

De documental a documento, de índice a evidencia: el cine de Pamela Yates y el genocidio maya

Por Antonio Gómez

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo revisar el vínculo específico entre algunos puntos del proceso judicial en la escena internacional y el ciclo original de películas documentales de Pamela Yates (EEUU). Este ciclo se inicia en 1982 con el que sea quizás su filme más difundido -*When the Mountains Tremble*- una investigación *in situ* del conflicto armado en Guatemala en los ochenta, que involucra a grupos guerrilleros de izquierda y la acción represiva de la dictadura militar, y cuyo saldo final es la matanza indiscriminada de indígenas que más tarde sería calificada de genocidio; sigue en 2011 con *Granito: How to Nail a Dictator*, sobre el intento de llevar adelante un juicio de genocidio a José Efraín Ríos Montt, en 2013 con el registro íntegro del juicio guatemalteco en *Dictator in the Dock*, y en 2015 con el corto *Mother Tongue: Transforming a Film into Mayan Ixil*; y culmina en 2017 con *500 Years*. En particular se pregunta por el modo en que las películas forman y deforman la noción de realidad al establecer un diálogo entre distintos modelos de comprensión de lo verdadero, lo histórico, y lo real -por un lado, un modelo que proviene del universo de la representación simbólica en la práctica del cine documental, y por otro, uno que deriva de la certeza construida del lenguaje jurídico.

Palabras clave: Pamela Yates; genocidio de indígenas; verdad; lo real.

Abstract

This paper intends to revise the links between some aspects of

international judicial cases and Pamela Yates' first cycle of documentary films. This cycle begins in 1982 with what is perhaps Yates' best known work *-When the Mountains Tremble-* an examination of the 1980s armed conflict between guerrilla groups and the dictatorship led by José Efraín Ríos Montt in Guatemala, which ended in the indiscriminate killing of thousands of indigenous people that would later be identified as a genocide; continues with *Granito -How to Nail a Dictator* (2011), about the attempt to take Ríos Montt to court on an accusation of genocide, followed by *Dictator in the Dock* (2013), which documents the entire Guatemalan trial, and then the short film *Mother Tongue-Transforming a Film into Mayan Ixil* (2015). The cycle concludes in 2017 with *500 years*. This essay deals especially with the manner in which Yates' films configure and reconfigure the notion of reality by establishing a dialogue between different models for the understanding of truth, history, and the real -on the one hand, a model that stems from the universe of symbolic representation in the practice of documentary filmmaking, and, on the other, one that derives from the certainties presented by juridical language.

Keywords: Pamela Yates; genocide of indigenous people; true; reality.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo revisar o vínculo específico entre alguns pontos do processo judicial no âmbito internacional e o ciclo original de filmes documentários de Pamela Yates (EUA). Este ciclo começa em 1982 com o que talvez seja seu filme mais difundido *-When the Mountains Tremble-* uma investigação *in situ* do conflito armado em Guatemala nos anos oitenta envolvendo grupos de guerrilheiros de esquerda e a ação repressiva da ditadura militar, cujo saldo final foi a matança indiscriminada de indígenas que mais tarde seria qualificada como um genocídio;

segue em 2011 com *Granito: How to Nail a Dictator*, sobre o esforço para avançar o julgamento de José Efraín Montt por genocídio, em 2013 com o registro completo do julgamento guatemalteco em *Dictator in the Dock*, e em 2015 com o curta-metragem *Mother Tongue: Transforming a Film into Mayan Ixil*; e culmina em 2017 com *500 Years*. Em particular, o ensaio questiona a forma em que os filmes formam e deformam a noção de realidade ao estabelecer um diálogo entre distintos modelos de compreensão do verdadeiro, do histórico, e do real -por um lado um modelo que provem do universo da representação simbólica na prática do cinema documentário e, por outro, um modelo que deriva da certeza construída pela linguagem jurídica.

Palavras-chave: Pamela Yates; genocídio de indígenas; verdade; real.

Datos del autor

Antonio Gómez enseña cursos de cine y literatura latinoamericana en la Universidad de Tulane, New Orleans, EE.UU. Entre sus intereses de investigación se cuentan el discurso del exilio en Argentina y Cuba en los años setenta, las nuevas poéticas del documental latinoamericano, y la construcción del imaginario peronista en espectáculos públicos.

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2019.

Fecha de aprobación: 25 de junio de 2019.

El equipo formado por Pamela Yates en dirección, Paco de Onís en producción y Peter Kinoy en montaje viene realizando desde los años ochenta películas documentales independientes - a veces comisionadas por cadenas de televisión estadounidenses, a veces bajo los auspicios de algún festival - sobre los procesos políticos de América Latina y el tercer mundo, y en algunos casos, estrictamente ligadas a ciertos hechos judiciales y los

conflictos en torno a ellos. El caso más emblemático es su película *The Reckoning - The Battle for the ICC* (2009) en torno a la creación y establecimiento de la ICC - International Criminal Court o Corte Penal Internacional en La Haya, cuyo primer procurador general fuera Luis Moreno Ocampo, célebre por su trabajo como fiscal auxiliar en el juicio que logró la sentencia a cadena perpetua de los jefes de las Juntas Armadas en Argentina en 1985. La película cuenta el proceso de fundación de la corte y los problemas que ha debido enfrentar para crear y fomentar una reputación de credibilidad y lograr así la adhesión de los estados nacionales en el procesamiento global de causas por lesa humanidad y abusos de derechos humanos - sobre todo ante la oposición de países clave como Estados Unidos, Israel, Rusia o China, que siguen fuera de la lista de naciones signatarias. *The Reckoning*, al adoptar una perspectiva fuertemente identificada con el proyecto de articulación de la ICC, representarlo de un modo unilateral, no conflictivo, y confiar en actos de información y difusión como estrategia de activismo, ejemplifica bien la voluntad estética y política de este equipo de cineastas, con Yates a la cabeza como vocera: causas que encajan en la agenda de la izquierda liberal estadounidense y europea, con gran potencial para la creación de una campaña internacional de concientización, y tratados con una suerte de tono crítico hacia la acción de Estados Unidos y una suerte de tono nostálgico en el lamento por la disolución de los proyectos de la izquierda radical latinoamericana. En los años ochenta, el proyecto podía vincularse a los grupos de solidaridad con América Latina y el activismo feminista en las campañas en contra de la intervención norteamericana en América Central durante la era Reagan (Witham), pero hoy en día, como afirma Fernando Rosenberg respecto de un segmento especialmente condescendiente de uno de los filmes, pero que podríamos extender al proyecto en general, "se asemeja a un producto del *National Geographic* con Yates como embajadora de buena voluntad

-esta vez no de la *intelligentsia* estadounidense, sino de la tierra de la globalización bienintencionada hecha a escala de derechos humanos, y portando no la balanza de la justicia, sino la cámara de video" (132). Más allá de toda posible torpeza política, el impacto de las películas de Yates- sobre todo de las que han tenido que ver con el caso guatemalteco, de las que me voy a ocupar aquí - en la formación de la opinión pública internacional es decisivo, en tanto se ocupa de asuntos prácticamente ausentes de la cobertura de prensa, y alcanza un nivel de distribución inusual para películas del género y sobre esta región.¹

En lo que sigue trato de describir, comprender y valorar la propuesta de un conjunto de películas realizadas por este equipo en torno a los hechos históricos que involucran a grupos indígenas y fuerzas armadas en Guatemala en los años ochenta del siglo pasado, especialmente en lo que tiene que ver con el seguimiento de procesos judiciales derivados de los hechos a partir de los años noventa. Me interesa en particular preguntarme por el modo en que las películas forman y deforman la noción de realidad al establecer un diálogo entre distintos modelos de comprensión de lo verdadero, lo histórico, lo real - por un lado, un modelo que proviene del universo de la representación simbólica en la práctica del cine documental, y por otro, uno que deriva de la certeza construida del lenguaje jurídico.

Comienzo entonces con una descripción del ciclo de películas hechas por el equipo de Pamela Yates entre 1982 y 2017. Si bien voy a concentrarme en tres de las cinco películas, me interesa exponer la relación histórica que se ha establecido en este ciclo de producción que lleva ya treinta y cinco años porque es indicativa de una dinámica de reutilización del pasado y nos pone sobre la pista del proceso de reconversión de materiales que sostiene mi propuesta sobre la relación entre cine y proceso judicial. Luego me enfoco en *Granito*, la segunda

película del ciclo, para rastrear de cerca la mutación de material documental en prueba judicial, y sobre todo la fe realista que sustenta teóricamente tal operación. Finalmente, trato de reflexionar sobre lo que estas películas revelan acerca de dos modos contrastantes y complementarios de construir la verdad, el del filme y el de la corte, y de lo que cada uno puede imponer en el otro.

Un ciclo retrospectivo

El ciclo original de películas de Yates se inicia en 1982 con el que sea quizás su filme más difundido - *When the Mountains Tremble* - una investigación *in situ* del conflicto armado en Guatemala en los ochenta, que involucra a grupos guerrilleros de izquierda y la acción represiva de la dictadura militar, y cuyo saldo final es la matanza indiscriminada de indígenas que más tarde sería calificada de genocidio; el tema reaparece en 2011 con *Granito - How to Nail a Dictator* - película en la que me voy a concentrar; sigue en 2013 con la documentación íntegra del juicio a José Efraín Ríos Montt en Guatemala en una serie de cortos luego reunidos bajo el título *Dictator in the Dock* y en 2015 con el corto *Mother Tongue - Transforming a Film into Mayan Ixil*, sobre el doblaje de *Granito* a lengua ixil, y culmina, por ahora, en la revisión más comprensiva del proceso en la película *500 years* de 2017, en la que se ponen en relación los efectos del juicio a Ríos Montt y el movimiento de protesta contra Otto Pérez Molina, que precipitara su renuncia a la presidencia en 2015.²

Me refiero a las películas como un ciclo porque establecen entre ellas una relación de continuidad y retroalimentación -que tiene más que ver con los usos de la película, con su circulación en el mundo material, y su posibilidad de incidir sobre la materialidad del mundo, que con elementos temáticos o políticos. *When the Mountains Tremble* es un documental de investigación que, respondiendo inicialmente a un impulso

etnográfico -la curiosidad sobre la situación de los pueblos originarios en Guatemala- termina por adoptar una agenda cercana al tercer cine y un tono más bien periodístico. Quizás el elemento más reconocible de la película sea la participación de Rigoberta Menchú, que pronuncia en cámara, en forma casi literal, algunos fragmentos del testimonio que apareciera publicado casi contemporáneamente. Pero los momentos más logrados desde la perspectiva investigativa son la visita a una célula del Ejército Guerrillero de los Pobres, la participación en varias expediciones del ejército guatemalteco hacia las zonas en conflicto (una de ellas en helicóptero, y casi fatal para Yates y Sigel, su camarógrafo) y la entrevista con José Efraín Ríos Montt, líder de la dictadura militar en el poder entre 1982 y 1983. A pesar del tono uniforme que la película lleva adelante en su condena de la acción militar, el sustento material y logístico proveído por los Estados Unidos, y su afiliación clara a la causa de los mayas y las organizaciones de izquierda, el acceso a los comandantes del ejército y sobre todo el acompañamiento de las expediciones a la montaña han sido a lo largo de los años blanco de críticas y suspicacias, que ven, por ejemplo, un fuerte choque entre el relato de Menchú y una cámara que se identifica en muchos momentos con la perspectiva del ejército. Como comenta Maureen Shea en un análisis comparativo del texto del testimonio de Menchú y *When the Mountains Tremble*, "Aunque Menchú narre partes del filme directamente al público, pronto se hace evidente que, a diferencia de las experiencias que cuenta la novela testimonial, los eventos del filme no son vistos a través de sus ojos. Hay otro ojo más privilegiado, el ojo de la cámara a veces operada por Yates y Sigel desde vehículos militares del gobierno. A Menchú no la hubieran dejado poner un pie en ese vehículo, más bien hubiera sido una de las víctimas" (9).

Después de un prolífico destino como material de consulta e ilustración de cursos universitarios en Estados Unidos, y de

la poca atención que recibiera en la controversia en torno a las acusaciones a Menchú a fines de los años noventa,³ *When the Mountains Tremble* tuvo, dos décadas después de su estreno inicial en el festival de Sundance, una derivación inesperada. Cuando en 1999 la fundación Rigoberta Menchú hizo ante una corte española la denuncia del genocidio maya perpetrado por el estado guatemalteco en los años ochenta, la fiscal que asumió la causa diseñó una estrategia que recurría a la película de Yates como material con que probar judicialmente que lo que había sucedido en Guatemala durante el régimen de Ríos Montt podía ser considerado como genocidio. Así, *When the Mountains Tremble* fue de repente redimensionada en el cambio de sus circunstancias de consumo, que determinaban su valor de uso -ya no era juzgada por su validez narrativa, por su poder de reconstrucción histórica o por su capacidad de denunciar la situación de los oprimidos guatemaltecos, sino por su rol como "prueba". Este es el decurso que Yates y su equipo registran en *Granito*. El segundo documental del ciclo cuenta la historia de la construcción del caso de genocidio -finalmente exitosa en su costado europeo, en tanto se pudo articular con autoridad la acusación y emitir la orden de captura internacional de Ríos Montt, pero frustrada en su costado americano, en tanto Guatemala no accedió al pedido de extradición-, pero funciona también como un "making of" de la primera película e intenta así resolver algunas de las insinuaciones antes mencionadas -aclara que fue el mismo Gustavo Meoño quien autorizó el ingreso del equipo de filmación al campamento guerrillero, cómo y por qué fueron invitados a registrar las expediciones militares, y cuál fue el proceso de rodaje en general. En este sentido, la agenda de *Granito* parece ser la redención política de *When the Mountains Tremble*, y al posicionarse sin ningún amago de ambigüedad del lado de la causa indígena, imprime retrospectivamente sobre la película de los ochenta un espíritu similar. Pero el esfuerzo central de *Granito* es sobre todo documentar los empeños de Yates por encontrar en

la película del 82, y especialmente en los *outakes*, en el material sin editar todavía archivado en un depósito neoyorquino, algo que pudiera emplearse como evidencia en alguno de los puntos de la argumentación. En esta búsqueda es que se hace más clara la diferencia de tratamiento del material que alimenta cada modelo de apropiación de lo histórico: el fílmico y el judicial - lo que pudo ser prescindible a la hora de montar un documental puede ser lo que sienta las bases de una acusación legal, mientras que lo más efectivo en tanto película resulta inocuo en la corte. La presentación del caso de genocidio ante el juez que instruye en Madrid se lleva adelante con una alta dosis de dramatismo, empleando una retórica visual y narrativa que acerca el filme los productos de *reality TV*: primeros planos de gestos de frustración o decepción escenificados para la cámara, suspenso construido retrospectivamente, información dosificada. Bajo un tratamiento similar caen los testimonios brindados por sobrevivientes traídos de Guatemala. En estos segmentos se proveen también documentos escritos que sirven de prueba de operaciones oficiales ordenadas por la cúpula del gobierno, pero vemos sobre todo la puesta en escena de la declaración de Yates ante el juez que consiste primero en una serie de actos de palabra: su identificación ("Soy Pamela Yates, documentalista, y en 1982 hice una película en Guatemala") y testimonio ("Acompañé a un grupo del ejército"). Así, *Granito* se afirma como una relectura de la película anterior, casi como un reestreno para la corte.

Mother Tongue hace una operación equivalente sobre *Granito*. Tras la frustración del juicio a Ríos Montt y otros responsables de las matanzas de los ochenta, Yates trabaja en el doblaje a lengua ixil de *Granito*, para exhibirla en las comunidades en un formato accesible a la población local. El corto muestra primero el proceso de doblaje, y luego una sesión de proyección en un pequeño pueblo. La premisa de la que parte es planteada en el cartel inicial -"después del genocidio, el pueblo maya se

encuentra en una aventura lingüística hacia la recuperación de su memoria". La metáfora lingüística sobre la recuperación de la memoria funciona también en relación con la justicia- en un momento se plantea, quizás con excesiva confianza, que la experiencia de ver la película en su propia lengua y quizás el acto de informarse sobre el proceso judicial trunco va a tener un impacto práctico en el destino de Ríos Montt y demás culpables. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto *Granito* es la misma película en inglés, o con subtítulos en español, que doblada al ixil o al quiché (se insinúa hacia el final que después de la primera experiencia de doblaje, otras comunidades siguen el modelo con sus propias lenguas), o sea, hasta qué punto su operatividad a nivel pragmático se impone sobre cualquier otra función. ¿Cuál puede ser la consecuencia de ver la película para las comunidades indígenas, las víctimas del genocidio ya incuestionable, pero así y todo no enjuiciable?

Dictator in the Dock, por su parte, es una serie de veintitrés episodios que registra el juicio guatemalteco a Ríos Montt en 2013. Desde el primer episodio, "Crueldad indescriptible", hasta el último, "El veredicto", la serie se limita a los eventos que toman lugar en o alrededor de la corte durante el tiempo que dura el juicio, selecciona momentos especialmente trascendentales del proceso y los testimonios, tanto de víctimas y acusadores, como del propio acusado y termina en un tono eufórico con el veredicto de genocidio, la condena de Ríos Montt y la orden judicial de que sea conducido inmediatamente a prisión. Aunque la historia parece haber llegado a su cierre natural, con un acto de justicia y castigo, el cartel final del último episodio anuncia: "500 years -coming 2014- continues the story of *When the Mountains Tremble* and *Granito: How to Nail a Dictator*." La película, que no se distribuiría hasta 2017, más que continuar la historia, parece intentar resumirla y darle un tono conclusivo. Hace una revisión general del proceso histórico guatemalteco desde los años

ochenta, incluye nuevas entrevistas a Rigoberta Menchú, puestas en contraste con las originales y, en términos de seguimiento histórico de la línea narrativa no cubierta por las películas anteriores, sintetiza el juicio a Ríos Montt y se ocupa de lo que siguió. Así, rápidamente liquida el tono victorioso de la condena con el anuncio de la anulación de la sentencia por errores de procedimiento durante el juicio y la restitución del *statu quo* que había sido amenazado por la acción judicial. El relato luego destaca la conexión entre los reclamos por la situación de los pueblos indígenas y las protestas en contra de la corrupción imperante durante la presidencia de Otto Pérez Molina. El comentario de uno de los organizadores indígenas revela la agenda política de la película misma, o quizás incluso de todo el ciclo: "...era el momento de entender ese descontento capitalino, de clase media, y cómo lograr vincularlo con nuestras luchas... pensamos entonces conectar la indignación histórica de más de quinientos años con una indignación que brotó en la capital a partir de la corrupción". Del mismo modo, la película resuelve la insatisfacción del proceso a Ríos Montt con el triunfo popular que derivó en la renuncia de Otto Pérez Molina en setiembre de 2015. El encadenamiento de procesos históricos en la Guatemala del último medio siglo resuena en el ciclo de producciones de Yates con la relación de retroalimentación de cada película y la siguiente.

Pruebas descartadas

¿Qué operaciones se realizan en *Granito* para convertir la evidencia visual en prueba judicial, el material fílmico en evidencia histórica? Lo que la película muestra al recuperar los esfuerzos por llevar adelante un juicio de genocidio es no solo la enorme dificultad de coordinar un foro penal que actúe con jurisdicción universal (como se atribuyen las cortes españolas en caso de crímenes de lesa humanidad), sino también la resignificación del rol del documentalista. *When the Mountains*

Tremble es un documental posterior a la renovación de los sesentas y setentas, y surge en un clima intelectual en que no se debate ya que la realidad sea construida en el acto de representación. Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Linda Hutcheon y Jean Baudrillard están preparando o publicando en los años ochenta los textos centrales que conceptualizan el posmodernismo y su particular noción de "lo real". Uno años después este imaginario lograría su expresión más contundente en la idea de "simulacro" de Baudrillard y su provocadora afirmación en torno a la "inexistencia" de la Guerra del Golfo - o sea, la proposición de que la articulación, difusión y consumo de la historia en una serie de imágenes termina por imponerse sobre la historia misma y reemplazarla. Así, en *When the Mountains Tremble*, el ejercicio de recoger distintas versiones de los hechos, de atender a ambos lados de la historia, de visitar el campamento guerrillero pero también el comando del ejército no invita a ser pensado como un ingenuo voluntarismo de objetividad, sino más bien como una hábil estrategia para articular de una manera más convincente un discurso de defensa y acusación. Sin embargo, toda desconfianza en la noción de "objetividad" parece de un modo u otro traicionada en *Granito*. En esta película, la actitud de Yates, y del sistema judicial español que la alienta, denotan una especie de fe moderna en el valor de "documento" de la imagen documental y parecen rescatar los acercamientos teóricos realistas a la ontología de la imagen fotográfica y su naturaleza indicial.

Cuando la abogada que representa a la Fundación Rigoberta Menchú insta a Yates a encontrar en los materiales descartados de la película del 82 un elemento probatorio del caso de genocidio, *Granito* se llena de secuencias que ponen en escena la consulta del archivo, la vuelta sobre el material bruto, el acto de volver a mirar su trabajo después de décadas. En el depósito neoyorquino donde almacena su archivo personal, Yates mueve y abre cajas selladas por años, manipula carretes de película,

activa máquinas de proyección, y se enfrenta nuevamente con las imágenes de su juventud. El fruto de la trabajosa revisión del material recae en algunos puntos que pueden servir para la construcción del caso judicial: las expediciones con el ejército, algunos momentos de las entrevistas con Ríos Montt. Aun así, el documental se ocupa de aclarar que el material fílmico es insuficiente para montar la acusación de genocidio, que en definitiva se va a apoyar, principalmente, en un documento escrito obtenido de forma clandestina de una fuente no identificada en que se registra una operación del ejército con la especificidad técnica que el caso requiere: la emisión de una orden a las tropas de acción para que lleven a cabo una matanza, y la comunicación a los superiores de que la orden ha sido cumplida.

Aunque nos enfocamos principalmente en el tratamiento de los materiales descartados de la película previa, *Granito* cuenta en realidad la exploración de tres diferentes archivos: la que lleva a cabo Yates sobre su propio archivo fílmico, la que lleva a cabo Kate Doyle, archivista forense especializada en la desclasificación de documentos gubernamentales, y el trabajo de Fredy Peccerelli, antropólogo forense que está al cuidado de la excavación de fosas comunes y la identificación de restos. Aunque la disposición formal del filme pone en especial relevancia la consulta del material cinematográfico y pone a Yates en una función casi protagónica, la noción de documento combina en la reconstrucción del proceso de investigación diversas formas: huesos, papeles, metraje fílmico.⁴ Entonces, lo que más nos interesa en el redimensionamiento del material de los ochenta no es su uso en la nueva película, sino el registro del proceso, de las acciones llevadas a cabo por Yates con la esperanza de encontrar en los *outtakes* una prueba. En palabras de Yates: "quizás haya algo en los *outtakes* que se me había pasado". Aquí es cuando el documental encuentra su momento más autorreflexivo y se hace evidente que una de sus aspiraciones es

entender la función social, histórica, política del documentalista. Es esta fe en la posibilidad de encontrar la verdad en el metraje descartado la que revela el modo en que Yates concibe su propia profesión. Y es la posibilidad de que, de existir, esa prueba crucial haya sido dejada de lado en el proceso de montaje de la exitosa e influyente película de los ochenta lo que revela la transformación política de los cineastas y de su proyecto. La conversión del material original de una película vieja en "documento", puesto al mismo nivel que el reporte por escrito de una operación antisubversiva o el testimonio de sobrevivientes excede, por ejemplo, el planteo baziniano sobre el cine como huella indicial dejada por la realidad profílmica, y parece no tener demasiado en cuenta, aunque haya tocado tan de cerca de su propio objeto, el furioso debate en torno a Menchú, que -podríamos decir- hizo tambalear una vez más las nociones ya entonces tambaleantes (estamos hablando de fines del siglo XX, principios del XXI, cuando ya incluso proposiciones posmodernas como la crisis de las metanarrativas, empezaban a sonar *demodé*) y obligó a una redefinición de lo real, a una vuelta de tuerca final hacia su relativización.

Lo que se hace evidente es que el proceso de edición de la película de los ochenta respondía a una lógica de interés. Yates expresa en su momento que su objetivo no era tanto informar al público estadounidense de la situación en Guatemala y de la responsabilidad del gobierno de Reagan en esos eventos, como generar algún grado de empatía: "queríamos hacer una película que acercara a los estadounidenses a Guatemala, no que los distanciara con un estilo seco, informativo -o sea, aburrido" (citado en Shea, 9). Así, se puede colegir que en el cuarto de edición dejaron de lado porciones que respondían a ese tono que querían evitar: seco, informativo, aburrido, y que ahora, con los años y desde otras perspectivas, son precisamente esas las porciones que pueden contener el resto de verdad que sea útil en

la corte.

La verdad en pantalla, la verdad en la corte

La verdad presentada en el contexto de una película documental como *When the Mountains Tremble* o *Granito*, en términos de imagen y como discurso histórico, es una verdad que se reconoce a sí misma como una construcción, que no pretende autoridad fuera de sí misma, del uso previsto por la misma realización material de la película. Se presenta en su articulación lingüística y visual, y se propone como debatible, parcial, relativa - aún si cuenta con el auspicio teórico de nociones como la indicialidad, que le otorgan, en la tradición realista, un marco de validación. Lo que resulta confuso en el caso de Pamela Yates es que, si bien ese parece ser el ideario que alimenta la enunciación en el contexto original de *When the Mountains Tremble* -como sugiere la exhibición del proceso de ensamblaje de la verdad a partir de las versiones y la voluntad de montar la película en función de sus efectos sobre la audiencia- en el momento de *Granito*, en el acto de hurgar en los materiales descartados, parece tomar cuerpo un ideario realista que confía íntegramente en la capacidad de registro de la fotografía.

La noción misma de que una revisión de los archivos pueda ofrecer un detalle de la historia que haya pasado desapercibido antes, pueda resultar evidencia ineludible de la realidad, se apoya en esa fe que acabamos de describir, en la idea de que en efecto hay una verdad y de que esa verdad es susceptible de ser registrada, representada por la cultura. Esta noción moderna, realista, desentona con el espíritu intelectual del momento en que esos materiales visuales fueron capturados, pero, curiosamente, no con el *Zeitgeist* político, el ideario utópico que sostenía el impulso revolucionario latinoamericano.

Al inicio del filme afirma Yates: "Este nuevo documental volvió urgente la pregunta que ha acompañado toda mi vida de

documentalista: ¿cómo entretijemos, cada uno de nosotros, nuestras propias responsabilidades en la urdimbre de la historia?" Quiero proponer que su regreso a una concepción realista de la verdad está condicionado por el contacto con un sistema de representación que opera sobre el mundo práctico: el de ley escrita, el de la corte. El concepto de verdad y el modo de construcción de la verdad que funciona en el ámbito de la corte parece imponerle a Yates una axiología diferente. Hacia el comienzo de un proceso judicial la verdad es un vacío, un objeto a construir en el marco del intercambio argumentativo entre las voces que interactúan en la corte. Esa construcción se lleva a cabo también a través de versiones -sobre todo de la contraposición de dos versiones-, con las mismas herramientas retóricas, lingüísticas, y a partir de evidencias y pruebas materiales. Esa verdad es porosa, somos testigos de su artificialidad, pero en el universo cerrado de la corte, una vez construida y validada, adopta valor absoluto. Como afirma Nichols al inicio de su ensayo "The Question of Evidence": "Todos los discursos, incluyendo el cine documental, buscan externalizar evidencia -ubicarla referencialmente fuera del discurso mismo, que luego gesticula hacia esa ubicación, más allá y antes de toda interpretación" (99). Nichols usa esta generalización para pensar en el cine documental, pero la frase describe muy bien el funcionamiento de la "evidencia" en el discurso del proceso judicial. Una vez articulada en él la verdad, todo se juzga desde entonces a partir de esa verdad, que solo puede ser refutada con la construcción de otra versión más convincente, hecha siguiendo las mismas reglas. Así, en términos judiciales, aún con las herramientas teóricas y en el ambiente filosófico de la relatividad, se necesita el amparo de una verdad sobre la que tomar cualquier serie de medidas. Propongo que este es el modelo que ha contaminado la percepción y la voluntad de Yates. En esta recuperación de la verdad como construcción temporariamente estable apoya su propia

reconfiguración de la noción de cine, de documental, su propio trabajo, su propia capacidad de tener un efecto en el mundo.

Se impone aclarar que en la coyuntura actual de post verdad y "fake news" es muy difícil rescatar ningún valor de predicción en el gesto de Yates de volver a confiar en la firmeza de la verdad, en la capacidad de registrarla fotográficamente y de recuperarla con una simple consulta del archivo no editado. Pero me parece de todos modos importante destacar esa afirmación y comprensión de que nos manejamos en un mundo con distintos sistemas de valores y diversas constelaciones conceptuales, y que es productivo entrecruzarlos -es decir, que puede ser positivo y redituable contaminar el relativismo de la producción cultural que genera su propia verdad con el sistema de reglas infalibles del sistema legal, que si bien no pretende operar bajo la ilusión de que la realidad es una e inalienable, sí sigue apoyándose en la convención de que la lengua nos brinda todavía una vía para la articulación de una verdad aceptable, que es sólida aunque sea siempre reemplazable por otra. La estrategia de construcción retórica de la verdad en el discurso legal -en el caso que nos ocupa, por ejemplo, la idea de que Ríos Montt es susceptible de ser acusado de genocidio si puede verificarse que ordenó una matanza y recibió luego noticias de que la matanza había sido efectivamente realizada- puede ser endeble, pero una vez llevada a cabo adquiere en el universo cerrado de la corte un valor absoluto, en tanto no sea refutada por otra versión construida con similares herramientas. Creo que quizás esa sea la lección que Yates está tratando de aprender de su observación de la ley -no la de que la verdad pueda ser construida retóricamente, sino la de que en tanto no haya sido refutada, la versión que supo construir con su película sigue en pie y merece ser respetada como tal.

Bibliografía

- Arias, Arturo, ed. (2001), *The Rigoberta Menchú Controversy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Baudrillard, Jean (2018 [1991]), *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, París, Ed. Galilée.
- Jonas, Susanne (2018), *The battle for Guatemala: Rebels, Death Squads, and US Power*, Routledge, London.
- Nichols, Bill, (2018), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington.
- (2016), "The question of evidence. The power of rhetoric and the documentary", en *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, University of California Press, Oakland, 99-110.
- Rosenberg, Fernando J. (2016), *After Human Rights: Literature, Visual Arts, and Film in Latin America, 1990-2010*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Shea, Maureen E. (2014), "When the Mountains Tremble and I, Rigoberta Menchú: documentary film and testimonial literature in Latin America", *Film Criticism*, XVIII (2).
- Witham, Nick (2014), "US Feminists and Central America in the 'Age of Reagan': The Overlapping Contexts of Activism, Intellectual Culture and Documentary Filmmaking", *Journal of American Studies*, 48 (1), 2014, 199-221.
- Wilkinson, Daniel (2002), *Silence on the Mountain: Stories of Terror, Betrayal, and Forgetting in Guatemala*, Houghton Mifflin, Boston.

Notas

¹ Todas sus películas están disponibles en plataformas de *streaming* especialmente diseñadas con fines educativos, como Kanopy, pero su último filme, *500 years*, se encuentra también en el servicio de Amazon Prime, de mucho más amplio alcance.

² Sobre el contexto guatemalteco en los años ochenta y después, ver Jonas; Wilkinson.

³ No se hace una sola mención de la película o su directora, por ejemplo, en los múltiples textos recogidos por Arturo Arias en 2001 para sintetizar las discusiones en torno al caso Menchú.



⁴ Es de notar que tanto Doyle como Peccerelli son parte sustancial del relato en otro documental sobre el período en Guatemala, *Finding Oscar* (2016), que relata la masacre de Dos Erres en 1982 y rastrea a sus sobrevivientes. Sin embargo, no se hace mención al trabajo de Yates y su equipo.