

Introducción al dossier:

"Justicia y ley en el cine documental en América Latina"

María Guadalupe Arenillas y Gustavo Procopio Furtado

Este número propone una discusión teórica sobre la relación entre los conceptos de justicia, ley y cine documental en América Latina. En general, las discusiones más recientes sobre justicia, ley y cine en Latinoamérica se han enfocado en las dictaduras, en los procesos post-dictatoriales o de post-conflicto y en la justicia transicional (Andermann y Bravo, 2013; Arenillas y Lazzara, 2016; Piedras, 2014; Traverso y Wilson, 2016). Esto resultó un paso necesario, ya que después de décadas de brutales dictaduras y conflictos internos en el contexto de la Guerra Fría, Latinoamérica experimentó el resurgimiento y la consolidación de regímenes democráticos. Aunque en las últimas décadas haya crecido un campo de estudios sobre la relación entre derecho y cine, las publicaciones se han dedicado casi exclusivamente al cine de ficción y han puesto énfasis en cuestiones de ideología y de realismo en la representación, es decir, la adecuación entre las películas y la supuesta realidad (Black 1999, Greenfield et al 2001, Machura y Robson 2001, Moran et al 2004, Strickland et al 2006). Este dossier busca expandir estas conversaciones y analizar cómo el cine documental representa, explora, dialoga, e incluso interviene en los procesos y operaciones de las instituciones de la ley. Nos interesa sobre todo pensar simultáneamente sobre las prácticas y los procesos del cine y de la ley, poniéndoles en una relación mutuamente reveladora.

Una manera de acercamiento entre el documental y la ley ocurre mediante la observación y la reflexión cinematográfica en torno del funcionamiento de las instituciones disciplinarias - como la policía, las cárceles, y las cortes de justicia- y de la actuación de las personas que en ellas participan ya fuera como representantes del estado o como sujetos bajo su control. En este acercamiento a la ley, el documental puede poner en



Cine Documental



evidencia las formas de vigilancia del estado, pero puede también revelar y reflexionar sobre el cine como aparato de observación y vigilancia, aunque exento de la violencia característica de lo estatal (Furtado, 2018). Si, como se ha señalado, el documental ha sido cuestionado por sus tintes "totalizantes y autoritarios" (Winston, 2015), y por su manejo de sus propias formas de poder y autoridad, en gran parte basadas en la evidencia fílmica de lo visible y el discurso sobre lo "real", también es cierto que éste tiene la capacidad de subvertir las prácticas de observación y vigilancia existentes y de producir formas de ver y saber no previstas por las instituciones disciplinarias y sus aparatos de vigilancia. La mirada panóptica que se convierte en el documental en una mirada múltiple que demanda que pensemos una y otra vez lo que se nos muestra y lo que vemos (Cowie, 2015). El acercamiento del documental y de la ley, por lo tanto, puede permitir un doble acto de pensar sobre los aparatos de la justicia y sobre el cine.

El documental también dialoga con la ley y la justicia de otras formas, distintas de la aproximación a las instituciones disciplinarias. Muchas veces la práctica documental se inserta precisamente en situaciones en las que la intervención de la ley está pendiente o ha fracasado o en las cuales la ley se encuentra en conflicto directo con los ideales de la justicia. Así situado en el espacio que se abre entre ley y justicia, el documental se convierte en una plataforma para la reivindicación de derechos, para lanzar denuncias en la esfera pública, o para captar y preservar evidencias y testimonios que de otro modo estarían destinados al olvido. En casos donde la justicia y la ley son imposibilidades, el documental se convierte incluso en un acto de justicia por otros medios no relacionados con el castigo o el derecho legal. En este sentido, el documental puede buscar formas alternativas de justicia poética, restaurativa y transformadora para el cineasta, los participantes de la película, y los espectadores, formando nuevas comunidades constituidas por la búsqueda de justicia y por la intervención del cine.

Los ensayos incluidos en este dossier exploran algunas de estas posibilidades, empezando con la contribución de María Guadalupe Arenillas sobre Patricio Guzmán y los pueblos originarios de la Patagonia austral. Conectando con el tema de la memoria en la post-dictadura, dentro del cual prima la obra de Guzmán, Arenillas se enfoca en la temática indígena que emerge en el penúltimo trabajo del director chileno, *El botón de nácar* (2015), película que da continuación a *Nostalgia de la luz* (2010). Consistiendo de ensayos fílmicos evocativos y poéticos, estas dos películas extienden el trabajo de Guzmán sobre la memoria post-dictatorial hacia otras temporalidades, abarcando incluso la arqueología y la astronomía como maneras de pensar sobre la relación del presente con el pasado.

En *El botón de nácar* Guzmán ahonda aún más en la historia al enfocarse en el genocidio de los pueblos originarios de la Patagonia austral en el siglo XIX, figuras que se configuran como los desaparecidos originarios de la nación. En un análisis crítico de este giro en la obra del director chileno, Arenillas propone que la lógica elegíaca del documental de Guzmán conlleva, en parte, pese a lo válido de su rescate, su propio acto de injusticia al presentar a los pueblos indígenas como desaparecidos. Guzmán establece un distanciamiento temporal entre su existencia en el presente y la temporalidad de los pueblos, configurados como si éstos pertenecieran exclusivamente al pasado y no a la contemporaneidad, incluso cuando cuenta con las voces de algunos de los integrantes de las comunidades indígenas. Guzmán repite así un gesto típico en la representación de pueblos originarios que Johannes Fabian, en su crítica a la antropología, definió como la “negación de contemporaneidad” (1983). La película de Guzmán, pese su originalidad temática dentro de la obra del director, repite muchos de los lugares comunes que caracterizan a la representación etnográfica y la romantización de la Patagonia como “fin de mundo”. Cabe resaltar que el objetivo del cuestionamiento del discurso de la “desaparición” de los pueblos originarios propuesto por Arenillas no tiene la pretensión de

minimizar la dimensión catastrófica de siglos de genocidio y su efecto en las culturas indígenas en la Patagonia o de las Américas en general. Pero nos toca cuestionar la temporalidad de la película en este tratamiento del tema hecha justamente en un período que se caracteriza por exitosos movimientos indígenas de recuperación cultural y reclamo por reconocimiento y justicia, un período en el cual los pueblos dejan de ser objetos de representación y pasan a ser sujetos de derecho. El ensayo de Arenillas culmina con una comparación entre *El botón de nácar* y *Tánana, estar listo para zarpar* (Cristóbal Azócar y Alberto Serrano, 2016), cuyo propio título enfatiza la activa contemporaneidad de los pueblos originarios, listos para zarpar, y no su trágica desaparición.

Proponiendo pensar también la contemporaneidad del indígena y no su extinción, el ensayo de Ian Erickson-Kery da continuación a la temática abierta por Arenillas pero la traslada al caso de Brasil y al trabajo de la cooperativa de producción audiovisual Video nas Aldeias. Este proyecto fue iniciado en los años 80 cuando un grupo de activistas de derechos indígenas y antropólogos, liderados por Vincent Carelli y Virginia Valadão, propusieron poner la cámara de vídeo al servicio de los pueblos indígenas de Brasil, y más tarde se convirtió en una escuela de cine indígena. El proyecto resultó en un vasto material documental producido colaborativamente por cineastas indígenas y no-indígenas. Aún poco estudiado en el campo del cine documental, especialmente fuera de Brasil, las discusiones en torno a los documentales de Video nas Aldeias tienden a centrarse en la relevancia de los trabajos para la tradición del cine etnográfico y en la representación del contacto entre indígenas y no-indígenas (Ruby, 1992; Ginsburg, 1999; Furtado, 2019). Proponiendo un acercamiento original, Erickson-Kery se enfoca en la forma en que los documentales de Video nas Aldeias reflexionan sobre las luchas por derechos territoriales indígenas. Incluso cuando discute el tema del contacto entre indígena y no-indígena, un tema recurrente en la producción de cine etnográfico e indígena en Brasil, Erickson-

Kery reflexiona sobre cómo las escenas de contacto se desarrollan “en el territorio, con el involucramiento de actores de varias posiciones sociales y legales” y considera la cámara como un mediador del encuentro entre el indígena y la sociedad nacional, junto a otros mediadores, entre ellos la ley. Examinando una variedad de películas del grupo, Erickson-Kery explora las formas en que estos trabajos participan de la lucha por derechos territoriales, sea dando forma a obstáculos legales o activamente participando de los procesos jurídicos mediante el uso del registro fílmico como evidencia. Cabe resaltar que la contribución de Erickson-Kery es especialmente oportuna dada la reciente elección de Jair Bolsonaro a la presidencia de Brasil y sus planes de reducir significativamente los territorios de los pueblos indígenas y abrir el territorio amazónico para la expansión del agro-negocio, una agenda política que parece retomar y concluir el proyecto colonial en el presente.

En su ensayo, Juan Carlos Rodríguez examina otro contexto en el cual las relaciones coloniales de poder aún son determinantes. En diálogo con Fernando Rosenberg y su libro *After Human Rights: Literature, Visual Arts, and Film in Latin America 1990-2010* (2016), Rodríguez propone repensar el documental judicial latinoamericano a partir de la especificidad de Puerto Rico en tanto colonia de Estados Unidos. El documental judicial contemporáneo en América Latina emerge en un contexto histórico que incluye el fin de la Guerra Fría, los procesos de transición democrática, y la gradual judicialización de la política, es decir, en el uso de los tribunales como las plataformas principales para el reclamo de derechos políticos. Rodríguez nota que, aunque los documentales judiciales de Puerto Rico son en muchos aspectos comparables con ejemplos de otras partes de América Latina, la situación colonial de la isla desplaza los documentales a otro contexto donde no hay un proceso de transición democrática y por ello el fin de la Guerra Fría no tiene el mismo sentido. Con la continuidad de la situación colonial y la criminalización de la política independentista en la isla, los documentales judiciales en de

Puerto Rico emergen no en un contexto de judicialización de la política sino de la politización del derecho. González desarrolla su argumento mediante un análisis de *Filiberto* (Freddie Marrero Alfonso, 2017), película que reconstruye la vida del líder del Ejército Popular Boricua, Filiberto Ojeda Ríos, que fue asiduamente perseguido por el FBI durante los años 90 y asesinado en 2005. En su análisis, Rodríguez demuestra la manera en que la película politiza procesos jurídicos para “desmentir la aparente neutralidad política de la ley y del orden colonial, sistema que criminaliza la lucha por la independencia para despolitizarla”.

Si bien el documental judicial discutido por Rosenberg y Rodríguez suele posicionarse de manera abiertamente crítica con respecto a procesos jurídicos, la lógica que informa el género documental tiene afinidades con algunos elementos de la práctica del derecho, como la importancia de la autoridad y el manejo de evidencias. El género conlleva en su nombre la noción de “documento” con sus sentidos de registro, prueba y evidencia, palabra que proviene del latín *videre*, o ver. No obstante sus distintas funciones sociales, el documental y la ley pueden ser entendidos como dispositivos afines que convocan a lo visible y producen registros de sujetos marginales, sujetos sacados “del anonimato de la multitud y de la vida cotidiana, convocadas a la visibilidad por oficiales de la justicia o por operadores de cámaras documentales”, como escribe Gustavo Procopio Furtado en su contribución a este dossier. Furtado explora las afinidades entre el documental y el derecho mediante un análisis de las películas de observación de tribunales de la directora brasileña Maria Augusta Ramos. En *Justiça* (2004) y *Juízo* (2007), Ramos observa los procedimientos de tribunales con cámaras fijas y reticencia retórica. La austeridad de este estilo hace que las imágenes de los filmes se ubiquen en el “ámbito del documento y no en el régimen de la representación clásica”, como observa Andrea França (França y Avelar, 2013). El estilo de Ramos arriesga implicar su cine en el rigor formalista que caracteriza las prácticas del sistema de justicia, prácticas que aparentan

justicia pero más bien participan en la reproducción de una sociedad fundamentalmente injusta. Por otro lado, el método de Ramos también sirve para permitirle acceso a los tribunales y sus oficiales y para poner el propio sistema jurídico bajo una mirada de vigilancia. Acercándose de los procedimientos del sistema judicial brasileño con un intenso estilo observacional, Ramos produce un cine sutilmente reflexivo que pone en diálogo las prácticas del cine documental y de la ley. "Sus filmes observan las observaciones del derecho, documentan sus procesos de documentación y, en paralelo con su acto de convocar, llevan al registro del documental los procedimientos legales, así como a todos los sujetos sociales que participan del 'teatro de la justicia'" (Furtado).

Aunque el documental tenga afinidad con la noción de documento y su supuesto valor indicial, una película documental es siempre también una construcción discursiva. O, para ponerlo en términos propuestos por André Bazin en su clásico ensayo sobre la ontología de la imagen fotográfica, la cámara, en tanto aparato automático que graba indiferentemente de las intenciones de su operador, resulta en imágenes que son como un "fenómeno 'natural', como una flor o un cristal de nieve". Por otro lado, Bazin concluye su ensayo observando que el cine es también un lenguaje (Bazin, 2014). Poniendo esa doble dimensión del cine en términos menos fenomenológicos y más pragmáticos, la teórica Stella Bruzzi propone que el género documental opera dialécticamente entre los polos del registro audiovisual puro (paradigmáticamente representado por la película de Zapruder que registra el asesinato del presidente Kennedy) y la construcción discursiva necesaria para la producción de sentido a partir del registro audiovisual (Bruzzi, 2000). En el último ensayo del dossier, Antonio Gómez explora algunas dimensiones de esta dualidad mediante un análisis del ciclo de películas de Pamela Yates en Guatemala. Gómez traza la trayectoria de la cineasta desde su película más conocida, *When the Mountains Tremble* (1982), hasta trabajos más recientes, especialmente *Granito - How to Nail a Dictator* (2011), prestando atención a la relación

entre la producción documental y los procesos judiciales de los años 1990.

Gómez pone en evidencia y cuestiona la forma en que Yates, interactuando con los procesos jurídicos, redimensiona sus propias imágenes, para usarlas como material forense, reconfigurando incluso los *outtakes* del material de los años 80. Yates se mueve entre “un modelo que proviene del universo de la representación simbólica” y su uso como evidencia en el campo de la legalidad. Esta tensión, lejos de ser irreconciliable, puede pensarse, entonces, en los términos dialécticos que propone Bruzzi, para seguir indagando en la forma en que el cine documental participa en los procesos de justicia y en la “judicialización de la política”.

Todos los documentales en este dossier dialogan y se acercan a diferentes modos de pensar la justicia y la ley frente a la alteridad. Incorporan un espectro que incluye a los pueblos indígenas de la Patagonia austral, discursivamente exterminados por el Estado, y sus reemergencias como sujetos de derecho. Examinan las luchas territoriales de los indígenas en Brasil, la “politización de la justicia” en Puerto Rico, así como también los procesos judiciales de adolescentes en Brasil y las demandas contra la impunidad en Guatemala. Los documentales que trabajamos, de la misma forma que los procesos judiciales, contribuyen con la elaboración de registros, divulgan los crímenes, registran testimonios y obtienen en muchos casos el reconocimiento público de los actos juzgados (Rosenblum, 2012).

El cine documental en su relación con los procesos judiciales señala los límites y obstáculos de la ley como conjunto de normas y castigo, lo que puede verse en varias de las películas que se analizan aquí, por ejemplo *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) y *Granito*. Como propone Rosenblum, las limitaciones del sistema judicial resultan más evidentes cuando los perpetradores no son unos pocos individuos identificables, sino parte del sistema social. De este modo los documentales evidencian, desde distintos ángulos las fallas, fracasos, impedimentos y lagunas de las instituciones legales para

ponerlas en relación directa con las secuelas y consecuencias en la realidad más cotidiana de los sujetos de la ley. El encuentro entre la cámara y estos sujetos, al hacer visible las repercusiones, da una calidad afectiva que invita a continuar interrogando a las instituciones, a las nociones de justicia y al Estado.

Bibliografía

Andermann, Jens y Fernando Bravo (eds., 2013), *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*, Palgrave Macmillan, Nueva York.

Arenillas, María Guadalupe y Michael Lazzara (eds., 2016), *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, Nueva York.

Bazin, André (2014), *¿Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz, 10 edición, Rialp, Madrid.

Black, David (1999), *Law in Film: Resonance and Representation*, University of Illinois, Chicago.

Bruzzi, Stella (2000), *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londres, Nueva York.

Cowie, Elizabeth (2015), "The World Viewed: Documentary Observing and the Culture of Surveillance", en Juhasz, Alexandra y Alisa Lebow (eds.), *A Companion to Contemporary Documentary Film*, Wiley Blackwell, Chichester, West Sussex.

Fabian, Johannes (1983), *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Subject*, Columbia University Press, Nueva York, Chichester, West Sussex.

Furtado, Gustavo Procopio (2019), *Documentary Filmmaking in Contemporary Brazil: Cinematic Archives of the Present*, Oxford University Press, Nueva York.

França, Andrea y José Carlos Avelar (2013), "As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos", en *Devires* 10 (2), 90-109.

Greenfield, Steve, Guy Osborn y Peter Robson (eds., 2001), *Film and the Law*, Cavendish Publishing, Londres.

Grinsburg, Faye (1999), "The Parallax Effect: The Impact of

Indigenous Media on Ethnographic Film," en Jane M. Gaines and Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Moran, Leslie, Emma Sandon, Elena Lozidou and Ian Christie (eds., 2004), *Law's Moving Image*, Glasshouse Press, Londres.

Machura, Stefan y Peter Robson (eds., 2001), *Law and Film*, Blackwell Publishing, Oxford.

Piedras, Pablo (2014), *El Cine documental en primera persona*, Paidós, Buenos Aires.

Rosenberg, Fernando (2016), *After Human Rights. Literature, Visual Arts, and Film in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

Rosenblum, Nancy L. (2002), "Justice and the Experience of Injustice", en Martha Minow (ed.) *Breaking the Cycles of Hatred: Memory, Law, and Repair*, Princeton University Press, Princeton.

Ruby, Jay (1992), "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma", *Journal of Film and Video*, vol. 44, nos. 1-2, 42-66.

Strickland, Rennard, Teree E. Foster y Taunya Lovell Banks (eds., 2006), *Screening Justice - The Cinema of Law: Significant Films of Law, Order and Social Justice*, William S. Hein & Company, Buffalo.

Traverso, Antonio y Kristi Wilson (eds., 2016), *Political Documentary Cinema in LatinAmerica*, Routledge, Nueva York.

Winston, Brian (2015), "Surveillance in the Service of Narrative" en Juhasz, Alexandra y Alisa Lebow (eds.), *A Companion to Contemporary Documentary Film*, Wiley Blackwell, Chichester, West Sussex.