

El documental como herramienta de denuncia de la situación carcelaria y la impunidad judicial en América Latina


The documentary as a tool for denouncing the prison situation and judicial impunity in Latin America

Pablo Calvo de Castro¹ 

Universidad de Medellín, pablocalvo@usal.es

Ingrid Estíbaliz Sánchez Diez² 

Tecnológico de Antioquia Institución Universitaria, sigrid@usal.es

Alberto Alejandro Alzate Giraldo³ 

Universidad de Medellín, aalzate@udem.edu.co

ACCESO  ABIERTO

Cómo citar: Calvo de Castro, P., Sánchez Diez, I., & Alzate Giraldo, A. (2021). El documental como herramienta de denuncia de la situación carcelaria y la impunidad judicial en América Latina. Revista Palobra “palabra que obra”, 21(2), 261-275. <https://doi.org/10.32997/2346-2884-vol.21-num.2-2021-3889>

Recibido: 8 de octubre de 2021

Aprobado: 28 de noviembre de 2021

Editor: Ricardo Chica Geliz. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2021. Calvo de Castro, P., Sánchez Diez, I., & Alzate Giraldo, A. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.

RESUMEN

El presente texto aborda las representaciones de distintas vulneraciones de derechos en el contexto judicial y penitenciario de América Latina. A través de la revisión analítica de seis largometrajes documentales representativos en el abordaje de estas temáticas, se plantea una reflexión sobre las fortalezas del cine documental como herramienta de denuncia que permite visibilizar situaciones particulares, pero también impulsar cambios efectivos en los sistemas que afectan al conjunto de la sociedad. Además, la generación de espacios de reflexión en torno a estas temáticas se enmarca en un contexto de desigualdad común para numerosos sectores de población en América Latina que ha sido atendido por el cine documental de la región desde la irrupción del Nuevo Cine Latinoamericano. Mediante una metodología de corte cualitativo, se analizan *La isla de los niños perdidos* (Florence Jaugey, 2001, Nicaragua), *La cárcel y la calle* (Liliana Sulzbach, 2004, Brasil), *Justicia* (María Augusta Ramos, 2004, Brasil - Holanda), *Los ladrones viejos. Las leyendas de Arregio* (Everardo González, 2007, México), *Presunto culpable* (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2008, México) y *Claudia* (Marcel Gonnet Wainmayer, 2010, Argentina). Se plasman los resultados obtenidos desde una perspectiva analítica que identifica esas estrategias narrativas que consolidaron el enfoque social del documental y que hoy en día no han perdido vigencia sino que han sido adaptadas para continuar la denuncia de situaciones de injusticia.

Palabras clave: cine; documental; América Latina; sistema judicial; sistema penitenciario; derechos sociales; justicia social; historia del cine.

¹ Facultad de Comunicación. Universidad de Medellín. Profesor Tiempo Completo.

² Facultad de Derecho y Ciencias Forenses. Tecnológico de Antioquia Institución Universitaria. Profesora ocasional de tiempo completo.

³ Facultad de Comunicación. Universidad de Medellín. Profesor Tiempo Completo.

ABSTRACT

This text addresses the representations of the violation of rights in the judicial and penitentiary context of Latin America. An analytical review of six documentary feature films is carried out. These films investigate the subject of criminal law and the subject of the judicial system. The research offers a reflection on the strengths of documentary cinema as a reporting tool to make particular situations visible. Documentary cinema can also promote effective changes in systems that affect society as a whole. Furthermore, these study areas are in a context of inequality common to many sectors of the population in Latin America. A situation that has been attended by documentary cinema since the arrival of the New Latin American Cinema. Using a qualitative methodology, the following films are analyzed: *The island of the lost children* (Florence Jaugey, 2001, Nicaragua), *The prison and the street* (Liliana Sulzbach, 2004, Brazil), *Justice* (María Augusta Ramos, 2004, Brazil - Holland), *The old thieves. The legends of Artegio* (Everardo González, 2007, Mexico), *Presumed guilty* (Roberto Hernández and Geoffrey Smith, 2008, Mexico) and *Claudia* (Marcel Gonnet Wainmayer, 2010, Argentina). The results obtained are reflected from an analytical perspective that identifies those narrative strategies that consolidated the social focus of the documentary. Today these strategies have not lost their validity but have been adapted to continue reporting situations of injustice.

Keywords: cinema; documentary film; Latin America; judicial system; prison system; social rights; social justice; history of cinema.

INTRODUCCIÓN

Partiendo de un enfoque latinoamericanista del cine documental creado en la región desde la consolidación del Nuevo Cine Latinoamericano y hasta la actualidad (Calvo de Castro, 2019), sobre todo sustentado en la función del cine documental como herramienta de denuncia social de hechos o realidades tradicionalmente silenciados por los medios masivos, las producciones analizadas son resultado de los múltiples procesos de hibridación que han tenido lugar a lo largo de la evolución del género (Nichols, 2001 y Platinga, 1997). Estas producciones, en ocasiones fruto de procesos de reflexión sobre el propio formato documental, se enmarcan en propuestas clasificatorias de autores como Barnouw (1996), Renov (1993) y Nichols (2013) que sustentan el análisis de los descriptores obtenidos tras aplicar la ficha de análisis y que permiten una aproximación a los conceptos concretos observados en las producciones seleccionadas.

En este contexto, resulta clarificador observar cómo la evolución del formato documental en la región ha contribuido en gran medida a consolidar títulos como los analizados. Ya desde las reacciones del género a las

manipulaciones discursivas aplicadas en los documentales producidos durante e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, se observa un cuestionamiento constante que implica una redefinición en lo formal, pero sobre todo en la introducción del factor social en las producciones. La influencia del neorrealismo italiano en el documental de la región se identifica ya en cineastas como Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea en Cuba, Ugo Ulive y Mario Handler en Uruguay, Nelson Pereira dos Santos en Brasil, Margot Benacerraf en Venezuela o Fernando Birri en Argentina. Estos y otros serán los encargados de conceptualizar y desarrollar lo que luego será conocido como Nuevo Cine Latinoamericano (Schroeder Rodríguez, 2013) que propone, en las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado, abordar una realidad desnuda de artificios formales y teniendo en cuenta las particularidades de la región, sobre todo en cuanto a la desigualdad social. Los avances técnicos que tienen lugar en el contexto general de la producción documental también influyen en el cambio de paradigma en este periodo, con equipos de rodaje que permiten una relación más directa con el hecho documentado a partir de cámaras más livianas y la posibilidad de registrar sonido sincrónico. Es este un proceso con rasgos similares al que tiene lugar en la década de los 80 con la llegada del vídeo como soporte de registro. Este cambio de tecnología reduce costes tanto en el registro como en la edición y postproducción del material audiovisual e introduce cambios en lo estético, sobre todo derivados de las limitaciones de las cámaras respecto a la capacidad de generar una imagen con alto rango dinámico y alta resolución equiparable al celuloide. Pero también se introducen cambios en lo conceptual. Es una época en la que los cineastas comprueban como las corrientes del Nuevo Cine Latinoamericano ligadas al activismo político y sindical pierden vigencia. Se introducen temas como el exilio, las migraciones o el desarraigo, que ya a finales del siglo se consolidan como un mecanismo de “toma de conciencia y resistencia de los pueblos frente al neocolonialismo de las transnacionales” (Pérez Murillo, 2010, p. 2).

El cine documental del siglo XXI se ve influido por la irrupción de los medios digitales. Este escenario permite a los realizadores generar contenidos desde una mayor independencia y autonomía técnica (Calvo de Castro, 2019) para “dar cuenta de la lucha revolucionaria o de la resistencia política, pero también de la emergencia de voces e identidades femeninas, homosexuales, etc.” (Waldman, 2016, p. 363), incluyendo el gesto autorreferencial del cineasta de manera más o menos evidente y evolucionando hacia un género consolidado en la vanguardia creativa, formal y narrativa.

Con este contexto de evolución del género documental en la región y a partir de la metodología analítica aplicada a la muestra seleccionada, se establecen

una serie de puntos de conexión que permiten valorar los matices de un discurso latinoamericano en el documental producido en las distintas nacionalidades de la región. Esto sirve de marco conceptual de partida a la hora de analizar la muestra seleccionada, en tanto los sistemas de justicia, afectados por la ineficacia, la falta de recursos, la incapacidad y la corrupción, generan en muchas ocasiones situaciones de vulneración de derechos básicos que repercuten en los sistemas penitenciarios, que responden a los mismos problemas, en este círculo vicioso de la injusticia social.

Metodología

La investigación de la que se desprenden los resultados del presente texto asumen un enfoque cualitativo (Flick, 2002). Se utilizan el análisis fílmico, el análisis histórico y contextual, el *decoupage* de los aspectos formales y el análisis narrativo. Estas herramientas se orientan a las especiales características del cine documental en un contexto analítico que ha reforzado sus estrategias metodológicas orientadas mayoritariamente hacia el cine argumental. En todo caso, se plantea esta estrategia teniendo en cuenta que el análisis fílmico responde a “un deseo clarificador del lenguaje cinematográfico” (Aumont y Marie, 1990, p. 18) vinculado a las estrategias narrativas en distintos contextos de producción documental en América Latina.

En el marco de un estudio transversal en el que se plantearon objetivos e hipótesis que van más allá de lo contenido en el presente artículo, se desarrolla una ficha de análisis específica que categoriza la película en su contexto general de producción y respecto a sus cualidades formales y narrativas. Esto mediante las propuestas metodológicas de Gómez Tarín (2006 y 2011), Montiel (2002), Bordwell, Staiger y Thompson (1997), Martínez-Salanova Sánchez (2003), Cerdán Los Arcos (2015) o Gutiérrez San Miguel (2006) entre otros. Se define la película documental como unidad de análisis, entendida como una obra independiente “susceptible de engendrar un texto que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas y sobre bases visuales y sonoras” (Aumont y Marie, 1990, p. 18).

La aproximación a las seis películas que componen el corpus analizado se realiza en un contexto analítico transversal a la cinematografía documental en América Latina. Es por ello que no resultan representativas de un modo de hacer cine o de articular estrategias de denuncia en el ámbito de la situación carcelaria y la impunidad judicial en América Latina, pero sí establecen una serie de patrones de representación que resultan llamativos en el marco de la producción documental generada en el siglo XXI.

El contexto de producción documental independiente a nivel general, y en particular en América Latina, está permanentemente afectado por la escasez presupuestaria (King, 1994). Como ya se ha indicado, la llegada de la tecnología digital a comienzos de siglo facilitó las cosas, permitiendo el desarrollo de proyectos con medios escasos y equipos reducidos (Cavalcanti y Nuñez, 2014). Aumenta el volumen de producción de manera exponencial en las cinematografías más prolíficas de la región, como ocurre en México, Brasil, Argentina o Chile, pero también aparecen títulos puntuales en países que por sus escasos recursos y pequeño tamaño, carecen de una estructura de producción consolidada que produzca obras relevantes. Claro ejemplo de esta cuestión es la primera película que forma parte de la muestra analizada, compuesta por los siguientes títulos: *La isla de los niños perdidos* (Florence Jaugey, 2001, Nicaragua), *La cárcel y la calle* (Liliana Sulzbach, 2004, Brasil), *Justicia* (María Augusta Ramos, 2004, Brasil - Holanda), *Los ladrones viejos*. *Las leyendas de Artegio* (Everardo González, 2007, México), *Presunto culpable* (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2008, México) y *Claudia* (Marcel Gonnet Wainmayer, 2010, Argentina).

Resultados

A continuación, y mediante epígrafes independientes, se desarrollan los principales resultados del análisis de cada película.

La isla de los niños perdidos (Florence Jaugey, 2001, Nicaragua)

La isla de los niños perdidos (2001) surge del registro audiovisual del Primer Taller de Vídeo para Jóvenes Privados de Libertad en el centro penitenciario La Modelo de Tipitapa, en Nicaragua, celebrado en 2001. Durante el desarrollo del taller se rueda la película y su directora, Florence Jaugey, interacciona con los protagonistas como docente. El taller permite a Jaugey introducirse en la realidad penitenciaria de Nicaragua a través de sus alumnos y a estos, por una parte, les ofrece una vía que les permite salir “de la angustia de sus situaciones personales, por otra les proporcionaba un modo de expresión a quienes, por limitación de su educación, la tenían muy escasa. En términos de la teoría del testimonio, sería como dar voz a quienes no la tienen” (Ruffinelli, 2012, p. 140).

Jaugey no dirige el discurso hacia una crítica del sistema -que tiene evidentes carencias para el espectador-, sino que humaniza a los reclusos que representan a todo un colectivo, el carcelario, que en Latinoamérica está marcado por el estigma de la pobreza.

Utiliza la combinación entre el testimonio obtenido mediante el registro directo con la fuerza simbólica y la información derivada de las imágenes de

recurso. Se introducen también entrevistas en momentos puntuales de la directora con los reclusos, pero la información fluye, sobre todo, a través de los temas planteados en las conversaciones del taller en las que son los propios internos los que debaten entre ellos.

Se produce aquí una redefinición del *fly on the soup* desarrollado por una de las corrientes del *Direct Cinema* norteamericano, a través de las actividades del taller. Aunque en ocasiones se identifica a la directora -en el rol de tutora de los chicos- intentando reorientar las constantes discusiones que se producen entre los reclusos o con los guardias, es evidente que deja que estas tengan lugar. La cámara aprovecha cada momento para registrar esa realidad componiendo un interesante corolario de frustraciones y miedos que son parte de la terapia inherente al taller y a la película.

Atendiendo al gesto autorreferencial, aunque la directora de la película aparece en imagen y participa activamente como dinamizadora con los distintos personajes, lo hace desde un rol externo a la película ya que ejerce como docente en el taller del vídeo que se les está impartiendo a los reclusos y no como directora en las tomas que se muestran en imagen.

Respecto a los aspectos formales, abunda el uso del plano conjunto en tanto sirve para encuadrar las distintas conversaciones que tienen lugar en el transcurso del taller. También son predominantes el plano medio y el plano general con carácter descriptivo en las tomas de recurso. Abunda el movimiento de *zoom out* y *zoom in* con carácter descriptivo y se utiliza el cambio de enfoque como elemento estético en momentos puntuales de la película.

La isla de los niños perdidos (2001) termina con un largo plano en el que los participantes del taller regresan a la cárcel tras la presentación de sus cortometrajes en el exterior. Pasan todos en fila hacia el interior, donde está situada la cámara. Una vez cerrada la puerta la imagen se centra en la cerradura, oscura en contraluz, mediante un *zoom in*, para fundir a negro e iniciar los títulos de crédito. Este plano contrasta con otro *zoom in* al comienzo de la película, cuando aparece un plano general del edificio de la penitenciaría y la cámara cierra el plano, esta vez hacia el cielo, mientras aparece el texto con el título de la película. Ambos recursos tienen una alta carga simbólica y establecen la apertura y el cierre de la película definiendo el concepto de fondo resumido en el título de la cinta.

La cárcel y la calle (Liliana Sulzbach, 2004, Brasil)

Lejos de ser un análisis exhaustivo de la situación del sistema penitenciario para mujeres en Brasil, la película se localiza en la Penitenciaría Femenina

Madre Pelletier de Porto Alegre para seguir durante varios años las historias de tres mujeres que afrontan desde diferentes situaciones vitales la privación de libertad y el regreso a la sociedad una vez cumplidas sus condenas. Claudia, una de las reclusas, tiene un hijo adolescente al que no ve desde hace años y que es su única razón para luchar. Termina su condena en poco tiempo y durante su estancia en la cárcel ha sido referente y apoyo para otras reclusas más jóvenes como Daniela, que cumple una larga condena y acaba de tener un hijo. Tiene problemas psicológicos y tras la salida de Claudia, acaba ingresando en un centro psiquiátrico. Por último, está el caso de Betania, que sale tras cumplir su condena, realiza la transición en régimen semiabierto e intenta comenzar una nueva vida recuperando a su hijo y con una nueva pareja. Al final de la película ni su relación ni la nueva familia formada logran salir bien, aunque ella sigue adelante.

El film establece un original registro de la vida de las protagonistas mediante el testimonio derivado de las largas entrevistas que la directora mantiene con ellas a lo largo de tres años, donde afloran sus reflexiones, sus miedos y sus sentimientos más profundos. Además, la película permite apreciar, mediante esta técnica de documentación pausada y extendida en el tiempo, las intensas relaciones que se establecen en prisión y el *shock* psicológico que supone en muchas ocasiones la vuelta a la sociedad. Constituye por ello un testimonio que escapa del análisis de las condiciones generales de las reclusas para centrarse en lo íntimo y lo profundo.

La directora se sitúa así en un complejo rol en el que debe registrar la realidad desde lo más íntimo y sincero, a través del establecimiento de una relación de confianza, pero sin interferir en la vida de las protagonistas, tanto dentro como fuera de la cárcel, realizando un registro testimonial, aunque siendo también un apoyo en tanto las mujeres encuentran en el proceso de rodaje un lugar donde expresarse con libertad.

Se observa el uso de tomas con angulación contrapicada con función simbólica en momentos puntuales como cuando Claudia ya está en libertad y contempla el paisaje encuadrada con las nubes de fondo, preocupada por Daniella y seguidamente el espectador puede ver a esta en plano contrapicado dentro de su celda escuchando música. La banda sonora está compuesta fundamentalmente por sonido directo procedente de las entrevistas y de las tomas de recurso y está complementado por la música extradiegética en momentos puntuales. El montaje combina las tomas de recurso o de seguimiento de las protagonistas con los planos de las entrevistas. Establece así una estructura formal muy sencilla, liberada de artificios, que otorga toda la importancia al testimonio y a las protagonistas de la película.

Justicia (María Augusta Ramos, 2004, Brasil - Holanda)

La estructura del film, que prescinde de narrador y de comentarios, se establece en el preámbulo de la misma. Antes de los títulos de crédito, el espectador puede observar ya una síntesis que resumen hacia dónde va a transitar la narración.

La directora realiza un análisis del sistema judicial de Brasil a partir de la relación que se establece entre interrogador e interrogado, entre juez y acusado. Una relación desigual en la que el juez prejuzga de antemano teniendo en cuenta el contexto social, el nivel económico, la naturaleza del delito y hasta el origen racial del acusado, estableciendo un rol previo en el que este se siente totalmente fuera de cualquier zona de confort y le resulta imposible expresarse en un contexto de igualdad. Es esta una de las estrategias que utiliza la película cuando pone en tela de juicio la garantía de los derechos constitucionales y el propio funcionamiento del sistema judicial, que deriva en las imágenes de las celdas atestadas de cualquier cárcel brasileña -o latinoamericana- en las que la reinserción, la adaptación psicológica y la propia dignidad humana, quedan totalmente al margen de las estrategias administrativas cuando son precisamente éstas las causantes de la situación y no la falta de recursos o las situaciones de marginalidad que llevan a muchas personas a cometer delitos.

El montaje es pausado utilizando planos largos y estáticos que generan un ritmo narrativo lento y reflexivo. En el registro continuado de las vistas judiciales, la directora introduce insertos de planos de escucha en determinados momentos, así como alguna toma de recurso como elemento de transición. En ocasiones se introducen tomas de los monitores de las cámaras de seguridad de la penitenciaría o de los televisores donde el juez y la abogada de oficio, cada uno en su casa, contemplan las noticias. La directora establece un punto de transición a través de este elemento para pasar de una secuencia a otra.

La cámara permanece estática tanto en el registro de las vistas y las escenas familiares como en las tomas de recurso. Solo se observa el uso de panorámicas de acompañamiento en momentos puntuales, así como de travelling derivados de las transiciones que se establecen en los desplazamientos en coche del juez y la abogada una vez terminada la jornada laboral. La ausencia de movimiento de cámara se utiliza como recurso narrativo que acompaña el ritmo visual además de estar derivado de las circunstancias de la grabación, realizada con estilo directo observacional.

Justicia (2004) supera el tono de denuncia, que tanto marcó las películas pertenecientes al Nuevo Cine Latinoamericano en la década de los setenta, para abordar, con un estilo directo a la manera del *fly on the wall* del *Direct Cinema* de Frederick Wiseman en Estados Unidos, un registro observacional con la cámara fija, en el que la realidad fluye libre para construir una historia que el espectador debe dotar de sentido. Pero la directora agrega aquí valor a la observación del contexto judicial entrando en las vidas de sus protagonistas. Con el mismo estilo observacional distante, personaliza a los actores del sistema, de forma que el espectador puede elaborar sus propias conclusiones mediante el análisis de todas las aristas del problema. Si se atiende a la temática y se conecta este análisis con el realizado sobre la película *La cárcel y la calle* (2004), dirigida por Liliana Sulzbach, estrenada en la misma fecha y en el mismo país, se puede afirmar que el cine documental es el género por excelencia para tratar esta realidad, ya que cuenta con la flexibilidad necesaria para establecer, en lo formal y lo argumental, tantas variables como sean necesarias a la hora de contar una historia.

Los ladrones viejos. Las leyendas de artegio (Everardo González, 2007, México)

Los ladrones viejos. Las leyendas de artegio (2007) es la primera producción de Artegios Producciones, empresa fundada por el propio director junto a Roberto Garza y Juan Patricio Riveroll y que se ocupa también de la distribución mediante su filial Artegios Distribución. Obtuvo el apoyo de Hubert Bals Fund, FONCA, el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales y el Centro de Capacitación Cinematográfica.

La película se estructura en torno a las historias de cuatro ladrones que vivieron su época de esplendor durante las décadas de los sesenta y setenta y que en la actualidad cumplen largas penas de prisión. Pero uno de ellos, Efraín Alcaráz Montes de Oca, apodado El Carrizos destaca por encima de todos con su halo de misticismo y su capacidad para transmitir la historia de su vida. Es este un film que recupera la faceta humana de un oficio, el de ladrón, que en el pasado estaba sustentado por una serie de códigos de conducta y alejado de la violencia extrema que hoy impregna cualquier hecho delincencial en México, un estado fallido en algunas zonas de su territorio donde la proliferación de delincuencia organizada vinculada al tráfico de personas y de sustancias ilegales ha derivado en cientos de miles de asesinados y desplazados en los últimos años. La convivencia con el resto del colectivo y con la policía se hace patente en muchos de los testimonios que registra la película. Entre ellos destaca el de El Carrizos, que narra el acuerdo que mantenía con el policía Jorge Téllez, apodado Drácula y como este le traicionó. El Carrizos testificó contra él ante otro policía en venganza por romper el pacto y por las torturas que sufrió estando detenido.

La película avanza en una estructura cronológica desde la infancia de los protagonistas hasta el momento actual, en el que incluso se hace patente la ausencia de toda esperanza de futuro debido a la avanzada edad de los reclusos y las largas condenas que tienen por delante. El hilo argumental se apoya en los testimonios de los entrevistados al prescindir de la narración en *off* y de otros elementos aclaratorios como el texto en pantalla. Los elementos visuales que complementan las entrevistas están formados por recursos de archivo histórico procedente de reportajes de televisión o filmaciones de los sesenta y setenta y material elaborado por el propio equipo de grabación, en el que se incluyen tomas actuales y un gran número de recortes de prensa y archivos policiales que hacen referencia a los casos en los que estuvieron implicados los protagonistas.

Al comienzo de la película, cuando los personajes rememoran su infancia y las condiciones en las que crecieron, el director establece un paralelismo entre las imágenes de archivo -reportajes de la televisión en los que se entrevista a niños de la calle o se habla sobre la delincuencia infantil, registrando incluso el testimonio de un niño de la calle que habla sobre sus condiciones de vida- y la información derivada del testimonio en las entrevistas. Aunque las imágenes no corresponden con la identidad de los personajes, se utiliza el material de archivo como metraje referencial del argumento, siendo esta una licencia del director respecto a la representación de hechos pasados.

Presunto culpable (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2008, México)

La película nace del contacto de la familia de José Antonio Zúñiga, protagonista del film y encarcelado por un asesinato que no había cometido, con dos jóvenes mexicanos estudiantes de derecho en la Universidad de Berkeley. Familiares y amigos de Zúñiga fueron “quienes en principio expusieron el caso a la pareja de estudiantes. Sin crearles falsas expectativas, estos prometieron estudiar el expediente” (Ruffinelli, 2012, p. 234) y consiguieron reabrirlo meses más tarde. Analiza el caótico sistema de justicia de México en el que se vulneran sistemáticamente las garantías de los acusados. Se rige por el Código Napoleónico o inquisitorio en el que no es el fiscal el que debe demostrar la culpabilidad de los acusados, sino estos los obligados a demostrar su inocencia. Este sistema obvia cualquier derecho del acusado y los jueces dictan sentencia sin apenas valorar las pruebas.

En el juicio del protagonista, celebrado con el acusado detrás de una reja en una sala con un alboroto mayúsculo, no se toman en cuenta numerosas pruebas, se hace patente como la fiscal obvia cualquier tipo de garantía en el proceso y los testigos de la acusación no tienen argumentos sólidos para establecer una versión fiable de los hechos. Tras otro proceso judicial, en el

que Zúñiga vuelve a ser declarado culpable, los abogados consiguen que se acepte un recurso ante un tribunal superior. En este punto se puede hablar de suerte -pero no de justicia- para el protagonista, pero no para miles de personas detenidas en México que carecen de todas las garantías judiciales y que se apiñan en las cárceles engrosando las filas de la injusticia, la exclusión, la pobreza y la falta de garantías constitucionales.

La capacidad de esta película, referenciada en varios momentos de la misma por los propios directores, radica en la importancia esencial del cine documental como prueba, pero también como elemento fiscalizador de los hechos desde el momento en que hay una cámara presente. El equipo de rodaje tardó un año en conseguir el permiso para poder incorporar la cámara al proceso, pero una vez logrado, tanto la presencia de la misma como la repercusión que tuvo el documental, permitieron afrontar una realidad que se producía sólo porque nadie tenía conocimiento de ella y las víctimas eran siempre personas sin voz y sin capacidad para hacerse oír.

Un minucioso montaje del registro de los testimonios genera un ritmo narrativo que impide al espectador desviar la atención de los increíbles hechos narrados. El uso de una cuidada postproducción, la combinación de las entrevistas más reposadas con los testimonios obtenidos con estilo directo y el uso de elementos novedosos, como la división de la pantalla para contraponer en el mismo encuadre los gestos y los rostros del juez y el abogado durante el juicio y del testigo y el acusado durante el careo, generan la comunión total entre el continente y contenido, produciendo uno de los documentales más relevantes de las últimas décadas a nivel global, que pone de relevancia, una vez más, la necesidad de este género como elemento de control y difusión de las injusticias que padecen los ciudadanos. En las tomas de recurso se introduce el primer plano y el plano detalle con función simbólica, así como elementos como el cambio de foco en algunas tomas de recurso como herramienta para dotar de mayor estética a las imágenes que se suelen combinar con el movimiento de travelling. Es este el movimiento más significativo y simbólico utilizado en la película, mediante el que la cámara recorre las salas en las que se acumulan los cientos de miles de expedientes como el de José Antonio y que han privado de libertad a miles de personas sin haber establecido unas garantías procesales adecuadas.

El montaje se apoya en la música y en los recursos visuales aplicados a las imágenes del expediente para generar un fuerte ritmo narrativo a lo largo de toda la película en consonancia con la dureza del tema documentado y la tensión que viven los personajes a lo largo de muchos momentos del film. La banda sonora está compuesta por el sonido directo procedente de las entrevistas, las grabaciones de las vistas de los juicios y la toma de recurso

en las que se introduce la grabación de las conversaciones telefónicas entre Zúñiga y sus abogados desde la cárcel. A este conjunto de sonidos se le añade la música extradiegética con función de acompañamiento y apoyo a las transiciones entre secuencias, en muchas ocasiones compuesta e interpretada por el propio protagonista. Se incluyen además efectos de sonido como elemento de refuerzo a las transiciones de las imágenes de archivo fotográficas y del expediente del caso que llevó a Zúñiga a la cárcel.

Su paso por distintos festivales lo consolidó como uno de los títulos más trascendentes del año 2008 obteniendo decenas de premios.

Claudia (Marcel Gonnet Wainmayer, 2010, Argentina)

La película se asoma a la vida de Claudia Sobrero en prisión y en su proceso de reinserción, una vez alcanza la libertad. Hasta la fecha es la mujer que ha cumplido la pena de cárcel más larga en Argentina ya que fue condenada por el asesinato de Lino Palacio y su esposa junto a dos cómplices cuando tenía solo 21 años y cumplió 27 años de prisión.

Claudia (2010) surge de una idea de Marcel Gonnet, Patricio Escobar y Damián Finvarb director, productor principal y director de fotografía respectivamente en la película. Se produce en un contexto de total independencia y obtuvo puntuales apoyos como el de la Asociación de Documentalistas Argentinos para la democratización de la producción cinematográfica (DOCA). Cuenta, posteriormente, con el apoyo en la producción y la distribución del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA). Obtuvo el Premio a Mejor Documental en el Festival Iberoamericano de Cine y Vídeo de Río de Janeiro.

Pero la relación entre el director y la protagonista se forja mucho antes, cuando Gonnet conoce la historia de Claudia e, interesado por el tema de las condiciones carcelarias en América Latina, se comunicó con ella, trabaron amistad durante nueve años y al cabo de los mismos formularon la idea de realizar un documental sobre su caso. En tres décadas, obviamente Claudia cambió. De la jovencita drogadicta pasó a ser una mujer madura y cuarteada por la condición de sobrevivir, no de vivir (Ruffinelli, 2012, p. 254).

El director logra convertir el fuerte carácter de Claudia en fresca y magnetismo ante la cámara, para generar un retrato que humaniza a una persona a la que durante décadas se ha catalogado únicamente dentro de las enciclopedias del crimen y con la que se ha desarrollado, en series de televisión y novelas, ese estigma del asesino enajenado tan atractivo para el público.

Se incluyen encuentros, conversaciones informales y entrevistas más reposadas con Claudia y con otros sujetos. En las primeras se suele grabar con la cámara al hombro, efectuando movimientos de reencuadre en el seguimiento del personaje, y en las segundas, se utiliza la cámara montada en un trípode y el plano fijo. Se combina así un estilo directo de grabación con el registro en un formato más televisivo o reportajístico en lo formal. El director establece varios diálogos en el montaje de las diferentes intervenciones, contraponiendo los discursos sobre una realidad que trasciende la historia de Claudia y que, en muchas ocasiones, se convierte en un debate sobre la manera de actuar dentro del sistema penitenciario.

Así, la película se convierte por momentos en un ejercicio de reflexión sobre las penas de cárcel que se alargan durante décadas y sobre el proceso de reinserción -inexistente en muchas ocasiones- al que deben enfrentarse los reclusos. Claudia Sobrero es un ejemplo de recuperación que ve malogradas muchas de sus expectativas una vez recobra la libertad, a la hora de afrontar proyectos laborales y las trabas que le pone la administración. Las reflexiones y frustraciones de las personas que trabajan en la reinserción de presos muestran que la problemática comienza una vez la persona recupera el contacto con una sociedad con la que ha perdido cualquier tipo de relación.

Conclusiones

El panorama que se desprende de las reflexiones vertidas en las películas por sus realizadores no resulta demasiado halagüeño. Para la población reclusa, el contexto latinoamericano alberga sistemas penitenciarios saturados, que no cumplen las mínimas condiciones de habitabilidad y sobre todo que no están pensados para la reinserción social ni para la reparación de las brechas emocionales y psicológicas que enfrentan los usuarios. Este es un aspecto más vinculado con lo íntimo y lo profundo, pero que se convierte en transversal para hombres, mujeres y jóvenes de la inmensa mayoría de los países de la región.

Las conclusiones sobre las falencias del propio sistema judicial tampoco son demasiado optimistas. La situación de los profesionales es de frustración por la incapacidad de un sistema en el que ellos desarrollan su labor -como se observa en *Justicia* (2004)- o directamente de desinterés o dejación de funciones -como se analiza en *Presunto culpable* (2008)-. Pero también está impregnada de altos niveles de corrupción, planteados con profusión en *Los ladrones viejos. Las leyendas de artegio* (2007) pero también analizados en el resto de cintas. Estos factores, que afectan a los profesionales y que son estructurales, acaban repercutiendo en el sistema penitenciario y

generando un ecosistema de exclusión y marginalidad que deriva en altos niveles de violencia.

Liberados de cualquier artificio en cuanto a la construcción formal y estética, otorgando la importancia al testimonio y sin negar el valor simbólico de lo visual en este contexto tan concreto en el que se desarrollan, los títulos analizados refuerzan el valor del cine documental como prueba, pero también como actor de denuncia de casos de flagrante injusticia social y vulneración de derechos. Son cruciales para visibilizar las anomalías en los procesos. Estas películas son documentos que pueden impactar de manera real para que se afronten cambios efectivos en sistemas que afectan a amplios sectores de la población de América Latina, pero también para abrir espacios de reflexión sobre el sistema penitenciario a nivel general y la utilidad de las penas de cárcel sin el complemento de actividades de reinserción que permitan a las personas integrarse en un contexto no delinencial de la sociedad.

Como se ha podido observar, estos documentales ponen el foco en una temática específica, que afecta a un ámbito de la sociedad y que denuncia una vulneración concreta de derechos, pero que se conecta con otras temáticas trufadas por la desigualdad social como el indigenismo, el ambientalismo, la violencia contra sectores campesinos, la corrupción política, etc. que son abordados por el documental latinoamericano cumpliendo esa función que Barnouw (1996) definió como fiscal acusador que, lejos de perder vigencia, hoy es más necesaria que nunca.

Referencias

- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona. Paidós.
- Barnouw, E. (1996). *El documental, historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Calvo de Castro P. (2019). Cine documental latinoamericano: conclusiones con base en un estudio transversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales. *Kepes*, 16(20), 126-151. <https://doi.org/10.17151/kepes.2019.16.20.6>
- Cavalcanti Tedesco, M. y Núñez, F. (2014). Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método filmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Cine Documental*, 10, 27-44. <https://goo.gl/ZQt2BK>

- Cerdán Los Arcos, J. (2015). Un lugar ético para las imágenes documentales (en el contexto de las ciencias sociales), en Fernández Guerra, V. (Coord.). *Revisitando el documental; de Flaherty al webdoc*. Cuadernos Artesanos de Comunicación. N. 83. La Laguna (Tenerife): Latina. <https://goo.gl/QWM3BR>
- Flick, U. (2002). *An introduction to Qualitative Methodology*. Chicago: Markham.
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *El Análisis de un texto fílmico*. Castellón: Beira Interior.
- Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- King, J. (1994). *El carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Nichols, B. (2001). Los documentales y el modernismo: 1919-1939. *Comunicación y Sociedad, Vol XIV, 2*, 71-91.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México DF: UNAM.
- Pérez Murillo, M. D. (2010). Temas del cine documental como fuente para la historia de América Latina en el SXX. *Naveg@merica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*, 4, 1-15. <http://revistas.um.es/navegamerica/article/view/99931>
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Ruffinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Schroeder Rodríguez, P. A. (2013). Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco. *Valenciana*, 12, 129-154. <https://bit.ly/3wFjY8c>
- Waldman, G. (2016). Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 226, 335-378. <https://bit.ly/3ktiDN2>