurídicos

The Hurt Locker, película anterior de Kathryn Bigelow, adopta un enfoque distinto sobre la guerra posterior a los atentados. A diferencia de la controversia política abierta generada por *Zero Dark Thirty*, este drama sobre un equipo del Ejército dedicado a desactivar artefactos explosivos en Irak abrió un debate centrado en realismo y experiencia del soldado, con repercusiones políticas directas más atenuadas.

La película obtuvo gran reconocimiento, incluido el Oscar a mejor película en 2010 (King 2010). Tras su estreno, veteranos y expertos militares debatieron con intensidad su exactitud y su representación de la Guerra de Irak (Bowman 2010).

Por ejemplo, líderes de *Iraq and Afghanistan Veterans of America*, IAVA, asociación de veteranos de Irak y Afganistán, señalaron que los equipos reales de desactivación de explosivos, conocidos como Explosive Ordnance Disposal, EOD, se apoyan en robots y procedimientos estrictos, no en el enfoque rebelde y cargado de adrenalina que muestra el protagonista (Bowman 2010; Zenilman 2009).

A Paul Rieckhoff (citado en Bowman 2010), veterano de Irak y fundador de la IAVA, le preocupaba que la película diera al público una “visión deformada” de lo que afrontan los soldados, pues muchos estadounidenses “llegarán a entender Irak a través de películas como *The Hurt Locker*”. Esta preocupación, que una narrativa emocionante pudiera distorsionar memoria colectiva de la guerra, se incorporó al discurso público en torno a la película.

Al mismo tiempo, otros militares elogiaron la película. El teniente coronel Michael “Greg” Hicks (citado en Hawkins 2010), entonces director de la *Ordnance Munitions and Electronics Maintenance School*, OMEMS, escuela del Ejército vinculada con mantenimiento de municiones y electrónica, calificó la representación en términos generales como positiva. Destacó que ilustra peligros inherentes a la guerra, la naturaleza con frecuencia “íngrata” del trabajo de desactivación de explosivos y desafíos significativos asociados a cumplimiento de la misión (Hicks, citado en Hawkins 2010).

Jim O'Neil (citado en Bowman 2010), veterano de la Marina de Estados Unidos, señaló que la escena inicial de desactivación de una bomba “capta todo el ambiente” de peligro y caos del conflicto iraquí, lo que sugiere que la película resonó en muchos de quienes sirvieron en Irak. Además, el entonces secretario de defensa Robert M. Gates (citado en *Los Angeles Times* 2010) quedó impresionado por la película y la calificó de “auténtica” y “muy convincente”.

The Hurt Locker también entró en debates jurídicos mediante una demanda de gran repercusión que coincidió con su éxito en los premios Oscar. En *Sarver v. Chartier*,¹² el sargento mayor Jeffrey S. Sarver alegó que el personaje principal, interpretado por Jeremy Renner, se basaba en su vida y experiencias.

Sarver acusó al guionista Mark Boal, que acompañó a su unidad de desactivación de artefactos explosivos en Irak en 2004, de difamación y angustia emocional, entre otras reclamaciones, al sostener que la película lo retrataba injustamente como soldado problemático.¹³

¹² *Sarver v. Chartier*, 813 F.3d 891 (9th Cir. 2016).

¹³ *Sarver v. Chartier*, 813 F.3d 891 (9th Cir. 2016).

Aunque su abogado admitió que esperaron intencionadamente a que concluyera la votación de los Oscar para presentar la demanda, los cineastas sugirieron que el retraso respondía a una táctica de negociación (Ryzik 2010).

Boal defendió la película al afirmar que el personaje era un retrato compuesto a partir de entrevistas con más de cien soldados y no de Sarver (Ryzik 2010). Especialistas en Derecho del entretenimiento señalaron que reclamaciones de este tipo son habituales en la industria y anticiparon que la demanda podía carecer de fundamento (Ryzik 2010). También destacaron que, según se reportó, el guion había sido evaluado por instancias del sector, como la Academia y el *Writers Guild of America*, que reconocieron su originalidad (Ryzik 2010).

A pesar de estas garantías, surgió la pregunta de si los cineastas debieron adquirir preventivamente derechos sobre la vida de Sarver para evitar litigios, lo que pone de relieve equilibrio entre libertad creativa y cautela jurídica en Hollywood (Ryzik 2010).

En última instancia, un tribunal federal desestimó la demanda de Sarver con base en la Primera Enmienda, y la decisión fue confirmada en apelación.¹⁴ El tribunal sostuvo que *The Hurt Locker* constituía discurso sobre un asunto de interés general, la Guerra de Irak, y que, por tanto, estaba protegida por tratar “cuestiones de carácter público”, incluso si el personaje principal se inspiró en experiencias de Sarver.¹⁵

Esta resolución, reportada por *Los Angeles Times* y otros medios, reforzó la idea de que los cineastas tienen amplio margen para contar historias de guerra como forma de discurso público (Ryan 2010; Dolan 2016).

El debate en torno a *The Hurt Locker*, desde foros de veteranos hasta tribunales, puso de manifiesto cómo el cine suscita discusiones sobre autenticidad, licencia artística y realidad del soldado en Irak. En ese sentido, estos debates muestran el papel del cine en la formación de memoria colectiva, especialmente al negociar la línea entre experiencias auténticas y representaciones dramatizadas.

¹⁴ *Sarver v. Chartier*, 813 F.3d 891 (9th Cir. 2016).

¹⁵ *Sarver v. Chartier*, 813 F.3d 891 (9th Cir. 2016).

Influencia en la conciencia jurídica y las respuestas institucionales

Aunque *The Hurt Locker* no desencadenó cambios políticos directos, sí se insertó en debates sobre conciencia jurídica e institucional, en particular dentro de la comunidad militar y en tribunales. La respuesta institucional más visible fue la demanda del sargento mayor Sarver, que culminó en una sentencia relevante.¹⁶

Los procedimientos en torno a *The Hurt Locker* reafirmaron protecciones robustas de la Primera Enmienda para obras creativas basadas en hechos reales y reforzaron la idea de que películas sobre la guerra participan en el discurso público sobre asuntos de interés general.¹⁷

El tribunal de apelación sostuvo que *The Hurt Locker* y la narrativa de su protagonista, Will James, se referían directamente a asuntos de carácter público porque se insertaban en el contexto de la Guerra de Irak y, por ello, constituían discurso plenamente protegido por la Primera Enmienda, aun si el personaje incorporaba ciertos rasgos personales atribuidos a Sarver.¹⁸

La sentencia es relevante porque reconoce que una película de guerra puede constituir discurso sobre asuntos de interés público y, por ello, tener valor social en la forma en que una sociedad procesa y debate la guerra. Al sentar precedente jurídico, el caso reforzó la idea de que la elaboración cultural de la guerra, incluso mediante cine, forma parte de un discurso protegido.

En esencia, el tribunal sostuvo que las líneas generales de la experiencia de un soldado en Irak pertenecen a la historia y al debate público estadounidense, por lo que no son propiedad exclusiva de un individuo.¹⁹

Así, desde el punto de vista de la conciencia jurídica, el paso de *The Hurt Locker* por tribunales puso de relieve el principio de que contar historias sobre la guerra forma parte de

¹⁶ *Sarver v. Chartier*, 813 F.3d 891 (9th Cir. 2016).

¹⁷ *Sarver v. Chartier*, 813 F.3d 891 (9th Cir. 2016).

¹⁸ *Sarver v. Chartier*, 813 F.3d 891 (9th Cir. 2016).

¹⁹ *Sarver v. Chartier*, 813 F.3d 891 (9th Cir. 2016).

la manera en que una sociedad democrática se relaciona críticamente con sus esfuerzos militares, que sin lugar a duda se inscriben en terrenos jurídicos y morales.

Dentro de la institución militar, *The Hurt Locker* generó una forma de introspección, aunque no necesariamente un cambio de política formal, sobre cómo se retrataba y recordaba la Guerra de Irak. Según reportes periodísticos, el Ejército de Estados Unidos y el Departamento de Defensa colaboraron en cierta medida con la producción al facilitar acceso y asesoría técnica, pero la relación se deterioró por preocupaciones sobre exactitud del producto final (Barnes, Parker y Horn 2010).

De este modo, el gobierno buscó una corrección narrativa moderada para proteger su imagen y el legado del conflicto de Irak. Aunque no se tradujo en reprimenda o política formal, la sensibilidad del Departamento de Defensa ante el mensaje de la película muestra que mandos militares advertían que *The Hurt Locker* podía incidir en percepciones públicas sobre soldados y guerra.

Además, *The Hurt Locker* fue incorporada por sectores de la comunidad de veteranos a su memoria institucional. Como se observó en la cobertura de NPR, algunos veteranos vieron en la película una oportunidad para educar al público y fomentar apoyo a quienes sirvieron (Bowman 2010).

Un antiguo técnico de desactivación de explosivos de la Armada de Estados Unidos señaló que la película, pese a sus defectos, “puso de relieve el valor” de equipos de desactivación y, según su percepción, despertó mayor interés y más donaciones a organizaciones benéficas y fondos conmemorativos vinculados con esa actividad (Jim O'Neil, citado en Bowman 2010).

Se trata de una forma de impacto institucional en el sector sin ánimo de lucro vinculado con el ejército. La película pudo contribuir a canalizar recursos hacia conmemoración y asistencia y se integró en la forma en que la comunidad de veteranos recuerda a técnicos EOD caídos.

El legado de *The Hurt Locker* podría perdurar no solo en el cine, sino también en materiales didácticos utilizados en formación militar, como ejemplo para discutir protocolos EOD, ya sea para señalar errores o buenas prácticas. También puede persistir en campañas de

recaudación de fondos y concientización que invocan la película al hablar de sacrificios reales de veteranos.

En términos de conciencia jurídico-cultural, la película mantuvo visible el debate sobre costo humano de la Guerra de Irak dentro de círculos militares, en una fase avanzada del conflicto. En esa línea, todavía hoy puede ser invocada como referencia al registrar ese conflicto en memoria institucional y colectiva, con énfasis en experiencia psicológica individual del soldado, en contraste con gran estrategia, contexto, causas o política por sí solos (Stilwell 2024).

En conjunto, estas respuestas muestran cómo conciencia jurídica, precedentes judiciales y memoria colectiva militar se articulan y se refuerzan entre sí al moldear comprensión del Derecho, la ética y la identidad en tiempos de guerra.

***The Mauritanian* (Macdonald 2021)**

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo G).

Influencia en el discurso público y en los debates jurídicos

A diferencia de los relatos centrados en el combate, *The Mauritanian* es un drama jurídico que aborda consecuencias del 11 de septiembre de 2001 para el Derecho y, en particular, para derechos humanos.

De este modo, plantea cuestiones de debido proceso, rendición de cuentas y moral pública en el marco de la guerra contra el terrorismo. Así, funciona como ajuste de cuentas cinematográfico con uno de los capítulos más inquietantes de la historia de Estados Unidos.

La película se estrenó en 2021, veinte años después de los atentados, en un contexto en el que es posible que parte del público estadounidense ya hubiera relegado Guantánamo del debate cotidiano. En ese escenario, *The Mauritanian* reavivó la conversación pública sobre Guantánamo, detención indefinida y justicia.

En esa línea, la película dramatiza la historia real de Mohamedou Ould Slahi, detenido sin cargos en Guantánamo durante catorce años y sometido a prácticas de interrogatorio

coercitivas que el filme representa como tortura. Fue liberado en un momento en el que el futuro de la prisión de Guantánamo era, y sigue siendo, una cuestión política y jurídica central.

La descripción sin concesiones de la tortura y de quiebres del Estado de Derecho que presenta la película motivó artículos de opinión y debates sobre fracasos morales y jurídicos asociados a la guerra contra el terrorismo. Por ejemplo, el defensor de los derechos humanos Shami Chakrabarti (2021) elogió la película y señaló que su estreno se acercaba al vigésimo aniversario de los atentados. Añadió que la difícil situación de Slahi “dejó una mancha en las ideas de la justicia angloamericana” (Chakrabarti 2021).

Es importante señalar que *The Mauritanian* también funcionó como punto de referencia para activistas y defensores jurídicos que abogan por el cierre de Guantánamo. El relato del encarcelamiento que la película presenta como injusto se utilizó para reforzar la presión pública sobre responsables políticos a principios de 2021, poco después de que Joe Biden asumiera el cargo.

Amnistía Internacional y otras ONG aprovecharon el estreno de la película para impulsar su defensa (*Democracy Now!* 2021). El director y miembros del reparto aparecieron en un vídeo difundido por Amnistía Internacional en el que instaban a Biden a cerrar de inmediato el centro de detención de Guantánamo (*Democracy Now!* 2021).

En este vídeo de la campaña, la actriz Jodie Foster (citada en *Democracy Now!* 2021), que interpreta a la abogada de Slahi, Nancy Hollander, se dirige al público: “la película es sobre Mohamedou Slahi, que fue torturado y encarcelado durante años, sin ser acusado nunca de ningún delito... Cierren Guantánamo, de una vez por todas”. A este llamamiento se sumaron la coprotagonista Shailene Woodley y otros integrantes del reparto (*Democracy Now!* 2021). La pieza circuló ampliamente y vinculó la película con un debate jurídico en curso (*Democracy Now!* 2021).

Benedict Cumberbatch señaló comprender circunstancias que condujeron a la creación de Guantánamo tras los atentados (Mottram 2021). Reconoció una atmósfera global de miedo y

ansiedad, especialmente aguda entre neoyorquinos y dentro de servicios de inteligencia estadounidenses, que anticipaban nuevos atentados (Mottram 2021).

El actor evocó recuerdos personales de pánico generalizado durante ese periodo (Mottram 2021). No obstante, sostuvo que ya había transcurrido tiempo suficiente para evaluar críticamente y cuestionar la continuidad de Guantánamo (Mottram 2021). Expresó oposición a su funcionamiento por motivos económicos y éticos, y manifestó intención de pedir al presidente Joe Biden que cerrara el centro de detención (Mottram 2021).

Jodie Foster (citada en Pfeiffer 2021) admitió que, antes de investigar para el papel, “no sabía nada” sobre quién estaba encarcelado en Guantánamo, lo que sugiere la capacidad de este tema para quedar fuera del campo de atención de amplios sectores del público estadounidense. “Al igual que muchos estadounidenses”, agregó, dejó de pensar en Guantánamo al suponer que la “justicia desordenada” que ahí ocurría no afectaba al país (Foster, citada en Pfeiffer 2021).

Para ella, el proceso de realización de la película fue también educativo: aprendió que, tras los atentados, la política estadounidense consistía básicamente en “sacar de las calles a tantas personas como fuera posible... Que fueran culpables o no, era lo de menos. Solo había que recogerlos... y preguntar después” (Jodie Foster, citada en Rochlin 2021). Este testimonio permite entender la película como un intento de confrontar al público con hechos inquietantes.

Por su parte, Nancy Hollander, la abogada de la vida real que interpreta Foster, expresó su esperanza de que la película pudiera incidir en política y Derecho (Nawaz y Rogin 2021). En sus palabras: “queremos que esta película suponga un cambio. Queremos que forme parte del cierre de Guantánamo, [que nos devuelva] al Estado de Derecho” (citada en Nawaz y Rogin 2021).

Estas intervenciones, con amplia cobertura mediática, llevaron a la cultura popular cuestiones jurídicas y morales asociadas a Guantánamo y actualizaron el debate sobre promesas electorales de Joe Biden respecto a la prisión.

La película también motivó comentarios de juristas y periodistas sobre conciencia jurídica de la era de la guerra contra el terrorismo. En Estados Unidos, programas de noticias como PBS destacaron que *The Mauritanian* expone tensión entre seguridad nacional y Estado de Derecho, y recordó al público que Guantánamo sigue abierto con docenas de personas detenidas sin cargos (Nawaz y Rogin 2021).

La recepción mediática contextualizó *The Mauritanian* dentro de un examen más amplio del legado de la guerra contra el terrorismo. Muchos críticos subrayaron la importancia de su tema: una película que recordara al público que Guantánamo “sigue en funcionamiento” con docenas de detenidos se consideró valiosa (Bradshaw 2021).

Sin embargo, algunas críticas sostuvieron que la película se queda corta. En *The Guardian*, Peter Bradshaw (2021) describió la adaptación como un drama “dolorosamente digno” que retrata “solo a los buenos” y termina por ser “autocomplaciente”, con pocas respuestas sobre cómo se cometieron tales injusticias. Según esa lectura, al omitir en gran medida a responsables políticos que diseñaron y sostuvieron Guantánamo, la película evita identificar agentes concretos de decisión.

Esa elección narrativa es coherente con la línea interpretativa de la película, que sugiere responsabilidad sistémica. El propio Slahi (citado en Worthington 2021) se ha expresado en ese sentido: ha escrito que la culpa no fue solo de una administración, sino también del Congreso y de la opinión pública estadounidense, que “no exigieron responsabilidades [a los dirigentes]” mientras Guantánamo se prolongaba.

En el plano internacional, la conversación pública contrastó con la recepción estadounidense (Rose 2021). En el Reino Unido, aliado clave de Estados Unidos implicado en detenciones posteriores al 11 de septiembre de 2001, observadores utilizaron *The Mauritanian* para reflexionar sobre complicidad británica y advertir contra retrocesos en rendición de cuentas (Rose 2021).

Así, la película alimentó el discurso transatlántico. Grupos de derechos humanos, páginas de opinión y medios de entretenimiento retomaron la historia de Slahi para renovar

llamamientos a la justicia y para evitar que abusos asociados a Guantánamo se diluyeran en memoria colectiva.

Mediante defensa pública de alto perfil, artículos de opinión y participación de actores institucionales, *The Mauritanian* se insertó en la construcción de memoria colectiva sobre fracasos jurídicos y morales asociados a detención indefinida y tortura. En ese sentido, contribuyó a reincorporar estas cuestiones al debate público.

Influencia en la conciencia jurídica y las respuestas institucionales

Adaptada de *Guantanamo Diary* (2015), las memorias de Slahi escritas durante su encarcelamiento y publicadas mientras aún permanecía en Guantánamo, la película apareció en un momento de renovado escrutinio del centro de detención (Bradshaw 2021). Se estrenó en febrero de 2021, pocas semanas después de la toma de posesión del presidente estadounidense Joe Biden, en un contexto en el que su administración reactivaba esfuerzos para cerrar la prisión de Guantánamo de manera definitiva (Jones 2021).

El 12 de febrero de 2021, la Casa Blanca anunció un “sólido proceso interinstitucional” orientado a cerrar el centro de Guantánamo antes de que concluyera la presidencia de Biden (Emily Horne, citada en Jones 2021). Esta medida reactivó una promesa incumplida de la presidencia de Barack Obama, quien en 2009 firmó una orden ejecutiva para cerrar Guantánamo (Worthington 2021). La orden fue celebrada por el entonces vicepresidente Biden (citado en Worthington 2021), quien afirmó: “cerraríamos el centro de detención”.

En el momento del estreno de la película, la prisión aún albergaba a cuarenta detenidos en un limbo jurídico, un recordatorio de que la promesa de la campaña de Barack Obama en 2008 se había estancado y de que la prisión de Guantánamo seguía abierta casi dos décadas después del hecho que le dio origen (Rose 2021).

De hecho, el propio caso de Mohamedou Ould Slahi ilustra la naturaleza bipartidista de esta situación. En *Salahi v. Obama*,²⁰ un juez federal ordenó su puesta en libertad (Worthington 2021; American Civil Liberties Union 2016). Sin embargo, la administración de Barack

²⁰ *Salahi v. Obama*, 710 F. Supp. 2d 1 (D.D.C. 2010).

Obama impugnó esa decisión, y el D.C. Circuit revisó el asunto en *Salahi v. Obama*,²¹ lo que contribuyó a que Slahi permaneciera detenido hasta 2016 (Worthington 2021; American Civil Liberties Union 2016).

De este modo, *The Mauritanian* no solo se presenta como un drama histórico, sino también como un comentario incisivo sobre un dilema político en curso (Bradshaw 2021). En esa lectura, invita a los espectadores a considerar la existencia de lo que un crítico llamó “el escándalo de los derechos civiles en curso” de la bahía de Guantánamo (Bradshaw 2021).

El director Kevin Macdonald estructuró de manera intencional la historia para poner de relieve una crisis del Estado de Derecho asociada a Guantánamo (Rose 2021). Según explicó: “el sistema es el villano” (Kevin Macdonald, citado en Rose 2021). La película muestra cómo el régimen de detención vulneró normas jurídicas estadounidenses, en lugar de presentar a un solo individuo como antagonista tradicional (Rose 2021).

Jodie Foster (citada en Rose 2021) coincidió, al señalar que *The Mauritanian* “no parece una película de salvador blanco” y que es, ante todo, la historia de Mohamedou contada desde su perspectiva, aunque muestra a abogados como Hollander trabajando dentro del sistema para enfrentar la injusticia. Añadió que los realizadores procuraron no dejar a Estados Unidos “libre de culpa” por sus acciones (Foster, citada en Rose 2021).

El antagonista, en este enfoque, es la política de detención indefinida y de tortura, un capítulo ampliamente percibido como oscuro en la política y el Derecho estadounidenses, sobre el que *The Mauritanian* arroja luz. En ese sentido, la negativa de la película a crear un antagonista simplista puede leerse como una estrategia narrativa que desplaza la atención hacia el aparato institucional más amplio, extendido a distintas administraciones republicanas y demócratas, que ha permitido la persistencia de un sistema como Guantánamo.

Al centrarse en el trayecto personal de Slahi y en el proceso de toma de conciencia de figuras como Hollander y Couch, *The Mauritanian* invita a los espectadores a formular sus propias conclusiones sobre los fracasos políticos que forman el telón de fondo. A la vez, el hecho

²¹ *Salahi v. Obama*, 625 F.3d 745 (D.C. Cir. 2010).

mismo de que la historia de Slahi deba ser contada funciona como un juicio moral implícito sobre las condiciones que la hicieron posible.

La película difumina la línea entre arte y defensa de derechos al mostrar que quienes participaron en *The Mauritanian* la concebían como algo más que una historia. También la entendían como una herramienta para impulsar conversación pública y acción cívica. Aprovechando su visibilidad y la plataforma de la película, Foster, Cumberbatch y otros miembros del reparto procuraron que la conversación asociada a *The Mauritanian* se extendiera más allá del cine y alcanzara la esfera de la política pública.

El estreno de la película coincidió con una oleada de acción y debate público sobre Guantánamo. A finales de enero y en febrero de 2021, mientras *The Mauritanian* recibía atención en temporada de premios, la administración Biden recibía cada vez más llamamientos para cumplir su promesa de cerrar la prisión (*Al Jazeera* 2021).

Más de cien organizaciones de defensa de libertades civiles y derechos humanos, entre ellas Amnistía Internacional, la ACLU y Human Rights Watch, firmaron el 2 de febrero de 2021 una carta abierta dirigida al presidente Biden (*Al Jazeera* 2021). En ella lo instaron a poner fin con rapidez a la detención indefinida y a cerrar Guantánamo de manera definitiva (*Al Jazeera* 2021).

En esa carta, las organizaciones advirtieron que “Guantánamo sigue causando un daño cada vez mayor y profundo” a las personas que siguen detenidas y pidieron un ajuste de cuentas sustantivo con el legado de la prisión (citado en *Al Jazeera* 2021). Esta presión coordinada se produjo en un momento en el que la nueva administración también enfrentaba casos judiciales y esfuerzos diplomáticos relacionados con los detenidos restantes.

En este entorno, *The Mauritanian* se convirtió en algo más que una película y pasó a insertarse en un clima cultural y político que impulsaba el cambio. El propio Mohamedou Ould Slahi asumió un rol activo de defensa en el contexto del lanzamiento (Worthington 2021). En un artículo de opinión publicado en *Newsweek* en enero de 2021, en vísperas del estreno, Slahi (citado en Worthington 2021) instó al entonces presidente entrante a “tener éxito donde Obama fracasó” cerrando finalmente la prisión.

En una advertencia sobria basada en su experiencia personal, sostuvo que estaba en juego la credibilidad de Estados Unidos en la defensa del Estado de Derecho: “cuando el presidente Biden tome posesión de su cargo, él y el pueblo estadounidense podrán poner en práctica estas palabras cerrando por fin Guantánamo” (Mohamedou Ould Slahi, citado en Worthington 2021).

El testimonio público de Slahi, amplificado por la visibilidad mediática asociada a la película, aportó autoridad moral considerable al debate. Se observó una dinámica de retroalimentación en la que el retrato cinematográfico y la conversación pública se reforzaban mutuamente: el interés renovado facilitó que se escucharan voces como la de Slahi, y esa intervención incrementó la presión pública sobre líderes estadounidenses.

Medir el impacto concreto de *The Mauritanian* en la política pública es complejo y no permite sostener una relación causal directa. Con todo, su presencia en el debate fue apreciable. La película mantuvo a Guantánamo en la agenda mediática en un momento en que se revisaban alternativas de cierre: su estreno, la obtención del Globo de Oro por parte de Jodie Foster y las nominaciones a premios atrajeron de nuevo la atención de los medios hacia la situación de personas detenidas en Guantánamo.

En Washington, funcionarios confirmaron que el equipo de Biden formulaba un plan. Portavoces del Consejo de Seguridad Nacional de Estados Unidos reiteraron la intención de cerrar el centro y reconocieron que trabajaban para contar con las “personas adecuadas” para hacerlo (Emily Horne, citada en Jones 2021). Poco después, el 19 de julio de 2021, Estados Unidos transfirió a un detenido, con lo que la población de Guantánamo se redujo a treinta y nueve (U.S. Department of Defense 2021).

En el ámbito de los think tanks, la película se consideró un catalizador del debate. Por ejemplo, el *Quincy Institute for Responsible Statecraft* (2021) organizó en junio de 2021 una mesa redonda titulada “¿Pueden una película nominada al Óscar, un nuevo presidente y los tribunales cerrar Guantánamo?”. Al asociar la película con la oportunidad política de Biden y con esfuerzos jurídicos en curso, ese foro mostró cómo *The Mauritanian* había calado en debates especializados sobre restauración del Estado de Derecho (Quincy Institute for Responsible Statecraft 2021).

Por ello, en 2021 *The Mauritanian* operó como referente para conversaciones sobre justicia y rendición de cuentas al conectar la cultura popular con el discurso político y jurídico de alto nivel. En última instancia, su trayectoria, dentro y fuera de la pantalla, muestra la capacidad del cine para activar deliberación pública sobre cuestiones políticas y jurídicas urgentes.

A partir del 6 de enero de 2025, el centro de detención de Guantánamo quedó con 15 detenidos, el número más bajo desde su apertura en 2002 (U.S. Department of Defense 2025; CNN 2002). Esa cifra se alcanzó tras el traslado de 11 detenidos yemeníes a Omán, realizado en enero de 2025, como parte de esfuerzos para reducir la población (U.S. Department of Defense 2025).

The Mauritanian, con un retrato accesible, pero sin concesiones, se integró en esa confrontación pública. Como obra basada en hechos y testimonios, interpela el régimen de detención de Guantánamo y contribuye a someterlo a escrutinio público. En ese marco, la película y el discurso que la rodea reintrodujeron la pregunta de si, tras tantos años, este capítulo será finalmente cerrado. La respuesta depende de la voluntad política y de la presión de la opinión pública, y la película puede operar como detonante narrativo para reactivar el debate, sin que ello permita atribuirle por sí sola el sentido ni el resultado de la decisión.

Así, al circular en espacios de educación jurídica, en discusiones institucionales y en debates políticos, *The Mauritanian* muestra cómo la memoria jurídica colectiva se mantiene, se cuestiona y se remodela de manera continua a través del compromiso del cine con cuestiones históricas y éticas críticas.

American Sniper (Eastwood 2014)

(véanse también los anexos A y C para su aplicación operativa; y véase el anexo F).

Influencia en el discurso público y en los debates jurídicos

American Sniper, de Clint Eastwood, trascendió rápidamente el mundo del cine y encendió un debate público intenso sobre la guerra, el Derecho, la justicia y la definición misma de heroísmo.

La película biográfica, que narra la vida de Chris Kyle, francotirador e integrante de los *Navy SEALs*, durante la Guerra de Irak, rompió récords de taquilla con un fin de semana de estreno de 105 millones de dólares, lo que sugiere su amplio alcance en la opinión pública estadounidense (Lang 2015).

Sin embargo, su popularidad también “inflamó el debate sobre las controvertidas guerras de Estados Unidos”, con un sector denunciando la película como “propaganda patriota” y otro defendiéndola como “un canto a los veteranos infravalorados del país” (Kang y McCoy 2015). En otras palabras, *American Sniper* se convirtió en un punto de inflamación cultural a principios de 2015 y catalizó un intercambio de artículos de opinión, debates en redes sociales y comentarios políticos sobre la moral y el legado de la Guerra de Irak.

Figuras destacadas, ideológicamente tanto de la izquierda como de la derecha, se pronunciaron al respecto, en ocasiones en términos incendiarios. El cineasta Michael Moore (2015; citado en Child 2015) provocó revuelo al tuitear que en su infancia le enseñaron que “los francotiradores [son] cobardes” que “disparan [a las personas] por la espalda”. El comentario fue interpretado como una alusión a la forma en que la película glorifica a Kyle.

El actor Seth Rogen (2015) también provocó polémica al decir que *American Sniper* le recordaba una película ficticia de propaganda nazi mostrada en *Inglourious Basterds* (Tarantino 2009). Más tarde se retractó (*Hollywood Reporter* 2015).

Estos comentarios de Moore y Rogen desataron una reacción rápida e intensa de defensores de la película (Kang y McCoy 2015). Militares y políticos de alto nivel, así como miembros de la comunidad de veteranos, acusaron a los críticos de desacreditar a un héroe de guerra estadounidense (Kang y McCoy 2015).

“No están atacando a una derecha conservadora de Estados Unidos. Están atacando el tejido de Estados Unidos en un momento en el que [el país] necesita un héroe”, respondió el ex *SEAL* Brandon Webb (citado en Kang y McCoy 2015), al calificar a los detractores de la película como antipatrióticos. Incluso la excandidata a la vicepresidencia Sarah Palin (2015) se unió a la contienda y publicó “Dios bendiga a nuestras tropas, especialmente a nuestros francotiradores” en un mensaje en Facebook (Pulver 2015).

Estos intercambios convirtieron a *American Sniper* en “el último campo de batalla de las guerras culturales”, como observó una columnista del *Washington Post* (Alyssa Rosenberg, citada en Hornaday 2015). El discurso público se desplazó con rapidez de los méritos cinematográficos de la película hacia cuestiones más amplias de patriotismo y protesta.

En medio de este clima mediático polarizado, algunas voces más matizadas intentaron tender puentes. Por ejemplo, la periodista Megan Garber (2015) alabó la complejidad de la película y argumentó que *American Sniper* “rechaza la palabrería patriótica vacía para explorar las incómodas complejidades morales de la guerra”. Además, sugirió que, más que simple propaganda, la película retrata el costo psicológico de matar y las “cuestiones de legalidad, moral y eficacia” que persiguen a un soldado, lo que complica la narrativa habitual de “apoyo a nuestras tropas” (Garber 2015).

Asimismo, la entonces primera dama Michelle Obama (citada en Condon 2015) defendió el valor de la película en medio de la polémica. En un discurso pronunciado en enero de 2015 en un acto con veteranos, reconoció las “críticas”, pero elogió *American Sniper* por “tocar muchas de las emociones y experiencias que he oído de primera mano de familias de militares” (Michelle Obama, citada en Condon 2015). También la calificó como “descripción compleja y emotiva de un veterano y su familia” que los estadounidenses necesitaban ver (Michelle Obama, citada en Condon 2015).

La intervención de la primera dama, inusual en una controversia cinematográfica partidista, sugirió que la Casa Blanca consideraba *American Sniper* un momento cultural relevante para fomentar comprensión civil de sacrificios de soldados.

American Sniper también suscitó reflexión y conversación dentro de la comunidad de veteranos. En una proyección especial en el hospital militar Walter Reed de Washington, un marino estadounidense amputado se levantó y se dirigió al actor Bradley Cooper (citado en Daley 2015): “gracias por hacerlo bien, eres uno de los nuestros”. Este tipo de reacciones sugiere que algunos soldados que sirvieron en Irak percibieron la película como una descripción verosímil de decisiones difíciles y cargas mentales.

A escala internacional, *American Sniper* suscitó reacciones contrapuestas que alimentaron aún más el debate público sobre memoria de la guerra. En Irak, país en el que se ambienta la película, la respuesta fue mayoritariamente negativa, lo que ilustra una memoria colectiva distinta de la estadounidense (Asharq Al-Awsat 2015; Sly 2015).

Un profesor iraquí, tras ver una versión pirata de la película, afirmó que “glorifica a los estadounidenses y convierte a los iraquíes en meros terroristas... Presenta a los estadounidenses como fuertes y nobles, y a los iraquíes como ignorantes y violentos” (Ahmed Kamal, citado en *Al-Aalem* 2015; Sly 2015).

Esta respuesta es un reflejo similar y, a la vez, inverso de la recepción estadounidense, y pone de relieve memorias colectivas enfrentadas. Gran parte del público estadounidense, especialmente quienes se inclinan por una visión patriótica, la vio como homenaje a soldados nobles. En cambio, gran parte del público iraquí la vio como una afrenta que borraba su humanidad y justificaba una guerra en su contra.

Estas recepciones tan opuestas alimentaron un debate de segundo orden en medios internacionales sobre el papel de la cultura estadounidense en la formación de la comprensión global de la guerra y sobre la ética de narraciones que glorifican la experiencia de un solo bando.

En síntesis, *American Sniper* intensificó la discusión pública sobre justificación y legado de la Guerra de Irak y abrió debates sobre cómo se conmemoran héroes de guerra frente a víctimas.

En ese marco, proliferaron artículos de opinión y foros para discutir si la película era un homenaje patriótico o una glorificación peligrosa de la guerra. También se registraron reacciones sociales e institucionales asociadas al estreno, desde pronunciamientos de organizaciones de derechos civiles hasta respuestas de autoridades extranjeras frente a su mensaje.

Gracias a esta recepción polémica, *American Sniper* se convirtió en algo más que una película y ocupó un lugar central en la memoria colectiva sobre guerras posteriores al 11 de septiembre de 2001.

La obra alimentó conversaciones populares y políticas sobre significado de esas guerras y sobre el modo de narrarlas. En ese sentido, contribuyó a polarizar lecturas éticas, históricas y jurídicas en torno a la Guerra de Irak.

Influencia en la conciencia jurídica y las respuestas institucionales

American Sniper pudo contribuir a visibilizar el trastorno de estrés postraumático, TEPT, y a abrir discusión sobre justicia para veteranos. La película retrata las luchas de Kyle con hipervigilancia y culpa del superviviente al volver a casa, y pone en escena síntomas del TEPT y retos de la reintegración.

El Departamento de Asuntos de los Veteranos de Estados Unidos señaló que el éxito de taquilla “arroja luz sobre lo difícil que puede ser la transición a la vida civil” para veteranos que regresan (Greene 2015). Medios nacionales describieron la recepción de la película como un “nervio nacional” y reportaron que reavivó debates sobre la Guerra de Irak y “la glorificación del asesinato” (PBS NewsHour 2015).

La película pudo contribuir a visibilizar la noción de “herida moral” asociada a experiencias de muchos veteranos, que no necesariamente se reduce a culpa por matar, sino que puede incluir agonía por sentir que no se salvaron suficientes vidas (Horton 2014). En ese sentido, las Fuerzas Armadas reconocen que películas como esta pueden configurar percepciones públicas sobre guerra, trauma y reintegración (Garamone 2019).

Al centrarse en la confusión personal de Kyle y en sus esfuerzos por ayudar a compañeros veteranos, *American Sniper* personalizó cuestiones abstractas de salud mental y justicia para veteranos. La película invitó a población civil a empatizar con soldados que regresaban y a considerar el trato social a veteranos en ámbitos como salud, empleo o justicia penal como asunto de justicia y responsabilidad nacional.

Conviene señalar que el estreno de *American Sniper* desencadenó polémicas con implicaciones jurídicas (Guarino 2015). Grupos de defensa advirtieron que la película se asoció con discursos de odio contra estadounidenses árabes y musulmanes (Ohlheiser 2015). El *American-Arab Anti-Discrimination Committee*, ADC, conocido en español como Comité Estadounidense-Árabe contra la Discriminación (citado en Guarino 2015), observó un fuerte

aumento de amenazas violentas en redes sociales en los días posteriores al estreno, con mensajes como “me alegro de ver una película en la que se retrata a los árabes como lo que realmente son: escoria”.

A partir de estos ejemplos, el ADC envió cartas urgentes a Clint Eastwood y Bradley Cooper y les solicitó condenar públicamente la retórica antiárabe (American-Arab Anti-Discrimination Committee 2015; *Asharq Al-Awsat* 2015; Woolf 2015). Esta controversia situó a *American Sniper* en el centro de un debate jurídico sobre límites de la libertad de expresión y umbrales de incitación al odio. Aunque la expresión artística de la película está protegida, amenazas y discursos de odio asociados a su recepción se trasladaron al ámbito de la seguridad pública y de la posible intervención de autoridades encargadas de la aplicación del Derecho.

En el Derecho estadounidense, la protección constitucional no cubre amenazas verdaderas ni incitación a violencia inminente. Por ello, el punto jurídico relevante no es imputar a la película conductas ilícitas, sino identificar cuándo ciertos mensajes y amenazas cruzan umbrales sancionables y qué tipo de respuesta institucional corresponde.

En este caso se registró una respuesta institucional en el ámbito de la aplicación del Derecho y de relaciones con la comunidad ante un repunte de sentimiento antimusulmán que organizaciones civiles atribuyeron a la recepción de la película (American-Arab Anti-Discrimination Committee 2015). El *Federal Bureau of Investigation*, FBI, conocido en español como Buró Federal de Investigaciones, y policías locales se comprometieron, a instancias de la ADC, a responder a una oleada de amenazas y discursos de odio contra estadounidenses de origen árabe tras el estreno (American-Arab Anti-Discrimination Committee 2015).

La polémica documentada por la ADC tendió un puente entre discurso público y respuesta institucional al mostrar cómo una obra cultural puede ser invocada como detonante o catalizador dentro de una dinámica social más amplia. En este caso, autoridades evaluaron la seguridad de un grupo minoritario ante amenazas de violencia difundidas en redes sociales en el periodo posterior al estreno.

Aunque no se atribuyó ningún delito grave de manera directa a la película, la coordinación de la ADC con autoridades encargadas de la aplicación del Derecho mostró un reconocimiento institucional de que amenazas y discursos de odio requieren respuesta. En términos del Ciclo, el caso sugiere que el cine puede insertarse en imaginaciones morales y memorias colectivas que, en ciertos contextos, se traducen en comportamientos públicos peligrosos.

Esta situación también planteó una forma interesante de responsabilidad corporativa e institucional. Warner Bros., el estudio, y los cineastas tuvieron que valorar emitir declaraciones o asumir responsabilidades por impacto social de su trabajo. Un representante del estudio afirmó que Warner Bros. “denuncia cualquier retórica violenta y antimusulmana, incluida la que se ha atribuido a los espectadores” (Jack Horner, citado en Guarino 2015).

También se registraron respuestas institucionales internacionales (*Al-Aalem* 2015). Cuando *American Sniper* se proyectó en Bagdad a principios de 2015, en el único cine operativo en ese momento, generó inquietud y reacciones intensas en parte del público y de funcionarios iraquíes (*Al-Aalem* 2015; Sly 2015; Garcia 2015). El cine retiró la película tras intervención del Ministerio de Cultura del Gobierno de Irak (*Al-Aalem* 2015; Sly 2015; Garcia 2015).

La prohibición de la película por parte del gobierno iraquí constituye una respuesta institucional reveladora. En términos oficiales, implicó rechazo de una narración considerada ofensiva y contraria a dignidad nacional y a una lectura oficial de la verdad. Con ello, el gobierno adoptó postura política sobre memoria colectiva construida mediante narrativa, espectacularidad e imaginación moral, y optó por suprimir un retrato percibido como peligroso u ofensivo.

Aunque la censura puede evaluarse críticamente desde la libertad de expresión, el episodio subraya la seriedad con que algunas instituciones pueden tratar influencia de una película en conciencia pública.

Asimismo, otro ámbito jurídico en el que *American Sniper* se volvió referencia cultural fue el juicio penal de Eddie Ray Routh, veterano de la Guerra de Irak que en 2013 mató a Chris

Kyle, figura real en la que se basa la película. La apelación del caso quedó registrada en *Routh v. State*.²²

El juicio de Routh, celebrado en Texas en 2015, se convirtió en un evento mediático nacional entrelazado con la narrativa de la película; la condena resultante sería luego revisada en apelación en *Routh v. State*.²³ La selección del jurado comenzó cuando *American Sniper* encabezaba la taquilla, lo que hizo altamente probable que integrantes del jurado conocieran la imagen heroica de Chris Kyle difundida en medios (Chammah 2015). Observadores señalaron que el juicio “pondrá a prueba los límites de la simpatía estadounidense” hacia un acusado veterano y que “uno de los principales impulsores de esa simpatía es la película que celebra al mismo hombre que Routh mató” (Chammah 2015).

Los abogados de Routh articularon una defensa basada en inimputabilidad por trastorno mental. Argumentaron que un trastorno de estrés postraumático grave y un cuadro psicótico lo volvían no responsable penalmente (McCoy 2015).

Esta estrategia se apoyó en una conciencia pública más visible sobre TEPT, pero chocó con una realidad jurídica exigente. Según el Derecho de Texas, la inimputabilidad por trastorno mental exige que la persona acusada demuestre que no entendía que su acto era incorrecto, estándar probatorio alto en este tipo de defensas (Chammah 2015). Esta exigencia se inscribe en un contexto más amplio de reformas posteriores a reacciones públicas frente a absoluciones por inimputabilidad, como ocurrió a nivel federal con la *Insanity Defense Reform Act* de 1984 (U.S. Department of Justice 1984).

La historia de la *Insanity Defense Reform Act* de 1984, en español Ley de Reforma de la Defensa por Inimputabilidad por Trastorno Mental de 1984, es relevante para esta investigación porque ayuda a explicar por qué la defensa de Routh enfrentó un estándar probatorio particularmente exigente.

En 1981, el presidente Ronald Reagan sobrevivió a un intento de asesinato perpetrado por John Hinckley Jr., hecho que impactó la discusión pública y jurídica sobre la defensa de

²² *Routh v. State*, 516 S.W.3d 677 (Tex. App.-Eastland 2017, no pet.).

²³ *Routh v. State*, 516 S.W.3d 677 (Tex. App.-Eastland 2017, no pet.).

inimputabilidad por trastorno mental en Estados Unidos (Duggan 2019). Hinckley, motivado por una obsesión con la actriz Jodie Foster inspirada por su actuación en *Taxi Driver* (Scorsese 1976), obtuvo en 1982 un veredicto de no culpabilidad por razón de inimputabilidad (Gajanan 2016).

La reacción de la opinión pública fue mayoritariamente negativa. Una encuesta de *ABC News* realizada al día siguiente reportó que más del 80% de los estadounidenses consideraba el resultado un error judicial (Linder n.d.). Esta insatisfacción influyó en la promulgación, por el Congreso, de la *Insanity Defense Reform Act* de 1984, medida que reforzó criterios para alegar inimputabilidad por trastorno mental (Duggan 2019).

Volviendo al caso de Routh, el jurado no quedó convencido de sus argumentos (Dart 2015). Tras escuchar pruebas de que Routh recurría al argumento “soy veterano, tengo TEPT” como pretexto de mala conducta, integrantes del jurado concluyeron que exageraba su enfermedad como excusa (Christina Yeager, citada en Dart 2015). Lo condenaron por asesinato tras poco más de dos horas y media de deliberación, lo que derivó en cadena perpetua sin libertad condicional (Dart 2015; McCoy 2015). La condena fue posteriormente revisada en apelación en *Routh v. State*.²⁴

El veredicto del caso Routh puso de relieve un límite crucial en la evolución de la conciencia jurídica. Aunque sectores del público estadounidense sentían empatía por traumas de guerra y por veteranos que los padecían, seguían esperando que se exigieran responsabilidades personales por crímenes violentos contra un héroe de guerra.

El 2 de febrero de 2015, el gobernador de Texas, Greg Abbott (2015), estableció oficialmente esta fecha como el “Día de Chris Kyle”, en reconocimiento al fallecido integrante de los *Navy SEALs* (Washington Post 2015). Esta designación ocurrió poco después del estreno y del éxito notable de la película. Dado que Kyle había fallecido dos años antes, en febrero de 2013, la proximidad temporal permite plantear la hipótesis de que la atención cultural generada por el filme contribuyó a impulsar la conmemoración estatal, sin que ello baste para afirmar causalidad (McVeigh 2013).

²⁴ *Routh v. State*, 516 S.W.3d 677 (Tex. App.-Eastland 2017, no pet.).

Aunque *American Sniper* no generó investigaciones legislativas ni informes oficiales como *Zero Dark Thirty*, sí dio lugar a reacciones institucionales y políticas que reflejan su lugar en memoria colectiva y en dinámicas de conducta social. El impacto cultural de *American Sniper* se manifiesta en este choque de memorias colectivas: expresó anhelo de algunos sectores por narrar la guerra con orgullo y atrajo incluso a figuras usualmente apolíticas a una conversación intensa sobre guerra, ética e identidad nacional.

La influencia de *American Sniper* en conciencia jurídica e instituciones es polifacética, pues suscitó participación de fuerzas policiales y de organismos de derechos civiles para afrontar consecuencias sociales inmediatas.

Todas estas respuestas muestran que una película puede repercutir más allá de salas de cine y hogares, y llegar a ámbitos de política, Derecho y memoria institucional. Asimismo, sugieren que representaciones cinematográficas pueden formar parte de procesos mediante los cuales se configura conciencia jurídica colectiva, se activan respuestas institucionales y se disputa memoria colectiva sobre acontecimientos bélicos controvertidos.

Síntesis

Desde lugares secretos de la CIA hasta calles de Irak, estas películas ilustran una interacción significativa entre cine y memoria colectiva en la era posterior al 11 de septiembre de 2001. Cada película insertó al público en debates jurídicos y morales que siguen siendo relevantes.

A través de sus historias, *Zero Dark Thirty*, *The Hurt Locker*, *The Mauritanian* y *American Sniper* han reforzado y cuestionado narrativas con las que la sociedad se explica el 11 de septiembre de 2001 y sus consecuencias jurídicas y políticas.

Las críticas jurídicas y morales que inspiraron recuerdan que la memoria colectiva no es fija, sino que se negocia de manera continua en el espacio público, y que el cine puede operar como detonante de esa negociación.

Así, el cine posterior a esa fecha no solo reflejó la conciencia jurídica, sino que también la puso en disputa al ofrecer relatos que confrontan la tensión entre la seguridad y los valores en las historias que elegimos recordar como verdad.

Estas películas ilustran el funcionamiento del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Narrativas cinematográficas con contenido jurídico pueden moldear percepciones del público a través de la espectacularidad, favorecer la imaginación moral y alimentar la memoria colectiva.

A su vez, esa memoria puede influir en las respuestas jurídicas e institucionales y retroalimentar nuevas narrativas, renovando y reorientando representaciones cinematográficas posteriores.

Estas conclusiones se formulan en términos de potencial interpretativo y de trazabilidad discursiva. No implican atribución de causalidad directa y dejan abierta la posibilidad de verificación empírica futura.

1.5. Retroalimentación en la narrativa

Dinámica interna recursiva entre películas primarias

En esta sección, la recursividad se describe como mecanismo analítico y como hipótesis de lectura. No supone que una película produzca por sí misma otra ni que determine decisiones creativas, institucionales o políticas concretas.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico plantea que la memoria colectiva sobre justicia y moral puede reingresar al ámbito cultural y reorientar narrativas cinematográficas posteriores, ya sea en continuidad o en contraste. Bajo este enfoque interpretativo, las cuatro películas principales analizadas, *The Hurt Locker*, *Zero Dark Thirty*, *American Sniper* y *The Mauritanian*, permiten observar una dinámica recursiva: cada obra se inserta en un campo cultural ya configurado por representaciones previas y por debates públicos e institucionales asociados a ellas.

En particular, la acogida crítica de *The Hurt Locker* y su énfasis en la complejidad psicológica de los escenarios de combate coincidieron con un espacio cultural receptivo a representaciones más matizadas de la guerra. *Zero Dark Thirty*, también dirigida por Kathryn Bigelow, se sitúa en esa línea, aunque desplaza el foco de la psicología del combate hacia dilemas de ética institucional en torno a tortura y política de seguridad nacional.

La progresión de Bigelow ejemplifica la recurrencia interna del Ciclo: tras el reconocimiento crítico y comercial de *The Hurt Locker*, se volvió más visible un espacio cultural para exploraciones moralmente ambiguas. En ese contexto, películas posteriores abordaron temas aún más controvertidos y jurídicamente delicados.

Del mismo modo, *American Sniper* se inserta en un discurso público ya configurado por *The Hurt Locker* y *Zero Dark Thirty* y pone énfasis en el valor personal y la identidad nacional. Bajo un marco interpretativo, puede reforzar una narrativa colectiva que presenta el sacrificio militar como justificable. Bajo otro, su recepción intensificó debates sobre la glorificación de la guerra y sobre la ética de la violencia.

En esa línea, es analíticamente plausible sostener que la reacción pública ante *American Sniper* intensificó un entorno cultural en el que ganaron visibilidad críticas jurídicas y éticas más directas, como las que destacan en *The Mauritanian*. La dramatización de derechos de detenidos y garantías procesales en *The Mauritanian* puede leerse como inserta en debates culturales previos, entre ellos los generados por la representación ambigua de la tortura en *Zero Dark Thirty*. Así, el orden cronológico de estas obras sugiere una dinámica recursiva interna: cada narración se construye en diálogo con memorias públicas formadas por representaciones anteriores.

Influencia en las narrativas cinematográficas posteriores

***Lone Survivor* (Berg 2013)**

Lone Survivor permite explorar cómo narrativas jurídicas y respuestas institucionales asociadas a películas anteriores, como *The Hurt Locker* y *Zero Dark Thirty*, pueden reingresar al ámbito cultural y servir de marco para representaciones posteriores de la guerra surgidas tras los atentados.

En el contexto de la polémica suscitada por *Zero Dark Thirty* y de debates sobre ética en interrogatorios, tortura y decisiones moralmente ambiguas en tiempos de guerra, *Lone Survivor* desplaza el foco hacia dilemas del combate. Una escena central lo ejemplifica: Marcus Luttrell, interpretado por Mark Wahlberg, y su equipo *SEAL* retienen a civiles

afganos, lo que plantea una decisión con carga moral y jurídica: privarlos de la vida o liberarlos para preservar el secreto de la misión.

En la película, el personaje de Luttrell insiste en liberar a los cautivos, pese a prever que ello puede poner a su equipo en riesgo mortal. El encuadre presenta esa elección como conducta militar compatible con obligaciones éticas y jurídicas. En el marco del Ciclo, esta decisión puede leerse como una forma de distanciamiento frente a representaciones controvertidas de toma de decisiones éticas presentes en *Zero Dark Thirty*.

Un crítico, Michael O'Sullivan (2014), comparó la película de Berg con el thriller más complejo de Kathryn Bigelow y advirtió: “esto no es *Zero Dark Thirty*”. Señaló que, a diferencia de la película de Bigelow, en la que la propia misión crea grandes riesgos, *Lone Survivor* ofrece poco contexto sobre por qué estos hombres luchan, más allá de un deber genérico (O'Sullivan 2014).

A la luz de críticas institucionales según las cuales *The Hurt Locker* pudo exagerar desafíos individualistas e ignorar protocolos militares realistas, *Lone Survivor* ofrece un retrato que se atiene con mayor claridad a normas de enfrentamiento y conducta profesional. La escena central en la que Luttrell insiste en liberar a civiles afganos detenidos dramatiza adhesión a obligaciones éticas y jurídicas y, en esa medida, puede dialogar con críticas previas sobre heroísmo imprudente o falta de realismo institucional.

Sin embargo, la misma decisión narrativa abre una contralectura: al atenerse estrictamente a normas formales de combate, los personajes asumen un peligro mortal, lo que problematiza viabilidad y consecuencias de seguir de manera estricta normas jurídicas y éticas en situaciones similares. Esta ambivalencia pone de relieve la interacción de matices dentro del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, en el que una misma escena puede reforzar y desafiar, de manera simultánea, expectativas institucionales y conciencia jurídica en relación con toma de decisiones éticas en la guerra.

En términos de conciencia jurídica, *Lone Survivor* puede interpretarse como parte de un momento cultural en el que se vuelve más visible la exigencia de representar conducta militar compatible con el Derecho internacional humanitario, exigencia debatida tras la recepción

de *Zero Dark Thirty*. Al mismo tiempo, su énfasis en sacrificio y supervivencia puede reforzar una lectura heroica del conflicto.

Al destacar cumplimiento de la ley y comportamiento ético de militares incluso en escenarios de combate de alto riesgo, la película proyecta una sensibilidad hacia representaciones jurídica y éticamente aceptables de la guerra. No obstante, la misma puesta en escena puede ser leída como legitimación del uso de la fuerza al amparo de un marco normativo.

Desde el punto de vista institucional, *Lone Survivor* contó con colaboración amplia de la Marina de Estados Unidos y del Departamento de Defensa de Estados Unidos (Dilanian y Keegan 2012; Stahl 2022). En términos del Ciclo, este nivel de colaboración puede leerse como un intento de asegurar verosimilitud, proteger imagen institucional y reducir fricciones asociadas a representaciones previas.

De este modo, *Lone Survivor* funciona como ilustración hipotética de la fase recursiva del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Sugiere cómo narrativas previas y reacciones institucionales pueden reingresar como marcos de referencia y orientar relatos posteriores hacia profesionalidad, disciplina normativa, conducta ética y responsabilidad jurídica, en diálogo con controversias anteriores.

Lo anterior sugiere la participación continua y matizada del cine en la negociación de conciencia jurídica pública, imaginación moral y legitimidad institucional, así como su papel potencial en la expansión de la comprensión colectiva sobre ética y Derecho de la guerra.

***Homeland* (Gansa y Gordon 2011-2020)**

Homeland, serie de televisión emitida entre 2011 y 2020, ofrece una ilustración interpretativa de cómo narrativas jurídicas, respuestas institucionales y clima de opinión pública pueden reingresar al espacio audiovisual y organizarse en estructuras narrativas serializadas. Por tratarse de una obra de larga duración, su desarrollo coincide con la aparición de varias de las películas analizadas en este capítulo y con debates públicos asociados a ellas.

En ese marco, es plausible leer que la serie dialoga con temas visibilizados por *The Hurt Locker*, como trauma psicológico y consecuencias moralmente ambiguas enfrentadas por

soldados y agentes de inteligencia, y que explora el trastorno de estrés postraumático, TEPT, y complejidades asociadas a una guerra prolongada.

En diálogo con debates públicos que cobraron mayor visibilidad tras *Zero Dark Thirty*, la serie aborda de forma crítica la ética y la legalidad de métodos de inteligencia, en particular interrogatorios coercitivos y vigilancia intensificada. En ese sentido, *Homeland* complejiza representaciones sobre eficacia y moralidad de la tortura y refleja controversias institucionales y públicas reactivadas por la discusión de esas prácticas.

Asimismo, en diálogo con debates culturales que cobraron fuerza tras *American Sniper*, *Homeland* aborda patriotismo, identidad nacional y matices éticos sobre heroísmo militar. La serie puede cuestionar narrativas simplificadas sobre la figura del enemigo y hacer visible un discurso polarizado sobre guerra, amenaza y legitimidad de la violencia.

Desde una perspectiva institucional, *Homeland* puede reflejar un escrutinio público creciente hacia agencias de inteligencia y pone énfasis en tensiones jurídicas, éticas y burocráticas internas de la CIA y de la comunidad de inteligencia militar.

La serie puede poner de relieve dilemas institucionales e incertidumbres morales en consonancia con debates del mundo real y con respuestas a representaciones audiovisuales previas. En el marco del Ciclo, *Homeland* funciona como ejemplo plausible de la fase de renovación cíclica y sugiere un papel continuo del audiovisual en formación de conciencia jurídica pública, imaginación moral y autoconciencia institucional.

También es posible sostener, como hipótesis, que el éxito de *Homeland* se apoyó en una memoria colectiva del público ya configurada por relatos previos sobre la guerra contra el terrorismo. Ese trasfondo hizo verosímiles para la audiencia representaciones cada vez más complejas del poder y la vulnerabilidad estadounidenses. Con ello, se refuerza el bucle de retroalimentación cultural del Ciclo al normalizar, en el espacio audiovisual, representaciones críticas y moralmente matizadas de instituciones de seguridad tras los atentados.

***The Report* (Burns 2019)**

The Report ofrece un caso útil para observar la dimensión recursiva del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, en particular en representaciones de justicia, Derecho y responsabilidad moral dentro del cine estadounidense del periodo analizado en este capítulo.

La película dramatiza la investigación del Comité de Inteligencia del Senado de Estados Unidos sobre uso de la tortura por parte de la CIA tras los atentados del 11 de septiembre y la elaboración del informe correspondiente (U.S. Senate Select Committee on Intelligence 2014).

Aunque *The Report* no cita de forma explícita películas anteriores como *Zero Dark Thirty*, puede leerse como una respuesta cultural a debates y controversias reactivadas por esas representaciones de interrogatorios de la CIA. Como se documentó en la sección de Memoria colectiva de este capítulo, *Zero Dark Thirty* generó reacciones políticas, institucionales y públicas por su retrato ambiguo de técnicas de interrogatorio mejoradas. Para muchos críticos, ese retrato dejaba la impresión de que la tortura fue decisiva para localizar a Osama bin Laden.

The Report adopta una postura inequívoca sobre eficacia y moralidad de la tortura y la presenta como ilegal e ineficaz. En el marco del Ciclo, puede interpretarse como un contra-relato que busca fijar con mayor claridad una evaluación jurídica y ética frente a narrativas previas que, por su ambigüedad, podían ser leídas como sugerencia de eficacia en la lucha contra el terrorismo.

La estructura narrativa de *The Report*, centrada en esfuerzos de Daniel J. Jones, interpretado por Adam Driver, para documentar abusos y sostener rendición de cuentas, se construye con tono de investigación y puede operar como contrapeso frente a representaciones cinematográficas anteriores más polémicas y moralmente ambiguas.

Por ejemplo, en una escena crucial de *The Report*, Jones se enfrenta a funcionarios de la CIA que defienden utilidad y legalidad de interrogatorios reforzados. Jones sostiene, con apoyo en pruebas documentales, que estos métodos no produjeron inteligencia utilizable y que constituyeron vulneraciones del Derecho y de normas éticas de Estados Unidos.

Este momento contrasta con la ambigüedad que muchos identificaron en *Zero Dark Thirty* sobre eficacia de la tortura. Aquí, la puesta en escena desplaza incertidumbre narrativa y coloca en primer plano hechos y evaluación ética explícita.

Al enfocarse en rendición de cuentas institucional, claridad fáctica y responsabilidad ética, *The Report* se inserta en debates sociales reactivados por *Zero Dark Thirty* y retomados en *The Mauritanian*. En ese terreno discursivo, la película puede beneficiarse de un público ya sensibilizado y, a la vez, contribuir a reorganizar términos del debate.

Además, el discurso público en torno a representaciones cinematográficas previas de la tortura, y en particular reacciones de figuras políticas y organizaciones de derechos humanos, volvió más visible un espacio para narrativas que examinan y condenan abusos morales y jurídicos asociados a la era de la guerra contra el terrorismo.

Así, desde un punto de vista interpretativo, *The Report* puede considerarse producto y contribución a la evolución de la conciencia jurídica del público, en la medida en que se construye en diálogo con debates colectivos generados por representaciones anteriores.

De este modo, *The Report* ilustra una fase avanzada del Ciclo Cinematográfico-Jurídico al dialogar con narrativas previas, proponer clarificaciones y convertirse en insumo para diálogos institucionales en torno a justicia, derechos humanos y Estado de Derecho dentro de la memoria colectiva.

***Warfare* (Garland y Mendoza 2025)**

Estrenada en 2025, *Warfare* se incorpora al discurso público contemporáneo sobre la guerra y ofrece un material particularmente útil para observar la formación en curso de memoria colectiva.

En términos de técnica cinematográfica, *Warfare* se distingue de sus predecesoras por decisiones estilísticas orientadas a aumentar realismo e inmersión. La película prescinde de música incidental durante la mayor parte del metraje y se apoya casi por completo en sonido diegético, esto es, audio del entorno, del campo de batalla y de los diálogos, para subrayar inmediatez, tensión e intensidad psicológica del combate.

De manera excepcional, *Warfare* incorpora dos canciones, cada una con finalidad narrativa y con potencial para orientar la espectralidad y activar la imaginación moral. La primera, *Call on Me* (Prydz 2004), aparece al inicio de la película y ofrece un momento inusual de frivolidad y camaradería entre los soldados antes del combate. Este breve interludio humaniza a los personajes, favorece vínculos emocionales y puede aumentar empatía del espectador. Además, crea un contraste marcado con el realismo intenso que sigue.

La segunda canción, *Dancing and Blood* (Low 2018), se ubica en la conclusión de la película y funciona como dispositivo reflexivo que invita al público a contemplar complejidades éticas y secuelas psicológicas de la guerra. La yuxtaposición de estos momentos musicales con un paisaje sonoro predominantemente austero orienta el compromiso emocional y moral del espectador. Pone de relieve costos humanos de la guerra y puede incentivar preguntas éticas que persisten después de la visualización.

Esta austeridad cinematográfica hace eco de elecciones estilísticas de *The Hurt Locker* y *Zero Dark Thirty*, pero lleva el realismo un paso más allá al privilegiar ambigüedad emocional y ética por encima de una manipulación dramática más convencional.

Asimismo, la ausencia de una conclusión narrativa tradicional funciona como decisión artística coherente con la temática. A diferencia de arcos narrativos más definidos en *Zero Dark Thirty* o *American Sniper*, *Warfare* deja al espectador sin resolución clara y refleja la naturaleza perpetua y cíclica de la guerra. Con ello, la película sugiere que la guerra no se contiene en límites narrativos y que continúa de manera indefinida en sus ramificaciones psicológicas, morales y sociales.

Al retratar un día aparentemente ordinario en el contexto del combate, la película subraya carácter continuo, repetitivo e implacable de la guerra y sitúa al espectador en un espacio de incomodidad reflexiva. Esta elección estructural interpela a los espectadores e invita a reconocer que, a diferencia de la narración cinematográfica, los conflictos reales carecen de finales definitivos y dejan cicatrices duraderas en sociedades, instituciones e individuos.

Además, según se indica al inicio de la película, *Warfare* se construye a partir de recuerdos de primera mano de quienes presenciaron los acontecimientos representados. En

consecuencia, su narración se apoya en memoria personal y subjetiva. Esta base memorial aporta inmediatez, pero también delimita el alcance interpretativo: al tratarse de memoria personal, el relato puede ser selectivo y debe leerse con cautela al extraer inferencias generales.

Al privilegiar memoria individual sobre interpretaciones históricas más amplias, *Warfare* pone de relieve naturaleza fragmentada, continua y sin resolver de la guerra y refuerza su exploración del impacto psicológico duradero del combate. Estas decisiones formales refuerzan el propósito de retratar con sobriedad complejidades de la guerra y sus consecuencias humanas. A la vez, se insertan en una conversación jurídico-moral ya configurada por narrativas cinematográficas anteriores.

La película, codirigida por Alex Garland y por Ray Mendoza, veterano de la Guerra de Irak que estuvo presente en los hechos representados, permite observar la dimensión recursiva del Ciclo Cinematográfico-Jurídico al integrar temas ya tratados en películas anteriores sobre este contexto histórico (Zacharek 2025).

Warfare entabla un diálogo crítico con narrativas cinematográficas sobre el periodo posterior al 11 de septiembre. Aborda, desde otra perspectiva, críticas dirigidas a representaciones simplificadas del heroísmo militar, a retratos controvertidos de acciones de guerra y a la intensidad del realismo psicológico con el que se representa trauma del combate. Este diálogo se aprecia frente a referentes como *American Sniper*, *Zero Dark Thirty* y *The Hurt Locker*.

A diferencia de *Zero Dark Thirty*, que suscitó críticas por su retrato de interrogatorios reforzados en el marco de la guerra contra el terrorismo, *Warfare* evita comentario político explícito y justificación abierta de acciones éticamente delicadas. En su lugar, presenta una experiencia inmersiva de operaciones de combate en Ramadi, Irak, y deja al público espacio para construir su propia lectura sobre complejidades morales del comportamiento en tiempos de guerra.

Con ello, la película se inserta en discusiones sobre límites éticos en la guerra y sobre el riesgo de que el público confunda eficacia operativa con justificación moral. En el marco del

Ciclo, puede leerse como un desplazamiento hacia una representación menos declarativa y más observacional, en diálogo con controversias previas.

En diálogo con *American Sniper*, que suscitó debates en torno a heroísmo, patriotismo y posible deshumanización del enemigo, *Warfare* mantiene un retrato centrado en valor y camaradería de los soldados, pero evita una idealización simplista.

Por ejemplo, en una escena de la película, un *Navy SEAL* herido recibe ayuda de sus compañeros en medio de un combate intenso. Para animarlo, uno de ellos apela a su identidad de *frogman*, también llamado hombre rana, e invoca la noción tradicional de fuerza y resistencia asociada a los *Navy SEALs*.

Sin embargo, otro miembro del equipo interviene con rapidez y sugiere que esa bravuconería es innecesaria, o incluso perjudicial, bajo la presión emocional asociada a la gravedad de las heridas. La interacción resume la intención de mostrar realidades intrincadas de la guerra, con énfasis en dificultades psicológicas y físicas que afrontan los soldados en combate.

A diferencia de películas como *American Sniper* y *Lone Survivor*, que con frecuencia presentan identidad *Navy SEAL* como esencial y fortalecedora, *Warfare* problematiza límites e implicaciones de esas actitudes bajo estrés del combate. En lugar de presentar narrativas binarias de heroísmo frente a villanía, la película privilegia experiencias psicológicamente matizadas de los *Navy SEALs*. Con ello, evita estereotipos fáciles y se distancia de lecturas nacionalistas divisorias que han sido objeto de crítica en la recepción de películas anteriores.

Basándose en realismo psicológico popularizado por *The Hurt Locker*, *Warfare* intensifica representación de carga mental del combate. Incorpora recursos de narración en tiempo real y una preparación exigente del elenco para transmitir estrés del combate y fatiga moral.

Al presentar a soldados que se enfrentan a trauma, en lugar de limitarse a exhibir valentía o conductas orientadas a adrenalina, la película abre espacio para discutir salud mental de veteranos y necesidad de apoyo psicológico sostenido. En el marco del Ciclo, esto conecta con debates institucionales sobre reintegración, tratamiento y responsabilidad pública frente a secuelas de la guerra.

La crítica Wendy Ide (2025) elogió *Warfare* como una de “las representaciones más contundentes e inquebrantables del combate”. Sostiene que, a diferencia de películas bélicas típicas que ofrecen consuelo patriótico o subtramas sentimentales, *Warfare* “rechaza todo eso” para centrarse en una experiencia en tiempo real (Ide 2025).

Por su parte, Ann Hornaday (2025) contextualiza *Warfare* dentro de dos décadas de cine bélico contemporáneo que celebra el “culto al operador [de las operaciones especiales militares]”. En ese sentido, afirma que “desde *The Hurt Locker* y *Zero Dark Thirty* hasta *American Sniper*, las tradiciones de camaradería, valor y sacrificio se expresan ahora no con un triunfo patriotero... sino a través de la profesionalidad [y] la hiperfocalización” (Hornaday 2025).

La recepción crítica y el debate posterior al estreno ilustran continuidad y renovación propias del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. *Warfare* integra respuestas temáticas y estéticas en diálogo con películas anteriores y se incorpora como punto de referencia para discusión sobre memoria colectiva, conciencia jurídica y complejidad moral dentro del discurso en curso sobre la guerra.

Reflexión teórica y resumen

Estos análisis muestran que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico no opera como repetición mecánica, sino como dinámica evolutiva. Cada película, situada en su contexto histórico y cultural, contribuye a configurar, y a la vez es configurada por, la memoria colectiva, la imaginación moral y el discurso social en torno a la justicia y el Derecho.

Las cuatro películas principales de este capítulo no solo reflejan ansiedades sociales y debates morales sobre justicia y guerra en este periodo histórico. También participan en la configuración de un horizonte de expectativas narrativas y temáticas, y pueden incidir en la receptividad del público hacia narraciones cinematográficas posteriores.

De manera crucial, la neutralidad analítica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico permanece intacta. Películas como *The Report*, *Homeland*, *Lone Survivor* y *Warfare* ilustran cómo las memorias colectivas, en el espacio público y en torno al Derecho, se adaptan y se rearticulan

mediante representaciones cinematográficas recursivas, sin que el análisis presuponga un juicio normativo sobre sus efectos.

El Ciclo hace énfasis en comprender procesos de aprobación y de condena moral, sin asumirlos como correctos o incorrectos, y con ello sitúa al cine como mediador influyente de la conciencia jurídica y ética. A través de su continua renovación y perfeccionamiento, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico permite observar que el cine opera como proceso cultural dinámico. Al dar forma y reestructurar la memoria colectiva, puede expandir la imaginación moral e incidir en concepciones públicas de la justicia, el Derecho y la identidad.

Las relaciones descritas en este capítulo se formulan como lectura cualitativa e interpretativa basada en trazabilidad discursiva. No necesariamente implican atribución de causalidad directa entre obras audiovisuales y decisiones institucionales.

2. Reflexión crítica y equilibrio

La selección de las cuatro películas que abordan el contexto posterior al 11 de septiembre de 2001 fue intencional por su relevancia actual y su resonancia en el discurso jurídico, moral y social contemporáneo.

Aunque movimientos cinematográficos de importancia histórica, como las películas de propaganda nazi del Tercer Reich o las del Neorrealismo Italiano, resultan aplicables al análisis actual y siguen siendo relevantes, algunos espectadores y participantes podrían percibir estos ejemplos como lejanos o meramente académicos.

Por el contrario, el análisis explícito de películas recientes y relevantes como *Zero Dark Thirty*, *The Hurt Locker*, *The Mauritanian* y *American Sniper* favorece la aplicabilidad inmediata y la utilidad práctica de las ideas de esta investigación. Este enfoque subraya que la interacción del cine con la conciencia jurídica y la memoria colectiva no es solo histórica ni teórica, sino que incide en conversaciones sociales actuales, en debates políticos y en la comprensión cultural de la justicia.

El enfoque contemporáneo refuerza el propósito más amplio de la investigación: tender un puente entre academia teórica, experiencias culturales vividas y diálogos públicos en curso sobre Derecho, moral y memoria colectiva.

Los análisis precedentes de *Zero Dark Thirty*, *The Hurt Locker*, *The Mauritanian* y *American Sniper* muestran la capacidad del cine para incidir en conciencia jurídica, memoria colectiva y comprensión pública de la justicia mediante espectacularidad e imaginación moral. Estas películas han participado en la configuración de percepciones sociales sobre legitimidad de acciones gubernamentales en el contexto histórico analizado en este capítulo, sobre moral de la guerra y sobre la intersección entre seguridad nacional y derechos humanos.

Sin embargo, como se señaló con anterioridad, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico mantiene neutralidad analítica. La influencia del cine no se estudia como positiva o negativa por sí misma: depende de la recepción del espectador, la imaginación moral activada, la reacción institucional y de un entorno sociocultural más amplio. Por ello, una reflexión equilibrada requiere explorar todas las implicaciones ambivalentes.

Desde un ángulo, películas como *The Mauritanian* y *Zero Dark Thirty* impulsaron conversaciones sociales y políticas sobre responsabilidad gubernamental, tortura y Estado de Derecho.

En particular, *The Mauritanian* contribuyó a sensibilizar a parte de la opinión pública sobre violaciones de derechos de detenidos en Guantánamo y reavivó debates sobre detención indefinida, vulneraciones de garantías procesales y extralimitaciones gubernamentales en nombre de la seguridad. La película funcionó como vehículo cultural de defensa de derechos humanos y se incorporó a esfuerzos de incidencia, con respuestas institucionales en ámbitos jurídico y político, incluida articulación de esfuerzos orientados a cerrar Guantánamo.

Del mismo modo, *Zero Dark Thirty* dio lugar a aclaraciones y respuestas institucionales por parte de la CIA y del Congreso de Estados Unidos, orientadas a disputar memoria colectiva respecto de implicaciones jurídicas y éticas de la tortura.

Así, estas películas pueden contribuir a la capacidad de reflexión crítica del público al incrementar visibilidad de principios constitucionales básicos y de normas internacionales de

derechos humanos. Al mismo tiempo, el papel del cine en la formación de imaginario moral y memoria colectiva conlleva riesgos, como se observa en respuestas a *Zero Dark Thirty* y *American Sniper*.

Ambas películas pudieron ser leídas de manera que activara narrativas sociales consideradas problemáticas. En el caso de *Zero Dark Thirty*, pese a afirmaciones de los cineastas sobre neutralidad e incluso sobre intención en sentido contrario al efecto percibido, parte del público interpretó el relato como confirmación de eficacia de la tortura. Esa lectura pudo incrustar falsedades persistentes en la memoria colectiva.

Esa lectura motivó intervenciones de funcionarios gubernamentales y de organizaciones de derechos humanos orientadas a disputar el registro público. El episodio ilustra el carácter de doble filo del cine: puede contribuir a educar, pero también puede alimentar percepciones erróneas.

Del mismo modo, *American Sniper*, mientras para algunos visibilizaba problemas de salud mental de soldados, para otros reforzaba relatos heroicos simplificados de la Guerra de Irak que excluían reflexión sobre justificación jurídica del conflicto o sobre víctimas civiles. El retrato de la película corría el riesgo de cimentar concepciones unidimensionales de heroísmo y patriotismo y, de manera inadvertida, legitimar estereotipos problemáticos y exacerbar tensiones sociales. Estas tensiones afectaban de modo particular a comunidades musulmanas y árabe-estadounidenses.

En este punto, la intersección entre lo cinematográfico y lo jurídico muestra cómo una narración poderosa puede reforzar prejuicios, oscurecer complejidades morales o validar comportamientos poco éticos bajo apariencia de patriotismo o seguridad nacional.

Además, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico permite observar la ambivalencia del compromiso del público y de la propia espectacularidad. Aunque el cine tiene potencial para fomentar empatía ética y reflexión crítica, como se aprecia en reacciones de espectadores a *The Mauritanian*, también corre el riesgo de reforzar prejuicios preexistentes o insensibilidad moral.

El público puede interpretar selectivamente películas como *American Sniper* o *The Hurt Locker* como validaciones de violencia, militarismo o esquemas binarios simplistas del bien contra el mal, sobre todo cuando ideas preconcebidas personales o culturales coinciden con narrativas de las películas.

En este punto resulta útil aplicar el Ciclo Cinematográfico-Jurídico: permite estudiar el panorama completo, situar la experiencia individual dentro de marcos socioculturales e institucionales y ampliar comprensión.

En resumen, la espectacularidad no es intrínsecamente progresista ni transformadora, aun cuando esa sea la intención inicial. La influencia moral y jurídica del cine depende de valores preexistentes de los espectadores, de marcos narrativos de cineastas y de contextos socioculturales más amplios.

Esta realidad subraya la neutralidad teórica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. El cine no orienta intrínsecamente a los espectadores hacia posturas éticas o jurídicamente informadas, sino que ofrece oportunidades, a veces ambiguas, para reflexión amplia sobre moral y Derecho.

Desde el punto de vista institucional, la capacidad del cine para incidir en política y memoria colectiva tiene límites. Aunque algunas películas han sido objeto de debates en el Congreso de Estados Unidos, de acciones ejecutivas y de aclaraciones públicas, su capacidad para producir cambios jurídicos o políticos mensurables es limitada e indirecta. Con todo, el cine participa como agente relevante, a menudo subvalorado, dentro de procesos sociopolíticos más amplios.

Películas como *Zero Dark Thirty* o *The Mauritanian* pueden incidir en narrativas institucionales y en presión pública, pero cambios políticos dependen de la voluntad política, la cultura institucional y de contextos geopolíticos más amplios que operan en conjunción con el cine.

Así, aunque el cine puede contribuir al entorno jurídico-cultural al dar forma a narrativas, incidir en conciencia institucional y activar discurso público, no siempre puede, por sí solo, producir resultados jurídicos directos ni modificar de manera inmediata comportamiento

judicial o gubernamental. Este límite reconoce el papel poderoso, aunque no solitario, del cine dentro de procesos sociopolíticos más amplios.

Además, desde una perspectiva comparativa global, los ejemplos analizados en este capítulo ilustran variedad de efectos del cine en distintos contextos culturales y nacionales. Mientras que las películas estadounidenses que abordan el periodo temporal analizado han suscitado debate público intenso y respuestas institucionales dentro de Estados Unidos, su recepción internacional ha diferido de forma significativa, aunque en algunos lugares ha coincidido en términos generales.

Películas como *American Sniper* y *Zero Dark Thirty* han sido percibidas en algunos países como perturbadoras u ofensivas, lo que pone de relieve especificidad cultural del compromiso jurídico-cinematográfico. Estas tensiones internacionales resaltan potencial del cine para salvar o agravar diferencias culturales y para dar forma no solo a memoria colectiva nacional, sino también a narrativas transnacionales sobre justicia, moral y Derecho.

Así, aunque el poder del cine en formación de memoria colectiva sigue siendo claro, sus efectos pueden divergir entre contextos globales, lo que confirma naturaleza compleja y contingente de su influencia en conciencia jurídica y social. Esto no implica que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico sea inaplicable a otros lugares, tiempos o contextos. Al contrario, refuerza necesidad de aplicarlo comparativamente para ampliar panorama de comprensión y estudio.

En conclusión, una reflexión equilibrada requiere reconocer el papel profundo, aunque ambivalente, del cine dentro del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Las películas pueden mejorar la comprensión pública de la justicia y el Derecho, inspirar responsabilidad institucional y fomentar imaginación moral y reflexión ética. Sin embargo, también corren el riesgo de reforzar estereotipos nocivos, incrustar información errónea en memoria colectiva o validar inadvertidamente políticas consideradas generalmente como poco éticas.

La neutralidad analítica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico es precisamente su punto fuerte, pues reconoce la dualidad inherente al cine. Es una fuerza cultural capaz de ejercer impacto social constructivo y también de causar daños éticos o jurídicos involuntarios.

Esta toma de conciencia subraya responsabilidad sostenida de cineastas, público, responsables políticos y profesionales del Derecho de comprometerse críticamente con narrativas cinematográficas y procurar que su influencia favorezca debates informados, reflexivos y éticamente matizados sobre justicia, Derecho y sociedad. En congruencia con lo anterior, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico ofrece un método adecuado para hacerlo con rigor.

3. Límites e investigación futura

El marco analítico presentado, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, y el ejemplo práctico analizado en este capítulo constituyen un enfoque cualitativo e interpretativo, no una serie de afirmaciones empíricas de causalidad. Su propósito central ha sido ilustrar, en primer término, cómo las narrativas cinematográficas interactúan con la conciencia jurídica, la imaginación moral y la memoria colectiva de la sociedad, sin afirmar de manera concluyente relaciones causales directas.

Como se ha señalado en secciones anteriores y en este mismo capítulo, el Ciclo no pretende sostener que determinadas películas alteren de forma directa y exclusiva resultados jurídicos concretos o decisiones políticas. Más bien, propone un método para examinar cómo el cine contribuye de manera indirecta, pero significativa y a menudo subestimada, a la comprensión social y a conversaciones sobre justicia, Derecho, moral e identidad nacional.

Este enfoque interpretativo, aunque riguroso y matizado, conlleva limitaciones inherentes. En primer lugar, se apoya en análisis cualitativo, teoría cinematográfica, investigación filosófica y análisis de narrativa jurídica para comprender influencias culturales y jurídicas del cine.

Por lo tanto, en esta investigación no se mide de manera empírica el grado exacto en que determinadas películas influyen en actitudes del público o en normas jurídicas. Además, dado que el análisis es interpretativo, debe reconocerse que las lecturas pueden variar entre ámbitos académicos y contextos culturales. Esa variabilidad no constituye por sí misma una debilidad; es consecuencia esperable de la flexibilidad del modelo.

Además, para ejemplificar su aplicación práctica, esta investigación se ha centrado en un conjunto selecto de películas contemporáneas dentro del marco temporal y el contexto histórico tratados, con el fin de garantizar relevancia inmediata y aplicabilidad práctica. Este recorte privilegia obras con alta visibilidad mediática y con disponibilidad de fuentes públicas, condición que puede influir en los hallazgos interpretativos. Por ello, conviene cautela al generalizar conclusiones a cinematografías menos documentadas o a obras de menor circulación.

Este enfoque implica que el análisis, aunque ilustrativo, no es exhaustivo. Deja margen e invita al análisis comparativo con otras tradiciones cinematográficas, periodos históricos o contextos culturales que puedan revelar perspectivas adicionales sobre la interacción jurídico-cinematográfica.

Estos límites, además de delimitar el alcance de la investigación, abren líneas para trabajos futuros. La contribución de esta investigación consiste en ofrecer a académicos, responsables políticos, juristas y ciudadanía una herramienta analítica práctica para emprender nuevas exploraciones y diálogos. Marcos como el Ciclo Cinematográfico-Jurídico pueden facilitar un compromiso más profundo y reflexivo con cuestiones jurídicas y éticas complejas a través de la cultura popular.

A partir de estas limitaciones, se abren oportunidades para futuras investigaciones empíricas. Estudios posteriores podrían poner a prueba aspectos del Ciclo Cinematográfico-Jurídico mediante metodologías cuantitativas.

Por ejemplo, estudios de audiencia y encuestas podrían medir en qué medida determinadas películas afectan la percepción del Derecho, la moral o la justicia. Diseños experimentales controlados podrían evaluar, bajo condiciones definidas, cómo la exposición a narrativas cinematográficas influye en actitudes hacia cuestiones de política jurídica como tortura, derechos de detenidos, ética militar o libertades civiles.

Además, estudios longitudinales podrían investigar cómo la exposición repetida a narrativas cinematográficas moldea la memoria colectiva y las actitudes públicas hacia la justicia y el Derecho a lo largo del tiempo.

Los académicos podrían emplear métodos cuantitativos de análisis de contenido para seguir la evolución de temas jurídicos en el cine popular y explorar si estos patrones se relacionan con cambios más amplios en la opinión pública o con la evolución legislativa. En este tipo de aproximaciones, sería indispensable separar asociación, correlación y causalidad, y explicitar supuestos metodológicos para evitar inferencias indebidas.

Los análisis de relevancia política también representan una vía prometedora para futuras investigaciones. Al examinar debates políticos, audiencias del Congreso, decisiones judiciales o informes institucionales, se podría evaluar empíricamente si y cómo las narrativas cinematográficas inciden en procesos jurídicos y de formulación de políticas.

Estos análisis cuantitativos complementarían y ampliarían los conocimientos interpretativos aportados en esta investigación y podrían corroborar, matizar o refinar sus afirmaciones teóricas. Que el Ciclo Cinematográfico-Jurídico sea interpretativo y cualitativo no excluye que pueda complementarse con aproximaciones cuantitativas; esa compatibilidad es una de sus fortalezas.

En esta línea, investigaciones futuras podrían emprender estudios comparativos que examinen cómo funciona el Ciclo Cinematográfico-Jurídico en distintos cines nacionales o contextos culturales. Por ejemplo, la comparación del contexto estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001 con contextos similares o distintos en el extranjero podría arrojar luz sobre aplicabilidad, adaptabilidad y límites del Ciclo en diversas tradiciones jurídicas y cinematográficas.

En resumen, aunque esta investigación ofrece un marco teóricamente riguroso y analíticamente matizado, constituye una primera presentación del Ciclo Cinematográfico-Jurídico. El reconocimiento explícito de sus límites cualitativos apunta hacia vías fructíferas de verificación empírica y expansión comparativa en investigaciones futuras. Así, la presente investigación puede contribuir a reforzar la comprensión académica de la influencia persistente del cine en el Derecho, la moral y la conciencia colectiva de la sociedad.

Conclusión

Esta investigación ha desarrollado y aplicado el Ciclo Cinematográfico-Jurídico, un marco analítico interdisciplinar original orientado a examinar, de manera sistemática, las interacciones recíprocas entre cine, conciencia jurídica, imaginación moral y memoria colectiva.

Al centrarse en películas contemporáneas posteriores al 11 de septiembre de 2001, este capítulo mostró cómo el cine puede insertarse en el discurso jurídico, moral y social contemporáneo y participar en su reorganización.

Aunque las películas históricamente influyentes siguen siendo relevantes, la elección de ejemplos recientes refuerza la utilidad práctica del Ciclo Cinematográfico-Jurídico y su pertinencia contemporánea. Este recorte permite observar cómo el cine participa en la formación de concepciones actuales sobre justicia y memoria colectiva.

En congruencia con la naturaleza interpretativa de esta investigación, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico evita juicios normativos y no sostiene relaciones causales directas y exclusivas entre películas y resultados jurídicos concretos. En consecuencia, los hallazgos de este capítulo deben leerse como trazabilidad discursiva y como hipótesis de lectura sobre interacciones culturales, no como prueba concluyente de causalidad.

Así, muestra cómo el cine puede funcionar como medio a través del cual conceptos jurídicos y cuestiones morales se comunican, se debaten y se interiorizan socialmente. Con ello, subraya el papel del cine en la configuración y el reflejo del discurso público y de la memoria colectiva en torno a cuestiones jurídicas y éticas complejas. El Ciclo articula, en un mismo marco, narrativa cinematográfica, espectacularidad, imaginación moral y memoria colectiva, y describe sus interacciones recíprocas.

Esta investigación contribuye al campo al atender lagunas en métodos jurídicos y al argumentar a favor del cine como objeto relevante de análisis jurídico-cultural. Asimismo, proporciona un marco estructurado y teóricamente sólido para que académicos, docentes, estudiantes, responsables políticos, profesionales del Derecho, cineastas y público general aborden de manera crítica las narrativas cinematográficas.

Como se expuso en los límites, el enfoque cualitativo de esta investigación busca abrir vías para investigaciones empíricas y comparativas. En última instancia, el Ciclo Cinematográfico-Jurídico sitúa al cine más allá del entretenimiento, como fenómeno cultural capaz de incidir en la conciencia jurídica colectiva.

Reconocer y analizar de manera sistemática esta influencia resulta relevante para fomentar compromiso público más informado, una práctica jurídica más empática y una formulación de políticas más matizada. En ese sentido, el cine ocupa un lugar significativo en la vida pública contemporánea.

Conclusión

“If there's any kind of magic in this world [sic] it must be in the attempt of understanding someone sharing something.”

— *Before Sunrise* (Linklater 1995, 1:06:46).

(Si existe algún tipo de magia en este mundo, debe estar en el intento de comprender a alguien que comparte algo.)

Esta tesis aborda una laguna importante en la metodología jurídica contemporánea mediante la propuesta del Ciclo Cinematográfico-Jurídico, un método interdisciplinario diseñado para analizar de manera sistemática la relación recíproca entre cine y Derecho.

La revisión permite sostener que existe bibliografía amplia y relevante sobre Derecho y cine, incluida la hispanohablante y, en particular, aportes mexicanos y latinoamericanos. La carencia no radica en la ausencia de estudios, sino en la falta de un modelo integrador y replicable que articule de manera sistemática análisis narrativo, conciencia jurídica, memoria colectiva y retroalimentación entre películas, audiencias e instituciones.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico se propone para cubrir esa brecha mediante un modelo predominantemente cualitativo, aunque compatible con apoyos cuantitativos auxiliares, que integra narrativa jurídica, espectadorialidad, imaginación moral y memoria colectiva, conectadas por un mecanismo de retroalimentación (véanse también el anexo A para el instrumento y el glosario, el anexo B para la doble codificación opcional y κ, el anexo C para las plantillas y los anexos D–G para ejemplos pedagógicos completos por película). Estos anexos no son accesorios: convierten el modelo en un dispositivo operativo, replicable y auditable.

La pregunta central fue por qué y cómo la teoría jurídica debería comprometerse sistemáticamente con las narrativas cinematográficas. La tesis sostiene, en respuesta, que el cine posee relevancia teórica y práctica para una comprensión social más amplia de la justicia.

Al combinar teoría jurídica y análisis cinematográfico, la tesis pone de relieve la capacidad distintiva del cine para cultivar empatía, reforzar o cuestionar memoria colectiva e incidir en el razonamiento moral y ético sobre la justicia más allá de los contextos jurídicos tradicionales.

1. Síntesis de las principales conclusiones y aportaciones

El argumento central de la tesis es que el cine, lejos de ser mero entretenimiento o referencia cultural complementaria, puede funcionar como un medio por el que las sociedades negocian, construyen y revisan sus conceptos de justicia y legalidad.

Para atender esa laguna metodológica interdisciplinaria, la tesis desarrolla el Ciclo Cinematográfico-Jurídico como un marco analítico compuesto por cuatro fases distintas pero interconectadas: narrativa jurídica, espectadorialidad, imaginación moral y memoria colectiva. Estas fases se articulan mediante un mecanismo de retroalimentación por el cual la memoria colectiva incide en narrativas cinematográficas posteriores. Cada elemento forma parte de un proceso continuo que permite observar cómo el cine puede contribuir a la configuración de la conciencia jurídica y de marcos normativos en diálogo recíproco con el Derecho.

El capítulo 2 mostró, a partir de la narrativa jurídica, que las narrativas cinematográficas no se limitan a representar el Derecho, sino que participan en la construcción cultural de percepciones sobre justicia, autoridad y legalidad.

El capítulo 3 examinó la espectadorialidad y mostró, a partir de teorías cognitivas y psicoanalíticas, que la recepción cinematográfica no es pasiva, sino un proceso interpretativo, afectivo e ideológico que incide en las formas en que el público comprende la justicia.

El capítulo 4 examinó la imaginación moral y sostuvo, con apoyo en Nussbaum, Johnson, Kant, Hume y MacIntyre, que las películas pueden activar empatía, razonamiento ético y juicio reflexivo frente a problemas de Derecho y justicia.

El capítulo 5 amplió el análisis a la memoria colectiva y mostró, con apoyo en Halbwachs, Assmann y Connerton, que las narrativas cinematográficas pueden sedimentarse por

repetición, resonancia cultural y circulación social en recuerdos compartidos que influyen en concepciones normativas duraderas.

El capítulo 6 sintetizó estos elementos en un modelo coherente y explicó cómo narrativa jurídica, espectacularidad, imaginación moral y memoria colectiva operan de manera interdependiente mediante mecanismos de retroalimentación.

El capítulo 7 ofreció una aplicación demostrativa del modelo al cine estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001 y permitió observar en funcionamiento cada una de sus fases en un corpus de películas ampliamente debatidas (véanse también los anexos D–G).

De este recorrido se desprende que el cine constituye una fuente relevante de conocimiento jurídico-cultural y que el Ciclo ofrece una herramienta metodológica para analizar su influencia de manera sistemática, sin reducirla a relaciones causales fuertes.

2. Replanteamiento y reflexión sobre el Ciclo Cinematográfico-Jurídico

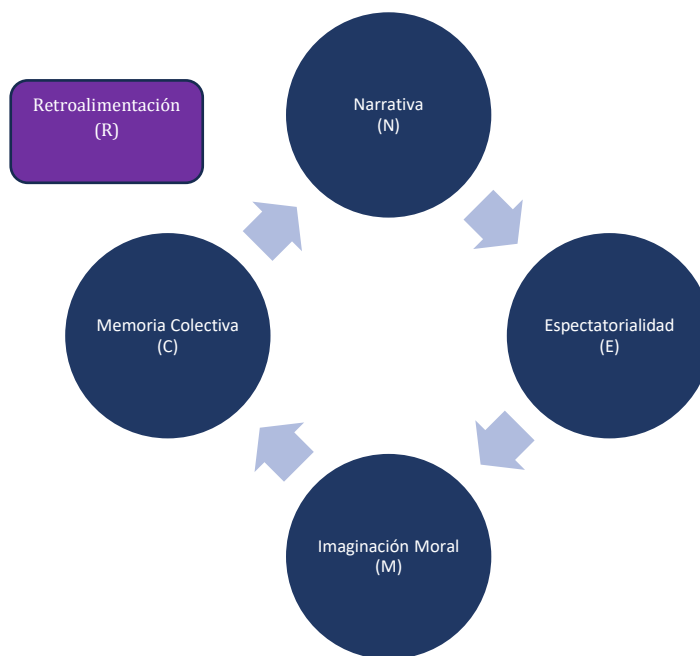


Figura 12. El Ciclo Cinematográfico-Jurídico representado como un bucle continuo. En este diagrama simplificado, cada círculo de color azul representa una fase del Ciclo: la narrativa jurídica, la espectacularidad, la imaginación moral y la memoria colectiva se alimentan mutuamente. La disposición circular ilustra cómo el aparente final del Ciclo, la memoria colectiva, se convierte en el punto de partida de nuevas narraciones a través de la retroalimentación, lo que indica que se trata de un proceso continuo y no de un sistema cerrado.

El Ciclo Cinematográfico-Jurídico constituye la principal propuesta metodológica de la tesis al articular un modelo para comprender la relación recíproca y dinámica entre cine y Derecho (véanse también el anexo A para el instrumento operativo y el glosario; y el anexo C para las plantillas de aplicación). El modelo organiza cuatro fases analíticas conectadas por un mecanismo de retroalimentación mediante el cual la memoria colectiva incide en narrativas posteriores.

El Ciclo comienza con la narrativa jurídica, porque las narrativas de imagen en movimiento pueden transmitir ideas jurídicas complejas mediante relatos culturalmente resonantes. En esta fase, el aporte de Cover resulta decisivo al mostrar que el Derecho funciona dentro de marcos narrativos que confieren significado, autoridad y legitimidad normativa.

En segundo término, el Ciclo pasa a la espectralidad y subraya que la recepción no es solo pasiva, sino un proceso interpretativo y emocionalmente activo. Las teorías cognitivas de Carroll, Bordwell y Plantinga permiten explicar cómo el público construye sentido y se vincula afectivamente con las representaciones de justicia.

Las perspectivas psicoanalíticas de Metz, Mulvey, Baudry y Heath complementan esta fase al mostrar que la relación del espectador con la película también involucra identificación, deseo e impactos ideológicos a menudo no conscientes. Ello ayuda a explicar cómo las imágenes en movimiento orientan la interiorización de ciertas representaciones de justicia.

La tercera fase corresponde a la imaginación moral y examina la capacidad del cine para activar empatía, razonamiento ético y reflexión imaginativa frente a dilemas sociales y jurídicos.

Aquí, el aporte de Nussbaum resulta central: las artes narrativas cultivan sensibilidad moral al permitir que el público habite imaginativamente experiencias marcadas por injusticia, conflicto o ambigüedad ética. En esa medida, las películas contribuyen no solo al reconocimiento de cuestiones jurídicas, sino también a su comprensión ética y emocional.

La cuarta fase corresponde a la memoria colectiva y explica la resonancia cultural del cine a lo largo del tiempo. Con apoyo en Halbwachs, Assmann y Connerton, esta fase muestra que ciertas representaciones reiteradas se sedimentan en recuerdos sociales duraderos. Esos

recuerdos compartidos influyen en normas, expectativas y debates públicos, y sitúan al cine dentro de la conciencia histórica más amplia de una sociedad.

La contribución metodológica del Ciclo se completa con un mecanismo de retroalimentación recursiva. La memoria colectiva, moldeada por narrativas anteriores, vuelve a incidir sobre nuevas representaciones cinematográficas, que pueden reforzar o desafiar relatos dominantes sobre Derecho y justicia.

Este elemento recursivo subraya la naturaleza dinámica e iterativa del Ciclo Cinematográfico-Jurídico y muestra que el cine no opera solo como espejo de las percepciones sociales de la justicia, sino también como participante continuo en su reformulación.

Una reflexión crítica sobre el Ciclo Cinematográfico-Jurídico permite formular varias observaciones. En primer lugar, el modelo tiende un puente entre la academia jurídica y la cinematográfica. En lugar de tratar las narrativas audiovisuales como materiales secundarios o meramente ilustrativos del Derecho, reconoce su capacidad para construir significado jurídico y para incidir en normas y expectativas sociales.

En segundo lugar, al vincular narrativa jurídica, espectadorialidad, imaginación moral y memoria colectiva, el Ciclo ofrece una base metodológica adaptable a tradiciones cinematográficas, géneros, formatos y periodos históricos diversos. Además, la estructura cíclica del modelo aporta claridad analítica y ofrece una herramienta útil para la educación jurídica, el análisis cultural y la reflexión profesional.

Por último, el mecanismo de retroalimentación abre una agenda fértil de investigación al permitir examinar cómo cambios sociales, reformas jurídicas y disputas públicas sobre justicia inciden en nuevas narrativas audiovisuales.

3. Contribuciones e implicaciones académicas y prácticas

Conviene distinguir entre las aportaciones de la tesis como proyecto de investigación y las del Ciclo como modelo metodológico.

3.1. Aportaciones de la tesis como proyecto de investigación

Como proyecto de investigación, la tesis muestra que el cine merece atención rigurosa dentro del análisis jurídico-cultural y que su estudio no es periférico, sino relevante para comprender la formación social de percepciones sobre justicia. Asimismo, desarrolla un enfoque metodológico específicamente orientado a estudiar la relación recíproca entre cine y Derecho.

Al tender puentes entre narrativa jurídica, teoría cinematográfica, filosofía moral y estudios sobre memoria colectiva, la tesis ofrece un modelo capaz de captar e interpretar interacciones dinámicas entre normas jurídicas y narrativas audiovisuales. Además, su explicitación metodológica permite que investigaciones futuras adapten, amplíen o contrasten el modelo en otros contextos, lo que fortalece su utilidad académica.

La tesis muestra también el valor analítico y pedagógico del Ciclo mediante un estudio de caso sobre cine estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001. Asimismo, al explicitar sus límites, la tesis deja abierta una agenda para validaciones empíricas complementarias, estudios comparativos internacionales y análisis longitudinales.

3.2. Aportaciones del Ciclo Cinematográfico-Jurídico como modelo

La principal aportación del Ciclo reside en sistematizar con claridad cómo el cine y el Derecho interactúan a través de procesos dinámicos y recursivos. Los enfoques existentes habían abordado por separado la construcción narrativa del Derecho o la influencia cognitiva y ética del cine. Al integrar narrativa jurídica, espectadorialidad, imaginación moral y memoria colectiva, el Ciclo ofrece un marco capaz de explicar cómo el cine y la conciencia jurídica se influyen mutuamente de manera continua.

Además, al definir lo cinematográfico-jurídico en sentido amplio, el Ciclo extiende el análisis más allá de dramas judiciales y representaciones tradicionales de tribunales y abogados hacia narrativas de imagen en movimiento y, cuando resulte metodológicamente pertinente, otras narrativas visuales afines con relevancia para la justicia.

Más allá de su novedad teórica, el Ciclo ofrece utilidades prácticas en ámbitos profesionales, pedagógicos y cívicos. Los usos aquí descritos son ilustrativos y no exhaustivos. En primer

lugar, proporciona a la educación jurídica una herramienta estructurada para incorporar el cine al estudio del Derecho y para explorar, con mayor matiz, problemas de justicia, interpretación y razonamiento ético.

Asimismo, puede ayudar a profesionales y jueces a reconocer narrativas culturales que inciden en expectativas públicas de justicia y, con ello, a contextualizar mejor ciertos conflictos jurídicos.

El Ciclo también resulta útil para analizar cómo determinadas narrativas audiovisuales se relacionan con debates sobre políticas públicas y reformas jurídicas, sin afirmar por ello una causalidad directa.

Los cambios jurídicos, tanto en el plano legal como en el constitucional, pueden producirse por vías formales e informales. La vía formal se concreta mediante reformas normativas adoptadas conforme al procedimiento legislativo. La vía informal opera a través de la interpretación y la aplicación del Derecho vigente, en especial en sede judicial y constitucional. La memoria colectiva respecto de cuestiones de justicia, que se reconfigura también en el espacio audiovisual, puede incidir en ambas vías.

Responsables públicos, abogados y analistas culturales pueden emplearlo para identificar prejuicios, tensiones o malentendidos colectivos sobre la justicia y el Derecho, y orientar mejores estrategias de divulgación, educación o intervención pública.

Los cineastas y productores pueden utilizarlo, a su vez, para reflexionar sobre el posible impacto social de sus narrativas y sobre la manera en que estas activan la imaginación moral, el debate público y la memoria colectiva.

El Ciclo facilita, así, una conversación pública más informada al aclarar cómo las narrativas audiovisuales influyen en percepciones sociales de la justicia y al favorecer una recepción crítica de las representaciones culturales del Derecho.

El Ciclo puede operar también como instrumento de reflexividad. Permite examinar críticamente supuestos éticos y jurídicos propios frente a las concepciones de justicia que una

narrativa audiovisual moviliza. Esta utilidad no sustituye sus funciones académicas o pedagógicas, pero sí amplía su valor más allá del aula y de la investigación.

4. Justificación de la selección del caso de estudio

La elección del cine estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001 como caso principal respondió a su relevancia contemporánea, a su amplia circulación y a su utilidad heurística para examinar la relación entre cine, conciencia jurídica y debate público.

La finalidad principal del caso es demostrativa y metodológica: mostrar, paso a paso, cómo el instrumento puede aplicarse a un corpus concreto, qué decisiones analíticas exige y qué resultados permite producir.

Esta selección no restringe el modelo. El Ciclo es aplicable a otros cines, incluido el latinoamericano, y también a narrativas de imagen en movimiento producidas para salas, televisión, plataformas o entornos digitales.

Las películas producidas en respuesta a los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 abordan cuestiones jurídicas y éticas estrechamente ligadas a la conciencia jurídica contemporánea, a los debates sobre políticas públicas y a la memoria colectiva.

Zero Dark Thirty (Bigelow 2012), *The Hurt Locker* (Bigelow 2008), *American Sniper* (Eastwood 2014) y *The Mauritanian* (Macdonald 2021) no solo obtuvieron amplia atención pública, sino que también provocaron debate crítico en torno a Derecho, moral, justicia e identidad nacional.

Estas obras permiten observar cómo el cine aborda cuestiones controvertidas como tortura, respuesta al terrorismo, ética bélica, derechos humanos y responsabilidad del Estado, y ofrecen así un terreno especialmente útil para mostrar la aplicabilidad del Ciclo.

El estudio de caso también se eligió por el amplio alcance mundial de Hollywood, consecuencia directa de su dominio del mercado cinematográfico internacional. De hecho, las películas de Hollywood, independientemente de su calidad cinematográfica intrínseca, suelen lograr una mayor difusión mundial y penetración en el público global, influyendo con

frecuencia de modo destacado en la memoria colectiva y en la conciencia jurídica, tanto a escala nacional como internacional.

Asimismo, esta selección permite observar la dimensión recursiva del modelo, pues las películas dialogan entre sí y con un discurso social y jurídico más amplio sobre seguridad, violencia estatal y derechos.

La relevancia contemporánea, el impacto público y las interconexiones internas de estas películas hacen del cine estadounidense posterior al 11 de septiembre de 2001 un contexto ilustrativo ideal para mostrar, en esta investigación, las aportaciones teóricas y prácticas del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

5. Límites y agenda de investigación futura

Reconocer los límites de esta investigación es necesario no para debilitar sus aportaciones, sino para delimitar con honestidad su alcance metodológico y abrir una agenda de trabajo futura. Conviene distinguir dos categorías de límites: los relativos a la tesis como investigación y los que corresponden al Ciclo Cinematográfico-Jurídico como modelo.

5.1. Límites de la tesis como proyecto de investigación

Un primer límite de la tesis deriva de su carácter predominantemente cualitativo e interpretativo. Este rasgo no implica ausencia de apoyo empírico, pero sí condiciona el tipo de inferencias que el trabajo puede formular.

El estudio de caso no produce datos primarios cuantitativos. Su base empírica procede sobre todo de fuentes secundarias acreditadas, como periodismo de investigación, documentos institucionales, crítica especializada y estudios de recepción. En el capítulo 7, esas fuentes sirven para contextualizar la circulación pública del corpus y para reconstruir debates sobre memoria colectiva y conciencia jurídica en distintos espacios nacionales.

El diseño tampoco excluye metodologías cuantitativas. El Ciclo admite apoyos auxiliares, como escalas, doble codificación y estudios de recepción, cuando resultan pertinentes para ordenar o contrastar el análisis. Por ello, futuras investigaciones podrían recurrir a métodos

mixtos, análisis longitudinales, encuestas, experimentos de recepción o análisis de sentimiento para complementar y contrastar los hallazgos interpretativos del Ciclo.

Un segundo límite deriva de la elección de un único caso demostrativo, centrado en la respuesta cinematográfica estadounidense a los dilemas jurídicos y morales posteriores al 11 de septiembre de 2001. Esa selección privilegia profundidad analítica sobre amplitud comparativa. Este recorte no debe interpretarse como una restricción del modelo a casos contemporáneos, a un solo género o al cine hollywoodense.

Por el contrario, el Ciclo es transferible a otros periodos, cines nacionales y formatos de imagen en movimiento. Su aplicación a contextos distintos permitiría poner a prueba su versatilidad histórica y cultural.

En consecuencia, el estudio de caso del capítulo 7 tiene una finalidad principalmente demostrativa: mostrar cómo puede aplicarse el método a un corpus concreto y qué decisiones analíticas exige. Ese ejemplo no pretende fijar una forma exclusiva de uso del Ciclo. Su función es abrir posibilidades de refinamiento, adaptación y contraste en investigaciones futuras.

Por último, la tesis trabaja con un conjunto necesariamente selectivo de autores y tradiciones. Esa focalización fue necesaria para preservar profundidad, coherencia y viabilidad metodológica, pero deja fuera otras perspectivas que merecen atención futura.

En particular, el mayor desarrollo concedido a ciertos referentes anglófonos del campo *law-and-film* responde a su influencia en debates metodológicos centrales. Ello no implica jerarquía sobre la producción en español, incorporada aquí como parte del estado del arte y como prueba de la transferibilidad del modelo.

Reconocer estos límites no debilita la tesis. Al contrario, precisa su alcance e invita a ampliar, criticar y refinar el modelo mediante nuevas perspectivas teóricas y nuevos corpus. En suma, la tesis no se presenta como punto final, sino como una propuesta fundacional dentro de una conversación académica en curso.

Los límites aquí identificados abren, por tanto, una agenda futura de validación empírica complementaria, ampliación comparada y ajuste metodológico del Ciclo Cinematográfico-Jurídico.

5.2. Límites del Ciclo Cinematográfico-Jurídico como modelo

Un primer límite del Ciclo como modelo se refiere a la neutralidad analítica que adopta. Conviene precisar que esta neutralidad no equivale a indiferencia ética o jurídica. La decisión de evitar presupuestos normativos previos busca mantener abierta la indagación y permitir que la valoración emerja del análisis del material examinado.

Este enfoque no implica apatía moral o jurídica, sino que garantiza que las valoraciones morales y éticas surjan orgánicamente de un análisis cuidadoso, preservando la integridad interpretativa y el pluralismo metodológico.

Un segundo límite deriva de su carácter interpretativo y descriptivo. El Ciclo permite reconstruir influencias culturales difusas, pero no demostrar causalidades directas, exclusivas ni predictivas.

Además, su flexibilidad interpretativa puede conducir a resultados analíticos divergentes entre investigadores. Este rasgo no anula el rigor del modelo, pero exige explicitar criterios, corpus y decisiones de lectura, y admite apoyos cuantitativos auxiliares cuando resulten útiles.

Un tercer límite consiste en que el Ciclo prioriza concepciones éticas y culturales amplias de la justicia y no una evaluación estrictamente doctrinal de cada problema jurídico. Por ello, debe complementarse con análisis técnico cuando la pregunta de investigación lo exija.

Por último, aunque el modelo es transferible, su aplicación requiere calibración contextual para variaciones históricas, culturales, nacionales y mediáticas específicas. Esa flexibilidad es deliberada: el Ciclo ofrece una arquitectura común, pero cada investigación debe ajustar categorías, corpus y ejemplos al contexto que analiza.

Con estas precisiones, la tesis sostiene que el cine desempeña un papel importante en la configuración de concepciones sociales y jurídicas de la justicia y que el Ciclo ofrece un modo de estudiar esa interacción sin desconocer su complejidad ni sus límites.

6. Cierre

El Ciclo aborda la relación recíproca entre narración audiovisual y conciencia jurídica y, con ello, enriquece tanto el análisis jurídico como los estudios cinematográficos. Su valor principal radica en ofrecer una herramienta analítica adaptable para examinar cómo ciertas narrativas configuran y son configuradas por percepciones cambiantes del Derecho y la justicia.

La apertura metodológica de la tesis, predominantemente cualitativa pero compatible con apoyos cuantitativos, deja planteada una agenda para estudios empíricos, comparativos y longitudinales que pongan a prueba la versatilidad histórica y cultural del modelo.

En última instancia, el trabajo sostiene que la conciencia jurídica no se agota en instituciones y procedimientos formales, sino que también se forma en la interacción cultural entre relatos, interpretaciones y recuerdos, un espacio en el que el cine ocupa un lugar destacado.

Desde esta perspectiva, el Derecho aparece no solo como práctica normativa y textual, sino también como fenómeno narrativo, afectivo y comunitario. La pantalla se convierte así en un lugar donde la sociedad ensaya, disputa y reimagina sus concepciones de justicia. De ahí que el análisis jurídico del cine no deba limitarse a registrar representaciones, sino también atender a los modos en que estas convocan juicio, crítica y revisión colectiva.

Como académicos, juristas, artistas, ciudadanos y habitantes comprometidos, tenemos tanto la responsabilidad como el privilegio de dialogar críticamente con estas narrativas, tendiendo puentes constantes entre lo que la justicia es hoy y lo que podría llegar a ser. En esta búsqueda, los próximos capítulos del Derecho aguardan ser escritos no solo mediante leyes y sentencias, sino también a través de historias contadas, vistas, recordadas e imaginadas nuevamente.

Ese es el Ciclo Cinematográfico-Jurídico: narrativas que se proyectan, públicos que interpretan, comunidades que recuerdan y relatos que regresan. La tesis concluye sin agotar su objeto, pero deja un método para examinarlo críticamente en la docencia, la investigación y la discusión pública informada.

Anexo A

Instrumento Operativo del Ciclo Cinematográfico-Jurídico

Este anexo convierte el Ciclo Cinematográfico-Jurídico en un instrumento operativo para analizar narrativas de imagen en movimiento con relevancia para la justicia y el Derecho. Organiza cuatro fases, **N** narrativa jurídica, **E** espectatorialidad, **M** imaginación moral y **C** memoria colectiva, y añade **R** como registro cualitativo de retroalimentación. El instrumento sirve como base de aplicación para el capítulo 7 y para los anexos D-G.

Alcance. Este instrumento aplica a todo tipo de películas y, cuando resulte metodológicamente pertinente, a otras narrativas de imagen en movimiento y visuales afines. La clave consiste en identificar cómo la obra representa autoridad, legalidad, ilegalidad, justicia o injusticia, cómo activa la experiencia del espectador, cómo provoca juicio moral y qué huellas deja en el espacio público e institucional. Puede aplicarse tanto a obras con procesos judiciales en pantalla como a narrativas en las que la justicia aparece de forma social, ética o política. El foco está en cómo se construyen y se disputan expectativas de justicia en la cultura.

A1. Matriz de variables e indicadores (0–3)

Escala 0 a 3 para todas las subescalas:

0 = Ausente ·

1 = Bajo (señales débiles u ocasionales) ·

2 = Medio (claras, pero no dominantes) ·

3 = Alto (dominantes, centrales o recurrentes).

Fase (sigla)	Definición operacion al	Evidencias observables	Indicadores sugeridos (Véase el anexo A2)	Escala
Narrativa jurídica (N)	Cómo la obra audiovisual construye significado jurídico sobre derechos, autoridad, legalidad y legitimidad .	Guion/puesta en escena; motivos jurídicos; estructura del conflicto; referencias a normas/tribunales/agencias.	N1 Densidad jurídica · N2 Tipo de autoridad (jurídica/parajurídica) · N3 Complejidad argumental · N4 Posición frente a la legalidad	0–3
Espectatorialidad (E)	Cómo la forma guía lo que ves, sientes y juzgas.	Técnicas: POV/focalización; encuadre/escala/ángulo; profundidad de campo/foco; movimientos (paneo/ <i>tilt/travelling/steadicam/handheld</i>); montaje (continuidad, paralelo, elipsis, cámara lenta/rápida); ritmo; sonido (diegético/no, silencio, diseño); música; recursos reflexivos (voz en <i>off</i> , intertítulos, miradas a cámara).	E1 Alineamiento (POV/identificación) · E2 Señalización emocional y temporalidad (música/sonido/ritmo /montaje y <i>slow motion</i>) · E3 Ambigüedad interpretativa (espacio fuera de campo, elipsis, contradicciones) · E4 Dispositivos pro juicio y reflexivos	0–3

Fase (sigla)	Definición operacional	Evidencias observables	Indicadores sugeridos (Véase el anexo A2)	Escala
			(voz en <i>off</i> , miradas a cámara, montaje paralelo de dilemas, intertítulos)	
Imaginación moral (M)	Dilemas que invitan a juicio ético y empatía.	Dilemas/colisiones de valores, opciones trágicas, consecuencias humanas, pluralidad de voces.	M1 Claridad del dilema · M2 Pluralidad de perspectivas · M3 Profundidad empática · M4 Llamado a reflexión ética	0–3
Memoria colectiva (C)	Sedimentación pública (cobertura, controversias, citas y respuestas institucionales).	Críticas/medios; ONG; cartas/posicionamientos; litigios; políticas; foros/citas en discurso público.	C1 Volumen/tono de cobertura · C2 Respuestas institucionales · C3 Persistencia temporal · C4 Citas/eco público	0–3
Retroalimentación (R)	Cómo C reconfigura nuevas N (intertextos, corrección)	Diálogo entre obras; rectificaciones oficiales; efectos pedagógicos/políticos.	R-α Intertextos · R-β Correcciones/contrarrelatos ·	Cualitativa

Fase (sigla)	Definición operacional	Evidencias observables	Indicadores sugeridos (Véase el anexo A2)	Escala
	es, efectos).		R-γ Efectos pedagógicos/políticos Registrar Hecho– Fecha–Fuente–Efecto y etiquetar Destino (Fílmico / Jurídico inst. / Público–ONG– Academia). Si R deriva en obra o política nueva, marcar N' (nueva narrativa).	

¿Por qué **R** es estrictamente cualitativa y **N, E, M, C** usan escala 0 a 3?

N, E, M, C son constructos cualitativos observados mediante una escala ordinal de 0 a 3, con anclas definidas en el glosario del anexo A2. La observación sigue siendo cualitativa, pero el registro en categorías ordenadas permite comparar, resumir y visualizar resultados por escena y por fase.

R es abiertamente narrativa, transversal y no se deja discretizar en una escala de 0 a 3 sin pérdida de información. Por eso se describe mediante texto breve, con los tipos **R-α**, **R-β** y **R-γ**. **R** capta bucles discursivos que se despliegan entre escenas, entre obras y fuera de la obra audiovisual. No se puntúa para evitar una falsa precisión entre eventos no conmensurables. En su lugar, se documentan hecho, fecha, fuente y efecto, y se explica cómo la memoria colectiva incide en nuevas narrativas. Esta decisión preserva la trazabilidad y evita confundir intensidad con tipo de retroalimentación.

Alcance de C en el instrumento

En estos anexos, la Memoria Colectiva (C) se cuantifica solo con evidencias verificables en registro público: volumen/tono de cobertura (C1), respuestas institucionales (C2), persistencia temporal (C3) y citas/eco en el discurso (C4). Esto permite trazabilidad y auditoría de la puntuación. La tesis reconoce, sin embargo, que el cine también activa memorias individuales y microcolectivas en grupos pequeños. Esas capas no desaparecen del análisis, pero se registran como evidencia cualitativa en las notas por escena y en **R** (retroalimentación), sin convertirse en puntos C1–C4. Esta delimitación garantiza comparabilidad entre obras sin negar la existencia de memorias no registradas institucionalmente.

A2. Glosario operativo

N — Narrativa jurídica

- **N1** Densidad jurídica: peso de derechos/autoridad/legalidad/legitimidad en la escena. Pregunta guía: ¿qué elementos de la escena remiten a derechos, autoridad, legalidad, legitimidad o justicia (diálogo, acciones, objetos, instituciones)? ¿Son periféricos o centrales?
 - **0** nula · **1** alusiones · **2** varias escenas con sustancia · **3** eje narrativo. Evidencia: debido proceso, tortura, jurisdicción, inmunidades, tribunales/agencias visibles, situación justa o injusta, etc.
- **N2** Tipo de autoridad (jurídica vs parajurídica/extrajurídica): quién decide y con qué fundamento. Pregunta guía: ¿quién decide/autoriza y con qué fundamento (legal, parajurídico/extrajurídico)? ¿Se observan omisiones de protocolo o zonas de excepción?
 - **0** legal incuestionada · **1** fricciones leves · **2** tensiones claras · **3** predominio de excepción/parajurídica.
 - Evidencia: órdenes oficiosas, protocolos omitidos.

- **N3 Complejidad argumental:** número/calidad de argumentos en conflicto. No es cantidad de diálogo, sino variedad y fuerza de razones representadas. Aproxima el peso deliberativo de la obra audiovisual sin presuponer una tesis jurídica correcta. Pregunta guía: ¿cuántos argumentos y contraargumentos aparecen? ¿Se enfrentan de manera seria o solo se enuncian?
 - **0** sin contraargumentos · **1** contraste superficial · **2** debate desarrollado · **3** pluralidad sofisticada.
- **N4 Posición frente a la legalidad:** refuerzo/problematización/impugnación. Es útil para mapear *tone & stance* de la obra audiovisual ante el Derecho. Pregunta guía: globalmente, ¿la escena refuerza, problematiza o impugna la legalidad? ¿En qué pruebas de pantalla te basas?
 - **0** refuerzo · **1** dudas leves · **2** crítica sostenida · **3** impugnación frontal.

E — Espectatorialidad

- **E1 Alineamiento (POV/identificación):** cámara subjetiva/restrictiva, tiempo en pantalla, encuadre (*close-ups*), óptica (gran angular/tele), movimiento que se pega al personaje (*steadicam/handheld*). Observa cómo la puesta en cámara favorece identificación y acceso mental al personaje (atención, expectativas). Pregunta guía: ¿la cámara nos pega al personaje? ¿Durante cuánto y con qué intensidad?
 - **0** distancia · **1** acercamientos puntuales · **2** identificación frecuente · **3** alineamiento constante.
- **E2 Señalización emocional y temporalidad (música/sonido/ritmo/montaje):** crescendos/silencios, montaje de continuidad o paralelo, elipsis, cámara lenta/rápida, duración de plano, tempo narrativo. Capta cómo estas técnicas orientan la emoción y la comprensión narrativa (pistas para interpretar justicia/injusticia). Pregunta guía: ¿música/sonido/ritmo/montaje guían emoción y comprensión (crescendos, cortes, *slow motion*, elipsis)? ¿Qué tan marcado es?

- **0** neutra · **1** señales leves · **2** claras en escenas clave · **3** direccionamiento marcado a lo largo de la audiovisual.
- **E3** Ambigüedad interpretativa: diseño de espacio fuera de campo, elipsis críticas, contradicciones informativas que abren múltiples lecturas. A mayor ambigüedad, mayor puntaje. Registra cuándo la película o escena abre lecturas en conflicto para que el espectador juzgue. Pregunta guía: ¿hay fuera de campo, elipsis o contradicciones que abran lecturas en conflicto y te obliguen a juzgar?
 - **0** lectura única · **1** dudas leves · **2** varias lecturas plausibles · **3** ambivalencia estructural que obliga a juzgar.
- **E4** Dispositivos pro juicio y reflexivos: voz en *off*, miradas a cámara, intertítulos/documentos, montaje paralelo dialéctico, *split screen*, *freeze frame*. Marca recursos que te sacan un paso de la diégesis para pensar. Pregunta guía: ¿se usan voz en *off*, intertítulos, mirada a cámara, montaje dialéctico, *freeze frame* u otros para activar juicio?
 - **0** sin dispositivos · **1** esporádicos · **2** recurrentes en conflictos · **3** uso sistemático para activar el juicio.

Nota teórica operativa. Es exactamente el campo técnico que activa identificación, guía afectiva y ambigüedad interpretativa desde la teoría cognitiva y, cuando corresponde, desde la lectura psicoanalítica (sutura, mirada, deseo). Esta traducción técnica teórica permite usar **E** con marcos cognitivos y, cuando sea pertinente, con lecturas psicoanalíticas. No cambia la escala 0–3, solo hace explícito qué activa cada recurso.

M — Imaginación moral

- **M1** Claridad del dilema: qué está en juego (vida, dignidad, legalidad, lealtad). Apunta a dilemas reconocibles. Pregunta guía: ¿cuál es el conflicto de valores y qué está en juego (vida, dignidad, legalidad, lealtad)? ¿Está nítidamente planteado?
 - **0** inexistente · **1** difuso · **2** claro · **3** nítido y central.

- **M2** Pluralidad de perspectivas: diversidad de voces con trato serio. Puede expresarse directamente en el diálogo o implícitamente con la actuación. Pregunta guía: ¿escuchamos más de una voz con agencia y argumentos contrapuestos?
 - **0** una sola · **1** contrapeso débil · **2** dos+ con peso · **3** múltiples con agencia real.
- **M3** Profundidad empática: acceso a la interioridad y consecuencias humanas. Observa, por ejemplo, qué tan profundo nos hace comprender al otro. Pregunta guía: ¿accedemos a interioridad y consecuencias humanas que puedan mover la postura del espectador?
 - **0** nula · **1** superficial · **2** construcción de empatía · **3** transformación de postura.
- **M4** Llamado a reflexión ética: explícito/implícito que convoca a tomar postura. Detecta convocatorias a tomar postura (cartelas, epílogos, apelaciones directas, etc.). Pregunta guía: ¿la escena convoca explícita/implícitamente a tomar posición?
 - **0** ninguno · **1** insinuado · **2** sugerido · **3** convocatoria explícita.

C — Memoria colectiva

- **C1** Volumen/tono de cobertura: cantidad y tono normativo. Usa prensa, redes sociales y debate público como termómetro del eco social. Pregunta guía: ¿cuánta cobertura tuvo y con qué tono normativo (crítica/aval/alarma)? ¿Qué fechas/medios?
 - **0** baja/neutral · **1** limitada · **2** amplia · **3** amplia y normativamente cargada.
- **C2** Respuestas institucionales: cartas oficiales, litigios, censura/retiro, políticas. Reporta la traza institucional verificable. Pregunta guía: ¿una institución actuó o contestó a la película de manera oficial?
 - **0** ninguna · **1** puntuales · **2** múltiples o de alto nivel · **3** múltiples y alto nivel.

- **C3** Persistencia temporal: duración del debate. Pregunta guía: ¿cuánto duró el ciclo de discusión? ¿Hubo rebrotes por hitos posteriores?
 - **0** $\leq$ 1 mes · **1** 1–3 meses · **2** 3–6 meses · **3** $>$ 6 meses o rebrotes por hitos.
- **C4** Citas/eco público: menciones en discursos, sentencias, foros. Usos discursivos de la película como referencia, no necesariamente reactivos, en discursos, sentencias, clases, foros, artículos, debates y redes sociales. No es actuar en contra o a favor de la película, sino citarla para enmarcar un punto. Pregunta guía: ¿alguien cita la película como ejemplo o metáfora en un documento, discurso, etc.?
 - **0** sin eco · **1** menor · **2** relevante · **3** alto nivel (ministros, legisladores, tribunales, *think tanks*, escuelas/universidades, etc.).

R — Retroalimentación (cualitativa)

- **R- α** Intertextos/eco. Diálogo creativo o mediático entre obras: películas posteriores que aluden a la obra. Parodias, series, podcasts, reportajes largos o editoriales que entran en conversación con su sentido. Clave: continuación o disputa estética/discursiva en el ecosistema cultural. Pregunta guía: ¿qué obras posteriores (películas, series, documentales, campañas) dialogan o responden a la película? ¿Qué reconfiguran (tema, tono, técnicas, punto de vista)?
- **R- β** Correcciones/contrarrelatos. Rectificaciones o “antirrelatos” con pretensión de autoridad: cartas de agencias, informes de comités, comunicados de ONG y/o reportes técnicos/legislativos que corrigen o reencuadran lo que el público está entendiendo de la película. Pregunta guía: ¿qué cartas, informes, comunicados o decisiones corrigen o reencuadran el sentido circulante? ¿En qué aspecto (hechos, legalidad, ética) y con qué efecto público?
- **R- γ** Efectos pedagógicos/políticos (cambios curriculares, materiales de ONG, agendas, etc.). Inclusión en sílabos, guías docentes, materiales de ONG, cambios de programa o agendas; uso de la película para formar criterio o movilizar política pública (aunque no cambie una ley). Pregunta guía: ¿se generaron cambios

curriculares, materiales de formación, agendas, reformas o protocolos? ¿Dónde se evidencian?

Nota teórica-operativa. **R** cierra y reinicia el Ciclo. No afirma causalidad fuerte, sino reconfiguración discursiva documentada y esperada o anticipada. **R** describe cómo la memoria colectiva **C** reconfigura **nuevas narrativas N'** en tres campos: (i) **filmico-cultural** (otras películas/series/obras que responden), (ii) **jurídico-institucional** (cartas, informes, litigios, políticas, docencia, etc.), y (iii) **público/ONG/academia** (campañas, materiales, foros, etc.). Se reporta en **R- $\alpha/\beta/\gamma$** con hecho–fecha–fuente–efecto. **N'** marca la obra/política nueva que toma o discute la memoria anterior. Nota de distinción C vs. R. **C** registra huellas medibles; **R** cuenta cómo esa memoria impulsa nuevas **N'** y en qué campo (Destino).

A3. ¿Qué es una matriz y cómo se usa en el caso en concreto?

Una matriz es una tabla. Cada fila es una escena (S1, S2...). Cada columna es algo que observas (N, E, M, C). Escribes un número 0–3 y una nota (minuto + breve evidencia). Sirve para no perderse y para comparar. En R escribir tipo ($\alpha/\beta/\gamma$), Destino y Hecho–Fecha–Fuente–Efecto; si hay nueva obra/política, marcar como N'.

A4. Procedimiento de uso operativo

- 1. Elegir** 6–10 escenas de alta carga (densidad jurídica moral y clímax). La elección del número de escenas puede ser mayor, es opcional.
- 2. Etiquetar** S1, S2... y anotar *timecode*, es decir, el rango de tiempo en el cual aparece. Esto último es opcional.
- 3. Puntuar** con escala 0–3 cada indicador: N1–N4, E1–E4, M1–M4, C1–C4 con el glosario.
- 4. Escribir** evidencia mínima, en una o dos líneas, y fuentes externas si es que aplica.

5. **Promediar** por fase (N, E, M, C). En R registrar $\alpha/\beta/\gamma$ + Destino + Hecho–Fecha–Fuente–Efecto y, si corresponde, N'.

- **Promedios focalizados:** En ocasiones, el promedio estándar por fase puede diluir evidencia concentrada en escenas-nodo. En esos casos, además del promedio general, puede reportarse un promedio focalizado calculado solo con las escenas-nodo de la fase correspondiente.
 - Por ejemplo, a veces la narrativa jurídica, la espectacularidad, la imaginación moral y la recepción pública y las respuestas institucionales, a juicio del investigador, se concentran principalmente en escenas específicas y derivan solo de ellas, no de toda la película. Esas escenas las llamo escenas-nodo. Si se obtiene el promedio de N, E, M y C únicamente de toda la película en general, esos casos darían como resultado un promedio bajo y, potencialmente, engañoso. En esos supuestos, sugiero reportar un promedio focalizado, es decir, obtenido únicamente con base en las escenas-nodo.
- En este sentido, además de reportar los promedios por escena de N, E, M y C, cuando la evidencia esté fuertemente concentrada en escenas-nodo en una fase, es sugerible reportar también un promedio focalizado para esa fase ($\bar{N}$ foc, $\bar{E}$ foc, $\bar{M}$ foc o $\bar{C}$ foc).
 - **Criterio práctico.** Si las 2 o 3 escenas con mayor puntaje de la fase acumulan $\geq 60\%$ del total de esa fase y esas escenas están justificadas como escenas-nodo por teoría o recepción (Capítulos 2 a 6), entonces se añade el promedio focalizado. La regla simétrica evita sesgos: si hay concentración real documentada, se muestra; si no, no. Este promedio no reemplaza al estándar, sino que lo complementa cuando existe concentración documentada. Para decidir, es viable seguir el checklist:

1. **¿Hay escenas-nodo claras para esa fase?** (definidas por teoría/recepciones descritas en Capítulos 2 a 6). **Sí** → sigue. **No** → no focalizar.
2. **¿Las 2–3 escenas más altas de la fase concentran ~60 % o más?** **Sí** → reportar también el promedio focalizado. **No** → reportar solo el estándar.
3. **¿Caso frontera (~55–59 %) con nodos muy justificados?** **Sí** → se puede añadir focalizado indicando que es opcional.
4. **¿Se va a comparar entre obras audiovisuales?** **No usar el promedio focalizado para esa comparación**, solo usarlo como lectura complementaria dentro de la película.

6. Calidad y fiabilidad. Es posible hacer, de manera opcional, una doble codificación del instrumento. Un segundo evaluador recodifica el 20–30% de las escenas que codificó la primera persona. Posteriormente, calculan κ (Cohen 1960, 40–42; véase el **anexo B**). Su función es generar contraste, debate y control de consistencia, no forzar consenso (Cohen 1960, 40–42).

A5. Ejemplo hipotético de una película y cuatro escenas

Nota: Regla 0–3 en N/E/M/C. R no se puntúa; se registra como tipo ($\alpha/\beta/\gamma$) + Destino + Hecho–Fecha–Fuente–Efecto; si genera nueva narrativa, márcala como N'.

Escena	N	E	M	C	R — tipo ($\alpha/\beta/\gamma$)	Destino (Fílmico / Jurídico institucional / Público–ONG– Academia)	N' (si aplica)	Hecho–Fecha–Fuente–Efecto (1 línea)
S1 (00:06:10– 00:08:40)	3	2	2	0	β	Jurídico institucional	—	Comunicado que reencuadra X — AAAA-MM-DD — medio/inst. — matiza interpretación pública.

Escena	N	E	M	C	R — tipo ($\alpha/\beta/\gamma$)	Destino (Fílmico / Jurídico institucional / Público—ONG— Academia)	N' (si aplica)	Hecho—Fecha—Fuente—Efecto (1 línea)
S2 (00:24:00– 00:25:10)	2	3	2	1	α	Fílmico	N' [obra Y]	Documental/película/serie responde a escena; cambia POV — AAAA-MM-DD — medio/autor — instala debate alternativo.
S3 (00:48:30– 00:51:00)	1	2	3	1	γ	Público—ONG— Academia	—	Guía pedagógica/foro usa la escena — AAAA-MM-DD — ONG/uni — promueve discusión ética-jurídica.
S4 (01:32:20– 01:34:00)	1	1	2	3	β	Jurídico institucional	—	Carta/posición oficial sobre el tema — AAAA-MM-DD — agencia/legislativo — corrige enquadre circulante.

Promedios (solo N/E/M/C): $\bar{N}$ 1.75 · $\bar{E}$ 2.00 · $\bar{M}$ 2.25 · $\bar{C}$ 1.25

Nota: R describe (no suma). Si R conduce a una obra nueva, marca N' y, si esa obra se analiza, reinicia el ciclo: C → R → N' → E'/M'/C'...

Anexo B

Calidad y fiabilidad: doble codificación y kappa (κ) de Cohen

B1. ¿Por qué usar kappa de Cohen en esta tesis?

El indicador kappa de Cohen (1960, 40-42), κ , permite verificar si dos codificadores aplican el mismo glosario y criterio de análisis de forma semejante, descontando el acuerdo que podría producirse por azar. En términos simples, κ responde a esta pregunta: si dos personas usan el mismo instrumento, ¿coinciden más de lo que coincidirían por casualidad?

$$\kappa = \frac{(Po - Pe)}{(1 - Pe)}$$

donde:

$$- Po = \text{acuerdo observado} = \frac{\text{diagonal}}{N}$$

$$- Pe = \text{acuerdo esperado por azar} = \sum_i \left(\left(\frac{row_i}{N} \right) * \left(\frac{col_i}{N} \right) \right)$$

– *diagonal* = suma de los valores de la diagonal principal de la matriz

– *N* = número total de observaciones

– *row_i* = total de casos en la fila *i* de la matriz, es decir, la suma de esa fila

– *col_i*

= total de casos en la columna *i* de la matriz, es decir, la suma de esa columna

(Cohen 1960, 40; 1968, 214).

En términos operativos, ***Po*** es el acuerdo observado, esto es, la proporción real de coincidencias entre ambos codificadores, y ***Pe*** es el acuerdo esperado por azar, calculado a partir de la frecuencia con la que cada codificador usa cada categoría, es decir, a partir de los márgenes de la matriz (Cohen 1960, 40-42; Cohen 1968, 214; Hallgren 2012, 26–27).

¿Cómo se calcula P_e con la matriz? P_e se obtiene sumando, en las celdas de la diagonal de acuerdo, el producto de la proporción marginal de esa fila por la columna correspondiente (Cohen 1968, 214; Véase el **anexo B3**).

Signo y límites de κ . κ vale 1 cuando hay acuerdo perfecto, es ≈ 0 cuando el acuerdo no supera lo esperable por azar y es negativo si hay desacuerdo sistemático, es decir, cuando los codificadores coinciden menos de lo que se esperaría por casualidad. Su tope superior es 1. El mínimo posible no siempre es -1 : depende de cómo se reparten las categorías, es decir, los márgenes de la matriz, pero en la práctica basta con leer el signo y qué tan cerca de 1 está (Cohen 1960, 41–42).

Utilidad para el Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Permite mostrar que los resultados no dependen únicamente de una sola lectura y que el instrumento puede contrastarse entre codificadores. La interpretación usual de κ ofrece un estándar sencillo para minimizar el azar al hacer una comparación analítica, generar debate ante diferencias y, en su caso, decidir si el glosario requiere ajustes no sustanciales (Cohen 1960, 40–42).

En este sentido, κ se emplea como diagnóstico de consistencia intercodificador del instrumento. Su función es contrastar si el glosario y la escala de 0-3 están siendo aplicados de manera semejante, no forzar unanimidad ni reescribir el modelo. Por esa razón, aquí no se usan bandas adjetivales de calidad, como, por ejemplo, aquellas denominadas “leve/moderado/sustancial” de Landis y Koch (1977, 163-165), sino la lectura propia de Cohen (1960, 41–42; 1968, 214): $\kappa > 0$ indica acuerdo por encima del azar; $\kappa \approx 0$ indica que no hay concordancia más allá del azar; $\kappa < 0$ sugiere desacuerdo sistemático o sesgo de criterio. Se reportan κ , P_o y la matriz 4×4 para abrir debate informado sobre en qué categorías discrepan los codificadores y por qué (Cohen 1960, 41–42; 1968, 214).

¿Qué mide κ ? Kappa mide cuánta coincidencia hay por encima de la que se obtendría por azar, dado el uso que cada persona hace de las categorías (Cohen 1960, 40–42). Esto no obliga a coincidir en todo, sino que sirve para verificar que ambos aplican el mismo glosario y análisis de forma semejante para fomentar el debate razonado. En este sentido, muestra que κ puede incluso ser negativo si hay menos acuerdo que el esperado por azar, por lo que no

mide verdad absoluta, sino que mide reproducibilidad del criterio compartido (Cohen 1960, 40–41).

¿Por qué es valioso aquí?

- **Fiabilidad:** si dos lectores usan el mismo glosario y llegan a resultados parecidos, los puntajes no dependen de una sola mirada.
- **Replicabilidad:** otro investigador puede repetir el procedimiento con la misma muestra o con una comparable y contrastar resultados.
- **Mejora del instrumento:** si κ detecta desacuerdos sistemáticos, la revisión puede concentrarse en anclas, ejemplos y definiciones del glosario sin alterar el modelo de fondo.

Política de fiabilidad κ en esta tesis. κ se emplea como diagnóstico opcional de consistencia intercodificador del instrumento, esto es, del glosario y de la escala de 0-3, no para forzar consenso ni para reescribir el modelo del Ciclo. Si κ es negativo, se documentan los desacuerdos para discutirlos con fundamento y, si resulta necesario, aclarar definiciones operativas para aplicaciones futuras, sin alterar las categorías sustantivas del Ciclo (Cohen 1960, 40–42).

Un resultado de κ no invalida por sí solo un análisis. Señala, más bien, dónde el estudio o el glosario requieren aclaración. Si se introducen ajustes, conviene recodificar únicamente la misma submuestra de 20-30 % para verificar si el criterio se estabiliza, sin rehacer toda la base.

Nota para Ciclo Cinematográfico-Jurídico. Como las escalas de 0 a 3 son ordinales, en ciertos diseños puede usarse κ ponderado, κ_w , para dar crédito parcial a desacuerdos cercanos, por ejemplo 2 frente a 3 (Cohen 1968). En esta tesis no se emplea κ ponderado, pero se incluye una explicación breve para quien quiera utilizarlo en aplicaciones futuras (véase el **anexo B5**).

B2. Ejemplo explicativo de la doble codificación del 20–30%

Supuesto. Se seleccionan 20 escenas para analizar. Un primer codificador, I1, codifica las 20. Un segundo codificador, I2, recodifica 4 a 6 de esas escenas, es decir, entre 20 y 30 % de la muestra.

- **¿Qué se calcula?** Con esa submuestra doble-codificada se calculan ***Po***, ***Pe*** y **κ** . Conviene reportar **κ** junto con ***Po*** y la matriz 4×4 para ver en dónde difieren, así como conservar 1–2 ejemplos textuales de desacuerdo para el apéndice metodológico (Cohen 1960, 40–42; 1968, 214).
- **¿Cómo se interpreta?** Criterio de Cohen (1960, 41–42; 1968, 214).
 - **$\kappa > 0$** = hay consistencia entre codificadores por encima del azar;
 - **$\kappa \approx 0$** = el acuerdo no supera al azar;
 - **$\kappa < 0$** = desacuerdo sistemático.
- En esta tesis no se utilizaron bandas adjetivales para los rangos. **κ** sirve como diagnóstico para orientar el diálogo y, si procede, afinar definiciones operativas sin cambiar categorías de fondo (Cohen 1960, 41–42).
- **Qué hacer si κ es bajo o negativo.** No forzar unanimidad. Si **$\kappa < 0$** , es posible realizar una minicalibración sobre la misma muestra del 20–30 %, revisar ejemplos limítrofes, aclarar anclas de 0–3 únicamente en donde hubo ambigüedad y recodificar esa misma muestra. Si **$0 \leq \kappa < \text{alguna mejora deseable}$** , documentar los desacuerdos y seguir adelante; si se afinan definiciones, quedan registradas para futuras aplicaciones (Cohen 1960, 41–42; 1968, 214).

B3. ¿Qué es una matriz en κ y cómo se usa?

La matriz en κ es una tabla 4×4 para las categorías 0–1–2–3:

- Filas = Investigador/codificador número 1 (**I1**); Columnas = Investigador/codificador número 2 (**I2**).
- Cada casilla = cuántas veces apareció ese par. Por ejemplo, I1=2 e I2=3.
- La diagonal (0-0, 1-1, 2-2, 3-3) son los acuerdos. Suma y divide diagonal entre **N** para obtener **Po**.
 - La suma de la diagonal cuenta las coincidencias, es decir, los acuerdos.
 - **N** es el total de las observaciones, es decir, la suma de todas las casillas de la 4x4. Es el número total de escenas doble-codificadas.
 - La diagonal y el total solo serían iguales si todas las observaciones estuvieran en la diagonal, es decir, sin desacuerdos.
- Para **Pe**, multiplicar y sumar las proporciones marginales, es decir, la proporción de cada categoría en I1 $\times$ proporción en I2 (Cohen 1968, 214; Hallgren 2012, 26–27).

B4. Ejemplo didáctico completo

Supuesto: 6 escenas; indicador M1 (ver glosario del anexo A, A2); y cómo hacer el cálculo con calculadora y con Excel.

Datos por escena:

Escena	M1 — I1	M1 — I2
S1	3	3
S2	2	2
S3	2	3
S4	1	1
S5	0	0
S6	1	2

Matriz 4×4 (I1 en filas; I2 en columnas)

I1 \ I2	0	1	2	3	Total I1
0	1	0	0	0	1
1	0	1	1	0	2
2	0	0	1	1	2
3	0	0	0	1	1
Total I2	1	1	2	2	N = 6

Diagonal (número de acuerdos observados) = 4

N (total de observaciones) = 6

Cálculo con calculadora:

1. Paso 1: P_o (proporción observada de acuerdo)

$$P_o = \frac{\text{diagonal}}{N} = \frac{(1 + 1 + 1 + 1)}{6} = \mathbf{0.6667}$$

– *diagonal* = suma de los valores de la diagonal principal de la matriz

– *N* = número total de observaciones

(Cohen 1960, 40-42).

2. Paso 2: P_e (proporción esperada de acuerdo por azar)

$$\begin{aligned} \text{Proporciones por fila } \left(\frac{\text{row}_i}{N}\right): r_0 &= \frac{1}{6} = 0.1667; r_1 = \frac{2}{6} = 0.3333; r_2 = \frac{2}{6} \\ &= 0.3333; r_3 = \frac{1}{6} = 0.1667 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \text{Proporciones por columna } \left(\frac{\text{col}_j}{N}\right): c_0 &= \frac{1}{6} = 0.1667; c_1 = \frac{1}{6} = 0.1667; c_2 = \frac{2}{6} \\ &= 0.3333; c_3 = \frac{2}{6} = 0.3333 \end{aligned}$$

$$P_e = r_0 * c_0 + r_1 * c_1 + r_2 * c_2 + r_3 * c_3$$

$$P_e = 0.1667 * 0.1667 + 0.3333 * 0.1667 + 0.3333 * 0.3333 + 0.1667 * 0.3333$$

$$P_e \approx \mathbf{0.25}$$

– *N* = número total de observaciones

$- row_i = \text{total de casos en la fila } i \text{ de la matriz, es decir, la suma de esa fila}$
 $- col_i = \text{total de casos en la columna } i \text{ de la matriz, es decir, la suma de esa columna}$
 (Cohen 1968, 214).

3. Paso 3: κ

$$\kappa = \frac{(Po - Pe)}{(1 - Pe)} = \frac{(0.6667 - 0.25)}{(1 - 0.25)} = \frac{0.4167}{0.75} = 0.56 \rightarrow \kappa = 0.56 \text{ (acuerdo por encima del azar).}$$

(Cohen 1960, 40-42).

Cálculo en Excel:

Supuesto: hay dos columnas con los puntajes del mismo indicador para el mismo 20–30% de escenas.

- Columna A = codificador A (I1), filas 2:13
- Columna B = codificador B (I2), filas 2:13

1. Paso 1: Construye la matriz 4×4 con CONTAR.SI.CONJUNTO / COUNTIFS:

a_00 (celda B2):

$$= \text{CONTAR.SI.CONJUNTO}(\$A\$2:\$A\$13; 0; \$B\$2:\$B\$13; 0)$$

(# Cambia los 0,0 por 0,1 / 0,2 / (.../) 3,3 para llenar toda la 4x4.)

2. Paso 2: Totales de filas, columnas y N (suponiendo que 4×4 está en B2:E5; filas en F; columnas en fila 6; N en F6).

$$F2: = \text{SUMA}(B2:E2)$$

$$F3: = \text{SUMA}(B3:E3)$$

$$F4: = \text{SUMA}(B4:E4)$$

$$F5: = \text{SUMA}(B5:E5)$$

$$B6: = \text{SUMA}(B2:B5)$$

$$C6: = \text{SUMA}(C2:C5)$$

$$D6: = \text{SUMA}(D2:D5)$$

$$E6: = \text{SUMA}(E2:E5)$$

$$F6: = \text{SUMA}(B2:E5)$$

N total

3. Paso 3: *Po*, *Pe* y κ

$$B8: = \frac{\text{SUMA}(B2; C3; D4; E5)}{F6} \quad \textbf{Po}$$

$$B9: = \frac{(F2 * B6 + F3 * C6 + F4 * D6 + F5 * E6)}{(F6^2)} \quad \textbf{Pe}$$

$$B10: = \frac{(B8 - B9)}{(1 - B9)} \quad \textbf{\kappa}$$

B5. Kappa ponderado (κ_w)

- **¿Por qué κ_w ?** El índice kappa ponderado (κ_w) generaliza a κ para dar pesos de razón a cada celda, por ejemplo, desacuerdos considerados leves vs. graves, y sigue corrigiendo por azar (Cohen 1968, 213–216). El κ básico o normal trata todas las discrepancias fuera de la diagonal como igual de graves, pero a veces es posible decidir que unas discrepancias importan más que otras. Por ejemplo, confundir 2 con 3 es menos grave que confundir 0 con 3 (Cohen 1968, 215).
- **Idea central.** κ_w incorpora pesos de razón a cada celda para reflejar grados de desacuerdo o, si se prefiere, crédito parcial de acuerdo. Aun así, sigue corrigiendo por azar (Cohen 1968, 213-216).
- **¿Cómo se fija el peso?** Los pesos deben definirse antes de recolectar datos y forman parte de la hipótesis. Por eso, deben estar justificados por la teoría y los indicadores usados. Por ejemplo, pesos cuadráticos para 0–3 (Cohen 1968, 216).
- **Fórmula compacta por desacuerdo.** Si se llama q_0' al desacuerdo observado ponderado y q_c' al desacuerdo esperado ponderado, entonces $\kappa_w = 1 - (q_0' / q_c')$ (Cohen 1968, 215–216).
- **Equivalencia útil.** Si todos los desacuerdos reciben el mismo peso, κ_w se reduce a κ ; por eso κ es un caso especial de κ_w (Cohen 1968, 218).

- **¿Cómo aplicarlo al Ciclo Cinematográfico-Jurídico?** Si el investigador decide que confundir un número de la escala 2 con 3, por ejemplo, alta vs. muy alta en densidad jurídica es un desacuerdo leve, y confundir 0 con 3 es máximo, es posible usar pesos cuadráticos por distancia: peso $(i,j) = (i-j)^2$ para desacuerdo, o su complemento si trabaja con acuerdo (Cohen 1968, 215–216).

¿Por qué esta tesis no reporta κ ponderado? Esta investigación reporta κ básico porque las categorías 0–3 se tratan como etiquetas nominales sin distancias o importancia distinta y porque fijar pesos a priori formaría parte de la hipótesis y afectaría la inferencia (Cohen 1968, 213–216, 218). Al no existir una ponderación preregistrada y justificada, κ simple resulta suficiente y más transparente (Cohen 1968, 213–216, 218).

Además, este anexo y el capítulo 7 cumplen una función instrumental y demostrativa, por lo que priorizan un procedimiento claro y replicable. Introducir pesos, ya sean lineales o cuadráticos, exigiría justificación teórica previa, acuerdo experto por indicador y preregistro. Sin esas condiciones, κ_w podría introducir arbitrariedad, porque los pesos definen qué cuenta como acuerdo (Cohen 1968, 215–216).

κ_w sería útil si en una aplicación futura se adoptara una lectura ordinal de 0 a 3 con distancias o grados de importancia entre categorías. Por ejemplo, en indicadores de espectralidad donde un salto de 2 a 3 no se considere equivalente a uno de 0 a 3 (Cohen 1968, 215-216). En esta tesis, B5 se incluye solo como referencia metodológica para usuarios que deseen trabajar de ese modo.

Nota sobre replicabilidad. En este trabajo, replicabilidad significa que un tercero pueda aplicar el mismo glosario y las mismas plantillas, con trazabilidad por escena, y obtener resultados comparables que permitan deliberación informada. Kappa de Cohen se asume como contraste opcional sobre una submuestra de 20 a 30 por ciento. Funciona como diagnóstico eficiente que corrige el azar, no fuerza consenso y deja abierta la réplica.

Anexo C Plantillas

¿Qué es? Formularios listos para capturar datos comparables por escena y por obra audiovisual.

¿Para qué sirve? Estandariza el registro, facilita la comparación y permite auditoría.

C1. Ficha por escena

Campo	Descripción
Obra Audiovisual	Título (año).
Escena_ID / Timecode (opcional)	S# y hh:mm:ss–hh:mm:ss.
Breve sinopsis (1–2 líneas)	¿Qué ocurre y por qué importa para N/E/M?
N (0–3)	N1 Densidad • N2 Autoridad • N3 Complejidad • N4 Legalidad + evidencia (diálogo/puesta en escena).
E (0–3)	E1 Alineamiento (POV) • E2 Señalización/temporalidad • E3 Ambigüedad • E4 Dispositivos + evidencia (recursos técnicos concretos).
M (0–3)	M1 Dilema • M2 Pluralidad • M3 Empatía • M4 Llamado ético + evidencia.
C (0–3)	C1 Volumen/tono • C2 Respuesta institucional • C3 Persistencia • C4 Citas/eco + evidencia (fuente/fecha).
R $\alpha/\beta/\gamma$ (cualitativa)	Hecho–fecha–fuente–efecto y Destino (Fílmico-cultural / Jurídico-institucional / Público-ONG-Academia).
Marcador N' (si aplica)	¿Esta R impulsa una nueva obra? Escribir el título en cursivas y marca N' y su efecto.
Observaciones	Riesgos de lectura/sesgos/alternativas de lectura.

C2. Matriz de trazabilidad

Escena (timecode)	Núcleo jurídico (N)	Dispositivo espectatorial (E)	Dilema ético (M)	Huella memorial (C)	R $\alpha/\beta/\gamma$ (hecho– fecha– fuente– efecto)	Destino	N'
S1	...	...	...	...	Por ejemplo, Carta X reencuadra Y (dd-mm-aaaa , fuente)	Jurídico-inst.	—/N' Título
S2	...	...	...	...	Intertexto Z responde al POV (dd-mm-aaaa , fuente)	Fílmico-cultura l	—/N'
...	...	...	...	...	...	...	...

C3a. Resumen por obra audiovisual: promedios y R

Obra Audiovisual	$\bar{N}$ ($\bar{N}$ foc)	$\bar{E}$ ($\bar{E}$ foc)	$\bar{M}$ ($\bar{M}$ foc)	$\bar{C}$ ($\bar{C}$ foc)	R (cualitativa)
[Título]	[]	[]	[]	[]	R- α / R- β / R- γ (breve)

C3b. Registro R: hecho–fecha–fuente–efecto y marcar N'

R-código	Destino	Hecho	Fecha	Fuente	Efecto (1 línea)	N'
R-β	Jurídico-institucional	Carta Feinstein-McCain-Levin	2013-01	Cap. 7	Contrarrelato sobre eficacia de tortura	—
R-α	Fílmico-cultural	<i>The Report</i> responde a debate <i>Zero Dark Thirty</i>	2019	Cap. 7	Corrige hacia ilegalidad/ineficacia	N'

Anexo D

***Zero Dark Thirty* (Bigelow 2012)**

Objetivo. Operacionalizar el Ciclo Cinematográfico-Jurídico en 8 escenas clave: puntuar N/E/M/C (0–3) por indicadores y describir R cualitativamente.

Delimitación de fuentes. Texto filmico (escenas seleccionadas) + recepción e hitos institucionales documentadas en el capítulo 7: carta bipartidista (Feinstein/McCain/Levin), carta pública de Michael Morell (CIA), pronunciamientos de ONG (*Human Rights Watch/Association for the Prevention of Torture/Amnistía Internacional* Estados Unidos), e impulso a la desclasificación del informe del Senado.

1. Selección de escenas (S1–S8)

- S1 Interrogatorio inicial (instala el eje jurídico/ético de tortura).
- S2 Observación de Maya y aprendizaje del “mundo” (alineamiento/POV).
- S3 Atentado de Khost/Camp Chapman (choque de consecuencias y tono).
- S4 Interrogatorio “amistoso/estratégico” (variación de técnicas, obtención de pistas).
- S5 Reuniones en Langley/autorización y validación (autoridad/legalidad en tensión).
- S6 Operación Abbottabad (procedimiento, reglas, representación del uso de fuerza).
- S7 Posoperación/verificación (cierre operativo).
- S8 Plano final de Maya en el avión (ambigüedad y balance moral).

Nota práctica: los *timecodes* se registran en la Ficha por escena y en la Matriz de trazabilidad (véase el **anexo C**). Aquí (**anexos D–G**) se omite el minutaje para evitar ruido tipográfico y porque no habrá ejercicio de kappa de Cohen. El lector puede localizar cada escena con la etiqueta S# y la descripción y verificar el minutaje en C1/C2.

2. N + E por escena (0–3)

Recordatorio: Escala 0–3 uniforme (0=ausente, 3=alto). En E, las técnicas se codifican dentro de E1–E4 (POV/encuadre/óptica/movimientos; montaje/ritmo/sonido/música/ silencio; elipsis/contradicciones; voz en *off*/miradas a cámara/intertítulos/montaje paralelo, etc.).

Escena	N1 Densidad	N2 Autoridad	N3 Complejidad	N4 Frente a legalidad	E1 Alineamiento (POV)	E2 Señalización/ ritmo/sonido	E3 Ambigüedad	E4 Dispositivos
S1	3	3	2	2	2	3	2	2
S2	2	2	2	1	3	2	1	1
S3	1	1	2	1	3	3	1	1
S4	2	2	2	2	2	2	2	2
S5	3	2	3	2	1	1	2	1
S6	2	2	2	1	2	3	1	2
S7	1	1	1	1	2	2	1	1
S8	1	1	2	1	3	2	3	1

3. M + C por escena (0–3)

C (memoria colectiva) puede concentrarse en escenas-nodo (por ejemplo, tortura). Por eso se ve C alto sobre todo en S1/S4, que son las que fomentaron la controversia pública, cartas oficiales y cobertura, tal y como está expuesto en el capítulo 7.

Escena	M1 Dilema	M2 Perspectivas	M3 Empatía	M4 Llamado	C1 Cobertura/tono	C2 Respuestas institucionales	C3 Persistencia	C4 Citas/eco
S1	3	2	2	2	3	3	3	2
S2	2	1	2	1	2	2	2	1
S3	2	1	2	1	1	0	0	0
S4	2	2	2	1	2	2	2	1
S5	2	2	1	1	1	1	1	1
S6	2	1	1	1	1	1	1	1
S7	1	1	1	0	0	0	0	0
S8	2	1	3	2	1	0	1	1

4. Evidencia mínima por escena (texto fílmico + recepción/instituciones)

- S1 Interrogatorio inicial. N1/N2 altos (tema jurídico y autoridad parajurídica); E2 alto (silencios, sonido áspero, montaje tensado); C alto por controversia pública sobre “eficacia de la tortura” → carta de senadores Feinstein/McCain/Levin y carta de Michael Morell (CIA); *Human Rights Watch/Association for the Prevention of Torture* critican la narrativa de eficacia; se impulsa la desclasificación del informe del Senado.
- S2 Observación de Maya. E1 alto (alineamiento/POV), instala reglas del “mundo”; C medio por asociación temática con la polémica general de la película.
- S3 Khost/Camp Chapman. E2 alto (choque sensorial/ritmo), eleva costo humano; C bajo (la recepción pública se centró más en tortura/eficacia).
- S4 Interrogatorio “amistoso/estratégico”. Contrapunto de técnicas; E3 medio (elipsis y ambigüedad sobre causalidad de “pistas”); C medio-alto (formaba parte del debate sobre si la película “normaliza” o problematiza).
- S5 Reuniones en Langley. N3 alto (argumentos en tensión, validación/autoridad); C bajo-medio (menos citado que la tortura en la recepción pública).
- S6 Operación Abbottabad. E2 alto (ritmo/sonido); C bajo-medio (la recepción se desplazó al debate de tortura, no a la ejecución operativa).
- S7 Posoperación. C bajo.
- S8 Plano final (avión). E3 alto (ambigüedad reflexiva); C bajo-medio (citas/lecturas críticas sobre tono “clínico/ambiguo”).

Recepción e instituciones (resumen película-nivel):

– Reacción bipartidista del Senado (Feinstein/McCain/Levin) acusando “inexactitud” sobre eficacia de la tortura.

- Carta de Morell (CIA) enfatizando que es “dramatización” y que “múltiples corrientes de inteligencia” condujeron a Bin Laden.
 - ONG (*Human Rights Watch/Association for the Prevention of Torture*/Amnistía Internacional Estados Unidos) condenan la normalización/eficacia y piden publicar o acelerar la publicación del informe del Senado; activistas y la *American Civil Liberties Union* intervienen en medios.
 - El ruido mediático y político alimenta el impulso de desclasificación (memoria colectiva como palanca de transparencia).
-

5. Promedios por fase

Promedio de los promedios por escena (N=4; E=4; M=4; C=4).

- $\bar{N} = 1.75$
- $\bar{E} = 1.88$
- $\bar{M} = 1.56$
- $\bar{C} = 1.16$
- $\bar{C} \text{ foc} \approx 2.08$

Lectura. La C promedio por escena se ve diluida porque la recepción se concentró en escenas-nodo (interrogatorios). Al calcular la $\bar{C}$ solo sobre escenas-nodo con cobertura/respuesta altas (por ejemplo, S1/S2/S4), el nivel sube a $\bar{C} \text{ foc} \approx 2.08$, coherente con el Capítulo 7 (controversia, cartas, ONG, desclasificación).

Datos (tabla “M + C por escena (0–3)”):

- S1 (C1–C4 = 3, 3, 3, 2) → promedio por escena = 2.75.
- S2 (C1–C4 = 2, 2, 2, 1) → promedio por escena = 1.75.
- S4 (C1–C4 = 2, 2, 2, 1) → promedio por escena = 1.75.

Promedio focalizado:

$$C_{foc} = \frac{(C_{S1} + C_{S2} + C_{S4})}{3} = 2.08$$

Justificación por regla 60 %:

Estas 3 escenas aportan $2.75+1.75+1.75 = 6.25$ “puntos C”.

El total de la película (sumando el C medio de cada una de las 8 escenas) es ≈ 9.25 . Por lo tanto, $6.25/9.25 \approx 68\%$ por lo que sí procede reportarlo.

Checklist (Véase el anexo A4):

1. ¿Escenas-nodo para C? Sí (interrogatorios: S1/S2/S4).
 2. ¿2–3 escenas $\geq 60\%$? Sí ($\sim 68\%$).
 3. ¿Frontera 55–59 %? N/A.
 4. ¿Comparaciones entre películas? No usar el focalizado para comparar; solo dentro de *ZDT*.
-

6. Retroalimentación R: cualitativa

Nota de distinción C vs. R. **C** registra huellas medibles; **R** cuenta cómo esa memoria impulsa nuevas **N'** y en qué campo (Destino).

- **R α (Destino: Fílmico-cultural).** *N'* *The Report* (Burns 2019) dramatiza la investigación del Comité de Inteligencia del Senado sobre tortura — 2019 — Cap. 7 — Efecto: corrige la ambigüedad previa al afirmar ilegalidad e ineficacia; reposiciona el estándar ético. *N'* *Homeland* (Gansa y Gordon 2011–2020) incorpora trauma, escrutinio a la CIA y dilemas de vigilancia/interrogatorios — 2011–2020 — Cap. 7 — Efecto: complejiza la representación serializada de legalidad/eficacia y la burocracia de seguridad; normaliza la discusión crítica.
- **R β (Destino: Jurídico-institucional).** Carta bipartidista de Dianne Feinstein, John McCain y Carl Levin al estudio; carta pública de Michael Morell (CIA) subrayando

que la película es una dramatización y que “múltiples corrientes de inteligencia” condujeron a Bin Laden; la controversia sirve de palanca discursiva para la desclasificación del Informe del Comité de Inteligencia del Senado.

- **R γ (Destino: Público-ONG-Academia).** Intervenciones de *Human Rights Watch*, *Association for the Prevention of Torture*, Amnistía Internacional Estados Unidos y *American Civil Liberties Union* que critican la normalización de la tortura, generan materiales y debates pedagógicos.

Nota metodológica. En esta aplicación demostrativa no se realizó doble codificación. En la tesis, κ de Cohen se concibe como contraste opcional de consistencia intercodificador sobre una submuestra y no como requisito para forzar consenso. La fiabilidad del ejercicio descansa aquí en la trazabilidad por escena, en el glosario y en las plantillas del instrumento, lo que permite una réplica posterior con la misma base y, si se considera pertinente, el cálculo posterior de κ (véanse los anexos A-C y, en particular, el anexo B).

Anexo E

The Hurt Locker (Bigelow 2008)

Objetivo. Operacionalizar el Ciclo Cinematográfico-Jurídico en 8 escenas clave; puntuar N/E/M/C (0–3) por indicadores, describir R cualitativa y anclar todo con la evidencia narrativa/formal y de recepción institucional que ya registras en la tesis.

Delimitación de fuentes internas. Texto fílmico (escenas seleccionadas) + recepción y respuestas institucionales: debate de exactitud (*Iraq and Afghanistan Veterans of America*, NPR), cobertura en *Los Angeles Times* y litigio *Sarver v. Chartier* confirmado por el 9.º Circuito (protección por la Primera Enmienda).

1. Selección de escenas (S1–S8)

- S1 Apertura: desactivación de un *Improvised Explosive Device* (IED), es decir, artefacto explosivo improvisado (accidente fatal del predecesor).
- S2 Llegada de James/primera misión: desafío a protocolos *Explosive Ordnance Disposal*.
- S3 Secuencia de francotirador en el desierto (tensión sostenida).
- S4 Subtrama “Beckham”/cuerpo del niño (*shock* moral).
- S5 Allanamiento nocturno (casa del sospechoso/*bomb-maker*).
- S6 Persecución nocturna/sospecha (persecución/ambigüedad).
- S7 Hombre encadenado con chaleco bomba (intento de rescate).
- S8 Regreso a casa/pasillo de cereales (disonancia y compulsión por volver).

Nota práctica: los *timecodes* se registran en la Ficha por escena y en la Matriz de trazabilidad (véase el **anexo C**). Aquí (**anexos D–G**) se omite el minutaje para evitar ruido tipográfico y porque no habrá ejercicio de Kappa de Cohen. El lector puede localizar cada escena con la etiqueta S# y la descripción y verificar el minutaje en C1/C2.

2. N + E por escena (0–3)

Recordatorio de lectura: N (narrativa jurídica); E (espectatorialidad, con técnicas explícitas en E1–E4: POV/encuadre/óptica/movimiento; montaje (incluye cámara lenta/rápida)/ritmo/sonido; elipsis/contradicciones; voz en *off*/miradas a cámara/intertítulos).

Escena	N1 Densidad	N2 Autoridad	N3 Complejidad	N4 Frente a legalidad	E1 Alineamiento (POV)	E2 Señalización/ritmo /sonido	E3 Ambigüedad	E4 Dispositivos
S1	2	2	1	1	3	3	1	1
S2	2	2	2	2	3	2	2	2
S3	1	1	2	1	3	3	2	1
S4	2	2	2	2	2	2	2	2
S5	2	2	2	2	2	2	2	1
S6	1	2	2	2	2	2	2	1
S7	1	1	2	2	2	3	2	1
S8	1	1	2	1	3	2	3	1

Coherencia con el Capítulo 7 (forma/POV/sonido/montaje): cámara en mano, primeros planos, ritmos alternos (urgencia vs. quietud reflexiva), silencios estratégicos → alineamiento e inmersión del espectador en ansiedad/ambivalencia moral del *Explosive Ordnance Disposal*.

3. M + C por escena (0–3)

C (memoria colectiva) aparece concentrada en escenas-nodo que detonaron el debate de exactitud y la discusión pública sobre protocolos/realismo (más que en una agenda de cambios institucionales directos).

Escena	M1 Dilema	M2 Perspectivas	M3 Empatía	M4 Llamado	C1 Cobertura/tono	C2 Respuestas institucionales	C3 Persistencia	C4 Citas/eco
S1	2	1	2	1	2	1	1	1
S2	2	1	1	1	2	1	1	1
S3	2	1	2	1	1	0	0	0
S4	3	2	3	2	1	0	0	0
S5	2	2	2	1	1	0	0	0
S6	2	1	2	1	1	0	0	0
S7	3	2	3	2	1	0	0	0
S8	2	1	2	2	0	0	0	0

Anclaje con el Capítulo 7 (recepción/instituciones): la controversia principal fue realismo/procedimientos *Explosive Ordnance Disposal* (*Iraq and Afghanistan Veterans of America*, NPR) y el caso Sarver; no hubo cambios normativos directos, pero sí doctrina de libertad de expresión y sensibilidad en Departamento de Defensa de Estados Unidos/veteranos.

4. Evidencia mínima por escena (texto fílmico + recepción/instituciones)

- S1 (apertura IED). E1/E2 altos (*handheld/close-ups*, ritmo/sonido); algunos veteranos dicen que “capta el ambiente” de peligro/caos (Jim O’Neil, NPR). C medio por visibilidad de esa escena en el debate.
- S2 (primeras misiones de James). N2/N4: tensión con protocolos *Explosive Ordnance Disposal*; C medio por discusión pública de inexactitudes (*Iraq and Afghanistan Veterans of America*: robots/procedimientos vs enfoque rebelde).
- S3 (francotirador desierto). E2 alto (suspense sostenido); C bajo (el foco mediático se concentró en realismo *Explosive Ordnance Disposal*).
- S4 (subtrama “Beckham”). M alto (*shock*/empatía), E3 por elipsis/ambigüedad causal; C bajo (poco citado en debate institucional).
- S5 (allanamiento nocturno). N3 (argumentos en tensión: seguridad/privacidad/errores); C bajo.
- S6 (persecución nocturna/sospecha). E2/E3 (ritmo + ambigüedad fuera de campo); C bajo.
- S7 (chaleco bomba encadenado). M alto (dilema rescatar vs protocolo/seguridad); C bajo.
- S8 (pasillo de cereales). E3 (ambigüedad identitaria), M4 (llamado implícito a juzgar la compulsión/adicción al riesgo).

Recepción e instituciones (película-nivel, según el Capítulo 7):

- Debate de exactitud (*Iraq and Afghanistan Veterans of America*; NPR) con voces discrepantes (algunos aplauden autenticidad, por ejemplo, Gates; otros cuestionan procedimientos).
- Litigio *Sarver v. Chartier*: desestimado y confirmado por el 9.º Circuito → obra sobre asunto de interés público (Guerra de Irak); protección por la Primera Enmienda; refuerza margen creativo y el valor social del cine bélico como discurso público.

– Relación Departamento de Defensa de Estados Unidos: colaboración limitada y tensiones por exactitud; intento de “corrección narrativa” institucional (cuidar imagen/legado).

5. Promedios por fase

Promedio sobre todos los indicadores de cada fase (8 escenas $\times$ 4 subindicadores).

- $\bar{N} = 1.66$
- $\bar{E} = 2.03$
- $\bar{M} = 1.78$
- $\bar{C} = 0.47$

Lectura. El peso formal ($\bar{E} \approx 2.03$) y los dilemas ($\bar{M} \approx 1.78$) son altos (inmersión sensorial + ambivalencia moral). $\bar{C}$ es bajo en promedio por escena (0.47) porque la recepción/instituciones se concentraron en la película global (debate de realismo y Sarver), no en escenas específicas y esto coincide con el diagnóstico: repercusiones políticas directas atenuadas, pero con hitos jurídicos de libertad de expresión relevantes.

6. Retroalimentación R: cualitativa

Nota de distinción C vs. R. **C** registra huellas; **R** narra cómo esa memoria empuja nuevas **N'** y en qué Destino.

- **R α (Destino: Fílmico-cultural).** *N' Zero Dark Thirty* desplaza de psicología de combate a ética institucional (tortura/seguridad) — 2012 — Cap. 7 — Efecto: continuidad interna en la obra de Bigelow; el éxito crítico abrió espacio para exploraciones más controvertidas. *N' Lone Survivor* (Berg 2013) enfatiza dilemas de reglas de enfrentamiento y conducta ética — 2013–2014 — Cap. 7 — Efecto: responde a debates sobre realismo/protocolos; dramatiza decisiones de alto riesgo siguiendo la norma. *N' Warfare* (Garland y Mendoza 2025) dialoga con *The Hurt Locker* (trauma, realismo) y con *Zero Dark Thirty/American Sniper* (heroísmo,

eficacia de interrogatorios) — s. XXI — Cap. 7 — Efecto: propone una inmersión menos declarativa y más observacional; reencuadra valor/ambivalencia del combate.

- **R β (Destino: Jurídico-institucional).** Debate de exactitud y recepción por *Iraq and Afghanistan Veterans of America* y NPR; cobertura en *Los Angeles Times*; y el litigio *Sarver v. Chartier*, confirmado por el 9.º Circuito, como hito sobre protección de la Primera Enmienda para obras transformadoras en asuntos de interés público.
- **R γ (Destino: Público-ONG-Academia).** La película se usa como caso para discutir ética profesional militar y Trastorno de Estrés Postraumático en docencia/foros, generando guías de análisis y discusión (uso pedagógico derivado de la memoria pública registrada).

Nota metodológica. Rige aquí la misma política de fiabilidad descrita en el anexo B y aplicada en el anexo D. No se realizó doble codificación en esta aplicación demostrativa. La trazabilidad por escena permite una réplica posterior y, si se considera pertinente, el cálculo posterior de κ .

Anexo F
***American Sniper* (Eastwood 2014)**

Objetivo. Operacionalizar el Ciclo Cinematográfico-Jurídico en 8 escenas clave; puntuar N/E/M/C (0–3) por indicador y describir R cualitativa.

Delimitación de fuentes internas. Texto filmico (escenas seleccionadas) + recepción/instancias institucionales ya documentadas en la tesis: *American-Arab Anti-Discrimination Committee* y fuerzas de orden frente a amenazas antimusulmanas, retiro de la película en Bagdad por intervención ministerial, proclamación “*Chris Kyle Day*” en Texas, y juicio Eddie Ray Routh; además, la lectura pública sobre Trastorno de Estrés Postraumático y justicia para veteranos a través del Departamento de Asuntos de los Veteranos de los Estados Unidos (VA).

1. Selección de escenas (S1–S8)

- S1 Apertura en tejado (mujer/niño con posible granada).
- S2 Primer regreso a casa: hipervigilancia/ Trastorno de Estrés Postraumático (tensión doméstica).
- S3 Combate cruzado con llamada telefónica a Taya (montaje alterno).
- S4 Duelo de francotiradores con Mustafa.
- S5 Allanamiento/casa del “carnicero” (persecución, violencia fuera de campo).
- S6 Hospital/VA y apoyo a veteranos (reconocimiento del daño moral).
- S7 Último día con Routh (salida al campo de tiro; elipsis del crimen).
- S8 Funeral/memorial (imágenes de archivo) → “*Chris Kyle Day*”.

Nota práctica: los *timecodes* se registran en la Ficha por escena y en la Matriz de trazabilidad (véase el **anexo C**). Aquí (**anexos D–G**) se omite el minutaje para evitar ruido tipográfico y porque no habrá ejercicio de kappa de Cohen. El lector puede localizar cada escena con la etiqueta S# y la descripción y verificar el minutaje en C1/C2.

2. N + E por escena (0–3)

Recordatorio: en E las técnicas se codifican dentro de E1–E4 (POV, encuadre/óptica/movimiento; montaje/ritmo/sonido/silencios; elipsis/contradicciones; dispositivos reflexivos).

Escena	N1 Densidad	N2 Autoridad	N3 Complejidad	N4 Frente a legalidad	E1 Alineamiento (POV)	E2 Señalización/ ritmo/sonido	E3 Ambigüedad	E4 Dispositivos
S1 Tejado (mujer/niño)	3	2	2	1	3	3	2	1
S2 Trastorno de Estrés Postraumático (casa)	1	1	1	1	3	3	2	1
S3 Llamada + combate	2	2	2	1	3	3	2	2
S4 Duelo con Mustafa	1	2	2	1	3	3	1	1
S5 Casa del “carnicero”	2	2	2	1	2	2	2	1

Escena	N1 Densidad	N2 Autoridad	N3 Complejidad	N4 Frente a legalidad	E1 Alineamiento (POV)	E2 Señalización/ ritmo/sonido	E3 Ambigüedad	E4 Dispositivos
S6 VA y apoyo a veteranos	2	1	2	2	2	2	2	1
S7 Último día con Routh	1	1	2	1	2	2	3	1
S8 Funeral/memoria 1	1	1	1	1	2	3	1	2

3. M + C por escena (0–3)

C se concentra en nodos que detonaron la controversia y respuestas: amenazas y cartas *American-Arab Anti-Discrimination Committee* (colaboración con fuerzas de orden), retiro en Bagdad (decisión ministerial), juicio Routh (solapado con taquilla), y “*Chris Kyle Day*” (proclamación oficial).

Escena	M1 Dilema	M2 Perspectivas	M3 Empatía	M4 Llamado	C1 Cobertura/ tono	C2 Respuestas institucionales	C3 Persistencia	C4 Citas/eco
S1 Tejado	3	2	2	1	3	2	3	1
S2 Trastorno de Estrés Postraumático (casa)	2	1	3	2	2	1	2	1
S3 Llamada + combate	2	1	2	1	1	0	0	0
S4 Duelo con Mustafa	2	1	1	1	1	0	0	0
S5 Casa del “carnicero”	2	2	2	1	1	0	0	0
S6 VA y apoyo a veteranos	2	2	3	2	2	1	2	1
S7 Último día con Routh	2	1	2	2	2	2	2	1
S8 Funeral/memorial	1	1	2	1	3	2	3	2

4. Evidencia mínima por escena (texto fílmico + recepción/instituciones)

- S1 (tejado, mujer/niño). N1/N2 altos (ROE/uso de fuerza); E1/E2 altos (POV de mira, tensión sonora); dio combustible a lecturas públicas enfrentadas (heroísmo vs “glorificación”). *American-Arab Anti-Discrimination Committee* denunció amenazas y escribió a Eastwood/Cooper solicitando condena pública; FBI y policía coordinaron respuesta. C alto (C1–C3) por polarización duradera.
- S2 (Trastorno de Estrés Postraumático en casa). M3/M4 altos (empatía y llamado implícito a reconocer daño moral); el Departamento de Asuntos de los Veteranos señaló que el éxito de taquilla “arroja luz” sobre la difícil transición; lectura pública sobre “herida moral”. C medio (C1–C3).
- S3 (llamada/combate). E2 alto (montaje alterno/sonido), M medio (espectador dividido entre hogar y guerra); C bajo (no nodal en controversia).
- S4 (duelo con Mustafa). E1/E2 altos (tensión planificada), M moderado; C bajo.
- S5 (casa del “carnicero”). N3/M medios (argumentos en tensión: seguridad/daño a civiles; violencia fuera de campo), E3 (ambigüedad); C bajo.
- S6 (VA y apoyo a veteranos). M3/M4 altos (empatía + llamado ético), C medio (VA y medios nacionales).
- S7 (último día con Routh). E3 alto (elipsis del crimen); C2 relevante por el juicio: la selección del jurado coincidió con el pico de taquilla; el caso probó límites de la simpatía pública hacia un veterano con posible Trastorno de Estrés Postraumático y un estándar jurídico estricto de inimputabilidad en Texas.
- S8 (funeral/memorial). C muy alto por proclamación oficial “*Chris Kyle Day*” y ritualización pública (memoria patriótica institucionalizada).

Recepción e instituciones (nivel-película):

– Cartas/alertas de la *American-Arab Anti-Discrimination Committee* por amenazas y activación de fuerzas de orden; debate libertad de expresión vs. incitación/amenazas.

- Retiro en Bagdad por intervención del Ministerio de Cultura (sensibilidad soberana/memoria nacional).
 - “*Chris Kyle Day*” (reconocimiento estatal, ritual cívico de memoria).
 - Juicio Eddie Ray Routh (solapado con taquilla; discusión pública sobre Trastorno de Estrés Postraumático e inimputabilidad).
 - Lecturas oficiales y mediáticas matizadas (por ejemplo, Michelle Obama y periodistas que subrayaron complejidad y costo psicológico).
-

5. Promedios por fase

Promedio de los promedios por escena (N=4; E=4; M=4; C=4).

- $\bar{N} = 1.50$
- $\bar{E} = 2.06$
- $\bar{M} = 1.72$
- $\bar{C} = 1.28$
 - $\bar{C} \text{ foc} = 2.17$

Lectura. El peso formal ($\bar{E} \approx 2.06$) y la imaginación moral ($\bar{M} \approx 1.72$) sostienen la experiencia espectral (POV, montaje alterno, diseño sonoro). $\bar{C}$ parece baja si se promedia por escena, pero al focalizar escenas-nodo (S1, S7, S8), la memoria colectiva sube claramente, por lo que $\bar{C} \text{ foc} = 2.17$ (*American-Arab Anti-Discrimination Committee*/FBI-policía; ministerio iraquí; proclamación estatal), coherente con el Capítulo 7.

Datos (tabla “M + C por escena (0–3)”):

S1 (C1–C4 = 3, 2, 3, 1) → promedio por escena = 2.25.

S7 (C1–C4 = 2, 2, 2, 1) → promedio por escena = 1.75.

S8 (C1–C4 = 3, 2, 3, 2) → promedio por escena = 2.50.

Promedio focalizado:

$$C_{foc} = \frac{(C_{S1} + C_{S7} + C_{S8})}{3} = 2.17$$

Justificación por regla 60 %:

Estas 3 escenas aportan $2.25+1.75+2.50 = 6.50$ “puntos C”.

El total de la película (sumando el promedio de C de las 8 escenas) es ≈ 10.25 . Entonces, $6.50/10.25 \approx 63\%$ supera el 60 % por lo que sí procede reportar el promedio focalizado.

Checklist (Véase el anexo A4):

1. ¿Hay escenas-nodo claras para C? Sí (S1, S7, S8).
2. ¿2–3 escenas concentran $\geq 60\%$? Sí ($\sim 63\%$).
3. ¿Frontera 55–59 %? N/A.
4. ¿Comparaciones entre películas? No usar el focalizado para comparar; solo dentro de *American Sniper*.

6. Retroalimentación R: cualitativa

Nota de distinción C vs. R. **C** registra huellas; **R** indica hacia dónde viaja esa memoria y cómo reconfigura nuevas **N'** o prácticas.

- **R- α (Destino: Fílmico-cultural, N').** *N' Warfare* (Garland y Mendoza 2025) dialoga críticamente con *American Sniper* (patriotismo/heroísmo vs. realismo del combate y carga psicológica) — s. XXI — Cap. 7 — Efecto: matiza la épica; enfatiza camaradería y límites del brío identitario bajo estrés.
- **R β (Destino: Jurídico-institucional).** Advertencias y carta pública de la *American-Arab Anti-Discrimination Committee* ante amenazas contra comunidades musulmanas; retiro de la película en Bagdad promovido por el Ministerio de Cultura de Irak; proceso penal de Eddie Ray Routh (contexto de recepción e imagen pública).

- **R γ (Destino: Público-ONG-Academia / Institucional).** Proclamación estatal del “*Chris Kyle Day*” en Texas; incremento de actividades de apoyo a veteranos (hospitales y organizaciones civiles), que consolida rituales y pedagogías públicas sobre guerra y retorno. Debate social masivo en medios y foros universitarios sobre representación del enemigo, patriotismo y Trastorno de Estrés Postraumático; producción de ensayos y materiales de discusión en cursos de cine y derecho.
-

Nota metodológica. Rige aquí la misma política de fiabilidad descrita en el anexo B y aplicada en el anexo D. No se realizó doble codificación en esta aplicación demostrativa. La trazabilidad por escena permite una réplica posterior y, si se considera pertinente, el cálculo posterior de κ .

Anexo G

The Mauritanian (Macdonald 2021)

Objetivo. Operacionalizar el Ciclo Cinematográfico-Jurídico en 8 escenas clave; puntuar N/E/M/C (0–3) por indicador y describir R cualitativamente.

Delimitación de fuentes internas. Texto filmico (escenas seleccionadas) + recepción/respuestas institucionales documentadas en la tesis: campaña de Amnistía Internacional y >100 ONG (02-2021), intervenciones públicas de Slahi, y comunicados de Casa Blanca sobre la revisión/cierre de Guantánamo; debate UK/US sobre complicidad y rendición de cuentas.

1. Selección de escenas (S1–S8)

- S1 Arresto/entrega extraordinaria (se instala el eje legal/ético).
- S2 Llegada a Guantánamo / régimen de detención.
- S3 Interrogatorios y tortura (flashbacks, programa “enhanced”).
- S4 Primeros encuentros con Nancy Hollander / estrategia de defensa.
- S5 Crisis moral de Lt. Col. Stuart Couch (retirada del caso).
- S6 *Discovery*/habeas (documentos; trabas y opacidad).
- S7 Trámite judicial / orden de liberación (trayectoria judicial).
- S8 Epílogo y voz de Slahi (liberación/llamado ético).

Nota práctica: los *timecodes* se registran en la Ficha por escena y en la Matriz de trazabilidad (véase el **anexo C**). Aquí (**anexos D–G**) se omite el minutaje para evitar ruido tipográfico y porque no habrá ejercicio de kappa de Cohen. El lector puede localizar cada escena con la etiqueta S# y la descripción y verificar el minutaje en C1/C2.

2. N + E por escena (0–3)

E (técnicas incluidas explícitamente): POV/encuadre/óptica/movimientos (E1); montaje/ritmo/sonido (incl. silencios y cámara lenta; E2); elipsis/contradicciones/fuera de campo (E3); intertítulos, documentos, voz en *off* (E4). Capítulo 7 describe esta estrategia formal para sumergir al espectador en confinamiento/opresión institucional, reforzando la lectura jurídica y moral.

Escena	N1	N2	N3	N4	E1	E2	E3	E4
S1 Arresto/entrega	2	3	2	3	2	2	2	1
S2 Llegada a Guantánamo	3	3	2	3	2	3	2	1
S3 Interrogatorio/tortura	3	3	2	3	2	3	2	1
S4 Con Hollander	3	2	3	3	2	2	1	2
S5 Crisis de Couch	3	2	3	3	2	2	2	1
S6 <i>Discovery</i>/habeas	3	2	3	3	1	1	1	2
S7 Orden/liberación	3	2	3	3	1	2	1	1
S8 Epílogo/voz Slahi	2	2	2	3	2	2	2	2

Lectura rápida. N alto y sostenido (debido proceso, legalidad/ilegalidad, autoridad vs. excepción); E apoya con inmersión sensorial (sonido/ritmo) y recursos documentales (intertítulos/expedientes) para activar juicio.

3. M + C por escena (0–3)

C (memoria colectiva) se concentra en escenas-nodo asociadas al debate público y respuestas institucionales de 2021 (carta de >100 ONG; mensajes oficiales sobre cierre).

Escena	M1	M2	M3	M4	C1	C2	C3	C4
S1 Arresto/entrega	2	2	2	1	1	1	1	0
S2 Llegada a Guantánamo	2	1	2	1	1	1	1	0
S3 Interrogatorio/tortura	3	2	3	2	2	2	2	1
S4 Con Hollander	2	2	2	2	2	2	2	1
S5 Crisis de Couch	3	3	3	2	2	2	2	1
S6 <i>Discovery</i>/habeas	2	2	2	2	2	2	2	1
S7 Orden/liberación	2	2	2	2	2	2	2	2
S8 Epílogo/voz Slahi	3	2	3	3	3	3	3	3

4. Evidencia mínima por escena (texto fílmico + recepción/instituciones)

- S1 (arresto/entrega). N2/N4 altos (paralegalidad/ilegalidad); E2/E3 marcan *shock* y opacidad. Prefigura el eje político jurídico de la película.
- S2 (llegada a Guantánamo). N y E subrayan confinamiento y opresión institucional (diseño visual/sonoro que evoca impotencia).
- S3 (interrogatorios/tortura). Núcleo jurídico moral del caso; ancla el debate público 2021 sobre detención indefinida y tortura.
- S4 (Hollander). N3/N4 altos (estrategia de defensa, debido proceso); en el discurso público fue punto de entrada para campañas de ONG y llamado a cierre de Guantánamo.
- S5 (Couch). Dilema ético/legal del fiscal militar: M alto; la película “acusa al sistema” más que a individuos (Macdonald).
- S6 (habeas/*discovery*). E4 (documentos/intertítulos) visualiza opacidad; coincide con contexto 2021 de revisión interinstitucional anunciada por Casa Blanca.
- S7 (orden/liberación). Culmina el arco jurídico; C medio-alto como símbolo de reforma pendiente en 2021 (discurso público sobre cierre).
- S8 (epílogo/voz Slahi). M y C muy altos: Slahi se dirige al público; su voz y la carta de >100 ONG en 02-2021 reinstalan el tema en agenda; think tanks discuten “¿pueden la película + presidente + tribunales cerrar Guantánamo?” (Quincy Institute, 06-2021).

Recepción e instituciones (nivel película, según Capítulo 7):

- Campaña de ONG (Amnistía Internacional, *American Civil Liberties Union*, *Human Rights Watch* y >100 firmas) urgiendo el cierre (02-2021).
- Casa Blanca (12-feb-2021) anuncia “proceso interinstitucional sólido” para cerrar Guantánamo.
- Slahi interviene públicamente (artículos y apariciones) amplificado por la película.
- Debate transatlántico (UK/US) sobre complicidad y rendición de cuentas.

5. Promedios por fase

Promedio sobre los 4 indicadores de cada fase (8 escenas $\times$ 4 subindicadores).

- $\bar{N} = 2.66$
- $\bar{E} = 1.72$
- $\bar{M} = 2.16$
- $\bar{C} = 1.69$

Lectura. $\bar{N}$ muy alto (drama jurídico puro). $\bar{E}$ moderado-alto (inmersión y recursos documentales, menos “espectáculo”). $\bar{M}$ alto (dilemas/empatía/llamado). $\bar{C}$ subestima el efecto película-nivel al promediar por escena, pero es sugerible evaluar si vale la pena focalizar escenas-nodo (carta de >100 ONG, mensajes oficiales, eco de Slahi).

Escenas-nodo candidatas (tabla “M + C por escena (0–3)”):

S8 (C1–C4 = 3, 3, 3, 3) $\rightarrow$ promedio por escena = 3.00.

S7 (C1–C4 = 2, 2, 2, 2) $\rightarrow$ promedio por escena = 2.00.

Un tercer pico típico (por ejemplo, S3 con 2, 2, 2, 1) $\rightarrow$ promedio por escena = 1.75.

Comprobación de la regla 60 %:

Las top 3 escenas-nodo elegidas aportan $3.00 + 2.00 + 1.75 = 6.75$ “puntos C”. El total de la película (suma de C promedio en las 8 escenas) es ≈ 13.50 . Por lo tanto, $6.75/13.50 = 50\%$. No alcanza 60 % por lo que no se reporta promedio focalizado.

Checklist (Véase el **anexo A4**):

1. ¿Escenas-nodo para C? Sí (S7/S8 destacan).
2. ¿2–3 escenas $\geq 60\%$? No ($\approx 50\%$).
3. ¿Frontera 55–59 %? No.
4. ¿Comparaciones entre películas? Sin focalizado.

6. Retroalimentación R: cualitativa

Nota de distinción C vs. R. **C** registra huellas; **R** muestra cómo esa memoria reorienta narrativas y políticas con Destino.

- **R α (Destino: Filmico-cultural).** Ensayos, debates y entrevistas que sitúan la obra como contra-relato a la narrativa de eficacia de la tortura — 2021–2022 — Cap. 7 — Efecto: refuerza un giro ético-jurídico hacia la ilegalidad/ineficacia; consolida el arco iniciado por N' *The Report* (Burns 2019).
- **R β (Destino: Jurídico-institucional).** Anuncio de la Casa Blanca (02-2021) sobre revisión para el cierre de Guantánamo; cartas de más de cien organizaciones al Presidente de Estados Unidos pidiendo el cierre y la rendición de cuentas; reactivación parlamentaria y litigiosa en Reino Unido/Estados Unidos sobre complicidad.
- **R γ (Destino: Público-ONG-Academia).** Amnistía Internacional y otras organizaciones producen materiales pedagógicos y campañas con la película como soporte para discutir derecho humanitario, debido proceso y reparación.

Nota metodológica. Rige aquí la misma política de fiabilidad descrita en el anexo B y aplicada en el anexo D. No se realizó doble codificación en esta aplicación demostrativa. La trazabilidad por escena permite una réplica posterior y, si se considera pertinente, el cálculo posterior de κ .

Lista de referencias

- Abbott, Greg. 2015. "Governor Greg Abbott Declares February 2nd Chris Kyle Day in Texas." *GregAbbott.com*, febrero 2, 2015. <https://www.gregabbott.com/governor-greg-abbott-declares-february-2nd-chris-kyle-day-texas/>.
- Abrams, Douglas E. 2019. "References to Movies in Judicial Opinions and Written Advocacy, Part 2." *Journal of the Missouri Bar* 75 (6): 297–308. <https://scholarship.law.missouri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1954&context=facpubs>.
- Abreu y Abreu, Juan Carlos, y José Ramón Narváez Hernández, eds. 2023. *Cine y justicia penal*. Ciudad de México: Tirant lo Blanch México.
- Al Jazeera*. 2021. "White House Weighs Shutdown of Guantanamo Prison." *Al Jazeera*, febrero 12, 2021. <https://www.aljazeera.com/news/2021/2/12/biden-administration-reviewing-guantanamo-bay-prison>.
- Al-Aalem*. 2015. "Baghdad tamna' 'ard (Qannas al-'Iraqiyyin) wa-wizarat al-thaqafa tatawa'ad dar 'ard bil-'asima [Bagdad prohíbe la proyección de (El francotirador de los iraquíes) y el Ministerio de Cultura amenaza a una sala en la capital]." *Al-Aalem*, febrero 4, 2015. <https://al-aalem.com/d8-a8-d8-ba-d8-af-d8-a7-d8-af-d8-aa/>.
- American Civil Liberties Union. 2016. "Mohamedou Slahi Released from Guantanamo After 14 Years Without Charge or Trial." octubre 17, 2016. <https://www.aclu.org/press-releases/mohamedou-slahi-released-guantanamo-after-14-years-without-charge-or-trial>.
- American-Arab Anti-Discrimination Committee. 2015. "Re: Request for Public Statement Against American Sniper-Related Threats." Carta a Bradley Cooper, enero 21, 2015. https://time.com/wp-content/uploads/2015/02/cooper_adc_americansniper_letter.pdf.

Amnesty International USA. 2013. "Oscar Nomination for Zero Dark Thirty Underscores Need to Release Senate Torture Report." *Amnesty International USA*, febrero 25, 2013. <https://www.amnestyusa.org/press-releases/oscar-nomination-for-zero-dark-thirty-underscores-need-to-release-senate-torture-report/>.

Amsterdam, Anthony G., y Jerome Bruner. 2000. *Minding the Law*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Arellano Torres, Walter M. 2023. "Parásitos: el delito de ser pobres." En *Cine y justicia penal*, editado por Juan Carlos Abreu y Abreu y José Ramón Narváez Hernández, 53-60. Ciudad de México: Tirant lo Blanch México.

Asharq Al-Awsat. 2015. "Munazzama 'arabiyya: film 'Amrikan Snaybar' yuharrid didd al-muslimin [Organización árabe: la película 'American Sniper' incita contra los musulmanes]." enero 25, 2015. <https://aawsat.com/home/article/274231/عربية-منظمة-المسلمين-ضد-يحرض-«سنايبر-أميركان»-فيلم>.

Asimow, Michael, y Shannon Mader. 2004. *Law and Popular Culture: A Course Book*. New York: P. Lang.

Assmann, Jan. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.

Association for the Prevention of Torture. 2013. "Zero Dark Thirty: A Gross Offense to Victims of Torture." Geneva: Association for the Prevention of Torture, enero 11, 2013. <https://www.ap.t.ch/sites/default/files/publications/zdt-11-dec-2013.pdf>.

Baker, Sean, dir. 2024. *Anora*. Los Angeles: Neon. Película.

Balkin, Jack M. 1998. *Cultural Software: A Theory of Ideology*. New Haven, CT: Yale University Press.

- Balkin, Jack M. 2011. *Living Originalism*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Barnes, Henry. 2009. "Could Gus Van Sant's Harvey Milk Movie Have Killed Off Proposition 8?" *The Guardian*, enero 9, 2009. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/jan/09/gus-van-sant-harvey-milk-proposition-8>.
- Barnes, Julian E., Ned Parker, y John Horn. 2010. "'The Hurt Locker' Sets Off Conflict." *Los Angeles Times*, febrero 25, 2010. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-feb-25-la-et-hurt-locker26-2010feb26-story.html>.
- Barona Durán, Edgardo. 2023. *La garantía de acceso a la cultura en México mediante la debida preservación de las obras cinematográficas*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Baudry, Jean-Louis. 1970. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." Traducido por Alan Williams. *Film Quarterly* 28, no. 2: 39–47.
- Baumbach, Noah, dir. 2019. *Marriage Story*. Los Gatos, CA: Netflix. Película.
- Benjamin, Walter. (1936) 1969. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. En *Illuminations*, editado por Hannah Arendt, traducido por Harry Zohn, 217–252. New York: Schocken Books.
- Berg, Peter, dir. 2013. *Lone Survivor*. Universal Pictures. Película.
- Bigelow, Kathryn, dir. 2008. *The Hurt Locker*. Santa Monica, CA: Summit Entertainment. Película.
- Bigelow, Kathryn, dir. 2012. *Zero Dark Thirty*. Culver City, CA: Columbia Pictures. Película.

Bigelow, Kathryn. 2013. "Kathryn Bigelow Addresses 'Zero Dark Thirty' Torture Criticism." *Los Angeles Times*, enero 15, 2013. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2013-jan-15-la-et-mn-0116-bigelow-zero-dark-thirty-20130116-story.html>.

Bong, Joon-ho, dir. 2019. *Parasite*. Seoul: CJ Entertainment. Película.

Bong, Joon-ho, dir. 2025. *Mickey 17*. Burbank, CA: Warner Bros. Pictures. Película.

Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bowman, Tom. 2010. "Veterans Say Exaggerations Abound in 'Hurt Locker'." *NPR*, marzo 5, 2010. <https://www.npr.org/2010/03/05/124319820/veterans-say-exaggerations-abound-in-hurt-locker>.

Bradshaw, Peter. 2021. "The Mauritanian Review – Fence-Sitting Guantanamo Drama Provides Few Answers." *The Guardian*, enero 13, 2021. <https://www.theguardian.com/film/2021/jan/13/the-mauritanian-review-guantanamo-bay-mohamedou-ould-salahi-tahar-rahim>.

Brody, Richard. 2014. "The Lasting Power of 'The Wolf of Wall Street'." *The New Yorker*, enero 2, 2014. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-lasting-power-of-the-wolf-of-wall-street>.

Brooks, Peter. 2006. "Narrative Transactions: Does the Law Need a Narratology?" *Yale Journal of Law & the Humanities* 18 (1): 1–28.

Brooks, Xan. 2012. "John McCain Criticises Zero Dark Thirty's Depiction of Torture." *The Guardian*, diciembre 20, 2012. <https://www.theguardian.com/film/2012/dec/20/john-mccain-zero-dark-thirty>.

Brown v. Board of Education of Topeka. 347 U.S. 483 (1954).

Burns, Scott Z., dir. 2019. *The Report*. Amazon Studios. Película.

Calabresi, Massimo. 2014. "Senate Torture Report Describes CIA Interrogation Program." *Time*, diciembre 9, 2014. <https://time.com/3625453/torture-report-senate-cia-interrogation/>.

California v. Brown. 479 U.S. 538 (1987).

Cameron, James, dir. 1997. *Titanic*. Hollywood: Paramount Pictures y 20th Century Fox. Película.

Carroll, Noël. 1988. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.

Carroll, Noël. 2008. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA: Blackwell.

Casanovas Esquivel, Juan Antonio. 2019. *Al maestro con cariño: el cine y la enseñanza del derecho comparado*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Casanovas Esquivel, Juan Antonio, ed. 2022. *Derecho y cine*. Ciudad de México: Universidad Panamericana.

Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged ed. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Chakrabarti, Shami. 2021. "How Many Principles Have We Scrapped Since 9/11? A New Guantanamo Film Reminds Us." *The Guardian*, febrero 24, 2021. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/feb/24/guantanamo-film-denial-human-rights-the-mauritanian>.
- Chammah, Maurice. 2015. "American Sniper Trial in Texas Tests Limits of Sympathy for Vets." *The Texas Tribune*, febrero 6, 2015. <https://www.texastribune.org/2015/02/06/american-sniper-trial-tests-limits-sympathy-vets/>.
- Chase, Anthony. 2002. *Movies on Trial: The Legal System on the Silver Screen*. New York: New Press.
- Chávez Huanca, Eddy. 2014. *Abogados jóvenes y el cine*. Lima: Editora Jurídica Grijley.
- Chávez Huanca, Eddy, y Helder Domínguez Haro. 2018. *Los tribunales de justicia en el cine*. Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial del Perú; Red Iberoamericana de Cine y Derecho.
- Chazelle, Damien, dir. 2016. *La La Land*. Santa Monica, CA: Lionsgate. Película.
- Child, Ben. 2015. "Michael Moore: 'I Think Most Americans Don't Think Snipers Are Heroes'." *The Guardian*, enero 20, 2015. <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/20/michael-moore-american-sniper-clint-eastwood-bradley-cooper>.
- CNN. 2002. "Shackled Detainees Arrive in Guantanamo." *CNN*, enero 11, 2002. <https://edition.cnn.com/2002/WORLD/asiapcf/central/01/11/ret.detainee.transfer/index.html>.
- Cohen, Jacob. 1960. "A Coefficient of Agreement for Nominal Scales." *Educational and Psychological Measurement* 20 (1): 37–46.

- Cohen, Jacob. 1968. "Weighted Kappa: Nominal Scale Agreement with Provision for Scaled Disagreement or Partial Credit." *Psychological Bulletin* 70 (4): 213–220.
- Condon, Stephanie. 2015. "Michelle Obama Weighs in on 'American Sniper'." *CBS News*, enero 30, 2015. <https://www.cbsnews.com/news/michelle-obama-weighs-in-on-american-sniper/>.
- Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coogler, Ryan, dir. 2018. *Black Panther*. Burbank, CA: Marvel Studios. Película.
- Cooper, Bradley, dir. 2018. *A Star Is Born*. Burbank, CA: Warner Bros. Película.
- Cover, Robert M. 1983. "Foreword: Nomos and Narrative." *Harvard Law Review* 97 (1): 4–68.
- Cuarón, Alfonso, dir. 2018. *Roma*. Los Gatos, CA: Netflix. Película.
- Cukor, George, dir. 1954. *A Star Is Born*. Burbank, CA: Warner Bros. Película.
- Daley, Megan. 2015. "Bradley Cooper Speaks About 'American Sniper' Experience at Got Your 6 Event." *Entertainment Weekly*, enero 30, 2015. <https://ew.com/article/2015/01/30/bradley-cooper-speaks-about-american-sniper-experience-got-your-6-event/>.
- Dart, Tom. 2015. "'American Sniper' Jurors: Defendant Was Using PTSD Diagnosis as an Excuse." *The Guardian*, febrero 25, 2015. <https://www.theguardian.com/us-news/2015/feb/25/american-sniper-trial-jury-eddie-ray-routh-ptsd-excuse>.
- Davidson Sorkin, Amy. 2012. "Three Senators and 'Zero Dark Thirty'." *The New Yorker*, diciembre 20, 2012. <https://www.newyorker.com/news/amy-davidson/three-senators-and-zero-dark-thirty>.

de la Parra Trujillo, Eduardo. 2023. “El esqueleto de la señora Morales: tragicomedia negra del derecho mexicano.” En *Cine y justicia penal*, editado por Juan Carlos Abreu y Abreu y José Ramón Narváez Hernández, 89-96. Ciudad de México: Tirant lo Blanch México.

Deer, Tracey, dir. 2020. *Beans*. Canada: EMA Films. Película.

del Toro, Guillermo, dir. 2017. *The Shape of Water*. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures. Película.

Democracy Now! 2021. “Close Guantanamo: Ex-Prisoner & Torture Survivor Mohamedou Ould Slahi Calls on Biden to Shut Prison.” *Democracy Now!*, marzo 8, 2021. https://www.democracynow.org/2021/3/8/guantanamo_military_prison_mohamedou_ould_slahi.

Demy, Jacques, dir. 1964. *The Umbrellas of Cherbourg*. Paris: Parc Film, Madeleine Films y Beta Film. Película.

Denvir, John, ed. 1996. *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*. Urbana: University of Illinois Press.

Dickens, Charles. (1854) 2003. *Hard Times*. London: Penguin Classics.

Dilanian, Ken, y Rebecca Keegan. 2012. “Hollywood a Longtime Friend of the CIA.” *Los Angeles Times*, mayo 26, 2012. <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2012-may-26-la-na-cia-hollywood-20120527-story.html>.

Dockterman, Eliana. 2014. “What the Torture Report Reveals About Zero Dark Thirty.” *Time*, diciembre 10, 2014. <https://time.com/3627694/torture-report-zero-dark-thirty/>.

Docter, Pete, y Ronnie del Carmen, dirs. 2015. *Inside Out*. Burbank, CA: Walt Disney Studios Motion Pictures. Película.

- Dolan, Maura. 2016. "Army Sergeant Loses Suit against Makers of 'The Hurt Locker.'" *Los Angeles Times*, febrero 17, 2016. <https://www.latimes.com/local/lanow/la-me-ln-hurt-locker-ruling-20160217-story.html>.
- Donen, Stanley, y Gene Kelly, dirs. 1952. *Singin' in the Rain*. Beverly Hills, CA: Metro-Goldwyn-Mayer. Película.
- Dubinsky, Alexandra. 2013. "Law Professor Discusses 'Zero Dark Thirty' and the Discourse of American Torture." *The Daily Texan*, febrero 26, 2013. <https://thedailytexan.com/2013/02/26/law-professor-discusses-zero-dark-thirty-and-the-discourse-of-american-torture/>.
- Duggan, Paul. 2019. "Here's How the Insanity Defense Works." *The Washington Post*, septiembre 4, 2019. https://www.washingtonpost.com/local/public-safety/heres-how-the-insanity-defense-works/2019/09/04/99dc68bc-b55f-11e9-8f6c-7828e68cb15f_story.html.
- Dworkin, Ronald. 1986. *Law's Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Eastwood, Clint, dir. 2014. *American Sniper*. Burbank, CA: Warner Bros. Pictures. Película.
- Farrelly, Peter, dir. 2018. *Green Book*. Universal City, CA: Universal Pictures. Película.
- Fennell, Emerald, dir. 2020. *Promising Young Woman*. Universal City, CA: Focus Features. Película.
- Fincher, David, dir. 1995. *Se7en*. Burbank, CA: New Line Cinema. Película.
- Fincher, David, dir. 2007. *Zodiac*. Hollywood: Paramount Pictures. Película.
- Flaherty, Robert J., dir. 1922. *Nanook of the North*. New York: Pathé Exchange. Película.

Fleishman, Jeffrey. 2016. "The Complicated, Ugly Legacy of the 1915 'Birth of a Nation'." *Los Angeles Times*, septiembre 30, 2016. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-birth-nation-20161002-snap-story.html>.

Franklin, John Hope. 1979. "Birth of a Nation: Propaganda as History." *The Massachusetts Review* 20, no. 3 (Autumn): 417–434. <https://www.jstor.org/stable/25088973>.

Freeman v. Pitts. 503 U.S. 467 (1992).

Friedman, Lawrence M. 1989. "Law, Lawyers, and Popular Culture." *Yale Law Journal* 98 (8): 1579–1606. <https://digitalcommons.law.yale.edu/ylj/vol98/iss8/3/>.

Gajanan, Mahita. 2016. "What to Know About John Hinckley Jr." *Time*, julio 27, 2016. <https://time.com/4426013/know-about-john-hinckley-jr/>.

Gansa, Alex, y Howard Gordon, creadores. 2011–2020. *Homeland*. Showtime. Serie de Televisión.

Garamone, Jim. 2019. "The Real U.S. Special Operations Command." *U.S. Department of Defense*, marzo 29, 2019. <https://www.defense.gov/News/Feature-Stories/story/Article/1800521/the-real-us-special-operations-command/>.

Garber, Megan. 2015. "American Sniper Makes a Case Against 'Support Our Troops'." *The Atlantic*, enero 16, 2015. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/01/beyond-support-our-troops-the-admirable-complexities-of-american-sniper/384574/>.

Garcia, Stephanie. 2015. "American Sniper Pulled from Baghdad's Only Cinema for 'Insulting Iraqis'." *The Independent*, febrero 4, 2015. <https://www.the-independent.com/arts-entertainment/films/news/american-sniper-pulled-from-baghdad-s-only-cinema-for-insulting-iraqis-10022275.html>.

- Garland, Alex, y Ray Mendoza, dirs. 2025. *Warfare*. A24. Película.
- Geertz, Clifford. 1983. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Gerwig, Greta, dir. 2017. *Lady Bird*. Santa Monica, CA: A24. Película.
- Gerwig, Greta, dir. 2023. *Barbie*. Burbank, CA: Warner Bros. Película.
- Gewirtz, Paul. 1996. "Narrative and Rhetoric in the Law." En *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, editado por Peter Brooks y Paul Gewirtz, 1–13. New Haven, CT: Yale University Press.
- Godard, Jean-Luc, dir. 1960. *À bout de souffle*. Paris: Les Films Impéria. Película.
- Goldman, Adam, y Peyton Craighill. 2014. "New Poll Finds Majority of Americans Think Torture Was Justified After 9/11 Attacks." *The Washington Post*, diciembre 16, 2014. https://www.washingtonpost.com/world/national-security/new-poll-finds-majority-of-americans-believe-torture-justified-after-911-attacks/2014/12/16/f6ee1208-847c-11e4-9534-f79a23c40e6c_story.html.
- Gómez Fröde, Carina Xochil. 2013. *El arte cinematográfico como herramienta pedagógica para la enseñanza del derecho y de la teoría general del proceso*. Ciudad de México: Tirant lo Blanch.
- Gómez Fröde, Carina. 2018. *El cine relacionado con el ejercicio de la medicina y el derecho fundamental a la protección de la salud*. Ciudad de México: Tirant lo Blanch.
- Gómez Fröde, Carina. 2023. "Sacco y Vanzetti." En *Cine y justicia penal*, editado por Juan Carlos Abreu y Abreu y José Ramón Narváez Hernández, 123-126. Ciudad de México: Tirant lo Blanch México.

- Gómez Fröde, Carina, y Eduardo de la Parra Trujillo. 2015. *Cine y derechos humanos*. Ciudad de México: Porrúa y Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- González, Rogelio A., dir. 1960. *El esqueleto de la señora Morales*. México: Alfa Film S.A. Película.
- Gorris, Marleen, dir. 1982. *A Question of Silence*. Netherlands: Sigma Film Productions. Película.
- Greenberg, Karen J. 2013. "Learning to Love Torture, 'Zero Dark Thirty'-Style." *Le Monde diplomatique*, enero 23, 2013. <https://mondediplo.com/openpage/learning-to-love-torture-zero-dark-thirty-style>.
- Greene, Carolyn J. 2015. "American Sniper Highlights Veterans' Readjustments." *U.S. Department of Veterans Affairs*, febrero 12, 2015. <https://www.va.gov/health/newsfeatures/2015/february/american-sniper-highlights-veterans-readjustments.asp>.
- Greenfield, Steve, Guy Osborn, y Peter Robson. 2001. *Film and the Law*. London: Cavendish Publishing.
- Griffith, D. W., dir. 1915. *The Birth of a Nation*. Epoch Producing Corporation. Película.
- Grodal, Torben. 1997. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- Guarino, Mark. 2015. "Group Says 'American Sniper' Film Spurs Threats against Muslims." Reuters, enero 24, 2015. <https://www.reuters.com/article/lifestyle/group-says-american-sniper-film-spurs-threats-against-muslims-idUSKBN0KX0RB/>.

- Guerrero García, Diego Armando, y Walter M. Arellano Torres, eds. 2025. *Enciclopedia de cine y derechos humanos*. Ciudad de México: Tirant lo Blanch.
- Halbwachs, Maurice. (1950) 1980. *The Collective Memory*. Traducido por Francis J. Ditter Jr. y Vida Yazdi Ditter. New York: Harper & Row.
- Hallgren, Kevin A. 2012. "Computing Inter-Rater Reliability for Observational Data: An Overview and Tutorial." *Tutorials in Quantitative Methods for Psychology* 8 (1): 23–34. <https://doi.org/10.20982/tqmp.08.1.p023>.
- Hart, Hugh. 2015. "The Envelope: 'The Big Short' and '99 Homes' Tackle the 2008 Financial Crisis from Boom to Bust." *Los Angeles Times*, diciembre 29, 2015. <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-en-mortgage-meltdown-20151229-story.html>.
- Harvard Political Review. 2013. "In Defense of 'Zero Dark Thirty'." *Harvard Political Review*, enero 28, 2013. <https://harvardpolitics.com/in-defense-of-zero-dark-thirty/>.
- Hawkins, Kari. 2010. "'Hurt Locker' Hits Home for EOD Soldiers." *Army.mil*, marzo 19, 2010. https://www.army.mil/article/36134/hurt_locker_hits_home_for_eod_soldier.
- Heath, Stephen. 1981. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hernández Zúñiga, Erik Alejandro. 2018. *Cine y derecho, derecho y cine: una aproximación teórico-metodológica*. Ciudad de México: Tirant lo Blanch.
- Hitchcock, Alfred, dir. 1954. *Rear Window*. Hollywood: Paramount Pictures. Film.
- Hitchcock, Alfred, dir. 1958. *Vertigo*. Hollywood: Paramount Pictures. Film.
- Hobbs, Allyson. 2015. "A Hundred Years Later, 'The Birth of a Nation' Hasn't Gone Away." *The New Yorker*, diciembre 13, 2015. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/hundred-years-later-birth-nation-hasnt-gone-away>.

Hollywood Reporter. 2015. “Seth Rogen Clarifies ‘American Sniper’ Tweet.” enero 19, 2015. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/seth-rogen-clarifies-american-sniper-766090/>.

Hornaday, Ann. 2015. “American Sniper Exemplifies a New Kind of War Film: The Professional Procedural.” *The Washington Post*, enero 26, 2015. https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/american-sniper-exemplifies-a-new-kind-of-war-film-the-professional-procedural/2015/01/26/8e039894-a30d-11e4-903f-9f2faf7cd9fe_story.html.

Hornaday, Ann. 2025. “In ‘Warfare,’ a Tautly Effective Portrait of Tedium and Sheer Terror.” *The Washington Post*, abril 9, 2025. <https://www.washingtonpost.com/entertainment/movies/2025/04/09/warfare-alex-garland-ray-mendoza-review/>.

Horton, Adrian. 2021. “How *Promising Young Woman* Shows the Limits of #MeToo Revenge.” *The Guardian*, enero 5, 2021. <https://www.theguardian.com/film/2021/jan/05/promising-young-woman-metoo-revenge-carey-mulligan>.

Horton, Alex. 2014. “American Sniper Feeds America's Hero Complex, and It Isn't the Truth About War.” *The Guardian*, diciembre 24, 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/24/american-sniper-real-life-movies-hollywood>.

Howard, Byron, y Rich Moore, dirs. 2016. *Zootopia*. Burbank, CA: Walt Disney Studios Motion Pictures. Película.

Hudson v. Palmer. 468 U.S. 517 (1984).

Hudspeth v. City of Shreveport. 270 F. App'x 332 (5th Cir. 2008).

- Human Rights Watch. 2013. "US: Zero Dark Thirty and the Truth About Torture." *Human Rights Watch*, enero 11, 2013. <https://www.hrw.org/news/2013/01/11/us-zero-dark-thirty-and-truth-about-torture>.
- Hume, David. (1739–40) 1978. *A Treatise of Human Nature*. Editado por L. A. Selby-Bigge. 2nd ed., revisado por P. H. Nidditch. Oxford: Clarendon Press.
- Ide, Wendy. 2025. "Warfare Review – Nerve-Shredding Real-Time Iraq War Film Drags You into Visceral Frontline Combat." *The Guardian*, abril 20, 2025. <https://www.theguardian.com/film/2025/apr/20/warfare-review-alex-garland-ray-mendoza-iraq-war-2006-will-poulter-d-pharaoh-woon-a-tai-joseph-quinn-cosmo-jarvis-kit-connor-charles-melton>.
- Ingraham, Christopher. 2020. "'Parasite' Paints a Nightmarish Picture of Korean Inequality. The Reality in America Is Even Worse." *The Washington Post*, febrero 14, 2020. <https://www.washingtonpost.com/business/2020/02/14/parasite-paints-nightmarish-picture-korean-inequality-reality-america-is-even-worse/>.
- Iñárritu, Alejandro González, dir. 2014. *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures. Película.
- Ito, Suzanne. 2011. "Listen to Sen. McCain: Torture Doesn't Work." *American Civil Liberties Union*, mayo 13, 2011. <https://www.aclu.org/news/national-security/listen-sen-mccain-torture-doesnt-work>.
- Ivens, Joris, dir. 1929. *Rain (Regen)*. Amsterdam: Capi-Holland. Película.
- Jackson, Peter, dir. 2003. *The Lord of the Rings: The Return of the King*. Burbank, CA: New Line Cinema. Película.
- Jenkins, Barry, dir. 2016. *Moonlight*. Santa Monica, CA: A24. Película.

- Johnson, Mark. 1993. *Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jones, Dustin. 2021. "Biden Administration Aims To Close Guantanamo Bay Prison." *NPR*, febrero 12, 2021. <https://www.npr.org/2021/02/12/967480526/biden-administration-aims-to-close-guantanamo-bay-prison>.
- Jonze, Spike, dir. 2013. *Her*. Burbank, CA: Warner Bros. Película.
- Joseph, Peniel E. 2018. "Black Panther Is a Milestone in African Americans' Search for Home." *The Washington Post*, febrero 16, 2018. <https://www.washingtonpost.com/news/post-nation/wp/2018/02/16/black-panther-is-a-milepost-in-african-americans-search-for-home/>.
- Kamir, Orit. 2005. "Why 'Law-and-Film' and What Does it Actually Mean? A Perspective." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 19 (2): 255–278.
- Kang, Cecilia, y Terrence McCoy. 2015. "American Sniper Decried as Propaganda by Some, Praised as Veterans' Paean by Others." *The Washington Post*, enero 20, 2015. https://www.washingtonpost.com/business/economy/american-sniper-decried-as-propaganda-by-some-praised-as-veterans-paeon-by-others/2015/01/20/b2d597d0-a0bf-11e4-9f89-561284a573f8_story.html.
- Kant, Immanuel. (1790) 2000. *Critique of the Power of Judgment*. Traducido por Paul Guyer y Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kassem, Ramzi. 2013. "The Controversy Around Zero Dark Thirty: As Misleading as the Film Itself." *Al Jazeera*, enero 19, 2013. <https://www.aljazeera.com/opinions/2013/1/19/the-controversy-around-zero-dark-thirty-as-misleading-as-the-film-itself>.
- Kelly v. California*. 555 U.S. 1020 (2008).

- King, Shaka, dir. 2021. *Judas and the Black Messiah*. Burbank, CA: Warner Bros. Película.
- King, Susan. 2010. "‘Hurt Locker’ Wins Best Picture." *Los Angeles Times*, marzo 7, 2010. <https://www.latimes.com/news/ent-entertainment-oscars/hurt-locker-wins-best-picture-2010mar07-story.html>.
- Kracauer, Siegfried. 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Kramer, Stanley, dir. 1961. *Judgment at Nuremberg*. United States: United Artists. Película.
- Kuhn, Anthony. 2020. "South Koreans Celebrate ‘Parasite’ Oscar Win." *NPR*, febrero 11, 2020. <https://www.npr.org/2020/02/11/804750378/south-koreans-celebrate-parasite-oscar-win>.
- Kurosawa, Akira, dir. 1950. *Rashomon*. Tokyo: Daiei Film. Película.
- Kwak, Geum-joo. 2019. "Yeonghwa ‘Gisaengchung’-euro bon naemsae-ui simnihak [La psicología del olor vista a través de la película ‘Parásitos’]." *The Korea Economic Daily*, julio 1, 2019. <https://www.hankyung.com/article/2019070132671>.
- Landis, J. Richard, y Gary G. Koch. 1977. "The Measurement of Observer Agreement for Categorical Data." *Biometrics* 33 (1): 159–174. <https://doi.org/10.2307/2529310>.
- Lang, Brent. 2015. "Box Office: ‘American Sniper’ Shatters Records With \$90.2 Million Weekend." *Variety*, enero 18, 2015. <https://variety.com/2015/film/news/box-office-american-sniper-shatters-records-with-90-2-million-weekend-1201408252/>.
- Laveaga Rendón, Gerardo Felipe, Alan García Huitrón, y Julio Téllez del Río, eds. 2019. *Cine y ciencias penales*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Ciencias Penales.

- Lee, Han-na. 2022. “Yeonghwa 'Gisaengchung' naemsae... gyegup-idong yeojeong-eul seolchi misul-ro [El olor en la película ‘Parásitos’... el trayecto de movilidad de clase como instalación artística].” *Maeil Business Newspaper*, marzo 2, 2022. <https://www.mk.co.kr/news/culture/10237904>.
- Lee, Yong-cheol. 2019. “‘Gisaengchung’-ui naemsae-neun gyegup-ui naemsae-da [El olor de ‘Parásitos’ es el olor de la clase].” *Cine21*, junio 24, 2019. https://cine21.com/news/view/?mag_id=93174.
- Linder, Douglas O. n.d. “The Trial of John W. Hinckley, Jr.” *UMKC School of Law Institutional Repository*. Accessed abril 22, 2025. https://irlaw.umkc.edu/popular_media/55/.
- Linklater, Richard, dir. 1995. *Before Sunrise*. Beverly Hills, CA: Castle Rock Entertainment. Película.
- Linklater, Richard, dir. 2004. *Before Sunset*. Beverly Hills, CA: Castle Rock Entertainment y Warner Independent Pictures. Película.
- Linklater, Richard, dir. 2013. *Before Midnight*. Beverly Hills, CA: Castle Rock Entertainment. Película.
- Lonergan, Kenneth, dir. 2016. *Manchester by the Sea*. Santa Monica, CA: Amazon Studios. Película.
- Los Angeles Times*. 2008. “‘Milk’ and California Politics: It’s Deja Vu All Over Again.” *Los Angeles Times*, octubre 30, 2008. <https://www.latimes.com/archives/blogs/the-big-picture/story/2008-10-30/milk-and-california-politics-its-deja-vu-all-over-again>.

Los Angeles Times. 2010. "Hurt Locker' Controversy: Why Is the Military Upset About the Movie?" *Los Angeles Times*, febrero 26, 2010. <https://www.latimes.com/archives/blogs/the-big-picture/story/2010-02-26/hurt-locker-controversy-why-is-the-military-upset-about-the-movie>.

Low. 2018. "Dancing and Blood." *Double Negative*. Sub Pop Records. Audio de streaming, Spotify.

Lumet, Sidney, dir. 1957. *12 Angry Men*. New York: United Artists. Película.

Lyne, Adrian, dir. 1987. *Fatal Attraction*. Hollywood: Paramount Pictures. Película.

Lynn, Jonathan, dir. 1992. *My Cousin Vinny*. United States: 20th Century Fox. Película.

Macdonald, Kevin, dir. 2021. *The Mauritanian*. Burbank, CA: STXfilms. Película.

MacIntyre, Alasdair. 1988. *Whose Justice? Which Rationality?* Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.

MacIntyre, Alasdair. 2007. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. 3rd ed. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.

Makinen, Julie. 2012. "CIA Director Wades into Controversy Over 'Zero Dark Thirty'." *Los Angeles Times*, diciembre 21, 2012. <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-xpm-2012-dec-21-la-et-mn-cia-director-wades-into-controversy-over-zero-dark-thirty-torture-20121221-story.html>.

Marder, Darius, dir. 2019. *Sound of Metal*. Santa Monica, CA: Amazon Studios. Película.

Marshall, Rob, dir. 2023. *The Little Mermaid*. Burbank, CA: Walt Disney Studios Motion Pictures. Película.

Mayer, Jane. 2012. "Zero Conscience in 'Zero Dark Thirty'." *The New Yorker*, diciembre 14, 2012. <https://www.newyorker.com/news/news-desk/zero-conscience-in-zero-dark-thirty>.

McCarthy, Tom, dir. 2015. *Spotlight*. Universal City, CA: Open Road Films. Película.

McCoy, Terrence. 2015. "Trial of 'American Sniper' Chris Kyle's Killer: Why the Insanity Defense Failed." *The Washington Post*, febrero 25, 2015. <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/02/25/trial-of-american-sniper-chris-kyles-killer-why-the-insanity-defense-failed/>.

McDonagh, Martin, dir. 2017. *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures. Película.

McKay, Adam, dir. 2015. *The Big Short*. Hollywood: Paramount Pictures. Película.

McQueen, Steve, dir. 2013. *12 Years a Slave*. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures. Película.

McVeigh, Karen. 2013. "Former Navy Seal Sniper Chris Kyle Shot Dead at Texas Gun Range." *The Guardian*, febrero 3, 2013. <https://www.theguardian.com/world/2013/feb/03/sniper-chris-kyle-shot-dead>.

Metz, Christian. 1982. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Traducido por Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster y Alfred Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press.

Miller, George, dir. 2015. *Mad Max: Fury Road*. Burbank, CA: Warner Bros. Película.

Montaldo, Giuliano, dir. 1971. *Sacco e Vanzetti*. Italy, France: Jolly Film, Unidis y Theatre Le Rex S.A. Película.

- Moore, Michael. 2015. "My uncle killed by sniper in WW2. We were taught snipers" X (antes Twitter), enero 18, 2015. <https://x.com/MMFlint/status/556914094406926336>.
- Mottram, James. 2021. "Benedict Cumberbatch: 'Joe Biden? I'm Going to Plead with the Guy to Shut Guantanamo.'" *The Independent*, abril 3, 2021. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/benedict-cumberbatch-interview-mauritanian-b1825194.html>.
- Mulligan, Robert, dir. 1962. *To Kill a Mockingbird*. Universal City, CA: Universal Pictures. Película.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (3): 6–18.
- Narváez Hernández, José Ramón. 2016. *Los jueces en el cine: la administración de justicia y la argumentación en el séptimo arte*. Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial del Perú; Red Iberoamericana de Cine y Derecho.
- Nawaz, Amna, y Ali Rogin. 2021. "The Mauritanian Explores Torture, Abuse of Former Prisoner at Guantanamo Bay." *PBS NewsHour*, marzo 30, 2021. <https://www.pbs.org/newshour/show/the-mauritanian-explores-torture-abuse-of-former-prisoner-at-guantanamo-bay>.
- Nicholson, Rebecca. 2023. "The Little Mermaid's Halle Bailey: 'As a Child, Seeing a Black Ariel Would Have Changed My Life'." *The Guardian*, mayo 20, 2023. <https://www.theguardian.com/film/2023/may/20/halle-bailey-the-little-mermaid-interview-as-a-child-seeing-a-black-ariel-would-have-changed-my-life>.
- Nolan, Christopher, dir. 2014. *Interstellar*. Hollywood: Paramount Pictures. Película.
- Nolan, Christopher, dir. 2023. *Oppenheimer*. Universal City, CA: Universal Pictures. Película.

Nussbaum, Martha C. 1995. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press.

Ohlheiser, Abby. 2015. "Civil Rights Group: Eastwood, Cooper Need to Help Stop Anti-Arab Speech Inspired by 'American Sniper'." *The Washington Post*, enero 28, 2015. <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2015/01/28/civil-rights-group-eastwood-cooper-need-to-help-stop-anti-arab-speech-inspired-by-american-sniper/>.

Oliveros Aya, César. 2010. "El cine político: un recurso didáctico en la enseñanza del derecho constitucional." *Diálogos de saberes: investigaciones y ciencias sociales*, no. 33: 245-260.

O'Sullivan, Michael. 2014. "Lone Survivor Movie Review: Missing a Chance to Make a Connection." *The Washington Post*, enero 9, 2014. https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/lone-survivor-movie-review-missing-a-chance-to-make-a-connection/2014/01/08/b72ffd9e-73d3-11e3-8def-a33011492df2_story.html.

Palin, Sarah. 2015. Facebook post, enero 19, 2015. <https://www.facebook.com/sarahpalin/posts/10153050365203588/>.

PBS NewsHour. 2015. "'American Sniper' Provokes Debate on Iraq, Depictions of War." *PBS NewsHour*, enero 29, 2015. <https://www.pbs.org/newshour/show/american-sniper-provokes-debate-iraq-depictions-war>.

Peele, Jordan, dir. 2017. *Get Out*. Universal City, CA: Universal Pictures. Película.

People v. Goetz. 68 N.Y.2d 96 (1986).

People v. Kelly. 42 Cal. 4th 763 (2007).

Pfeiffer, Sacha. 2021. "The Mauritanian Is Based On Guantanamo's 'Forever Prisoners'." *KRWG*, febrero 11, 2021. <https://www.krwg.org/2021-02-11/the-mauritanian-is-based-on-guantanamos-forever-prisoners>.

Phillips, Todd, dir. 2019. *Joker*. Burbank, CA: Warner Bros. Película.

Pierson, Frank, dir. 1976. *A Star Is Born*. Burbank, CA: Warner Bros. Película.

Plantinga, Carl. 2009. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.

Plessy v. Ferguson. 163 U.S. 537 (1896).

Polanski, Roman, dir. 1994. *Death and the Maiden*. Culver City, CA: Columbia Pictures. Película.

Polley, Sarah, dir. 2022. *Women Talking*. Beverly Hills, CA: United Artists Releasing. Película.

Posner, Richard A. 1988. *Law and Literature: A Misunderstood Relation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Posner, Richard A. 2009. *Law and Literature*, 3rd ed. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Prydz, Eric. 2004. "Call on Me." *Call on Me*. Data Records. Audio de streaming, Spotify.

Pulver, Andrew. 2015. "American Sniper: Propaganda Movie or Tale the Nation Needed to Hear?" *The Guardian*, enero 23, 2015. <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/23/american-sniper-propaganda-political-row>.

Quincy Institute for Responsible Statecraft. 2021. “Can an Oscar-Nominated Film, a New President and the Courts Close Guantanamo?” junio 8, 2021. <https://quincyinst.org/events/can-an-oscar-nominated-film-a-new-president-and-the-courts-close-guantanamo/>.

Reeves, Matt, dir. 2022. *The Batman*. Burbank, CA: Warner Bros. Película.

Reichman, Amnon. 2008. “The Production of Law (and Cinema): Preliminary Comments on an Emerging Discourse.” *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 17 (3): 457–506. <https://gould.usc.edu/why/students/orgs/ilj/assets/docs/17-3%20Reichman.pdf>.

Reitman, Jason, dir. 2007. *Juno*. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures. Película.

Renfro v. California Department of Corrections & Rehabilitation. 2014 WL 4942320 (Cal. Ct. App. Oct. 2, 2014).

Rochlin, Margy. 2021. “Why Golden Globe Winner Jodie Foster Took a Rare Real-Life Role in The Mauritanian.” *Los Angeles Times*, marzo 1, 2021. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/awards/story/2021-03-01/jodie-foster-looks-for-layers-within-the-characters-she-plays-as-in-the-mauritanian>.

Rogen, Seth. 2015. “American Sniper kind of reminds me of the movie that's showing in the third act of Inglourious Basterds.” X (antes Twitter), enero 18, 2015. <https://x.com/Sethrogen/status/556890149674434560>.

Rose, Steve. 2021. “We Don’t Live in a World of Goodies and Baddies, Do We? The True Story Behind The Mauritanian.” *The Guardian*, marzo 26, 2021. <https://www.theguardian.com/film/2021/mar/26/we-dont-live-in-a-world-of-goodies-and-baddies-do-we-the-true-story-behind-the-mauritanian>.

Rosenberg, Alyssa. 2015. "Why Adam McKay Is America's Most Powerful Political Filmmaker." *The Washington Post*, diciembre 28, 2015. <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/12/28/why-adam-mckay-is-americas-most-powerful-political-filmmaker/>.

Routh v. State. 516 S.W.3d 677 (Tex. App.-Eastland 2017, no pet.).

Ryan, Harriet. 2010. "Army Bomb Squad Leader Sues 'The Hurt Locker' Makers." *Los Angeles Times*, marzo 4, 2010. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-mar-04-la-et-hurt4-2010mar04-story.html>.

Ryzik, Melena. 2010. "A Lawsuit for 'Hurt Locker,' in Time for Oscars." *New York Times*, marzo 4, 2010. <https://archive.nytimes.com/carpetbagger.blogs.nytimes.com/2010/03/04/a-lawsuit-for-hurt-locker-in-time-for-oscars/>.

Sageman, Marc. 2013. "'Zero Dark Thirty' Has the Facts Wrong—and That's a Problem, Not Just for the Oscars." *Belfer Center for Science and International Affairs*, febrero 22, 2013. <https://www.belfercenter.org/publication/zero-dark-thirty-has-facts-wrong-and-thats-problem-not-just-oscars>.

Salahi v. Obama. 710 F. Supp. 2d 1 (D.D.C. 2010).

Salahi v. Obama. 625 F.3d 745 (D.C. Cir. 2010).

Sarandon, Susan. 2013. "Zero Dark Thirty, Secrecy, and Torture." *American Civil Liberties Union*, enero 15, 2013. <https://www.aclu.org/news/national-security/zero-dark-thirty-secrecy-and-torture>.

Sarat, Austin, y Thomas R. Kearns. 1995. "Introduction." En *Law's Violence*, editado por Austin Sarat, 1–21. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Sarat, Austin, y Thomas R. Kearns. 1996. "Editorial Introduction." En *The Rhetoric of Law*, editado por Austin Sarat y Thomas R. Kearns, 1–27. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Sarat, Austin, Lawrence Douglas, y Martha Merrill Umphrey. 2005. "On Film and Law: Broadening the Focus." En *Law on the Screen*, editado por Austin Sarat, Lawrence Douglas y Martha Merrill Umphrey, 1–20. Stanford: Stanford University Press.

Sarat, Austin. 2011. "What Popular Culture Does For, and To, Law: An Introduction." En *Imagining Legality: Where Law Meets Popular Culture*, editado por Austin Sarat, 1–16. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Sarver v. Chartier. 813 F.3d 891 (9th Cir. 2016).

Scorsese, Martin, dir. 1976. *Taxi Driver*. Culver City, CA: Columbia Pictures. Película.

Scorsese, Martin, dir. 2013. *The Wolf of Wall Street*. Hollywood: Paramount Pictures. Película.

Scorsese, Martin, dir. 2023. *Killers of the Flower Moon*. United States: Apple Studios y Paramount Pictures. Película.

Scribner, Herb. 2025. "All the Controversies Surrounding Disney's 'Snow White,' Explained." *The Washington Post*, marzo 20, 2025. <https://www.washingtonpost.com/entertainment/2025/03/20/snow-white-controversy-explained/>.

Shane, Scott. 2012. "Senators Say 'Zero Dark Thirty' Torture Scenes Are Misleading." *The New York Times*, diciembre 19, 2012. <https://www.nytimes.com/2012/12/20/us/senators-say-zero-dark-thirty-torture-scenes-are-misleading.html>.

- Sherwin, Richard K. 2000. *When Law Goes Pop: The Vanishing Line between Law and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sherwin, Richard K. 2011. *Visualizing Law in the Age of the Digital Baroque: Arabesques & Entanglements*. New York: Routledge.
- Silbey, Jessica. 2014. "Persuasive Visions: Film and Memory." *Law, Culture and the Humanities* 10 (1): 24–42.
- Slahi, Mohamedou Ould. 2015. *Guantanamo Diary*. Editado por Larry Siems. New York: Little, Brown.
- Sly, Liz. 2015. "American Sniper Misfires in Iraq." *The Washington Post*, febrero 2, 2015. https://www.washingtonpost.com/world/middle_east/american-sniper-misfires-in-iraq/2015/02/02/312a7fee-4e18-47f5-a823-4c8979d1df44_story.html.
- Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Stahl, Roger. 2022. "Why Does the Pentagon Give a Helping Hand to Films Like 'Top Gun'?" *Los Angeles Times*, mayo 30, 2022. <https://www.latimes.com/opinion/story/2022-05-30/top-gun-maverick-memorial-day-tom-cruise-pentagon-propaganda>.
- Stilwell, Blake. 2024. "'The Hurt Locker' and America's Fading Memory of the Iraq War." *Military.com*, marzo 18, 2024. <https://www.military.com/off-duty/movies/2024/03/18/hurt-locker-and-americas-fading-memory-of-iraq-war.html>.
- Stokes, Melvyn. 2008. "Première in Los Angeles." En *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"*, 15–26. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195336788.003.0002>.

- Taddonio, Patrice. 2015. "Watch: How the CIA Helped Make 'Zero Dark Thirty.'" *Frontline*, mayo 15, 2015. <https://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/watch-how-the-cia-helped-make-zero-dark-thirty/>.
- Tarantino, Quentin, dir. 2009. *Inglourious Basterds*. Universal Pictures y The Weinstein Company. Película.
- Thompson, Caleb J. T. 2013. "Fact, Fiction, and Freedom in 'Zero Dark Thirty'." *The Harvard Crimson*, enero 21, 2013. <https://www.thecrimson.com/column/arts/article/2013/1/21/zero-dark-thirty-torture/>.
- Tornatore, Giuseppe, dir. 1994. *A Pure Formality*. Italy: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica. Película.
- U.S. Department of Defense. 2021. "Guantanamo Bay Detainee Transfer Announced." *Defense.gov*, julio 19, 2021. <https://www.defense.gov/News/Releases/Release/Article/2698321/guantanamo-bay-detainee-transfer-announced/>.
- U.S. Department of Defense. 2025. "Guantanamo Bay Detainee Transfer Announced." *Defense.gov*, enero 6, 2025. <https://www.defense.gov/News/Releases/Release/Article/4022534/guantanamo-bay-detainee-transfer-announced/>.
- U.S. Department of Justice. 1984. "Insanity Defense Reform Act of 1984." *Justice Manual, Criminal Resource Manual* 634. Accessed abril 22, 2025. <https://www.justice.gov/archives/jm/criminal-resource-manual-634-insanity-defense-reform-act-1984>.

U.S. Senate Select Committee on Intelligence. 2014. *Committee Study of the Central Intelligence Agency's Detention and Interrogation Program: Executive Summary*. Washington, DC: U.S. Senate.
<https://www.intelligence.senate.gov/sites/default/files/publications/CRPT-113srpt288.pdf>.

Van Sant, Gus, dir. 2008. *Milk*. Focus Features. Película.

Verel, Patrick. 2013. “Two Thumbs Down at Law Panel on 'Zero Dark Thirty' Torture.” *Fordham News*, febrero 5, 2013. <https://now.fordham.edu/arts-and-culture/two-thumbs-down-at-law-panel-on-zero-dark-thirty-torture/>.

Villeneuve, Denis, dir. 2016. *Arrival*. Hollywood: Paramount Pictures. Película.

Washington Post. 2015. “Tex. Governor Declares ‘Chris Kyle Day’ Honoring American Sniper.” Video, 0:01. febrero 2, 2015.
https://www.washingtonpost.com/video/national/tex-governor-declares-chris-kyle-day-honoring-american-sniper/2015/02/02/bae704e0-ab32-11e4-8876-460b1144cbc1_video.html.

Webb, Marc, dir. 2025. *Snow White*. Burbank, CA: Walt Disney Studios Motion Pictures. Película.

Wellman, William A., dir. 1937. *A Star Is Born*. Hollywood: Selznick International Pictures. Película.

White, James Boyd. 1973. *The Legal Imagination*. Boston: Little, Brown.

White, James Boyd. 1985. *Heracles' Bow: Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law*. Madison: University of Wisconsin Press.

- Woods, Paula L. 2023. "Black Horror Is Having a Big Moment. So Is Its Pioneer, Tananarive Due." *Los Angeles Times*, octubre 26, 2023. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/books/story/2023-10-26/black-horror-fiction-is-having-a-big-moment-so-is-its-pioneer-tananarive-due>.
- Woolf, Nicky. 2015. "American Sniper: Anti-Muslim Threats Skyrocket in Wake of Film's Release." *The Guardian*, enero 24, 2015. <https://www.theguardian.com/film/2015/jan/24/american-sniper-anti-muslim-threats-skyrocket>.
- Worthington, Andy. 2021. "Former Guantanamo Prisoner Mohamedou Ould Salahi Urges Joe Biden to Close the Prison in a Newsweek Op-Ed." *Close Guantanamo*, enero 13, 2021. <https://www.closeguantanamo.org/Articles/359-Former-Guantanamo-Prisoner-Mohamedou-Ould-Salahi-Urges-Joe-Biden-to-Close-the-Prison-in-a-Newsweek-Op-Ed>.
- Wright, Richard. (1940) 2005. *Native Son*. New York: Harper Perennial.
- Zacharek, Stephanie. 2025. "Warfare Manages to Be Both Brutal and Elegant." *Time*, abril 11, 2025. <https://time.com/7273848/warfare-review-alex-garland/>.
- Zaillian, Steven, dir. 1998. *A Civil Action*. Hollywood: Touchstone Pictures. Película.
- Zavala, Lauro. 2010. *La seducción luminosa: teoría y práctica del análisis cinematográfico*. Ciudad de México: Trillas.
- Zenilman, Avi. 2009. "Inside the Hurt Locker." *The New Yorker*, julio 10, 2009. <https://www.newyorker.com/news/news-desk/inside-the-hurt-locker>.
- Zhao, Chloé, dir. 2020. *Nomadland*. Los Angeles: Searchlight Pictures. Película.

Žižek, Slavoj. 2013. "Zero Dark Thirty: Hollywood's Gift to American Power." *The Guardian*, enero 25, 2013.
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/25/zero-dark-thirty-normalises-torture-unjustifiable>.