laFuga

Umbra Hominis

A propósito del True Crime y la trilogía "Paradise Lost" de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky

Por José Parra Z.

Tags | **Cine documental | Cine policial | True crime | Estética del cine | Crítica | Estudios de cine (formales)**

José Manuel Parra Zeltzer (Santiago, 1986) Licenciado en Teoría e Historia del Arte y Realizador en Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Candidato a Magíster en Estudios de Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha trabajado principalmente las temáticas de Arte Chileno en Dictadura, Cine y Representación, publicando artículos relativos a la conexión entre arte y política en Chile y los modos de consumo cinematográfico en Latinoamérica. Asistente de Investigación en el proyecto Bicentenario de la Universidad de Chile "Los dispositivos de la Imagen y el Poder. Iconoclastia y Performatividad en Chile (1970-1990)", trabajando sobre la relación entre arte, cuerpo y Derechos Humanos en el periodo 1978-1982. También realiza críticas de cine en radio, en el blog especializado "El Agente Cine" y la revista digital "La Fuga".

Los pintores que saben emplear con discernimiento la luz del sol disfrutan además de una segunda ventaja que los otros pintores no tienen [1] *Tienen únicamente que colocar sus sombras donde juzguen oportuno, lo que pueden apoyar siempre con una razón plausible.*

Le Grand Livre des Paintres. Gerrard de Lairesse, 1787.

I

Según la leyenda narrada por Plinio el Viejo, el arte de la pintura habría nacido en la Grecia Antigua gracias a la acción desesperada de la hija del mítico escultor Butades, quien dibujó en una pared el contorno de la sombra de su amado, antes que este partiera a la guerra, como intento de fijar imperecederamente a quien se enfrentaba de bruces con la muerte. Desde este instante originario, la sombra se ha vinculado a la historia de las artes de la representación a partir de un constante juego de dualidades; no solo entre luz y oscuridad, sino también entre movimiento y quietud, relieve y superficie, la sombra erguida que fija la vida y la sombra yaciente sobre la tierra, efímera, cambiante, finita (Stoichita 19). En el cine la sombra también tiene un lugar significativo a lo largo de su historia, como símbolo, metáfora o recurso narrativo. Uno de los primeros vínculos lo establece el escritor ruso Máximo Gorki, en su célebre descripción de la primera vez que se enfrentó al cinematógrafo, cuando vio una cinta de los hermanos Lumière en 1896:

> "La noche pasada estuve en el Reino de las sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas —la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire— están imbuidas allí de un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso..." (en Oubiña 9).

Incapaz de maravillarse por la novedad de las imágenes en movimiento, Gorki se estremece por el carácter siniestro de aquellas personas "condenadas al eterno silencio y cruelmente castigadas al ser privadas de todos los colores de la vida". Me interesa rescatar esta impresión distante, primigenia, para discutir el fenómeno del *True Crime* en el cine y la televisión contemporáneos, y cómo esa *verdad* a la que alude el nombre de este género en expansión, está siempre acompañada por su doble, un negativo construido por el aparato cinematográfico, su sombra. Para los límites de este texto, me concentraré en una de las obras claves del fenómeno del *True Crime*, tanto por su extensión como por su influencia, constituyéndose en uno de los extraños casos en los que el cine es capaz de cambiar un mundo. Me refiero a la trilogía de documentales producidos por HBO, *Paradise Lost*, de Joe Berlinger y Bruce Sinofsky.

II

El caso conocido como *Los tres de West Memphis* hace alusión al brutal asesinato de tres niños de 8 años en el pueblo de West Memphis, en Arkansas, Estados Unidos. Luego de un juicio empañado por el horror del crimen, la necesidad de dar tranquilidad a una comunidad profundamente cristina y miedosa de la alteridad, en este caso, vinculada a rituales ocultistas y satánicos, tres adolescentes son encontrados culpables. Dos de ellos, Jessie Misskelley y Jason Baldwin, son condenados a cadena perpetua sin libertad condicional, mientras que el supuesto líder de la banda, Damien Echols, es condenado a muerte por inyección letal. Sin contar con evidencias físicas que pudieran ubicar a los sospechosos en la escena del crimen, la fiscalía basa su caso en una confesión otorgada por Misskelley, tras 9 horas de interrogatorio, donde asumía su culpabilidad y la de los otros dos, confesión en sí plagada de contradicciones. Se trata de un caso donde el prejuicio -los sospechosos vestían de negro, escuchaban *heavy metal*, y por sobre todo, eran pobres- construye un poderoso discurso que ninguna coartada o testimonio favorable puede agrietar.

La primera parte de la trilogía, *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (1996), sigue todo el proceso judicial, recolectando testimonios tanto de los abogados defensores, como de familiares de las víctimas y de los sospechosos, intentando reflejar la tragedia ominosa que se cierne sobre este pequeño pueblo, ya desde las omisiones que comienzan a aparecer en el argumento de la fiscalía, ya en la terrible experiencia de padres y madres, pasando por el doloroso proceso que exige el detallado análisis de los asesinatos llevados a cabo en la corte. La segunda parte, *Paradise Lost: Revelations* (2000), retoma el caso 5 años después de la inicial condena, cuando se ha gestado un movimiento a nivel nacional, en muchas ocasiones iniciado por la proyección del documental, denunciando la turbiedad con la que operó la Justicia. Aquí el juicio abandona su lugar central, y también el acceso privilegiado que los realizadores tuvieron en la primera entrega, centrándose en el tiempo como castigo, tanto de los condenados como de las familias, y cómo emergen figuras sospechosas dentro de los personajes que el mismo documental ha relevado. John Mark Byers, padrastro de una de las víctimas, toma un protagonismo no solo en las zonas oscuras de su pasado, sino como un sujeto a ratos delirante, signo y metáfora de este ambiente en donde toda la acción ocurre, con un discurso violento, creyente y temeroso de la ira de Dios. La tercera y última entrega, *Paradise Lost: Purgatory* (2011), narra el cierre judicial del caso, cuando a través de una compleja maniobra legal, los tres convictos pueden, aludiendo su inocencia, declararse culpables de un delito de menor grado de por el que fueron condenados, y tomar el tiempo que ya han estado en prisión para cumplirlo -18 años en ese punto- y salir libres. Esta conclusión revisita toda la historia, haciendo sentir el peso de esas casi dos décadas en todos los participantes, a la vez que intentado esclarecer en algo las dudas que durante todo este tiempo han existido, sobre quién es efectivamente el culpable. Terry Hobbs, otro padrastro de uno de los niños asesinados, entra en escena con fuerza en este sentido, sin coartadas y con móviles suficientes. No obstante, nuevamente no hay evidencias concluyentes.

Sin grandes juegos estilísticos, los documentales de *Paradise Lost* se estructuran a través de la entrevista, el juicio y el paisaje. Acompañados de algunas de las composiciones más introspectivas y luctuosas de Metallica, la cámara sobrevuela los barrios pobres de Arkansas, entremedio de pantanos, *trailer parks* y calles vacías de casas grises, configurando de manera muy elocuente el ambiente en el que vivían tanto víctimas como acusados. En las dos últimas entregas de la serie, el archivo se vuelve

cada vez más significativo, tanto propio como ajeno, por la necesidad de recapitular lo narrado, dar cuenta de los años entre película y película y atestiguar esa expresión norteamericana -coloquial a la vez que terrible- del paso del tiempo como condena; *doing time.*

La pregunta por cómo se construye la verdad atraviesa toda la obra, pese a los cambios de foco en cada filme, en donde se mantiene un cuestionamiento al lenguaje noticioso, y cómo este genera realidades. Joe Berlinger [2] cuenta en una entrevista a DP/30 lo importante que fue la cobertura del caso en un momento inicial para edificar la imagen de los jóvenes satánicos capaces de masacrar a tres niños en su idolatría al diablo. En ese mismo testimonio, el director explica cómo comenzó el proceso de filmación, pensando que se enfrentaban a un crudo caso de ocultismo y muerte, para luego, durante su propia investigación y el posterior juicio, percatarse de las fisuras que llevarían a condenar a tres sospechosos sin pruebas físicas. Este giro en el punto de vista inicial se manifiesta, entre otros elementos, en la constante preocupación por el detrás de cámaras de los medios, por los ensayos y errores de los periodistas a fuera de la corte, por cómo se va montando un discurso atravesado por la paranoia.

De esta manera, la trilogía de documentales se concentra en las sombras del crimen y su posterior castigo, develando las costuras de la verdad tras un delito terrible. La imagen es interesante en tanto que, en estricto rigor, el caso fue cerrado y para todos los eventos legales, Misskelley, Baldwin y Echols *son* los asesinos, *ellos mismos se declararon culpables*. Es la palabra la que proyecta la sombra que fue concebida como la verdad, la palabra del testimonio forzado, la interpretación legal de aquello, la minucia de los alegatos y el oxímoron que implica sostener la inocencia admitiendo la culpa, salir libre pero aceptando ciertos cargos que se imputan. Es más, en las distintas apelaciones, el Estado de Arkansas rechaza constantemente revisar nuevas pruebas de inocencia, solo de culpabilidad, desde la base que el Estado no sería capaz de condenar a personas inocentes; si están en la cárcel han de ser los responsables. Qué pasó efectivamente en ese sector cenagoso cerca de una carretera en mayo del año 93, donde fueron encontrados los cadáveres sumergidos en un riachuelo, puede pasar a segundo plano, de no ser, precisamente, por el acercamiento documental que las películas hacen.

Es posterior al estreno en 1996, que grupos en línea comienzan a organizarse y recaudar fondos para ayudar a los tres de West Memphis, en particular Echols, quien seguía en el llamado "corredor de la muerte", esperando su ejecución. Se suman figuras importantes de la cultura norteamericana y mundial, como Eddie Vedder, Johnny Depp o el cineasta Peter Jackson, los que no solo aportan visibilidad al caso, sino que apoyan materialmente a la causa, en tanto que, gracias a diversos patrocinios, la defensa puede volver a la escena del crimen, pedir nuevas pesquisas, discutir las erradas teorías que la fiscalía generó en el juicio original. Si no es por el dinero recaudado, no hubieran sido posibles dos elementos claves para solicitar un nuevo juicio: la evidencia que las heridas -inicialmente atribuidas al satanismo- corresponden a ataques de animales *post-mortem*, y la total ausencia de ADN de los detenidos en la escena del crimen. Cuando finalmente, la Corte Suprema de Arkansas accede a aceptar nuevas pruebas, a mediados del año 2010, se abre la puerta para un nuevo juicio. La resolución no deja de ser oscura, en tanto que el Estado ofrece el intrincado acuerdo -aludiendo a sus facilidades legales y cerrando el caso- pero dejando el manto de dudas de si lo hacen por convicción o simplemente porque están conscientes de que si un nuevo juicio fuera a darse, iban a perder. Los familiares de las víctimas deben contentarse con aquello, lo que termina siendo una de las consecuencias más terribles de todo.

III

La persecución por la verdad y el acceso a ella no es solo una tensión entre las películas y el caso. Se da al interior de la realización misma y del sistema cinematográfico en donde se establece. Desde un comienzo el lugar de los cineastas en el juicio es conflictivo: tienen acceso a pruebas, inciden activamente en el caso [3] junto con ubicar su cámara ahí mismo, donde se estaba construyendo el relato del crimen. Esta posición es extraña, en tanto que el éxito temprano del documental es inversamente proporcional a la suerte legal de los imputados [4] . Tanto así que los abogados que trabajan con Echols después de la condena argumentan en sus apelaciones que él no fue

correctamente representado en el juicio inicial, y que la presencia de los documentalistas habría influido en aquello. En la segunda entrega, los realizadores admiten que le pagaron honorarios tanto a los familiares de las víctimas como de los imputados, lo que permite comprender mejor ese acceso privilegiado que se observa en la cinta original.

También es llamativo el tratamiento crudo del hecho. La intención movilizadora de la trilogía es elocuente; busca convocar a la audiencia en torno a un ejemplo nítido de falta de justicia. Para esto, no escatima en lo explícito de los recursos, en mostrar una y otra vez los rostros sonrientes de los niños asesinados, para luego contrastarlos con sus pálidos cadáveres, las imágenes de sus heridas, el relato de las supuestas vejaciones -que como decíamos, terminan siendo atribuidas a animales salvajes. Es como si para alcanzar ese objetivo, esa Verdad con mayúscula, el lenguaje documental debe apelar a la potencia de un texto terrible, que logre sensibilizar al espectador, en simpatía con todos los afectados por el caso. El manejo de estas situaciones no es atribuible al contexto de producción y exhibición -un documental para HBO-, sino más bien a decisiones estéticas y narrativas que siempre deben ser discutidas en términos de cuánto deben empujarse los límites de la imagen, en la persecución del testimonio, de lo real, de lo verdadero [5] . Si bien no se trata de una estetización de la muerte, sí me parece que es una pregunta relevante para este tipo de relatos.

Un último punto de conflicto interno tiene que ver con la realización de una cuarta película, un documental en paralelo, titulado *The West of Memphis* (2012), dirigido por Amy Berg y producido por Peter Jackson, Fran Walsh y el propio Damien Echols. Este filme toma una ruta más acotada y en solo una entrega reconstruye el caso completo, intentando acercarse más a un documental de personaje y con un protagonismo esencial de Lorri Davis, esposa de Echols, quien lo conoce cuando ya está en la cárcel -gracias a la primera *Paradise Lost*-, se involucra profundamente en el caso, obtiene la colaboración de Jackson y Walsh y posibilita todas las pesquisas mencionadas más arriba, determinantes en la resolución del caso. Ubicar lado a lado esta y *Paradise Lost: Purgatory* resulta conflictivo a la vez que iluminador. Ya la tercera parte se percibe que una distancia que antes no habíamos visto, una separación entre la realización y los protagonistas, tanto así que la audiencia final, donde aceptan el alegato que los deja libres, les llega de improviso y aparece en el metraje de manera abrupta, cortante, como un final inesperado. Este final, visto en *The West of Memphis* funciona de manera orgánica, donde la tensión dramática crece progresivamente hasta el cierre. Esto permite entender que la producción de la cuarta película contaba con un acceso que Berlinger y Sanofsky tuvieron alguna vez, pero que ya no, dando cuenta de los derroteros que una producción como esta tiene. En la entrevista mencionada más arriba Berlinger admite las fricciones entre los dos equipos de filmación y es enfático que siempre lo más importante fue que se enmendara el error judicial, pero no desaparece cierta inadecuación entre ambas cintas, lo que termina con un Berlinger desilusionado ante el hecho de que todo lo que posibilitó *The West of Memphis* [6] nace de *Paradise Lost*, y en la oclusión de la historia, él y su equipo terminaron siendo bloqueados del núcleo de los acontecimientos.

Analizar en paralelo los desenlaces de cada una de estas obras es elocuente en este sentido. Uno de los encarcelados, Jason Baldwin, está en contra de utilizar el alegato que los dejará libres asumiendo una culpa menor, quiere luchar por su total inocencia. En *The West of Memphis*, con acceso directo a las familias y a la defensa, el clímax de la obra se construye en torno a cuál será la decisión final Baldwin, y el momento cúspide de ello se desarrolla en el momento en que los tres deben declarar frente a un juez qué harán [7] . Mediante el montaje, se manipula la situación, dejando el testimonio de Baldwin al final, claramente con propósitos dramáticos. En *Paradise Lost: Purgatory*, la misma escena se desarrolla en un estilo directo, sin interrupciones. Aquí vemos que es Misskelley el último en declarar y la respuesta de Baldwin no tiene peso emocional, el que se restituye en la posterior conferencia de prensa, donde admite que su decisión nació del hecho de que no aceptar la oferta podría dilatar tanto el proceso, que la vida de Echols corría aún más riesgo. Este final afectivo en contra del ardid del Estado de Arkansas termina por darle valor al título de la tercera parte de la trilogía; han salido de la cárcel, pero sus nombres no han sido limpiados del todo. Al mismo tiempo, restituye aquello que no debemos perder de vista ante la mediación del aparato cinematográfico, la fuerza del montaje en la construcción del discurso y el lugar de enunciación que dirige la narración hacia tal o cual destino. En las casi dos décadas de trabajo fílmico -la tercera entrega abarcó 6 años de esporádicos rodajes hasta el abrupto cierre en 2010-, la trilogía se encargó de mantener viva la pregunta por la verdad, y todos los pormenores por los que atravesaron, legales y cinematográficos, nos permiten pensar que lo que vemos no es en sí un crimen verdadero, sino su sombra.

Referencias

Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Manantial, Buenos Aires.

Stoichita, V. (1997). *Breve historia de la sombra*. Siruela, Madrid.

Berlinger, J. y Sanofsky, B. (1996). *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*. HBO productions.

Berlinger, J. y Sanofsky, B. (2000). *Paradise Lost: Revelations*. HBO productions.

Berlinger, J. y Sanofsky, B. (2011). *Paradise Lost: Purgatory*. HBO productions.

Berg, A. (2012). *The West of Memphis*. Wingnut Films.

Notas

1

...

2

Disponible aquí https://www.youtube.com/watch?v=es4UsEMAvmc&ab_channel=DP%2F30%3ATheOralHistoryOfHollywood

3

El fragmento de la primera película, donde se explica que un cuchillo de John Byers -padrastro que comienza a aparece como sospechoso- les regala a los realizadores, y cómo ingresa al juicio como posible evidencia (contenía rastros de sangre del mismo tipo que Byers y su hijastro Christopher) es particularmente delirante; el jefe de policía declara en el estrado que esta evidencia, en ese momento potencialmente clave para el juicio, había sido adquirida por ellos “gracias a Joe y HBO productions”.

4

Berlinger es conciente de esto, señalando en la entrevista citada más arriba el peso que le significó durante todo el proceso de filmación de la serie, el hecho de que de todas formas él pudiera vivir su vida mientras los tres de West Memphis seguían en la cárcel.

5

La comparación puede resultar distante, pero la escala de producción y ciertos gestos permiten espejar la actitud de Berlinger y Sanofsky a cuando Claude Lanzmann en *Shoah* (1985) insiste e insiste en que su entrevistado entregue su testimonio, por macabro que sea, en pos de una responsabilidad con la Memoria y la Historia.

6

Berlinger recuerda que Peter Jackson ya había participado como colaborador anónimo en sus películas, y aunque insiste en que no guarda rencor de ningún tipo por sus acciones, no deja de sorprenderse por la decisión de filmar otra película y empujarlos hacia el margen.

7

En el documental se explica que el trato solo opera si los tres condenados aceptan las condiciones, de lo contrario, habrían seguido tal como están.

Como citar: Parra Z., J. (2022). Umbra Hominis, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/umbra-hominis/1106