



Saberes y prácticas. Revista de filosofía y educación
ISSN: 2525-2089
revistasaberesypracticas@ffyl.uncu.edu.ar
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Fiel, Cecilia
El documental político como polifuncional. Sobre Presunto Culpable
Saberes y prácticas. Revista de filosofía y educación, vol. 5, núm. 2, 2020, pp. 1-11
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



El documental político como polifuncional. Sobre *Presunto Culpable*

*The political documentary as polyfunctionality. About
Presunto Culpable*

*O documentário político como multifuncional. Sobre Presunto
Culpable*

Cecilia Fiel

Universidad de Buenos Aires,

Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

mceciliafiel@yahoo.com.ar

Recibido: 02/11/2020

Aceptado: 29/12/2020

Resumen. El artículo analiza el impacto del film mexicano *Presunto culpable* (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2011), que narra las irregularidades del sistema penal. Dado el impacto social del film, que devino en el documental más visto en la historia del cine mexicano, se puso en escena su carácter de polifuncionalidad que irrumpe como característica central del documental político. El impacto del film en la esfera artística y extra artística lleva a repensar en el lugar del dispositivo y su efecto de realidad y de verdad en los espectadores. La pregunta a la que arribamos es ¿cuál es el lugar de lo estético en lo político?

Palabras clave. Cine documental, Cine político, Función estética, Función política, Dispositivo cinematográfico.

Abstract. The article analyzes the impact of the Mexican film *Presunto Culpable* (Roberto Hernández and Geoffrey Smith, 2011), which narrates the irregularities of the penal system. Given the social impact of the films, which became the most watched documentary in the history of Mexican cinema, its polyfunctionality character was staged and emerged as a central characteristic of the political documentary. The impact of the film on the artistic and extra-artistic sphere leads to rethinking the place of the device and its effect of reality and truth on the audience. The question we arrive at is what is the place of the aesthetic in the political?

Keywords. Documentary cinema, Political cinema, Aesthetic function, Political function, Cinematographic device.

Resumo. O artigo analisa o impacto do filme mexicano Presumivelmente culpado (Roberto Hernández e Geoffrey Smith, 2011), que narra as irregularidades do sistema penal. Dado o impacto social dos filmes, que se tornaram o documentário mais assistido da história do cinema mexicano, seu caráter polifuncional foi encenado e emergiu como uma característica central do documentário político. O impacto do filme na esfera artística e extra-artística leva a repensar o lugar do dispositivo e seu efeito de realidade e verdade sobre o público. A questão a que chegamos é qual é o lugar do estético no político?

Palavras-chave. Cinema documentário, Cinema político, Função estética, Função política, Dispositivo cinematográfico.

Mucho se ha hablado del cine político como medio de transformación social, concientización política y educativa y, quizás, esta sea una de las razones por las que la definición de cine político ha dado tantos debates procurando trazar una línea divisoria entre el cine político, militante y social. En estas definiciones se le asigna al cine documental una función política como prioritaria, mientras que la estética parece no tener mucha cabida. De aquí que nos preguntemos: ¿El cine político posee una función estética aun cuando su impronta parece ser meramente política o conviven en él ambas funciones?, sus películas ¿inciden en la esfera artística cinematográfica o solo en la esfera extra artística? ¿La función estética opera desde y gracias a la autonomía de su campo? ¿Qué lugar queda a lo estético en lo político?

Bill Nichols escribe que el documental es “el género cinematográfico más explícitamente político” (2011, p. 15), aunque sin ahondar en qué entiende él por “político”. Otra acepción de “cine político” es la formulada por Javier Campo, en su libro *Revolución y democracia*, donde entiende al film político como el referido “a la esfera política de modo directo” (2017, p. 14).

La visión del teórico francés Jean Patrik Lebel, en su libro *Cine e Ideología*, parte de dividir los films que tienen a lo político como tema “films ideológicos de acción ideológica”, de aquellos que buscan una intervención concreta sobre la realidad “films ideológicos de acción política” (Campo, 2017, p. 39).

De acuerdo a Octavio Getino y Susana Vellegia el “cine político” es todo aquel que procura “lograr ciertos cambios en la realidad” (2002, p. 13), definición que presenta cierta imprecisión al momento de trazar un límite entre cine político y cine militante. Ahora bien, ¿todos los films políticos quieren transformar algo del orden de lo real?, ¿todos los films políticos responden a

una posición de izquierda o progresista? Sabemos que también se realizan documentales políticos de posición conservadora y, en este caso, el documental no necesariamente procure transformar algo de la realidad sino, contrariamente, reforzar un estado de cosas. Con esto último queremos decir que el documental político de posición conservadora tendría un efecto en la sociedad que no estaría relacionado a la transformación ni con una función contra hegemónica o contra informativa, sino con anestesiar al espectador en función del poder hegemónico. Más allá de esta digresión, lo cierto es que se da por hecho que el documental político se asume de izquierda, es decir, de carácter transformador respecto de lo social.

Otra concepción de “lo político” es partir del trabajo sobre la forma, es decir, sobre la construcción del relato. Este cine, independientemente del contenido, se plantea una renovación en su lenguaje transgrediendo una forma estandarizada, o bien, un modo canónico, industrial de hacer cine. En nuestra forma de entenderlo, “lo político” también cuestiona el acto re-presentativo y apela, aunque no necesariamente, a un espectador activo instándolo a la reflexión.

El investigador argentino Gustavo Aprea, en su ensayo “El cine político como memoria de la dictadura” (2007, p. 94), entiende que todo film es político:

porque tiene una dimensión política observable a partir de su forma de presentar los personajes, los vínculos que establecen entre ellos y la sociedad en que se desarrolla la historia junto con el modelo en que aceptan o cuestionan las relaciones de poder.

Creemos fundamental en una definición de “lo político” la disputa con la forma de representación hegemónica como también el intento por su transformación, es decir, por proponer otra forma de construir sentido. Pero estas definiciones no merecerían la atención si no tuviéramos en cuenta que la esfera artístico cinematográfica también es un constructor de poder y, por ende, de subversión del poder del arte –y del cine– como institución de poder (Romeu Aldaya, 2017) tal como abordaremos más adelante con el impacto del documental mexicano *Presunto Culpable* (Roberto Hernández y Geoffrey Smith, 2011) al interior y al exterior del campo cinematográfico.

Lo estético en el cine documental político

En las definiciones citadas abundan las referencias a lo político, pero no a lo estético. Situación similar se observa en las repercusiones de los documentales denominados ampliamente políticos cuando lo resaltado es el tema tratado por sobre su forma y sobre el tipo de percepción diferenciada que demanda el film, es decir, una percepción estética. Los escritos de Jan Mukarovsky nos ayudarán a dilucidar esta cuestión.

Partamos de un interrogante: ¿el fin del cine documental se orienta hacia el interior de la esfera estética o hacia la extraestética? Como en la autonomía del arte, el cine ha construido las bases de su esfera “relativamente autónoma” y un tipo de experiencia específica, la “experiencia estética”. Además, fijó su circuito de circulación, sus instancias de legitimación y consagración.

Es decir, fijó las reglas para la construcción de su *valor*. Si como dice Mukarovsky que “en el arte la función estética es una función dominante, mientras que fuera de él, aunque esté presente, su papel es secundario” (1977, p. 50), en el cine político ¿no se invertiría esta ecuación?, más aún teniendo en cuenta que la función estética “no sólo niega la función práctica, sino que niega la funcionalidad de las otras funciones” (Panesi, 2011, p. 129).

En síntesis, el cine político carece de la función estética como dominante la cual es llevada adelante por la función política en la medida en que el *telos*, el fin, que se plantea el documental sea el de una transformación social. Bien valen las palabras del historiador del arte argentino Roberto Amigo (1997) quien, en su teorización sobre el arte político, nos habla de una “práctica artística de praxis política”. Ahora bien, ¿cuál ha sido la finalidad del realizador que se autodefine como director de cine político? Solemos escuchar a estos directores decir que hacen cine político, no dicen “cine” meramente, es decir, buscan darle una especificidad que no encuentran en el concepto general de “cine”. De aquí que creamos que la polifunción acontece tanto del lado del emisor como del receptor. El primero, porque no deja de preguntarse por la forma de construcción del relato, sobre el tema invisibilizado para contar y piensa en un futuro estreno en sala de cine. Y el segundo porque, en tanto espectador de cine documental, espera ver en la pantalla de un cine denominado “político” la visibilización de algo socialmente invisibilizado y al que le otorgará valor de “verdad”, para lo cual el espectador se prestará a negar el dispositivo.

Ahora bien, si “lo político” no posee a la función estética como hegemónica sino que convive en el carácter polifuncional del film, ¿cómo opera lo estético? Una posible respuesta es aquella que dice que “lo estético perfecciona el cumplimiento de las demás funciones” (Colombres, 2004, p. 14).

Marginada la función estética del documental político, se hace evidente que la autonomía del campo artístico es imprescindible para que desde allí se la subvierta. Así es que la esfera artística “se instala como un espacio de ciudadanía (...) es decir, como un lugar que activa y potencia el ejercicio, despliegue y disfrute de los derechos ciudadanos” (Romeu Aldaya, 2017, p. 3).

Dada la tradición del cine político en Argentina también podríamos mencionar varios films contemporáneos que han transitado por una situación similar a *Presunto Culpable*, por ejemplo, *4 de Julio, la masacre de San Patricio* (Juan Pablo Young y Pablo Zubizarreta, 2007), *¿Quién mató a Mariano Ferreira?* (Alejandro Rath, Julián Morcillo, 2013), *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* (Enrique Piñeyro, 2006), *El rati horror show* (Enrique Piñeyro, 2010) quienes trabajaron con investigaciones previas a los documentales que aportaron datos a las causas que sustentan el pedido de liberación del acusado culpable. El documental mexicano *Presunto Culpable* es un hito para analizar nuestro tema.

***Presunto Culpable* (Roberto Hernandez y Geoffrey Smith, 2011)**

El documental narra la historia de José “Toño” Zúñiga Rodríguez, un hombre inocente condenado, sin pruebas, a 20 años de prisión por un crimen que no cometió. Después de dos años y cuatro meses en la cárcel, y gracias a la labor de los directores del film, también abogados, Zúñiga recupera su libertad.

Realizada por Abogados con Cámara, la organización fundada en 2009, propuso la videograbación de casos con el objetivo de que el sistema penal mexicano suplantase los expedientes penales por métodos de registros electrónicos. “Deben abolirse las averiguaciones previas y poner en su lugar la videograbación obligatoria de interrogatorios, la videograbación del reconocimiento de personas y la videograbación de juicios penales”.¹ La misma dupla realizador/productora ya había realizado un cortometraje en esta línea, *El Túnel* (Roberto Hernández, 2006) donde ya exponían las arbitrariedades del sistema penal mexicano y cómo los sentenciados obtuvieron una pena sin haber tenido contacto con ningún juez.

Toño es vendedor de videojuegos, compositor y bailarín de *breack dance*, hobby que continúa practicando en la cárcel porque, según dice, lo hace sentirse libre. Antes del asesinato había compuesto una canción sobre un crimen y el arresto de una persona, hecho que el personaje sentirá premonitorio y que será parte de la música del documental. Los realizadores ponen en escena que a los policías los premian por cantidad de personas detenidas y acusadas, que los jueces no participan de los juicios y que el abogado defensor de Toño practicaba la actividad con una célula falsa: “Se nos ocurrió que lo que había que hacer era meter una cámara en un juzgado penal”, dice la *voice over* de la abogada y productora Layda Negrete.

Bajo una modalidad participativa, el documental va narrando la odisea de los abogados para demostrar la inocencia de Toño y que salga en libertad. El proceso de producción del film se incorpora a la historia, nos muestran las estrategias de los abogados para enfrentar la apelación de la condena, los diálogos con Toño y el abogado, el análisis y comparación de los documentos para mostrar la validez o falsedad de las pruebas y el recurso de la *voice over* y carteles que sirven para dar información objetiva (“78% de los presos son alimentados por su familia”) y enumerar las irregularidades del expediente que hacen de este documental un film de terror. Con la lectura del expediente los abogados encuentran que la información no se correspondía con lo que habían visto y grabado en el juicio deciden utilizar el material filmado para presentarlo al tribunal de apelación gracias a lo cual Toño saldrá en libertad.

El papel del dispositivo en la cárcel, los tribunales y la sala de cine

La gran protagonista documental es la cámara puesto que sin su registro la libertad de Toño no hubiese sido posible. Quizás por esto hayan decidido mostrar el tras de escena y la rusticidad de la filmación, como al ubicar un micrófono de caña entre los barrotes de la cárcel y sujetado, precariamente, con su propio cable.

Queda claro que portar una cámara no es solo portar poder, sino también ejercerlo sobre los otros, es decir, que entre el que filma y el filmado hay una relación asimétrica. En los tres espacios por donde circula el dispositivo cinematográfico, sea de rodaje o de proyección, la relación de poder tuvo sus particularidades en cada uno de los espacios (cárcel, tribunales, salas de cine). Dentro de la institución carcelaria los directores que consiguieron ingresar con la cámara no pertenecen al grupo de poder del lugar, lo que genera una situación especular entre quienes están en una situación de debilidad pero que se empoderan con la cámara, y los que ostentan poder por pertenecer a la institución carcelaria pero se encuentran en debilidad

¹ Diario *Excelsior*, 17 de febrero de 2011, Sección s/d, p. 4

respecto del dispositivo. El portar una cámara les permite a los abogados apropiarse de la imagen de los “poderosos”, del juez, de los policías, de la abogada del testigo, del testigo que miente, para encontrar en sus acciones y en sus gestos un modo de relación entre los agentes, o bien, para “revelar, hacer aparecer lo que no es evidente de ver” (Comolli, 2017, p. 149). Portar una cámara nos permite registrar un mundo que ha dejado de ser visible para nosotros. Durante el juicio, los gestos del único testigo pueden pasar desapercibidos pero, al revisar el archivo, los abogados se encuentran que detrás de los gestos está la mentira. Y esto fue lo que permitió que los magistrados dieran lugar a la “duda razonada” a partir de revisar nuevamente el expediente y, por sobre todo, los videos: “vi en el video las declaraciones de los testigos, los observe con mucho cuidado porque en una actitud uno puede encontrar muchas cosas (...)”, explica el magistrado.

El dispositivo de filmación² en tanto mediatiza el mundo real y a quien registra, dicho en otros términos, el “cuerpo filmado” y el “cuerpo que filma” (Comolli, 2017, p. 145) opera invirtiendo la relación de fuerzas. Lo que la cámara capta de la realidad del sentenciado culpable, una vez pasado por el ojo de la cámara, deviene en agente detentador de poder. Al comienzo del registro, lo que consideramos un exceso de presencia de la cámara, a modo de “ojo panóptico”, produce resistencia en los actores intervinientes, todos se sienten mirados. Paulatinamente, y por acostumbramiento, ese ojo se invisibiliza y la cámara deja de ser visible para los personajes, aunque ellos seguirán siendo visibles para la cámara.

Históricamente el cine documental fue entendido como un cine de lo real que produce, como todo film, un efecto de realidad durante la proyección que anula cualquier posibilidad de distancia crítica del espectador. Esto último es interrumpido cuando el film apunta a una autorreflexión cinematográfica, lo que intenta hacer *Presunto Culpable* al mostrar el tras de escena y contar los pormenores de la investigación. Pero más allá de que este documental se acerque o se aleje de un cine de la transparencia (Comolli, 2010, p. 41), el efecto de realidad en este film también es vivido por el público como un efecto de verdad; y también por los otros sectores del sistema penal involucrados que salieron a buscar la forma de que se suspendieran las funciones en las salas de cines.

¿Pero por qué otros documentales no tuvieron, o no tienen, el impacto de *Presunto Culpable*? Podemos arriesgar que, quizás, este documental contó algo que social e intersubjetivamente ya se compartía entre los mexicanos y no es más que un saber sobre el deterioro de la justicia de dicho país. Seguramente el dispositivo cinematográfico aporta un plus respecto de la prensa gráfica o los noticieros televisivos, no muestra meramente la realidad sino que, como dice Patricio Guzmán, también nos hace “pensarla” (1999).

El impacto de Presunto Culpable

El documental puso en jaque al sistema penitenciario mexicano, estrenado el 18 de febrero

² Para un mejor análisis voy a llamar al dispositivo de registro el que se instala durante el rodaje, y dispositivo de proyección al que se instala en el momento de la proyección en la sala cinematográfica u otros espacios.

de 2011, con 130 copias³ para su proyección, de las cuales 60 fueron proporcionadas por la cadena de cine mexicana Cinépolis que, además, distribuyó el film. La película consiguió un récord histórico de espectadores para el documental en México: 1.687.763⁴ y se convirtió en el más visto en la historia del cine mexicano.

En cuanto al debate jurídico que produjo el documental se resume así: Víctor Manuel Reyes Bravo, primo de la víctima y único testigo, solicitó un amparo por considerar que el documental vulneraba su derecho a la intimidad, ya que no había firmado ningún permiso de reproducción de imagen. En declaraciones a la prensa, la productora Layda Negrete se amparó en que contaban “con los premisos de las autoridades tanto judiciales como del reclusorio para grabar el proceso legal” (Cabrera, 2011, p. 1) y que no habían solicitado el permiso de forma individual a los intervinientes “porque los juicios son de carácter público” (Cabrera, 2011, p. 1). Pero lo central en la disputa pasa a ser el lucro, es decir, las ganancias generadas por la venta de entradas, por lo cual los directores decidieron donar lo recaudado.

En medio de la disputa, un juez resuelve la “suspensión provisional” y se ordena quitar de las salas al film. Esto último fue impugnado por la cadena de cines Cinépolis y la productora del documental, pero finalmente debieron acatar la orden (Téllez Cortés y Yáñez, 2011, p. 1)⁵.

Gran parte del sector audiovisual vio esta medida como un intento de censura y salió en su apoyo, el crítico de cine Paco Ignacio Taibo II (2011, p. 12) dijo, “Es la historia de siempre, el mismo proceso de censura. Creo que los productores de la película estarán contentos porque la reacción popular desde abajo será hacer de la cinta una de las más vistas en México”⁶. Ante esta situación, Layda Negrete le solicita al público su ayuda y que asistan a las salas, quien respondió afirmativamente. “Se vuelcan a las salas”, tituló el diario *Record* (2011)⁷.

Suspendido el documental desde el 8 de marzo de 2011 y hasta finalizado el juicio, la cadena Cinépolis suspendió las proyecciones en 190 salas de 21 ciudades del país (Téllez, Nakamichi, Yáñez, 2011, p. 1), los directores debieron afrontar el veredicto de la jueza, y solicitaron al tribunal autorización para grabar la lectura de la resolución⁸.

Anulada la suspensión del documental, el Tribunal decidió que impedir su proyección “causa perjuicio al interés social” lo que causó una gran polémica “al contraponerse los derechos individuales de Reyes Bravo –el testigo– contra los derechos colectivos”⁹. Durante el lapso de dos días que duró la suspensión, la película apareció en internet para ser visualizada de forma gratuita, lo que llevó a los directores a solicitar la baja de youtube. En solo tres días fue vista por 150.000 personas, de aquí que este pedido haya sido interpretado con un argumento similar utilizado por los directores: “los usuarios lo consideraron como censura vía internet” (Vertiz de la Fuente, 2011, p.87). Levantada la suspensión después de 2 días, Cinépolis aumentó a 300 el

³ Dato tomado de s/f (17 de febrero 2011), Diario *Milenio*, Suplemento Hey, p. 4

⁴ Datos tomados del Diario *El Economista*. Recuperado el 23 de abril de 2019 de <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Presunto-culpable-la-tercer-pelicula-mas-vista-20120102-0013.html>

⁵ Desde el 18 de febrero al 3 de marzo la película había sido vista en salas por 557 mil espectadores. Al momento de la suspensión del film circulaban 200 copias que dejaron de exhibirse.

⁶ La declaración de Paco Ignacio Taibo II ha sido tomada de la nota s/f (4 de marzo de 2011): “El amago de censura contra Presunto Culpable, miedo a la verdad: intelectuales” Diario *La Jornada*, Sección Crítica.

⁷ “El público mexicano respondió y ayer, ante el posible retiro de las salas de cine del documental, acudió en masa a verlo a las pantallas”.

⁸ “Defenderán con cámaras Presunto Culpable”, dijo el Diario *Reforma* (2011:8).

⁹ Francisco Gómez y Gerardo Mejía: “Anulan suspensión a Presunto Culpable”, Diario *El Universal*, 9 de marzo de 2011, Sección Nación, p. 10.

número de copias.

Ante la derrota judicial de Reyes Bravo, solicitaron borrar el rostro del testigo, lo que se consideró imposible por el alto costo. La productora Negrete entendió que camuflar la imagen y la voz del testigo era “una mutilación de la obra misma”¹⁰.

Lo llamativo de toda esta situación fue que la judicialización del documental se llevó a cabo a raíz de un permiso de reproducción de imagen, y no por la verdad o falsedad de lo que el film cuenta, quizás se ha dado por hecho que lo que muestra el documental es lo que sucede y en esto reside su poder. ¿El público creyó lo que el film muestra o creyó un verosímil? El poder del documental radica en que *Presunto Culpable* fue recepcionado como verdadero no solo por el poder del efecto de realidad (y verdad) que provoca el dispositivo, sino también por la potencia que adquiere un cine de la transparencia cuando viene acompañado por un saber específico de los espectadores, como dijimos anteriormente, respecto del mal funcionamiento del sistema penal mexicano.

En esta línea fue la nota firmada por directores de cine mexicano aparecida en los medios gráficos quienes se preocuparon por la posibilidad de una campaña de linchamiento al testigo y alertaron sobre el hecho de “considerar a esta película una verdad absoluta por la opinión pública (...) Toda representación de la realidad es muy particular y no puede considerarse como verdadera” (Olivares, 2011, p. 12), escribieron.

***Presunto Culpable*, polifuncionalidad y sentido**

Consultadas las cuatro carpetas del Expediente Hemerográfico de la Cineteca Nacional de México, sobre una cantidad aproximada de más de 150 notas aparecidas en los medios durante los meses que estuvo en cartel, observamos que todos los comentarios rondan sobre el papel de la justicia mexicana. A estas notas le continúan aquellas que informaron sobre el intento de censura y tan solo cuatro son críticas cinematográficas.

El periodista del diario La Jornada, Leonardo García Tsao (2011, p. 9), marca que el documental “funciona como una auténtica película de horror” y la analiza como el correlato mexicano cercano a *El hombre equivocado* (1956) de Alfred Hitchcock. El crítico se detiene también en los personajes a los que ve como si hubiesen sido seleccionados en un casting, como “los villanos” que por el papel espeluznante que llevan adelante parecen tomados de la ficción. La referencia a *El proceso* de Kafka que realiza este crítico también aparece en “Presunto culpable o el proceso de Joseph K”, firmada por Javier Aranda Luna (2011, p. 6). En esta última se analiza el film desde la comparación con la obra de Kafka y se enfatiza el poder del documental, el hecho de que gracias al film se ha logrado la libertad de Toño.

La crítica aparecida en el periódico Milenio, firmada por Jorge Gallardo de la Peña (2011, p. 36), destaca la valentía de los abogados mexicanos Layda Negrete y Roberto Hernández “para denunciar y su conocimiento para estructurar su historia con fuerza dramática y excelente montaje narrativo” y se detiene en el “final feliz” del protagonista “un final cerrado en dramaturgia cinematográfica es aquel en el que el personaje logra su objetivo o fracasa”.

¹⁰ En nota firmada por Ivett Salgado titula: “Cuesta 18 millones tapar a testigo de Presunto Culpable” (2011, p. 4)

Las críticas ponen la denuncia como un tema central del film. El director general de Cinépolis, Alejandro Ramírez expresó que “gracias al apoyo de la sociedad *Presunto Culpable* se ha convertido en más que una película: es un movimiento ciudadano que exige un mejor sistema de justicia para nuestro país.” (Caballero, 2011, p. 13). De hecho, familiares de acusados por delitos que no cometieron solicitan a los directores la ayuda que les denega la justicia (Altamirano, 2011, p. 4)¹¹. El director de cine mexicano Juan Carlos Rulfo, y también coproductor del documental dijo que “en el caso de *Presunto Culpable* se trata de denunciar las irregularidades de un problema que de otra forma no se ventilaría” (Cabrera, 2011, p. 1), es decir, se es consciente que cuando el reclamo proviene de la esfera artística se atraviesa la esfera política con toda su fuerza.

Ahora bien, si volvemos a lo estético en el documental político mencionado al comienzo del artículo, se deduce de las críticas que la narración “bien” organizada, entendiendo por esto una narración clásica, ha sido central para que la función política adquiriera su fuerza¹². Por ejemplo, la acertada construcción del personaje de Toño, que supo construirse por analogía entre el vendedor de videojuegos y el bailarín de *break dance* “entre la técnica de baile y el método de autodefensa de los careos” (Solorzano, 2011, p. 87). En este sentido, el protagonista dice “me paro, camino los pasos que me dijeron, pateo, doy la vuelta y caigo; con el juez es lo mismo” en referencia al proceso del juicio. Así es que lo estético hace posible el poder de lo político.

A modo de conclusión

Si retomamos las definiciones de cine político repasadas al comienzo, y proyectamos una problematización de lo dicho, podríamos preguntarnos si más que plantear una definición de cine político no cabría preguntarse si el cine documental *deviene político* y cuándo sucedería, ¿cuestionando el sentido de lo dado?, ¿cuándo la función estética queda relegada o subsumida a la política?, ¿cuándo subvierte el poder de su propia institución?

Si bien la polifuncionalidad es propia del arte, en el documental político se potencia dadas las particularidades del género y la pretensión de verdad que lo acompaña desde sus inicios. *Presunto Culpable* transitó desde la sala de cine a la sala de justicia y al espacio de internet, desplazó su lugar en los periódicos de la sección Espectáculos a la de Política y Sociedad, y el lugar de director de cine a ser demandado por familiares como abogado para sus causas. Un film que logró atravesar los distintos campos.

¹¹ El copete de la nota de Ana Lucía Altamirano (2011:4) aclara que la gente se acercó a solicitarle ayuda al realizador.

¹² En lo dicho resuena la *Poética* de Aristóteles quien refiere a la trama bien organizada como el elemento fundamental para llegar a la catarsis

Referencias

- Altamirano, A. L. (12 de marzo de 2011). Piden justicia para *presuntos culpables*. Diario *Milenio*, Suplemento Hey.
- Amigo, R. (1997). Imágenes contra la impunidad. Las Madres de Plaza de Mayo y las acciones estéticas de praxis política (1984-1985), Estética y política. *Razón y Revolución* N° 3.
- Aprea, G. (2007). “El cine político como memoria de la dictadura”, en: Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el cine documental argentino*. Librería.
- Aranda Luna, J. (16 de marzo de 2011). Presunto Culpable o el proceso de Joseph K., Diario *La Jornada*, Sección Cultura.
- Caballero, J. (4 de marzo de 2011). Posible campaña para impedir que más gente vea *Presunto culpable*. Cinépolis. Diario *La Jornada*, Sección Político.
- Cabrera, O. (4 de marzo de 2011). Pone Presunto Culpable en alerta a cineastas. Diario *Reforma*, Sección Gente.
- Cabrera, O. (8 de marzo de 2011). Defenderán con cámaras Presunto Culpable. Diario *Reforma*, Sección Gente.
- Colombres, A., Escobar, T. y Acha, J. (2004) *Teoría americana del arte*. Ediciones del Sol
- Campo, J. (2017). *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Ediciones Ciccus.
- Comolli, J. L. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Aurelia Rivera Grupo Editorial y Nueva Librería.
- Gallardo de la Peña, J. (5 de marzo de 2011). Otro hombre equivocado. Diario *Milenio*, Sección Cultura.
- García Tsao, L. (18 de febrero de 2011). Castigo sin crimen. Diario *La Jornada*, Sección Espectáculos.
- Getino, O. y Vellegia, S. (2002). *El cine de las historias de la representación*. Grupo Editor Altamira.
- Guzmán, P. (1999). “El guion en el cine documental”. Recuperado el 10 de noviembre de 2020 de http://metamentaldoc.com/18_El_Guion_en_el_cine_documental_Patricio_Guzm%E1n.pdf
- Hernández, R. (Director) (2006). *El Túnel*. (Documental).
- Hernández, R. y Geoffrey Smith, G. (Directores) (2011) *Presunto Culpable*. (Documental).
- Mukarovsky, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Gustavo Gilli.
- Nichols, B. (2011). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Olivares, J. J. (28 de marzo de 2011). El caso de Presunto Culpable, asunto más de ética que legal. Diario *La Jornada*.
- Panessi, J. (2011). “Apostillas a Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”, en Mukarovsky, J. *Función, Norma y valor estético como hechos sociales*. El cuenco de plata.
- Piñeyro, E. (Director) (2006). *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*. (Documental).
- Piñeyro, E. (Director) (2010). *El rati horror show*. (Documental).
- Rath, A. y Morcillo, J. (Directores). (2013) *¿Quién mató a Mariano Ferreira?* (Documental).
- Romeu Aldaya, V. (2017) “La disputa por el valor simbólico en el arte: ¿Nueva configuración en el campo del arte?”. Recuperado el 10 de noviembre de 2020 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632017000200013

- Salgado, I. (18 de marzo de 2011). Cuesta 18 millones tapar a testigo de Presunto Culpable. Diario *Milenio*, Sección Hey.
- S/F (4 de marzo de 2011). Se vuelcan a las salas. Diario *Récord*, Sección Circo.
- S/F (4 de marzo de 2011). El amago de censura contra Presunto Culpable, miedo a la verdad: intelectuales. Diario *La Jornada*, Sección Crítica.
- Solorzano, F. (febrero de 2011). Presunto Culpable, de Roberto Hernández y Geoffrey Smith. *Letras Libres*.
- Téllez Cortés, C., Nakamichi, J. y Yañez, I. (8 de marzo de 2011). Sacan de 190 salas a *Presunto Culpable*. Diario *La crónica de hoy*, Sección Primera Plana.
- Vértiz de la Fuente, C. (13 de marzo de 2011). Jaloneo por Presunto Culpable. Revista *Proceso*, Sección Espectáculos.
- Young, J.P. y Zubizarreta, P. (Directores) (2007) *4 de Julio, la masacre de San Patricio*. (Documental).