
Número 20 - Año 2019

ISSN 1852 - 4699

[Artículos](#)

[Traducciones](#)

[Críticas](#)

[Reseñas](#)



Cine Documental forma parte del Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas. Res. 2485/2014



Cine documental es una publicación académico científica con referato indexada en Latindex





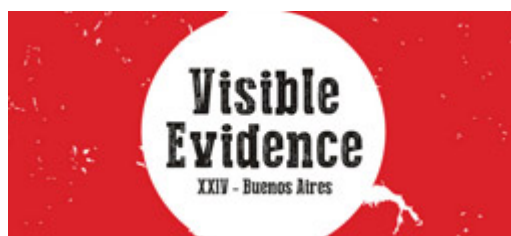
B1



Cine Documental ha sido declarada de interés cultural por el Consejo de Promoción Cultural del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Resolución n° 202.



El equipo de la revista Cine Documental ha sido distinguido con una beca para Proyectos Grupales del Fondo Nacional de las Artes. La revista Cine Documental ha recibido el tercer premio en el Concurso Nacional para Promoción de Revistas Culturales Independientes del Fondo Nacional de las Artes



El cine documental y los procedimientos de la ley: observación y reflexividad en el cine de Maria Augusta Ramos

[Descargar texto \(http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/art5-1.pdf\)](http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/art5-1.pdf)

Por Gustavo Procopio Furtado

Resumen

A partir de la noción de que el cine y el derecho constituyen prácticas y regímenes discursivos afines, pese a sus distintas funciones sociales, el presente ensayo elabora la relación entre estos dos campos mediante un análisis del trabajo de la directora brasileña Maria Augusta Ramos. En **Justiça** (2004) y **Juízo** (2007), dos documentales hechos en salas de tribunales, Ramos despliega un estilo documental que es intensamente observacional y al mismo tiempo reflexivo, ya que establece un paralelo entre los procedimientos del cine y del sistema judicial. Sus filmes observan las formas de observación de la ley, documentan sus procesos de documentación y, en paralelo con el acto judicial de convocar a los

acusados, llevan al registro del documental los procedimientos legales así como a todos los sujetos que participan del “teatro de la justicia”, incluso los oficiales del sistema judicial. Posicionando a los espectadores como testigos y jueces de lo que se observa, estas películas nos invitan a pensar simultáneamente en los meticulosos procedimientos formales del cine documental y en los procesos del sistema de justicia en una sociedad estructuralmente injusta.

Palabras clave: Documental; derecho; sistema judicial.

Abstract

Departing from the notion that the cinema and the law constitute related practices and discourses, despite their different social functions, this essay elaborates on the relationship between these two fields through an analysis of the work of the Brazilian filmmaker Maria Augusta Ramos. In **Justiça** (2004) and **Juízo** (2007), both made in courtrooms, Ramos displays a documentary style that is intensely observational and, at the same time, reflexive, insofar as it establishes a parallel between the procedures of cinema and of the justice system. Her films observe the observations of the law, document its processes of documentation, and, in parallel with the law’s summoning of the accused, brings into the visible record the legal proceedings as well as all the social subjects who participate in the “theater of justice,” including the officers of the court. Positioning viewers as witnesses and judges of what is observed, these films invite us to think simultaneously about the meticulous formal procedures of documentary film and the processes of the justice system in a structurally unjust society.

Keywords: Documentary; law; judicial system.

Resumo

Partindo da noção de que o cinema e o direito constituem práticas e regimes discursivos afins, apesar de suas diferentes funções sociais, este ensaio elabora a relação entre esses dois campos através da análise do trabalho da diretora brasileira Maria Augusta Ramos. Em **Justiça** (2004) e **Juízo** (2007), dois documentários feitos em tribunais, Ramos emprega um estilo documentário que é intensamente observacional e, ao mesmo tempo, reflexivo, estabelecendo um paralelo entre os procedimentos do cinema e do sistema de justiça. Seus filmes observam as formas de observação da lei, documentam seus processos de documentação, e, paralelamente com o ato judicial de convocar a presença do acusado, traz ao registro documentário os processos judiciais assim como todos os sujeitos que participam do “teatro da justiça”, inclusive os oficiais do sistema judicial. Posicionando aos espectadores como testemunhas e juízes do que é observado, os filmes nos convidam a pensar simultaneamente sobre os meticulosos procedimentos formais do documentário e os processos de justiça em uma sociedade estruturalmente injusta.

Palavras-chave: Documentário; direito; sistema judicial.

Datos del autor

Gustavo Procopio Furtado es profesor asistente de Romance Studies y Arts of the Moving Image en Universidad de Duke. Sus áreas de investigación incluyen literatura y cine latinoamericanos, narrativas de viaje, teoría y práctica del cine etnográfico y documental, y la producción audiovisual indígena. Su libro **Documentary Filmmaking in Contemporary Brazil: Cinematic Archives of the Present** ha sido publicado por Oxford University Press en 2019.

Fecha de recepción: 1 de marzo de 2019.

Fecha de aprobación: 13 de junio de 2019.

En las últimas décadas los debates sobre la relación entre el cine y la ley han proliferado, sobre todo a través de publicaciones del campo de la enseñanza del derecho. Aunque este cuerpo crítico aporte importantes contribuciones, especialmente en la clasificación y análisis de películas sobre juicios (**courtroom dramas**), manifiesta una tendencia a limitarse a un acercamiento que enfatiza el realismo de verosimilitud representacional. Aquí el cine pertenece al orden de la representación mientras que el campo del derecho pertenece prioritariamente al orden de lo “real,” un referente empírico y concreto cuya existencia precede y es independiente de la representación en el campo de producción cultural.

En los libros pioneros de los estudios de cine y derecho se suelen enfatizar los desvíos entre la representación y la realidad de la ley y explorar las implicaciones de estos desvíos para la percepción popular del derecho y de la ley. [\[1\] \(#_edn1\)](#) Por otro lado, desde la perspectiva de los estudios del cine, los acercamientos más productivos consideran el cine y el derecho como prácticas y regímenes discursivos afines pese a sus distintas funciones sociales. Enfocándose en la centralidad de la narrativa en el cine y en el sistema legal y tratando principalmente del género de películas sobre juicios, David Allan Black propone que cualquier inclusión de los procedimientos de la ley en el cine consiste inevitablemente en una construcción reflexiva ya que se trata de la incorporación de un régimen narrativo por otro. Mediante la atención a esta reflexividad, Black ubica el cine de ficción y el derecho en una relación mutuamente reveladora que aquí me interesa expandir y explorar con respeto al cine documental en su especificidad.

Si bien la narrativa es un componente central del género documental, la relación entre este género y el derecho aporta otros puntos de comparación y contacto—por ejemplo, la afinidad entre las formas de observación documental y los aparatos de vigilancia y la importancia del concepto del archivo en ambos campos. Como nota Elizabeth Cowie, la mirada documental así como los aparatos de vigilancia “exige que el mundo no solamente pueda ser observado sino también registrado en una grabación” (Cowie, 2015: 599). Los sujetos convocados a la visibilidad por la ley y por el cine documental suelen coincidir en tanto representantes del “otro” social de las clases dominantes, figuras marginalizadas que entran en contacto con representantes de estas clases en situaciones y lugares específicos, como las “zonas de contacto legal” (Joseph, 2001: x) o en la escena de la filmación documental. Tanto el cine documental como los procedimientos de la ley y sus instituciones producen registros de los sujetos que entran en su campo de visión—rostros sacados del anonimato de la multitud y de la vida cotidiana, convocados a la visibilidad por oficiales de la justicia o por operadores de cámara documentales. La ley y el cine documental sostienen una íntima relación con el concepto del archivo. Cabe recordar que el documental conlleva en su nombre la idea del “documento” con sus sentidos de evidencia, registro y prueba así como el sentido más antiguo de la palabra remitiendo etimológicamente al latín “docere” que significa enseñanza, instrucción y aviso (Rabinowits, 1994: 18). A pesar de obsoleto en el lenguaje común, la raíz pedagógica del sentido de la palabra “documento” sigue siendo relevante para el cine documental y también para la práctica y la aplicación de la ley con su sistema “correcional”.

Entre los cineastas brasileños, Maria Augusta Ramos se destaca por haber observado con mayor detenimiento escenas en las que sujetos marginalizados entran en contacto con el sistema legal. Ramos produce un cine a la vez intensamente observacional y reflexivo que explora e incluso intensifica la afinidad entre la ley y el documental. En **Justiça** (Justicia, 2004) y **Juízo** (**Juicio**, 2007), Ramos sitúa el género documental dentro del marco de los procedimientos burocráticos del derecho. Estos filmes documentan el momento en el cual los sujetos marginales se vuelven visibles para la ley al ingresar en los archivos, las operaciones e instituciones del sistema legal. De este modo, Ramos da a conocer no sólo estos sujetos, sino también los procedimientos y los oficiales de la corte que los convocan. Al replicar mediante la visión documental el llamado a visibilidad que formulara inicialmente el derecho, las películas de Ramos ambientadas en salas de tribunales se posicionan en una relación de espejismo con 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 todos los sujetos sociales que participan del “teatro de la justicia” (França y Avelar, 2013: 1994).

En estas películas ambientadas en salas de tribunales, el cine mismo se acerca a la ley y al sistema judicial de varias maneras y con una finalidad práctica: para hacer sus películas, Ramos necesita ganarse la confianza de los jueces y oficiales de la corte pues son ellos quienes le pueden otorgar o negar el ingreso a la sala de juicio. Aunque no se podría describir sus filmes como imparciales, su estilo de observación austera y retóricamente reticente parece querer no opinar sobre los magistrados del derecho o los procedimientos de la ley. Parece desear simplemente observar al trabajo judicial. El acercamiento de Ramos se insiere en la tradición del cine de observación, la cual, como sugieren Anna Grimshaw y Amanda Ravetz, “se basa en el rechazo de cualquier método que fragmente las realidades etnográficas como paso preliminar para su recomposición en función de un marco conceptual externo” (2009: 4). El estilo observacional se caracteriza, por ende, por su esfuerzo en abarcar y preservar, en lo posible, la totalidad espacio-temporal del mundo que documenta, dejando a los espectadores la tarea de interpretar el significado de lo que ven. En esta misma línea, Ramos evita los movimientos de cámara o los cambios en el encuadre y su uso de una posición fija para la cámara sugiera una forma desapegada de observación. La directora opta por un montaje discreto, por el uso de la luz natural y por las tomas largas. Aunque se formó como música, sus filmes carecen incluso de cualquier trama sonora o de voces en off, limitándose a incluir sonidos diegéticos en su fidelidad fenomenológica al que se ve y escucha en el momento de filmación.

Este austero estilo observacional expone los filmes de Ramos a críticas. Fernando J. Rosenberg nota que el aparente desapego de su estilo de observación puede percibirse como una forma de complicidad entre la mirada del documental y los protocolos legales, los cuales tienen la apariencia de justicia pero en la práctica esconden “una realidad abusiva y estructuralmente injusta” (2016: 145). Pero es precisamente este estilo lo que aseguró que la cineasta tuviera acceso ininterrumpido a las cortes en dos ocasiones distintas.^{[2](#_edn2)} Cabe recordar que, en contraste con el cine de ficción, son raros los documentales que registran procedimientos de tribunales—ya que raramente se otorga tal acceso a cámaras. Le ley controla y restringe su propia visibilidad. De hecho, la relación entre el derecho y el mundo de las imágenes contiene una cierta ambigüedad. Por un lado, como el cine documental, el derecho se apoya epistemológicamente “en una forma autoritaria de conocimiento basada en la cualidad indudable de los fenómenos observables” (Silbey, 2007: 131). Por ende la importancia del testimonio de testigos en la deliberación legal. Por otro lado, el derecho mantiene una relación de sospecha con las imágenes y lo visible, como indica de manera icónica la Dama de la Justicia cuya capacidad de juzgar y punir (la balanza y la espada) de forma imparcial depende de la venda en sus ojos.^{[3](#_edn3)}

La forma de observación desplegada por Ramos parece negociar entre la creencia en el valor epistemológico de la observación y la desconfianza en las imágenes que caracteriza el derecho. Su forma de observación se puede comparar con una concepción idealizada de una posición judicial que busca la imparcialidad. Uno de los jueces que aparece en **Justicia** es también profesor de derecho y, en un momento en la película, les dice a sus estudiantes que el ejercicio del derecho es “una búsqueda por la verdad”. Esta búsqueda exige una investigación imparcial de los hechos. Por supuesto, ningún juez es verdaderamente imparcial—y los filmes de Ramos ponen frecuentemente en evidencia los prejuicios de los jueces como se verá más adelante. Aun así, el protocolo de los procedimientos jurídicos formaliza una noción de celo judicial, el cual se manifiesta en los procedimientos de recopilación de documentos, declaraciones y testimonios dados bajo juramento—es decir, una formalización de los procedimientos que genera la apariencia de un trato justo, esencial para preservar la legitimidad de la ley. Tal como ha argumentado Robert M. Cover, los buenos modales expresados en la formalidad de los procedimientos legales enmascaran la amenaza de violencia en que radican y que garantiza el mantenimiento del ejercicio del derecho. El orden de la sala de tribunal y la aplicación de sus juicios sólo existen en conjunción con la amenaza clara de violencia y la aplicación de penalidades no es sino la aplicación quirúrgica y metódica de la misma mediante la sujeción a las autoridades y el encarcelamiento. Con la formalidad de un ritual, cada audiencia comienza con la confirmación de hechos básicos como la identidad del acusado. Las acusaciones son leídas en voz alta y la respuesta queda registrada en los archivos de la corte. De manera similar al funcionamiento de la ley, el acercamiento de Ramos se puede ver como una forma de “debido proceso” en versión fílmica: ésta, al ceñirse a los hechos audiovisuales, produce algo afín a la documentación legal. Al duplicar el trabajo de la ley (es decir, al reflejar el acto convocador de la ley mediante su propia mirada documental), la cineasta produce una versión audiovisual del archivo legal -aunque lo que se archiva aquí incluye los mismos procedimientos archivísticos del derecho, es decir, su propia producción y manejo de documentación sobre sujetos marginalizados que son a menudo analfabetos y ajenos al discurso legal.

Por supuesto que estos dos registros -el efectuado por la ley y el efectuado por el cine- no son idénticos y la aproximación reflexiva entre ellos en los documentales de Ramos apunta también a sus diferencias. La escena inicial de **Justicia** pone en evidencia el contraste entre los dos registros: el que produce la cámara observacional de Ramos y el que resulta del procedimiento judicial. La escena abre con una toma que nos sitúa en el pasillo de un edificio institucional y que muestra a un hombre en silla de ruedas, siendo llevado por un guardia a la sala de juicio. Justo antes de que el guardia y el reo ingresen a la sala, podemos advertir que el acusado es un amputado cuya única pierna está visiblemente atrofiada (Figura 1). Un corte en la edición nos lleva al interior de la sala y a la audiencia preliminar de este acusado, filmada desde un sólo punto de vista desde el cual vemos al juez, al acusado y, más lejos de la cámara, un actuario quien registra los procedimientos a pedido del juez. “Le estoy preguntando si esta acusación es verdadera,” pregunta el juez. Escuchamos a continuación la voz del acusado quien hace un animado recuento de los sucesos en una noche del carnaval en la que fue sorprendido por una conmoción y el sonido de tiros saliendo de un arma de fuego. Se escabulló por una callejuela, pero fue atrapado por policías en un lugar en dónde había objetos incriminatorios (supuestamente robados, aunque su relato no deja esto en claro). Continúa diciendo que la policía le propinó una paliza en el mismo lugar donde fue detenido y que una vez llegado al puesto de policía, le obligaron a firmar unos papeles amenazándolo con que “las cosas podrían empeorar” si no firmaba. “Oiga, jefe, ¿caso estoy en estado como para estar metiéndome en casas y robándolas?” De este intercambio podemos deducir que el hombre enfrenta acusaciones de haber robado casas—lo cual es poco probable para una persona amputada que sólo se traslada en silla de ruedas. El acusado habría seguido tejiendo su relato, hilado por detalles y rodeos, cuya prosodia contrasta marcadamente con el habla formal del juez y el ambiente gris de la sala de juicio, pero lo interrumpe el juez para transmitir el recuento a la actuario, reduciéndolo a dos oraciones breves: “Que la acusación no es verdadera; que no cometió los actos narrados en la acusación.” La corte lleva a cabo su propia labor “documental” al seleccionar y transcribir elementos de lo real.



http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/FURTADO_FIGURA_1.jpg

Acusado en silla de ruedas

En comparación con el registro logocéntrico de la corte que se basa en la transcripción verbal, el registro llevado a cabo por el filme, al grabar lo audible y lo visible de forma indéxica, posibilita un surplus de inscripciones corporales y un exceso de significados ligados a estas voces y cuerpos. Por cierto, cada registro archivístico contiene también un exceso de inscripciones y posibilidades de significado que van más allá de cualquier intención original. El discurso hablado, aun cuando se lo transcribe y codifica de forma escrita por un actuario, constituye “un bosque [con] infinitas ramificaciones” de sentido, como apunta Arlette Farge en su reflexión sobre los archivos jurídicos de la Bastilla (2013: 67, 1985). El cine actúa de forma distinta al habla transcrita. Si esta última es filtrada cuando cruza el límite que distingue lo oral de lo escrito y cuando pasa por la parcialidad selectiva del magistrado y del escriba, el cine preserva la especificidad de las voces en tanto voces. Es decir, en el registro del cine las voces guardan las marcas de su estilo prosódico, con el uso específico de palabras, la tonalidad, la cadencia, y los acentos de los sujetos hablantes. Este registro auditivo incluye no sólo lo que se dice, sino también las pausas y silencios -detalles que el punto de vista jurídico descartaría pero que son centrales a la especificidad del registro sonoro del cine. Es más, el medio filmico preserva el registro de cuerpos y gestos, el cual constituye a su vez una densidad corpórea de inscripciones que conlleva su propia densidad de significados potenciales de los cuales quedan pocos o ningún rastro en la transcripción del registro escrito. La discapacidad del acusado es un ejemplo flagrante de esta inconmensurabilidad entre registros ya que este hecho físico brilla por su ausencia en el archivo legal que lee el juez. “Ud. no estaba en este estado cuando fue detenido, ¿no es cierto?” pregunta el juez. “He estado así desde la edad de nueve años,” responde el acusado. Lo que miramos en la pantalla sugiere que la información no fue añadida al archivo jurídico.

El filme de Ramos no busca considerar si el acusado es inocente o culpable. En efecto, sus dos películas de tribunales optan por observar sin juzgar las escenas en que los sujetos marginales entran en el campo de visibilidad de la ley. Las películas registran el momento en que los acusados entran en contacto con la ley y sus representantes y la manera en que los sujetos que participan de este encuentro hablan y actúan desde sus posiciones asimétricas y desiguales. Los acusados aquí están encuadrados por los dispositivos de la ley y tienen poquísimos recursos y limitada oportunidad de expresión. No pueden hacer más que contestar las preguntas y acusaciones hechas por los representantes del sistema. Aunque el poder de los acusados ante la ley sea limitado, ellos ejercen alguna agencia cuando contestan a las preguntas, pudiendo decir la verdad o valerse de tretas. Como escribe Arlette Farge sobre el archivo producido por la ley, el discurso de los acusados obligados a contestar a la autoridad de la ley es típicamente embrollado, mezclando “la verdad con la mentira, el odio con la astucia, la sumisión con el desafío” (Farge, 1991: 27). La escusa del hombre en silla de ruedas es bastante convincente: la presencia de su cuerpo es un testigo silente. Ramos se detiene en otros acusados que parecen más propensos a usar tretas, como es el caso de Carlos Eduardo, cuyo caso Ramos filma durante meses.^[4] Como aprendemos en su juicio, Carlos Eduardo estrelló un auto robado mientras se encontraba acompañado por varias mujeres -un detalle expresado de manera enfática por un juez con un tono moralmente conservador. Según el informe policial, Carlos Eduardo huyó caminando de la escena del crimen pero fue aprehendido. Los detalles del caso y el prontuario del acusado lo incriminan. Resulta difícil creerlo cuando proclama su inocencia alegando que un amigo le había prestado el coche. Aun así, el filme no se detiene en la cuestión de su culpabilidad sino en la observación de los propios procedimientos. La “verdad” que conlleva el registro filmico del encuentro del sujeto marginalizado con la ley no tiene que ver con la veracidad o la mentira de lo que ocurrió (el crimen en juicio) sino con la relación de poder que se revela corpórea- y verbalmente en el tribunal.

Entre las más importantes distinciones entre el archivo de la ley y el registro de la película, el aparato de observación desplegado por Ramos observa y graba no solamente a los acusados sino también a las figuras de autoridad cumpliendo sus variadas funciones. El filme sigue a varios jueces y una abogada de la defensoría pública, filmándolos dentro de la sala de juicio y también fuera de ella permitiéndonos vislumbrar algo su vida social y privada. Al consentir ser filmados, estos

individuos aceptan el llamado a la visibilidad formulado por la cámara -y seguramente lo aceptan por confiar en la sensibilidad de la directora. Aunque no se puede comprobar la intencionalidad de los participantes en aceptar que Ramos los filme, argumentaría aquí que estas figuras, sabiendo que su registro entrará en un tipo de archivo audiovisual público, es decir, la película documental, intentarán moldear sus imágenes y determinar el contenido del registro filmico. Como observa Derrida, toda “archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (Derrida, 1997: 24). La presencia de la cámara, invisible para el espectador del filme, es parte activa de lo real que ella misma registra aunque su influencia precisa sea imposible de precisar. Maria Ignez Kato, la abogada de la defensoría pública que se encuentra perpetuamente sobrecargada de trabajo, parece aprovechar la oportunidad del registro filmico para quejarse de sus condiciones de trabajo y para criticar al sistema jurídico. En una escena, observamos a Kato cenando en su casa desde el punto de vista de una cámara ubicada en un extremo de la mesa, y escuchamos a la defensora explicándole a su familia que los fiscales se creen los salvadores de la sociedad y que, por ende, son excesivamente entusiastas en iniciar procedimientos criminales hasta para crímenes irrelevantes. Kato continúa advirtiéndole que los encarcelados son todos “pé de chinelo” y “ladrao de galinha” (“calzan chancletas” y “ladrones de gallinas” son expresiones brasileñas para referirse a personas que viven en pobreza). Son “los más miserables,” dice. Previamente ese día, Kato tuvo que redactar una defensa de varias páginas para una persona acusada de haber robado una crema dermatológica de bajo costo.

La perspectiva que Kato en esta escena está respaldada por datos que no están aducidos en el filme. En contraste con la percepción de que el sistema judicial es demasiado laxo en Brasil, la población carcelaria del país ha estado creciendo rápidamente y es ahora la cuarta más alta en el mundo (Zackseski, 2017: 270). Como demuestra un estudio encargado por la expresidente Dilma Rouseff antes de su **impeachment** en el 2016, jóvenes afro-descendientes que carecen de acceso a la educación y viven en situación de pobreza constituyen la mayoría de la población carcelaria en el país.[5] ([# edn5](#)). “Mi trabajo es como secar hielo,” dice Kato. Aunque defiende a gente cada día, se sumarán siempre nuevos detenidos y acusados en números que exceden la capacidad del sistema judicial y carcelario.

La observación de los fiscales y jueces fuera de los tribunales también sirve para registrar la cultura y la perspectiva específica de este grupo social. En una escena particularmente ilustrativa vemos la promoción de una jueza a una instancia más alta del sistema judicial. Allí, un colega describe a esta jueza como alguien que dice “¡Basta! Basta con el miedo que nos mantiene presos en nuestras propias casas ... basta con esta sumisión al terror y al poder de los criminales.” Según esta perspectiva, son los ciudadanos más privilegiados quienes están presos por su miedo a los criminales. Con estas palabras, el hablante retrata una civilización amedrentada, rodeada de hordas bárbaras que se aprontan para aterrorizarla. Aunque la seguridad pública sea un problema innegable para todos los brasileños, quienes son más vulnerables a la violencia no son la elite del país, ni su clase media. Son los jóvenes pobres de raza negra, es decir, estas mismas personas quienes son estigmatizadas y estereotipadas como criminales de manera independiente de su conducta real. Al incluir escenas de la inauguración de esta jueza, Ramos escenifica el paradigma dominante entre sectores del sistema judicial y la hace ingresar también al registro filmico. De manera acorde con el estilo de Ramos, hace esto último con característico comedimiento retórico. Le toca al espectador deliberar, al encontrarse colocado en los posibles papeles de testigo, miembro del jurado, y juez de lo que está viendo (aunque carezca del poder de estos últimos).

Las observaciones hechas hasta ahora sobre **Justiça** son también pertinentes para **Juízo**, la cual se centra en los procedimientos de un tribunal para jóvenes. **Juízo** tiene una capa de complejidad adicional debido a una limitación legal: la prohibición de que se muestren en un filme los rostros de acusados cuando estos son menores de edad. ¿Cómo conciliar la intención de observar detenidamente a los procedimientos jurídicos con la imposibilidad de mostrar los rostros de los acusados? **Juízo** resuelve este desafío al combinar el estilo observacional con actuaciones de adolescentes quienes no han sido acusados de ningún crimen y cuyos rostros, por ende, pueden ser filmados y mostrados. Para realizar esta película, Ramos comenzó con varios días de rodaje en el tribunal de la jueza Luciana Fiala de Carvalho, donde documentó un total de cincuenta juicios, posicionando sus cámaras de tal manera que no filmarían las caras de los adolescentes acusados. Luego, Ramos seleccionó diez de los procedimientos grabados, los cuales incluían desde casos de hurtos a crímenes más serios como la venta de drogas o el caso de un adolescente que asesinó a su padre -un borracho que abusaba físicamente del joven y su madre. Manteniendo su fidelidad a la realidad social retratada en el tribunal, Ramos escoge como dobles a jóvenes adolescentes que nunca antes habían actuado y que provienen del mismo ambiente que los jóvenes acusados. No resulta particularmente ajeno para estos jóvenes actuar el papel de los acusados reales, sus dobles filmicos y sociales. Organizada por un cuidadoso montaje de continuidad, la película acabada combina de manera casi imperceptible la filmación los juicios originales y tomas frontales de los jóvenes elegidos para actuar el papel de los acusados, filmados en la misma sala de tribunal. Esta estrategia filmica complica la temporalidad del filme, a pesar de que en la superficie parece adherirse al presente mediante su mirada observacional. En efecto, cada vez que vemos una toma frontal de un joven respondiendo a las preguntas de la jueza, estamos viendo material que se filmó en otro

momento. Se trata de la actuación teatral de otro joven que, en realidad, bien podría haber estado o podría llegar un día a estar en el lugar verdadero del acusado. Algunos planos muestran las espaldas de los acusados pero los planos frontales muestran los sustitutos de los adolescentes originales.

La reconstitución funciona en parte como una herramienta para lograr un intenso realismo fílmico que busca suplementar lo que no pudo ser filmado en la realidad. Por otro lado, la escenificación con los jóvenes actores funciona como una suerte de pedagogía social, una advertencia -aludiendo a la vez a la dimensión pedagógica del documental (al sentido etimológico de “docere” como enseñanza) y de la ley. Ivone Margulies ha planteado que las reconstituciones fílmicas frecuentemente tienen una dimensión pedagógica en la medida en que las acciones escenificadas ofrecen oportunidades para mejorar o corregir la acción, para actuar de otro modo. Margulies sugiere que las reconstituciones como las que hace Abbas Kiarostami en su filme **Close-Up** (1990) -una película que también incluye la filmación de un juzgamiento en un tribunal- se pueden leer como “fábulas morales contemporáneas” (2003: 217-244). En el filme de Ramos, esta repetición de escenas reales adquiere claramente una dimensión pedagógica para los jóvenes actores. Para éstos, el proceso de producción de la película podría funcionar como una lección somática cuya moraleja es “Imagina si fueras vos.” El título de la película en inglés (**Behave!**) recalca este aspecto: en portugués, “juízo” puede referir al ejercicio de la “justicia,” en el sentido de las deliberaciones o decisiones de un juez, y también al “juicio” en un sentido más amplio que abarca el ejercicio del “sentido común.” Como enfatiza el título en inglés, el sustantivo puede además referirse a la manera en que un padre o una madre advierten a su hijo: “Juízo!” (“Behave!” -con el punto de exclamación que acentúa el sentido de exhortación al buen comportamiento).

Esta dimensión pedagógica hace eco de la conducta de la jueza Carvalho en el tribunal y de su manera de dirigirse a los jóvenes acusados. La jueza no cesa de preguntarles por qué cometieron sus crímenes y les reprueba con un tono severo y algo materno sobre lo que ella percibe como limitaciones y fracasos en el juicio de los acusados. Tiene palabras duras para cada joven acusado: “Ve a clases,” “Hazle caso a tu madre,” “Evita las malas juntas,” “No vayas a fiestas ni a salas de juegos.” Suele referirse a las familias de los jóvenes para avergonzarlos y, de este modo, conseguir que se porten mejor: “¿Tus padres te criaron para esto?” o “Estás avergonzando a tu padre!” La jueza implica que si los jóvenes se hubieran portado mejor, no estarían en estos problemas: “Si fueras a la escuela, nada de esto habría sucedido!” dice en algún momento. El afán pedagógico y moralista de la jueza no da cuenta del vasto contexto social y económico que genera marginalización, crimen, y castigo -el último en instituciones “correccionales” grises, siniestras y en todo insuficientes para su función. Además, a pesar de la aparente sinceridad de las palabras que dirige a los jóvenes, lo que queda evidenciado al largo del filme de Ramos son los desencuentros y las fallas en la comunicación entre las instancias y sujetos involucrados. Los jueces y los adolescentes parecen vivir en “universos normativos” distintos, para utilizar un término de Robert Cover, con marcos diferentes de “lo bueno y lo malo, de lo lícito y lo ilícito, de lo válido y lo nulo” (2004: 95). Los consejos morales de la jueza serían apropiados si los jóvenes a quienes los dirige compartieran su misma posición socioeconómica, es decir, si estos jóvenes tuvieran acceso a una gama de opciones y oportunidades para ser recompensados por actuar conforme a la ley. Ni los jóvenes acusados ni sus dobles tienen este privilegio.

Con esto, no busco sugerir que los jóvenes que crecieron en situación de pobreza no tienen ninguna capacidad para tomar decisiones ni que las decisiones que hagan no tengan consecuencias. Más bien, sugiero que las opciones entre las cuales escogen son limitadas y que típicamente toman estas decisiones bajo mucha presión, es decir, lejos del paradigma meritocrático de la “elección individual” que subyace a las observaciones de la jueza. Aunque estos jóvenes puedan evitar situaciones problemáticas, es poco probable que los problemas no vengan a buscarlos. La jueza pregunta sin cesar por qué los jóvenes se portaron mal, como movida por el afán de provocar en ellos una toma de conciencia de que han elegido de forma equivocada. Las respuestas de los acusados permiten vislumbrar un universo diferente, además de echar luz sobre las dimensiones estructurales de la situación de injusticia social que el tribunal se muestra incapaz de enfrentar y hasta se niega a contemplar (ya que, en teoría, no le toca al poder judicial hacerlo). Ante una madre que dice que hurtó de un turista para comprar leche para su hijo, la jueza proclama que “no hay excusa para robar.” Varios jóvenes dicen que cometieron crímenes porque habían sido presionados a ello por personas a quienes temían. “¿Es tu jefe?” pregunta la jueza con irritación ante el hecho de que ellos no hayan sido capaces de negarse frente a lo que ella percibe como equivalente a la presión que ejercen compañeros de clase durante la hora de recreo. Ella se niega a reconocer las consecuencias que esa respuesta podría tener para el adolescente en un contexto real, aun cuando un joven se lo explica: “Si no haces lo que te dicen, te matan.” Cuando la jueza reta a un adolescente por haber huido del centro de detención, el padre del joven señala que un día antes alguien había prendido fuego a un joven detenido allí, aduciendo un hecho que para él justifica la huida de su hijo. Esa información, dice la jueza, no consta en el archivo y no sirve de excusa. ¿Cómo es posible que el hecho de que un niño fue incendiado pueda ser descartado como una excusa, como una circunstancia por

lo menos atenuante? Por supuesto que un evento similar en cualquier institución para jóvenes de las elites sociales sería profundamente traumático.

Los desencuentros de “universos normativos” que toman lugar en el tribunal, entendido éste como el lugar de contacto entre representantes de grupos sociales radicalmente distintos, también ocurren al nivel más básico del lenguaje (Avelar, 2013: 11-30). A veces, los lenguajes en los que se expresan los jueces y los adolescentes rozan la incompreensión mutua. El lenguaje letrado del derecho y de su archivo es sin duda ajeno a los adolescentes -a pesar de que este lenguaje puede determinar sus destinos. Desde su perspectiva, la experiencia debe ser kafkiana. Cada juicio comienza con la lectura de las acusaciones contra el menor, registradas en los archivos en el habla formalizada de la corte. Cuando la jueza les pregunta, “¿Esto es cierto?”, los jóvenes responden a menudo con “¿Qué?” o “¿Cómo?” Los acusados no comprenden el lenguaje de la acusación ni se reconocen en éste. En un intercambio tragicómico cerca del final del filme, la jueza expresa confusión ante un joven que había huido del centro de detención un año antes y que acababa de ser recapturado. Lo que resulta aperplejante es que este joven había huido del Instituto Padre Severino el mismo día en que le había sido concedida la “liberdade assistida”, una forma de libertad condicional. Pero el adolescente desconocía el significado de la expresión y no había sido informado de que iba a ser libertado, de modo que cuando estalló un motín el mismo día, aprovechó la oportunidad y huyó. La película muestra otro ejemplo de cómo los jóvenes son alienados de las modalidades legales cuando el fiscal, hojeando el expediente de un joven, pregunta: “¿Cuándo nació ud.?” “No sé,” responde el joven. Esta falta de conocimiento sugiere la alienación al lenguaje escrito y su capacidad de documentar, ya que el acta de nacimiento es el documento que inaugura el archivo de cada ciudadano, marcando su ingreso en un registro escrito. La fecha de nacimiento es también el mediador culturalmente construido en el punto de contacto entre la vida biológica, el tiempo calendárico compartido de la “comunidad imaginada” de la nación (Anderson, 1983), y el registro jurídico. En la reconstitución de la pregunta en torno a este detalle biográfico que pertenecía al acusado, ocurrió que su doble también daba cuenta de la misma omisión: ninguno de los dos jóvenes conocía su fecha de nacimiento.

El filme ahonda en este tema de la alienación del lenguaje escrito cuando vemos al mismo joven que no sabe su fecha de nacimiento actuando en una escena que transcurre no en el tribunal sino en el dormitorio del Instituto Padre Severino. Tiene en su brazo un tatuaje que dice “Jesuscristo”. Otro joven le pregunta por qué se hizo ese tatuaje y él dice que porque le gustaba. “Eres creyente?” “No.” “¿Lo conseguiste para que te protegiera?” “Quizás.” “¿Sabes lo que significa?” “No.” Esto, cabe mencionar, no es una reconstitución de algo que sucedió en la vida del acusado -el adolescente del evento original. Según explica Ramos en una entrevista, la conversación transcurrió de forma incidental entre dos de los jóvenes actores y ella les pidió luego que la repitiera para que pudiera filmar la escena. En esta escena, el joven actor -que representa a otro joven que es también fundamentalmente ajeno a la lógica letrada del archivo y de la ley- pone en evidencia su propia enajenación de la letra, a pesar de llevar en su piel la inscripción de esta misma. Esta potente escena puede evocar al encuentro inaugural de la historia de Brasil: el primer contacto entre viajeros portugueses y los habitantes indígenas. El escriba Pero Vas de Caminha (un proto-documentalista comparable a la vez con al actuario de un tribunal así como al cineasta) describió a los indígenas como “una gente buena y de bella simplicidad. Y se imprimirá fácilmente en ellos cualquier cuño que quisieren darles.” Una violencia fundadora se manifiesta en este pasaje aparentemente suave de la receptividad y docilidad de los habitantes indígenas. En la descripción metafórica del cuerpo del otro como una tabula rasa, o un substrato listo para recibir la estampa del poder colonial del soberano y de la iglesia, Caminha anticipa una historia de violencia hacia los indígenas que incluye la catequización religiosa, la sujeción a leyes europeas arbitrariamente impuestas y la violencia de la colonización con la resultante sujeción a idiomas y culturas europeos y su ley letrada. Esa violencia se extiende a los cuerpos de las variaciones del otro de la sociedad brasileña, como los jóvenes doblemente representados en **Juízo** por los adolescentes acusados y los actores sustitutos. Al llevar “Jesuscristo” tatuado en su piel, el joven en el filme de Ramos hace eco de la violencia fundadora del país en una escena en la que faltan las notas edénicas que suavizan la violencia en la carta de Caminha. El episodio constituye una alegoría accidental, efectuada mediante el cuerpo, de la alienación del joven con respecto de la letra, y a la vez de su sujeción a ésta.

Este y los demás jóvenes que demuestran su alienación al lenguaje escrito y a la ley, también son ajenos al lenguaje del cine y al rigor formalista de Ramos. El joven filmado en el centro de detención para menores se encuentra capturado por su situación social así como por la representación efectuada por el cine. En su construcción reflexiva de la relación entre el cine y la ley, Ramos profundiza la afinidad entre los dos campos. Para filmar las reconstituciones de los procedimientos originales con los adolescentes substitutos, la directora utilizó la sala de la jueza Carvalho durante el final de semana y ubicó el cine mismo en la posición de la autoridad de la ley. En estas reconstituciones, Ramos hacía el papel de la jueza y Alice Lanari, la directora asistente, hacía el papel de fiscal (França y Avelar, 2013: 94). Esta duplicación fílmica del trabajo de la ley es intensificada por el hecho de que los actores no se limitan a actuar sus papeles dentro de la sala de

tribunal, sino que actúan también partes del proceso de institucionalización de los acusados en el Instituto Padre Severino -donde ocurre el episodio del tatuaje. La notable representación de este simulacro de la institucionalización de los jóvenes en **Juízo** obedece a las exigencias de la producción cinematográfica y no a las de la ley. Vemos como los actores son procesados por el personal administrativo, cómo se desnudan frente a los oficiales para vestir luego el uniforme institucional, cómo sus cabelleras son rapadas, y cómo pasan tiempo en el dormitorio (Figura 2).



(http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/FURTADO_FIGURA_2.jpg)

Rapando la cabellera

La participación de los jóvenes actores no sirve para generar una forma de producción participativa que empodere a los partícipes o que permítales auto-expresarse -como suele suceder en otros documentales recientes. Aunque no es posible profundizar una comparación aquí, podemos recordar ejemplos recientes del cine documental brasileño que contrastan con las opciones tomadas por Ramos- como **O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos (El prisionero de la jaula de hierro – autorretratos**, 2003) de Paulo Sacramento o **O cárcere e a rua (La cárcel y la calle**, 2005) de Liliana Sulzbach. Enfocadas en el sistema carcelario más que en los procedimientos de tribunal, estas dos películas otorgan a los participantes presos gran libertad de expresión y auto-elaboración. La película de Sacramento se hace a través de una oficina de video de siete meses de duración e incorpora las imágenes auto-biográficas producidas por los propios prisioneros sobre sus vidas cotidianas en la notoria prisión de Carandirú. La película apuesta en la etnografía participativa y la distribución de la autoridad en la producción audiovisual. Por su vez, la película de Sulzbach se enfoca en los duros meses de transición y adaptación en los cuales un grupo de mujeres que cumple condena en la cárcel pasa a un centro de rehabilitación luego y obtienen la libertad provisional con grandes dificultades de adaptación. Identificándose plenamente con las mujeres y no con el sistema legal, la cámara de Sulzbach acompaña a una de ellas incluso durante un extenso período de violación de las condiciones de su libertad provisional -un período en el cual su paradero es desconocido por la ley pero no por el cine. La cámara de Sulzbach pasa a ser su cómplice en la clandestinidad.



(http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/FURTADO_FIGURA_3.jpg)

Los archivos en **Juízo**

Ramos opta por otro método. En **Juízo** los participantes jóvenes participan en tanto sujetos sociales marginalizados para hacer el papel de otros adolescentes marginalizados -encuadrados así en una estructura inescapable de repetición dentro del marco fílmico. Al poner en evidencia a los procedimientos, el cine mismo refleja el sistema actuando como un dispositivo que se caracteriza más por la reproducción de la sujeción que por la posibilidad de subjetivación. Si bien arriesga identificarse con la autoridad de la ley, el cine de Ramos pone el propio sistema bajo una mirada fría de vigilancia. Así cómo la repetición que estructura el filme, el sistema de justicia que se revela se caracteriza por una interminable repetición de lo mismo. El sistema tiene un carácter sisífico. Miembros de las multitudes de sujetos marginalizados seguirán entrando en estas zonas de contacto legal y sus instituciones, pasando de la invisibilidad social al

campo de visión de la ley de una sociedad que de otro modo les ignora. La dimensión procedural y repetitiva de la ley también se revela también en algunos planos que puntúan las dos películas de tribunales de Ramos. En un momento miramos una secuencia de planos de los archivos de casos amontonados en una oficina -archivos a los cuales otros se agregan a cada día (Figura 3). Repetidos planos de los pasillos de las mismas intuiciones también causan la sensación de una fría y anónima repetición (Figura 1 y 4). Son espacios impersonales donde los sujetos entran y salen del campo de visión tramitando por los laberintos de la burocracia de un sistema de justicia incapaz de alterar la injusticia estructural que determina su operación. Como dijo la abogada de **Juízo**, “es como secar hielo”. [6] (#_edn6).



(http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/FURTADO_FIGURA_4.jpg)

Pasillo institucional en **Justiça**

Bibliografía

Anderson, Benedict (1983), **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**, Verso Books, New York.

Avelar, sé Carlos (2013), “Camera Lucida” en Andermann, Jens and Álvaro Bravo (eds.), **New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects**, Palgrave Macmillan, New York, 11-30.

Cowie, Elizabeth (2015), “The World Viewed: Documentary Observing and the Culture of Surveillance” en **A Companion to Contemporary Documentary Film**. Juhasz, Alexandra and Alisa Lebow (eds.), Wiley Blackwell, Malden, 2015, 580-610.

Cover, Robert (2004), “Nomos and Narrative” en **Narrative, Violence, and the Law: The Essays of Robert Cover**, University of Michigan Press, Ann Arbor, 95-172.

Derrida, Jacques (1997), **Mal de archivo**, Editorial Trotta, Madrid.

Farge, Arlette (1991), **La atracción del archivo**, Edicions Alfons El Magnanim, Valencia.

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

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

Joseph, Gilbert M. (2001), “Preface,” en Salvatore, Ricardo, Carlos Aguirre, y Gilbert M. Joseph (eds), **Crime and Punishment in Latin America: Law and Society since Late Colonial Times**, Duke University Press, Durham, ix-xxii.

Margulies, Ivone (2003), “Exemplary Bodies: Reenactment in Love in the City, Sons, and Close up” en Margulies, Ivone (ed.), **Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema**, Duke University Press, Durham, 217-244.

Rabinowitz, Paula (1994), **They Must be Represented: The Politics of Documentary**, Verso, London.

Silbey, Jessica (2007), “A History of Representations of Justice: Coincident Preoccupations of Law and Film”, en Masson, Antoine y Kevin O’Connor (eds.), **Representations of Justice**, Peter Lang, Bussels.

Zackseski, Cristina, Bruno Amaral Machado, and Gabriela Azevedo (2017), “O encarceramento em massa no Brasil: uma proposta metodológica de análise”, **Crítica Penal y Poder** 12: 269-289.

Notas

[1](# ednref1) Ejemplos incluyen **Law and film**, editado por Machura y Robson (Blackwell, 2001), **Screening Justice—The Cinema of Law**, editado por Strickland, Foster and Banks (William S. Hein & Company, 2006) y

Film and the Law: The Cinema of Justice, de Greenfield, Osborn and Robson (Cavendish, 2001), con una segunda edición actualizada en 2010 (Hart Publishing).

[2](# ednref2) Su forma de trabajo en estas dos películas también le permitirán acceso a una de las Unidades Pacificadoras de la Policía de Rio de Janeiro en la película **Morro dos Prazeres** (2012), que completa, con las dos anteriores, la llamada trilogía de la justicia de la directora.

[3](# ednref3) Para una discusión histórica del tema de la ceguera en la representación iconografía de la justicia, ver el ensayo de Martin Jay, “Can Justice be Blind?”

[4](# ednref4) La duración de la historia representada por la película está enmarcada por el período de gestación de la esposa de Carlos Eduardo, que al final del filme tiene un bebé.

[5](# ednref5) Para los datos levantados por este estudio, ver **Mapa do Encarceramento: Os Jovens do Brasil** (Brasilia, 2014), obtenido de <http://juventude.gov.br/articles/participatorio/0009/3230/mapa-encarceramento-jovens.pdf> (<http://juventude.gov.br/articles/participatorio/0009/3230/mapa-encarceramento-jovens.pdf>).

[6](# ednref6) Parte de este ensayo proviene del capítulo 3 de mi libro **Documentary Filmmaking in Contemporary Brazil: Cinematic Archives of the Present** (Oxford University Press, 2019). Agradezco a Isis Sadek por su excelente contribución a la versión en español de este fragmento de mi libro.

[Artículos Nro 20](#)

[Gustavo Procopio Furtado](#)

Andrés Di Tella - Carmen Guarini - Ana Laura Lusnich

Mariano Mestman - María Luisa Ortega - Antonio Weinrichter

Venezuela 3318 3.10 - CP C1211AAL CABA

Revista de periodicidad semestral