

**"EN EL NOMBRE DEL PADRE" Y PHILADELPHIA,  
DOS EJEMPLOS RECIENTES DE UTILIZACIÓN DEL DERECHO EN EL CINE,  
por César García Álvarez, licenciado en Historia del Arte**

La gran popularidad y el inmenso atractivo que un buen número de películas pertenecientes al "género judicial" han disfrutado a lo largo de la historia del cine, han convertido a éste en uno de los más rentables para las productoras, especialmente americanas. Debido a ello, los planteamientos ideológicos que este tipo de películas conllevan encuentran una gran repercusión dentro de un amplio espectro de público, que acude, generalmente en masa, a ver "películas de juicios". Las causas profundas de esta preferencia del gran público por el cine judicial escapan a las posibilidades de este artículo, pero podemos acercarnos a algunas de ellas mediante el análisis de dos de las más recientes y exitosas estrenadas en la cartelera. Nos referimos a "*En el nombre del padre*", de Jim Sheridan y "*Philadelphia*", de Jonathan Demme.

A primera vista, puede observarse que en ambas, la utilización del proceso judicial sirve como excusa para plasmar dos "mensajes" de supuesta carga política y humanitaria. Por un lado, la indefensión del ciudadano ante la arbitrariedad del poder del Estado, capaz de sacrificar víctimas inocentes en pro de la conveniencia política, y en el otro caso, la indefensión de un personaje aquejado de una enfermedad incurable, el SIDA, que provoca discriminación de tipo laboral. Se trata, pues, a simple vista, de dos ejemplos de cine "comprometido", que plasma aspectos conflictivos y delicados moralmente. Un análisis más detallado de cada película arroja, sin embargo, conclusiones divergentes.

"*En el nombre del padre*" se sitúa en la línea más clásica, en cuanto a contenido y planteamientos, del cine político. Entronca de modo especial con la filmografía de autores "comprometidos", cuyo ejemplo paradigmático es Costa Gavras, y pretende establecer una denuncia directa contra el uso arbitrario del poder político y judicial, centrándose en el caso concreto de los "cuatro

de Guildford", cuatro jóvenes acusados erróneamente de ser los autores de un atentado del IRA, en 1975, en un *pub* londinense. El director centra la atención del relato en el joven Gerry Conlon, uno de los cuatro acusados, un joven irlandés que marcha a Londres en pleno auge del *hippismo*.

El joven Conlon sirve como prototipo para explicar las diferentes relaciones de poder que se entretienen en la película. De este modo, el "padre" del título se refiere tanto al padre biológico de Gerry como al "padre tutelar político", Inglaterra, en virtud de la dominación política que ejerce en Irlanda del Norte.

El padre "carnal" de Gerry representa en todas sus características los rasgos que definen la Irlanda tradicional: fuerte creencia en la familia, confianza en la religión católica



como consuelo vital, conformismo con las tradiciones. El "padre político", Inglaterra, representado por la policía y por los jueces en menor medida, simboliza la existencia de una relación aplastante de poder y manipulación del Estado respecto a las unidades individuales.

Gerry es así el doble hijo, incauto e ignorante de la realidad política en su ciudad natal, que llega al extremo de imitar una guitarra eléctrica con una barra de hierro, provocando su confusión con un arma de fuego, en el primer episodio del film. Gerry es un *hippy* converso a su llegada al Londres de la *psicodelia* y el *ácido*, un rebelde confiado en la posibilidad de cambiar el mundo con los

## LA LINTERNA MÁGICA

buenos deseos. Su etapa de ignorancia e inocencia culmina con la entrega de todo su dinero a un mendigo, en el mismo momento en que la explosión en el *pub* tiene lugar. A este "canto" de inocencia sigue el claro despertar a la experiencia consciente del dolor. El ingenuo *hippy* ve destrozada su vida, la de su padre y la de sus amigos y familiares, por medio de un absurdo e incomprensible proceso, de corte *kafkiano*. Ante un sinsentido tan mayúsculo, la reacción primera de Gerry en la cárcel es el abandono conformista a las escasas posibilidades, consentidas por el poder, ejemplificadas en la toma de ácidos. La indignación genera un tímido acercamiento a las posturas del auténtico asesino terrorista, recluido en la misma cárcel. La presencia del padre durante la convivencia en la cárcel representa el núcleo de la película y contiene el planteamiento central. El padre de Gerry, Giuseppe Conlon, continúa, entre rejas, aferrado a su esperanza en la resolución del error y el consuelo religioso. Las posturas de ambos son irreconciliables, pero la convivencia y la muerte del padre llevan al "despertar" de Gerry, a la toma de conciencia política, a la rebeldía consciente contra el otro padre, el Estado. En un momento de la estancia en prisión, los reclusos asisten a la proyección de *"El Padrino II"*, recalando así la omnipresencia del poder mafioso y corrupto. Este momento es aprovechado por el terrorista para asesinar al policía. Se ejemplifica así la respuesta violenta a la violencia institucional, justo el camino contrario al que Gerry Conlon escogerá: combatir al Estado con sus propias armas (tras una transformación que recuerda a la de Robert de Niro en *"El cabo del miedo"*).

En este punto interviene la abogada Gareth Pierce, como ejemplo de la parte incorrupta del sistema político-judicial inglés. El error se resuelve tras las enfáticas y un poco manidas escenas del juicio y con la posterior exaltación del inocente. La película acaba, de este modo, siendo paradójicamente optimista desde el punto de vista legal y social. El error de la justicia, es resuelto por

la misma justicia, sin que el sistema en su conjunto quede afectado casi en lo más mínimo. La estructura política es así el padre intocable, en cuyo nombre y conveniencia se ejecuta el delito, legal, que hace que la abstracta suma de voluntades que debería ser el estado se convierta en un padre casi mitológico, dueño del destino global, ente inasible, Leviatán caprichoso e hipócrita. De ahí la sensación de liberación, provocada por la catarsis que todo juicio provoca en la sala merced a la identificación automática del espectador con el inocente. La "concienciación" se produce, y todos contentos por haber vencido, aun en la ficción, a la cruda e ignorada realidad. Los objetivos de *"En el nombre del padre"*, se consiguen así casi a la perfección, al provocar una oleada de sensaciones y complejos de tipo moral al espectador, característicos del cine político. No se debe olvidar, sin embargo, que la película tiene algunas características típicas del cine de tesis, camufladas, pero que tienen que ver con el papel que *"lo irlandés"* juega en la opinión pública mundial, gracias a artistas asimismo "concienciados", como Sinead O'Connor, U2, etc., participantes en la estructura del film. Esta presumible "propaganda de lo irlandés" no resta ningún valor a la película, vigorosa y bastante valiente, y con pretensiones de ser cine "importante", socialmente hablando.



El caso de *"Philadelphia"* es bien diferente; la película aborda la discriminación que un brillante abogado sufre en su empresa por padecer el SIDA, y el proceso judicial por el que el abogado Andrew Beckett pretende recuperar su trabajo y su dignidad. El único gran mérito de la película reside en sus buenas intenciones. La cobardía tradicional de Hollywood y su conservadurismo han provocado siempre que adopte una actitud sentimental y cobarde respecto a los elementos sociales comprometidos. El tabú de los tiempos más recientes recibe el nombre de

SIDA. La enfermedad ha sido hasta ahora escasamente tratada en el cine ("*Longtime companions*" y "*Las noches salvajes*" destacan ligeramente entre esos títulos). El tratamiento primerizo que ofrece Hollywood, aunque como queda dicho, "bien intencionado", resulta ser el típico y tópico



tratamiento que los *enfermos-terminales-premiados-con-un-oscar* reciben casi continuamente. Las trampas de la película se encuentran camufladas en las características de los personajes fundamentales, y la utilización del juicio, como veremos, forma parte de ellas.

La película se plantea, como en el caso de la anteriormente comentada, como un relato de desvelamiento de una realidad ocultada, de toma de conciencia tanto de algunos protagonistas como del público, tendente también a lograr una catarsis de tipo compasivo hacia el enfermo.

El personaje central resulta ser así el abogado Joe Miller, interpretado por Denzel Washington, defensor con prejuicios de las "causas justas". Su "toma de conciencia" representa y simboliza la de todo el público que sea ajeno a la enfermedad. Que el abogado sea negro no es casual, pues se representa sí a la población más marginada de América, junto a los hispanos, ejemplificados por Miguel (Antonio Banderas), el "amante" de A. Beckett (Tom Hanks). En la relación homosexual entre Andrew y Miguel comienza la adulteración de la historia. La relación "que se ve" en la pantalla no se diferencia en la más mínimo de la que puedan mantener dos amigos cualesquiera. El carácter físico queda anulado, aligerando así una parte de carga explosiva. La película tampoco indaga en los

mecanismos que llevan al prejuicio contra los enfermos de SIDA, sino que se plantea en los términos maniqueos de costumbre, acerca de la injusticia con el enfermo que "tanta pena nos da". El relato del mundo laboral de A. Beckett es plano, sin fuerza, y no se indaga en la estructura de desarrollo de la marginación laboral. La película prefiere el planteamiento personalista, de ensalzamiento del personaje concreto que encarna Tom Hanks, pero lo lleva a cabo desde una perspectiva *sentimental* (oide), que incluye un buen número de ideas mal aprovechadas (el carácter culto casi tópico del homosexual, amante de la ópera, el apoyo familiar, que queda reducido filmicamente a un tratamiento de "*Estrenos TV*", la ya citada relación edulcorada entre Beckett y Miguel). Dentro de esta cadena se sitúa el empleo cinematográfico del juicio, con medidos golpes de efecto (presentación de las llagas, caída *in extremis* de Beckett en los últimos momentos del juicio, primeros planos del jurado indicando su emoción comprensiva hacia el enfermo). Todo ello ha sido mostrado ya una y otra vez por el cine americano, con lo cual el desarrollo se hace previsible y reiterativo. El marco en el que esta "purificación" se intenta lograr es el desarrollo de un juicio. El juicio parece ser para el cine americano algo así como el confesionario y el púlpito públicos en el que lavar la mala conciencia. El sistema judicial, salvaguarda de la democracia, tiene, siempre refiriéndonos al cine, el papel del dios tutelar que cataliza la moral social y que provoca los sentimientos "necesarios" para producir la sensación de confianza en la bondad absoluta del sistema, su intrínseca conveniencia y su carácter insustituible. Todo pasa por el filtro del juicio, del tranquilizador de conciencias públicas. En el caso concreto de "*Philadelphia*", el fallo judicial contenta la buena conciencia americana, pero nada se nos dice acerca del mundo interno y profundo de la sociedad americana y sus mecanismos generadores de la marginación. Quedan, eso sí, las "buenas intenciones".