



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRÁFICAS
CINE DOCUMENTAL

PERCIBIR LO INVISIBLE
UN ACERCAMIENTO A LA EXPERIENCIA DEL DUELO DESDE EL CINE
DOCUMENTAL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA
SARA JUDITH BAUTISTA ESPINEL

TUTOR
MTRA. SANDRA M. LOEWE GREINER (PAD UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. LAURA GONZÁLEZ (IIE UNAM)
MTRO. JOSÉ NAVARRO NORIEGA (PAD UNAM)
DR. ANTONIO DEL RIVERO HERRERA (PAD UNAM)
DR. GERMÁN A. MOLINA GARRIDO (UNIVERSIDAD EL BOSQUE)

Ciudad de México, noviembre de 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Gonzalo, por heredarme la curiosidad
y la escritura.

ÍNDICE

Índice	3
Agradecimientos	5
Introducción	7
Capítulo 1. Las voces del relato	15
1.1 Las madres	16
1.1.1. Irma Rufina Vicenteño Cortés	16
1.1.2. Lucrecia Infante Vargas	18
1.2 Los ausentes	20
1.2.1. Ricardo Echeverry Vicenteño	20
1.2.2. Dunai Sánchez Infante	22
1.2.3. Rosemberg Echeverry Morales	23
1.3 La documentalista	25
Capítulo 2. La presencia de la ausencia	28
2.1 Notas sobre el duelo: una mirada al lenguaje cinematográfico	31
2.2.1 El relato ilustrativo en <i>Las tres muertes de Marisela Escobedo</i>	32
2.2.2 Las huellas del pasado en <i>Lecciones en la oscuridad</i>	35
2.2.3 Intervención a los álbumes familiares en <i>Corazón de perro</i>	39
2.2 El campo de la traducción	43
Capítulo 3. Evocar el pasado	45
3.1 "Habitar las imágenes"	46
3.2 El overol de Ricardo	49

3.3 La sonrisa de Dunai	51
Capítulo 4. Resonancia	56
4.1. La resonancia <i>en</i> Irma y Lucrecia	57
4.2. La resonancia <i>de</i> Irma y Lucrecia	61
4.3. La resonancia en el espectador	63
Conclusiones	67
Bibliografía	71

AGRADECIMIENTOS

Mi sincero agradecimiento a Irma Vicenteño Cortés y a Lucrecia Infante Vargas por permitirme sentir a Ricardo, Dunai y Rosemberg. A Ana Judith Albarracin por permanecer firme en el campo de batalla. Para ellas mi admiración y amor.

Durante la realización de esta investigación recibí el apoyo intelectual y afectivo de mi equipo de trabajo. Agradezco a Natalia Romero y a Pedro Pablo Vega porque hay sueños que no podría alcanzar en soledad. A Jenniffer Córdova Solís por darle espacio a su dolor. A César Juárez Joyner por obligarme a ser precisa con los sonidos y las palabras. A José Navarro Noriega por su espíritu de arqueólogo y por aceptar acompañarme a buscar los sonidos del pasado. Gracias por ser parte de este proceso.

Mi gratitud a Bruno González Vázquez por su amorosa disposición a la hora de revisar una, dos, tres, cuatro... veces el presente texto. Sus lecturas acompañaron mi proceso de escritura. Le agradezco enseñarme que detrás de las tristezas hay una buena comida, indispensable para llevar a cabo cualquier proceso creativo.

A Adriana Maza, Andrés Pulido Esteva y Dahlia Hernández por su lectura amorosa y desinteresada.

Le agradezco a Juana Suárez y a Germán A. Molina por hablarme sobre la investigación cinematográfica e inspirarme de tantas formas posibles.

A la doctora Sonia Rangel por acercarme a lo invisible, lo inaudible y lo intangible. A la maestra Sandra M. Loewe por acompañarme durante todo el proceso de investigación. A la doctora Laura González Flores y al doctor Antonio del Rivero por nutrir la investigación con su experiencia. Agradezco igualmente a Susana Erenberg por su cariñoso acompañamiento durante la producción del documental.

A mis compañeras y compañeros de la Maestría en Cine Documental y a la planta docente del Posgrado en Artes y Diseño por asesorar, sugerir, profundizar y cuestionar. A la Universidad Nacional Autónoma de México.

Por último, quiero agradecer a mi familia por estar cerca aún en la distancia.

INTRODUCCIÓN

1. Paisajes del pasado

Hacer cine documental es sumergirse en el placer culposo de escuchar conversaciones ajenas en el transporte público o fisgonear en el carrito de compra de la persona que está delante de la fila en la caja del supermercado. Es el ejercicio de escuchar el pulso de los días para registrar aquellos que somos propensos a olvidar. Desarrollar la habilidad de ensamblar grietas, intervalos, luces, sombras, sonidos y silencios, sustraídos de una experiencia compartida. Hacer cine documental es dejarse llevar por fuerzas externas.

A Irma Vicenteño y a Lucrecia Infante las conocí pocos días después de llegar a México. Ambas me recibieron con la curiosidad propia de quien invita a un extranjero a casa. Posiblemente, para Irma fue un aroma del pasado. El recuerdo de la Colombia que conoció. Para Lucrecia fue un nuevo aire. Con ellas entendí el espacio para sentirme menos perdida en el tiempo¹. He recorrido a su lado un camino de preguntas con pocas respuestas.

A la decisión de hacer una película, la secundó la búsqueda de un lugar de enunciación. La presente investigación es resultado del cruce de expectativas, dudas, reproches y esfuerzos que implicó hacer una película en el marco del Posgrado en Cine Documental. Migrar, volver a estudiar, tener tiempo —¡gran privilegio! —, debatir con mis compañeros y maestros, hizo que cuestionara el propósito del quehacer documental. Los últimos dos años han sido, ante todo, regresar al cine.

Muchas de las preguntas están consignadas en el cuaderno de campo en forma de reflexiones personales, citas bibliográficas o listado de referentes. Algunas páginas eran el inventario de sensaciones que permanecían en mí después de la grabación. Notas sueltas que escribía sin la intención de releerlas.

Al terminar el rodaje del documental, inicie la investigación teórica. Aunque

¹Valeria Luiselli, *Desierto sonoro* (Madrid: Editorial Sexto Piso, 2019), 201.

no quise que sucediera así, tardé mucho tiempo en encontrar el tema central. Le di tantas vueltas que pareció una empresa perdida. Una tarde de domingo, a puertas del desespero, leí el cuaderno de campo. Sin mucho orden escribí en papel adhesivo: *la presencia de la ausencia, la muerte como potencia de vida, el duelo, conjurar el dolor*. Entre signos de interrogación o de admiración, aparecían constantemente estos conceptos en mi libreta de apuntes. Y así fue. Lancé un anzuelo al inmenso río de los estudios críticos y la teoría cinematográfica para encontrar respuestas.

Irma y Lucrecia fueron madres por primera vez en la década de los 90. Ricardo, el hijo de Irma, murió a causa del Síndrome de Muerte Súbita del Lactante (SMSL) cuando era bebé. Dunai, la única hija de Lucrecia falleció en el 2007 de cáncer. Sus casas, atiborradas de fotografías, dibujos y juguetes que fueron de sus hijos, son un paisaje del pasado. Una sucesión de momentos felices guardados con una capa de polvo.

A pocos días de conocer a Lucrecia, vi en el pasillo de la televisión un juguete de la película "101 dálmatas" junto a una princesa *Disney*. Creo que le pregunté cuántos años tenían sus hijos. Su respuesta fue cortés, aunque cortante. "Mi hija murió", fue todo lo que dijo. En el transcurso de la semana, me habló por primera vez de Dunai. Antes de decidir hacer este proyecto, tuve largas conversaciones con ellas sobre sus hijos. Recordaban el timbre de su voz, el sonido de su sonrisa, su comida favorita, el día de su nacimiento o las travesuras infantiles que cometían.

Sus anécdotas estaban acompañadas de gestos, silencios y posturas corporales que dotaban de expresividad al relato. Reflejaban algo que las palabras no decían por sí solas. Al tocar ciertos objetos, escuchar determinados sonidos o probar algunos sabores, los recuerdos afluían espontáneamente. Estos elementos tenían la impronta de Ricardo y de Dunai. Evocaban su presencia. Estaban entre nosotras aunque fueran *invisibles* a nuestros ojos.

Aproximarse desde el quehacer documental, a los recuerdos de Irma y de Lucrecia implicó abandonar cualquier pretensión de representar su experiencia pasada. La memoria no puede ser entendida como una sucesión de datos que serán puestos en escena durante la película. Al contrario, es un entramado de sensaciones irrepresentables. ¿Cómo construir un discurso cinematográfico partiendo de

la imposibilidad de hacer visible el objeto de estudio?

Un día cualquiera Irma me habló del Día de Muertos². Hizo un listado de las actividades que debía ver durante la celebración para entender el ritual. ¡Era una turista! ¡Cómo no maravillarse con esta festividad! La decoración, la selección de la comida, los objetos que van recolectando por toda la casa y la distribución de estos en el Altar, es un homenaje a los muertos. Durante los tres días de fiesta, los ausentes regresan a casa. La encuentran llena de colores, impregnada con los aromas de sus platillos favoritos, beben agua y se entretienen con sus bienes más preciados —juguetes, herramientas de trabajo, ropa, accesorios, etc.,—. El Altar de Muertos está hecho a partir de recuerdos. Es una suma de improntas que evocan la presencia de la ausencia. Un paisaje del pasado que celebra la vida.

El duelo es el proceso mediante el cual se experimenta la presencia de la ausencia. Ésta es invisible, intangible e inaudible. A modo de hipótesis, la presente investigación pretende demostrar que no es posible narrar el duelo a partir de imágenes ilustrativas y testimonios de corte informativo. Propongo un acercamiento a la ausencia desde la potencia evocativa de los objetos guardados y los ambientes sonoros de dos madres que perdieron a sus hijos. Transformarlos en texturas visuales y sonoras posibilita la construcción de una forma fílmica multisensorial que le permite al espectador aproximarse a la experiencia de duelo.

2. El lugar que ocupa la ausencia

El filósofo francés Clément Rosset³ realizó un estudio acerca de los objetos que creemos ver aun cuando no sean perceptibles porque no existen o no están presentes. Con esto el autor no se refiere a una alucinación sino a la facultad del hombre de ver lo que no existe. No se trata de ver lo invisible sino de imaginar que se le ve⁴. La memoria y la imaginación evocan el tiempo y el espacio más allá del terreno de su propia realidad. Logran expresar una cierta presencia de lo que está ausente⁵. Para Rosset, la visión de lo invisible es la materia prima de una creación poética.

En los últimos años diversas ramas de las humanidades, las ciencias y las artes

² El *Día de Muertos* es una celebración tradicional en México de origen prehispánico. En la visión tradicional, las ánimas de los difuntos regresan al mundo de los vivos para convivir con sus familiares. Durante este tiempo, los muertos se nutren de los alimentos ofrecidos en los altares. La festividad reúne rituales religiosos católicos e indígenas realizados por los pueblos mexicas, mixtecas, texcocanos, zapotecas, tlaxcaltecas y totonacas. En tiempos prehispánicos, la celebración coincidía con el final del ciclo agrícola del maíz. Actualmente, se lleva a cabo el 01 y 02 de noviembre, según el calendario católico estas fechas coinciden con el Día de Todos los Santos.

³ Clément Rosset, *Lo invisible* (Buenos Aires: El Cuenco de la Plata, 2012), 5.

⁴ Clément Rosset, op. cit., 30.

⁵ Clément Rosset, *Fantasmagorías: seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio* (Madrid: Abada, 2008), 93.

han virado hacia la subjetividad⁶. Conocido como giro *afectivo*, se refiere a una reflexión sobre el encuentro, los cruces y el ensamblaje de los cuerpos. Es una propuesta transdisciplinar que entiende el cuerpo y las sensaciones como elementos que exceden el sistema lingüístico⁷. Incentiva la construcción de saberes y sentires que permiten repensar mediaciones sociales, políticas y culturales⁸. Los estudios críticos alrededor del cuerpo y las emociones están en constante diálogo con los discursos decoloniales, feministas y queer.

En el caso específico del cine, los teóricos Thomas Elsaesser y Malte Hagener, propusieron una serie de categorías y puntos de encuentro entre los sentidos, el cuerpo del espectador y el cine como experiencia⁹. Años antes de la publicación del libro *Una introducción a la teoría del cine a través de los sentidos*, Gilles Deleuze desarrolló el concepto de imagen-afección. Éste hace referencia a aquellas imágenes que generan “una respuesta emocional o visceral”¹⁰. La afección se genera en el intermedio entre la percepción y la acción. Allí las imágenes adquieren una dimensión pura, encuentran su potencia. El cine, como arte político, tiene el poder de desautomatizar¹¹ nuestra percepción. La imagen-afección estimula al espectador para que se re-apropie de su pensamiento y su cuerpo.

La vista y el oído son sentidos distales relacionados con el conocimiento científico. La noción de *una imagen vale más que mil palabras*. El tacto, el olfato y el gusto son sentidos proximales. Perciben fenómenos que suceden al contacto con el cuerpo. Aunque el cine privilegia los sentidos distales, las imágenes y los sonidos pueden generar estímulos táctiles. Una cualidad asociada a la percepción háptica que hace referencia a la interpretación del entorno a través de la piel. Una forma fílmica sedimentada en este tipo de percepción convierte los sonidos y las imágenes en texturas que evocan olores, sabores y temperaturas. El propósito es estimular los sentidos proximales del espectador. No se trata de representar

⁶ Son considerados precursores del giro afectivo, el filósofo canadiense Brian Massumi con el libro *The Autonomy of Affect* (Massumi 1995, 83–109) y la investigadora feminista Eve Sedgwick, quien escribió junto a Adam Frank, *Shame in the Cybernetic Fold Sedgwick* (Kosofsky y Frank 1995, 496–522). Desde las teorías feministas y queer, las investigadoras Anna Cvetkovich, Clare Hemmins, Sara Ahmed y Sianne Ngai, han analizado las diversas formas en las que el sistema patriarcal consolida y replica un modo imperante de sentir. Véase. Solana, Mariela, y Nayla Luz Vacarezza, “Relecturas feministas del giro afectivo”. *Revista Estudios Feministas* 28, n.º 2 (2020).

⁷ Irene Depetris, *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)* (Pittsburgh: Latin American Research Commons, 2019), 12.

⁸ Irene Depetris, op. cit., 11.

⁹ Miguel Fernández Labayen, “Film Theory, An Introduction Through The Senses”, reseña de *Film Theory, An Introduction Through The Senses*, de Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Secuencias: revista de historia del cine*, n.º 33 (2011): 123-125.

¹⁰ Laura U. Marks, *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses* (Durham: Duke University Press, 2000), 28.

¹¹ Sonia Rangel, “Ensayos imaginarios: La mirada de Alexander Kluge” *Revista Icónica*, n.º 1 (2012): 22-25.

situaciones sino de propiciar sensaciones¹².

Basada en las ideas de Deleuze, Maurice Merleau-Ponty y Henri Bergson, la filóloga estadounidense Laura Marks, investiga la capacidad de tocar y ser tocados por las imágenes de una película. Gracias al impacto que ellas producen en el espectador, éste evoca sus propias memorias sensoriales. De esta forma, percibe elementos imposibles de representar. En el momento que el espectador trae su cuerpo a la pantalla¹³, la experiencia cinematográfica se vuelve intersubjetiva y multisensorial. La creación artística se completa con la participación del espectador. Surge en el momento que él construye una creación independiente.

La percepción háptica y las reflexiones enmarcadas en el campo afectivo del cine son la base teórica sobre la cual está construida la presente investigación. Líneas conceptuales que permiten indagar en la potencia evocativa de los objetos y los sonidos. Caminos posibles para crear una forma fílmica que haga visible lo invisible, audible lo inaudible y tangible lo intangible.

3. Los hilos con los que se teje el discurso

El presente trabajo está enmarcado en el creciente campo de la investigación-creación. La investigación en artes puede ser entendida desde tres perspectivas: la interpretativa, la instrumental y la reflexión desde la acción¹⁴. Ésta última señala que la teoría y la práctica artística están entrelazadas. Por lo tanto, la creación incentiva el desarrollo de nuevas y diversas metodologías construidas a partir de los principios y particularidades de cada disciplina.

Para la autora Linda Candy¹⁵, la investigación-creación puede estar basada u orientada en la práctica. Si se basa en el quehacer artístico, parte del precepto de que la obra es resultado de un proceso de investigación. Cuando está orientada, incentiva la producción de textos que cuestionan, profundizan o reflexionan sobre

¹² Estas ideas se relacionan con el concepto *cuerpo sin órganos*. Gilles Deleuze y Félix Guattari retoman la idea de Antonin Artaud para referirse a un cuerpo en el que las sensaciones dejan de ser ideas representativas para convertirse en intensidades. No se trata de reaccionar sino de sentir. El cuerpo sin órganos obliga a pensar en sensaciones que, por su intensidad, generan una sucesión de movimientos. Véase. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2020), 155-175.

¹³ Laura U. Marks, op. cit., 200.

¹⁴ En *El debate sobre la investigación en artes*, el académico Henk Borgdorff plantea esta categorización para distinguir: *investigación sobre las artes*, *investigación para las artes* e *investigación en las artes*. La perspectiva interpretativa hace referencia a la investigación sobre las artes. Su propósito es generar conclusiones sobre la práctica artística desde una distancia teórica, es decir, plantea una separación entre investigador y objeto de investigación. Mientras que la perspectiva instrumental alude a la investigación para las artes. La investigación otorga las herramientas y el conocimiento sobre los materiales que se necesitan para la producción artística. Véase. Henk Borgdorff, "El debate sobre la investigación en artes" *Cairon, revista de ciencias de la danza*, n.º 13 (2010): 25-46.

¹⁵ Linda Candy, "Practice Based Research: A Guide" *Creativity and Cognition Studios Report*, vol. 1, (2006): 1-4.

las especificidades de una disciplina artística. Nace del cúmulo de experiencias del autor-investigador.

Aunque no existe un consenso teórico y metodológico sobre la investigación-creación, es un campo que me permite encontrar puntos de intersección entre los estudios críticos y la teoría cinematográfica con la práctica artística. Las reflexiones aquí compiladas surgen en un intento por sistematizar el proceso de creación del documental producido en el marco del Posgrado. Es el ejercicio de detenerse a pensar las imágenes.

A lo largo del texto, hago uso de los conceptos *experiencia* y *memorias*. La experiencia¹⁶ es plural y crítica. Se gesta en la interacción entre los sujetos. Altera a quienes participan, los cuestiona. El cuerpo de la experiencia es aquel que está atento y consciente. Las memorias hablan de las percepciones, de la diversidad de formas en las que el cuerpo interactúa con el entorno. No utilizo el singular porque cada sentido interpreta la naturaleza de manera distinta. Implica un sentir diferente.

Hablo de *resonancia* para remitir a la intensidad de las sensaciones y la amplitud de un movimiento. La resonancia alude a lo que se comparte, aquello que crea comunidad. La *estela* es el rastro que deja tras de sí en el agua o en el aire, un cuerpo en movimiento. La estela de los muertos es el hilo invisible que dejaron durante su paso por el mundo. La película es la *huella sensible*¹⁷ de mi encuentro con las protagonistas.

Aunque el siguiente trabajo está centrado en la experiencia de duelo de las madres, con frecuencia aparece citado Rosemberg Echeverry, el esposo de Irma. Su estela está entrecruzada con la de Ricardo. La muerte de Ricardo apagó la vida de Rosemberg. La ausencia de ambos ha determinado la cotidianidad de Irma.

4. La huella

El cineasta Nathaniel Dorsky, en un congreso sobre Religión y Cine de la Universidad de Princeton, dijo:

Cuanto más se expresa una película de una manera intrínseca a su propia naturaleza auténtica, más puede revelarnos a nosotros. De forma similar, cuanto más nos abrimos y estamos dispuestos a conectar con las profundidades de nuestro propio ser, más participamos en la devoción.¹⁸

¹⁶ Walter Benjamin, *Experiencia y Pobreza* (Santiago de Chile: Centro de Estudios Migue Enriquez, 1933) 10-47.

¹⁷ Uso la noción de *huella sensible* del cineasta argentino Gustavo Fontán. Hace referencia a la posibilidad de considerar que la película “surge del entramado poético de los encuentros, de las huellas sensibles que nos dejan las experiencias”. Véase. Gustavo Fontán, “Modos de penetrar el mundo”. *Arkadin* 6, n.º 4 (2012), 8.

¹⁸ Nathaniel Dorsky, *Cine Devocional* (Ciudad de México: Archivo 48, 2018), 48.

Escribo en primera persona. Pienso el cine documental desde la primera persona. Mi cuerpo y mi experiencia están inscritas en las páginas de este texto¹⁹. Sin embargo, no trata de mí. La subjetividad, como se plantea aquí, rompe con las apariencias de objetividad del quehacer documental y la escritura académica. La creación artística surge en el momento en el que las distancias son vulneradas. Para hacer este trabajo, debí situarme afectiva y emocionalmente.

La escritura fue producto del tiempo compartido, la reciprocidad y el afecto. Mi acercamiento a Irma y a Lucrecia no estuvo mediado por la recopilación de datos o imágenes. Al contrario, la creación es consecuencia de nuestro encuentro. Surgió de un vaivén de sensaciones por las que navegamos juntas. Ellas hablaron con mis miedos, mi frustración, mi alegría y mi satisfacción. Me permitieron sentir la estela de Ricardo, de Dunai y de Rosemberg. Gracias a ellas, conocí a sus muertos.

Soy mujer. Soy migrante. Soy colombiana. Nací en una familia de clase media. Desde hace dos años, observo la violencia imperante en Colombia desde el extranjero, lejos de quienes salen a protestar. Viví con impotencia los meses de revuelta social en medio de la crisis sanitaria del Covid-19. Hace cuatro años, en una llamada telefónica, mi hermana me confesó su deseo de morir y de arrastrarnos al vacío con ella. Jamás he sentido tanto miedo.

Mi subjetividad marcó el curso de esta investigación-creación. El eco de los muertos y el miedo a la muerte reverberan en estas páginas.

¹⁹ Utilizo la idea del documental como una inscripción de la experiencia de David MacDougall. Véase. David MacDougall, "Cinema transcultural" *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n.º 9 (julio de 2009), 47-88.

CAPÍTULO I

LAS VOCES DEL RELATO

La presente investigación-creación es resultado de un encuentro sensible. Está hecha a seis voces: Irma Vicenteño Cortés, Lucrecia Infante Vargas, Dunai Sánchez Infante, Ricardo Echeverry Vicenteño, Rosemberg Echeverry Morales y Sara Bautista Espinel. La cadencia de su cuerpo, su carácter, el timbre de la voz, sus objetos personales y la configuración de los espacios que habitan, son la materia prima de la investigación y la creación cinematográfica. Describirlos tiene como objetivo develar la sensorialidad, la corporalidad y las motivaciones de quienes forman parte de la experiencia fílmica.

Irma y Lucrecia son la columna vertebral de la investigación. Son las madres que habitan con la ausencia de sus hijos. En sus palabras es posible invocar a los muertos. Las descripciones realizadas a lo largo del presente capítulo han sido escritas a partir de sus anécdotas y sus gestos. Son resultado de la convivencia entre nosotras.

Dunai y Ricardo, son sus hijos. Rosemberg es el esposo de Irma. Ellos son los muertos que las acompañan. Aunque la narración se basa en el material grabado y las entrevistas realizadas, dejé que la imaginación completara información que no tenía a la mano. Me permití jugar a ser ellos. La sexta voz, soy yo. El capítulo cierra con el ejercicio de trazar mi lugar de enunciación.

Para los fines de esta investigación-creación, el propósito de reconocer las voces es indagar en su presencia y en el espacio que ocupa su ausencia.

1.1 Las madres

1.1.1 Irma Rufina Vicenteño Cortés

Oriunda del municipio de Tultepec (Estado de México). Es la hija menor entre 14 hermanos. Irma es de baja estatura, de movimientos ágiles y ritmo acelerado. Su sonrisa es una invitación a conversar. Siempre encuentra una anécdota para evitar que se extinga la charla. Conserva expresiones características de los colombianos que usa con naturalidad al hablar. Un vaivén de acentos, modismos y entonaciones. Acostumbra caminar por su pueblo durante el alba. En el trayecto toma fotografías del amanecer con su celular para compartirlas con familiares y amigos. Sube, baja, va y vuelve. Se sienta a descansar cuando cree que todo está listo. La pausa dura muy poco, siempre queda algo por hacer.

Su primer trabajo fue en la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. En 1992, la envían a trabajar a Tlaxcala como relatora de los Diálogos de Paz entre el Gobierno de Colombia y los grupos guerrilleros de ese país. Allí conoce a Rosenberg Echeverry, el fotógrafo del expresidente colombiano Carlos Gaviria. Al poco tiempo inician una relación amorosa. Meses después, luego del fracaso de los Diálogos de Paz, Irma viaja a Colombia y decide quedarse a vivir ahí. Entre risas, me cuenta:

Fue muy chistoso porque un día íbamos entrando a Palacio, yo iba embarazada y el doctor Eduardo Díaz Uribe iba con el doctor Tomás Concha y dice - ¡Vea Tomás! ¿Qué tal estos muchachos? Nosotros pensábamos que no había salido nada bueno del proceso de pacificación y vea... ¡Ya están en embarazo! Ya hasta va a nacer el tlaxcalita.²⁰

Su hijo Ricardo nació en 1994. Murió a los 6 meses de edad a causa del Síndrome de Muerte Súbita. Cinco años después, falleció Rosenberg de cáncer. Irma atribuye la enfermedad de su esposo al dolor por la muerte del bebé, cuenta que la tristeza lo acabó por dentro. Para aquel momento había nacido su segundo hijo en México.



(Bautista, 2021)

²⁰ Irma Vicenteño, entrevista por Sara Bautista, 13 de diciembre de 2020 en Ciudad de México.

Aunque Domingo Antonio no alcanzó a conocer a su papá y a su hermano, heredó de ellos el gusto por la comida colombiana y la pasión por el equipo de fútbol del que era hinchas Rosemberg. Desde pequeño, Irma le cuenta historias sobre su pasado en Colombia. Le habla del talento de su padre para tomar fotografías, de los amigos que deben visitar cuando regresen a Bogotá (Colombia) y de la familia que los espera.

A Irma le apasiona cocinar. La visita de algún amigo o familiar es la excusa perfecta para preparar grandes comidas con platos tradicionales. Cuando llega a su casa el recibimiento incluye la descripción de las comidas del día. Con una sonrisa se ofrece a preparar para mí alguna receta colombiana. En sus ojos se refleja la alegría de recordar el pasado.

Las historias acerca de los paisajes colombianos y los amigos que dejó están atravesadas por la violencia. Masacres, tomas guerrilleras, explosiones, cortes de luz y el sonido de las alarmas, son elementos constantes en sus relatos. El municipio donde nació es conocido por ser el mayor productor de pólvora en México. Constantemente hay incendios y explosiones. Un día la acompañé a hacer uno de sus recorridos matutinos por el pueblo. Mientras caminábamos señalaba lugares que había visto cubiertos en llamas desde que era niña. Irma ha vivido con la muerte a cuestas.

1.1.2 Lucrecia Infante Vargas

Lucrecia está rodeada de mujeres. Amigas, hijas de amigas y alumnas que se han convertido en su familia. Es taciturna, reservada por momentos y de carácter introspectivo. Su postura erguida, su cuello firme y su forma de flexionar el cuerpo, recuerdan su pasado de bailarina. Aunque parece no moverse cuando lee o ve la televisión, siempre está acariciando a su perra *golden retriever* con los dedos de la mano. Tras su mirada impávida está la dulzura de quién ha conocido el amor. Lucrecia no tiene prisa, disfruta estar en casa y planea vivir fuera de Ciudad de México cuando se jubile. Trabaja como docente universitaria, investiga temas relacionados con la Historia de la cultura material y la Historia de las mujeres.

Su casa es silenciosa y sus movimientos también. Probablemente se relaciona con la incomodidad que le generan los sonidos agudos y fuertes. Hay días que bal-

bucea canciones y sube ligeramente el volumen de la música. Acostumbra hablar con los animales de su casa y tiene llamadas telefónicas largas con sus amigas. Los maullidos del gato, los ladridos de la perra, los cantos de los pájaros y el tráfico, son los sonidos predominantes en los espacios que Lucrecia habita.



(Bautista, 2019)

Dunai Sánchez Infante es su única hija. Cuando tenía 3 años fue diagnosticada con un tumor cancerígeno en el cerebro que la deterioró poco a poco. Murió en el 2007 a los 16 años. La primera vez que soñó con su hija fue cuando ella estuvo en estado de coma. Al día siguiente despertó. A partir de ese momento construyó con ella una relación onírica que les permite estar cerca. Cada sueño es una conversación nueva.

Desde la juventud, Lucrecia acostumbra a hacer algún tipo de ejercicio físico y de meditación. La danza, el *Tai-Chi*, la gimnasia y la elasticidad, son las rutinas

que hace con mayor frecuencia. Luego de la muerte de su hija tuvo un período largo en el que sintió el cuerpo pesado y ajeno. Tardó mucho tiempo en sentirse de nuevo parte de él.

La seriedad de su rostro contrasta con su ropa de colores, su casa atiborrada de objetos y el vigor de su sonrisa cuando comparte con sus amigas. Su carácter introspectivo la hace una persona reflexiva y crítica, de movimientos contenidos. No obstante, ha logrado darle un lugar a sus sentimientos para transitar por ellos. Se permite llorar, estar enojada o contenta sin coartar sus emociones.

Actualmente, escribe un libro acerca de la enfermedad de su hija y su proceso de duelo. Su propósito es narrar la tristeza a través de la risa de Dunai. En su experiencia, conocer la historia de personas que vivieron situaciones similares, sirve para transformar el dolor. Durante el duelo, construyó una red con otras madres y otros padres, todos desconocidos, forjada en la solidaridad y la reciprocidad. Lucrecia afirma que para darle un lugar al dolor hay que conocer la felicidad. Al preguntarle qué la motiva a escribir el libro, responde:

Me quedé en ese momento con la idea de que algo que le da sentido a la idea de que tu atraveses una experiencia tan dolorosa como esa, es que la puedas compartir con alguien al que le pueda hacer eco. Yo creo que de las cosas más difíciles cuando te vas despidiendo de una persona que está enferma, que dura enferma durante un buen rato hasta que se deteriora físicamente, es que logres conectarte con esa persona que está adentro. A veces incluso la persona ya no está y tú lo sientes. No es fácil estar ahí, porque no es solo estar con la persona sino también con la mamá, el esposo, la esposa, el hijo. Es bien difícil, es muy doloroso. Hay gente que no lo puede vivir.²¹

Lucrecia quiere ampliar la red de madres que se acompañan aun sin conocerse.

1.2 Los ausentes

1.2.1 Ricardo Echeverry Vicenteño

Ricardo nació en la ciudad de Bogotá (Colombia) el 27 de agosto de 1994. Meses antes sus padres viajaron al departamento de Chocó²² por asuntos de trabajo. Allí probaron frutos exóticos como el borojó²³ y el chontaduro²⁴, conocidos popularmente por sus efectos afrodisíacos. Como buen hijo primerizo vio a sus padres

²¹ Lucrecia Infante, entrevista por Sara Bautista, 16 de diciembre de 2020 en Ciudad de México.

²² El departamento de *Chocó* está localizado en el noroeste de Colombia en la región Pacífico. Es el único departamento del país con costas en los océanos Pacífico y Atlántico.

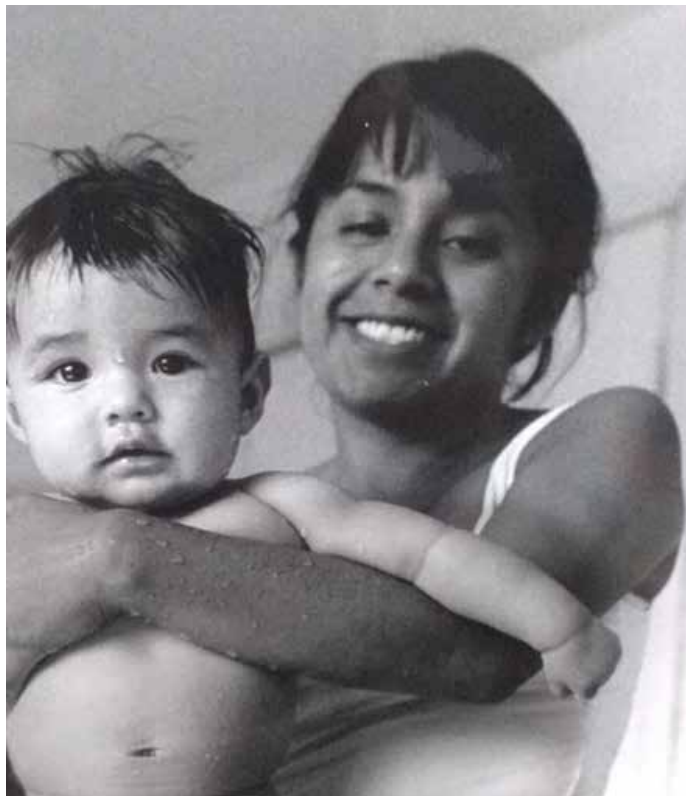
²³ El *borojó* es una fruta tropical que se cultiva principalmente en el Pacífico colombiano y en los bosques tropicales de Panamá. Su forma es redonda, color marrón, contextura lisa y pulpa ácida.

²⁴ El *chontaduro* es una fruta endémica de las regiones tropicales y subtropicales de América. Es carnoso con forma de globo, oscila entre el color rojo y el naranja.

cometer todo tipo de imprudencias. ¿Qué hacer con el cordón umbilical? ¿Cómo bañar a un bebé? ¿Cuál es la temperatura ideal del biberón? Fueron algunas de las preguntas que escuchó hacer a sus padres y a familiares con más experiencia.

Su papá construyó la cuna donde durmió, jugó y se rió de las ocurrencias de los amigos que lo visitaban. Sabía que Rosemberg anhelaba enseñarle a tomar fotografías para continuar con la tradición familiar. Disfrutaba escuchar a su madre cantar. Su canción de cuna preferida era "Son las estrellitas". La canción con la que ella lo arrulló antes de dejarlo en el jardín de niños el día que murió.

Antes de nacer, un líder de la comunidad Nasa²⁵ en el departamento de Putumayo, le regaló un capisayo²⁶ con los colores tradicionales del pueblo porque sabía que era un hombre con espíritu de taita²⁷. Su tía Nelly, más conocida como "La Negra", rompía en llanto cuando lo veía. Años después, ella le confesó a sus padres que presintió su muerte prematura porque un ser tan especial no podía vivir mucho tiempo. Su breve paso por el mundo cambió el presente y el futuro de las personas que compartieron con él.



(Echeverry, 1994)

Pasado el mediodía del 22 de marzo de 1995, Ricardo murió en el jardín de niños donde lo cuidaba una amiga de infancia de su padre. Durante los primeros meses de duelo, sus papás preguntaron con insistencia a varios médicos y profesionales si el bebé había sentido dolor. Les dió paz saber que no fue así. Ricardo por unos segundos olvidó respirar hasta sumergirse en un profundo sueño.

Tres años después de su muerte, las cenizas fueron llevadas a México para enterrarlas en el mausoleo de la familia Vicenteño Cortés. Ese día en la casa materna hubo abra-

²⁵ El pueblo *Nasa* es un grupo indígena en Colombia concentrado principalmente en la región de Tierradentro, en los departamentos del Huila y el Cauca. A causa del desplazamiento forzado algunos grupos emigraron a Caquetá y Putumayo.

²⁶ El *capisayo* es una prenda tradicional usada por los hombres de la comunidad Nasa. Aunque inicialmente no estaba relacionada con un rango político, debido al mestizaje cultural, actualmente es de uso exclusivo de los Taitas.

²⁷ *Taita* palabra quechua que significa papá. El taita es el líder político y espiritual de una comunidad indígena.

zos, lágrimas, música y buena comida. Durante un par de años, su hermano menor utilizó su capisayo. Ahora la prenda hace parte del Altar de Muertos que su madre construye con algunos juguetes, artesanías y otras pertenencias de sus familiares.

1.2.2 Dunai Sánchez Infante

De tez blanca, ojos color miel, cabello castaño, rizado y voluminoso. A Dunai le gustaba bailar, cantar baladas y escribir. La primera cirugía que recibió para tratar el cáncer fue a los 3 años. Al ser una intervención en el cerebro, perdió algunas funciones motoras. No fue impedimento para participar en un grupo de ballet infantil, enviar cartas a sus tíos o preparar el licuado de plátano que tanto le gustaba. Era alegre, dulce, intrépida y juguetona. Preguntaba, argumentaba, discutía y defendía sus posturas.

Su madre la impulsó a escribir un diario. En él se descubre a la niña que no estaba de acuerdo con que sus padres aceptaran casarse con parejas nuevas. También se refleja la adolescente enamorada del maestro de inglés. Sus escritos son un recuento de la enfermedad. Entre sonrisas, Dunai decía que era inmortal porque había revivido muchas veces, haciendo referencia a las ocasiones que despertó en estado de coma. Años después cuando perdió capacidad auditiva, un cuaderno a rayas fue su principal medio de comunicación.

Dunai significa *mujer sabia* o *mujer vieja* en lengua purépecha²⁸. Aunque su mamá escogió el nombre por la sonoridad y por una estudiante que conoció, éste sería un reflejo de su personalidad. Aprendió en corto tiempo la experiencia de desprendimiento que suscita la muerte. Acompañó a su familia en los procesos que cada uno emprendió para afrontar la pérdida. Los abrazaba con serenidad cuando advertía que la tristeza los embargaba.

Murió el 13 de diciembre de 2007 en el Centro Médico Nacional 20 de Noviembre en Ciudad de México. En una habitación ambientada con sus muñecos de felpa favoritos y una caja de música, arrulló sus últimos días. Escuchó el pasar del tiempo a través de las conversaciones del equipo de enfermeros y los amigos que la visitaban. Aunque parecía dormida, ella sentía la compañía y los cuidados. Su oído estaba despierto. La tarde que murió, después de varios días sin responder,

²⁸ La lengua *purépecha* es el idioma hablado por el pueblo indígena de ese mismo nombre que reside principalmente en el estado de Michoacán (México).

balbuceó algunas palabras. Con el calor de la mano de su madre y el sonido de su voz, Dunai fue dejando atrás el mundo que conocía.



(Sánchez, 1994)

Le gustaban las ballenas y los delfines. Diez años después de morir y a dos años de la muerte de su abuela, hicieron juntas un último viaje al mar. Sus cenizas fueron esparcidas en la inmensidad del agua al son del viento y las palabras de las amigas que acompañaron a su madre. Todos los años regresa a casa durante la Celebración de Día de Muertos en compañía de la abuela y la bisabuela. Estar reunidas es la afirmación del legado materno.

1.2.3 Rosemberg Echeverry Morales

Rosemberg es colombiano, nació en la ciudad de Pereira (Risaralda) donde creció al lado de la lente de su padre, un reconocido fotógrafo. Era alto, delgado, de ojos grandes y tez blanca. Le gustaba la música rock, era alegre, conversador y melancólico. A veces parecía ensimismado, un rasgo asociado a la tristeza que lo embargaba. Ocasionalmente se quedaba sin palabras. La fotografía fue su lenguaje. Aprendió a detenerse en los rostros para capturar los colores del paisaje y el paso del tiempo.

Durante sus visitas a Tultepec (México), el pueblo natal de su esposa, disfrutó tanto como los niños, quemar pólvora en las calles. Su entusiasmo fue recompensando con decenas de bolsas de cohetes. En México, Rosemberg encontró un hogar. Luego de la muerte de Ricardo, pasó largas temporadas en la casa de sus suegros intentando apaciguar el dolor.

Durante la mañana del 22 de marzo de 1995, estuvo trabajando en el estudio del fotógrafo colombiano Abdú Eljaiek junto a otros amigos. Comieron, hablaron y se despidieron como cualquier día. Rosemberg salió de allí sin saber que su hijo había muerto. Ninguno de ellos pudo darle la noticia. Varias horas después, su mejor amigo fue a buscarlo para contarle y llevarlo al hospital.

Los detalles del encuentro con su esposa son confusos. En los pasillos del hospital esperaron varias horas la llegada de la Fiscalía Nacional, quienes llevarían el cuerpo sin vida del bebé al Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses. Ante una crisis nerviosa de su esposa, él estuvo a cargo del levantamiento del cuerpo. Ver a su hijo convertido en etiquetas y números de registro, lo quebró. No volvió a tomar fotografías desde ese momento.

El alcohol logró anestesiar su dolor. Poco a poco, el trago fue tomando un lugar predominante en su vida hasta generar un agresivo cáncer que lo llevó a la muerte. Rosemberg falleció a los 46 años de edad en Pereira, días después de que su esposa hiciera un viaje a México. Cuando ella supo la noticia, la primera imagen que llegó a su mente fue Rosemberg cargando en brazos a Ricardo.

Algunas de sus fotografías y cámaras decoran los libreros de su esposa. Están junto a imágenes de sus hijos y dibujos de Domingo Antonio. En el año 2019 el archivo fotográfico de Rosemberg fue donado a la Universidad Politécnica Gran Colombiano. Sus restos reposan en el mausoleo de la familia Vicenteño Cortés.



(Echeverry, 1992)

1.3 La documentalista

Nací en la ciudad de Bogotá en 1992. Soy la hija mayor entre tres hermanos. Reconocí el conflicto armado en Colombia escuchando conversaciones familiares sobre secuestros, asesinatos, tomas guerrilleras y explosiones. A través de charlas con mi padre entendí que pasaba fuera de casa. He visto la violencia desde la capital del país rodeada de privilegios propios de la clase media interesada por la cultura, la justicia social y la equidad. A los 15 años, decidí estudiar cine porque creí que la cámara era la mejor arma para transformar el mundo. Replanteé esta idea poco tiempo después de iniciar la licenciatura. Llegué al cine documental buscando un lugar de enunciación.

Antes de decidir hacer una película con Irma Vicenteño y Lucrecia Infante, escuché sus anécdotas, habité sus espacios, revisé las fotografías de sus hijos y caminé a su lado. Luego me detuve a observar sus movimientos, enlisté los sonidos de la casa, escarbé en sus álbumes familiares, repasé las rutinas y conversé con sus muertos. Al finalizar las grabaciones, la sonidista y yo buscábamos un lugar para hablar sobre lo que había sucedido en el día. Quedaba impregnado en nosotras algo que nos impulsaba a estar juntas.

Mientras ellas armaban el Altar de Muertos para sus familiares, nuestros muertos y el miedo a dejarlos, se hacía presente. Fui yo quien paró las entrevistas por no encontrar palabras. Fue a la sonidista a quien Irma y Lucrecia le hablaron sobre la pérdida. Fue a mi madre a quien le quise contar esta historia. Nadia Seremetakis²⁹ señala que la palabra nostalgia se compone de *nostó*, que significa yo retorno, y *alghó*, que quiere decir *siento dolor*. La nostalgia no solo hace referencia al pasado perdido sino también a la capacidad de la experiencia pasada para transformarse en presente. Posiblemente el germen de esta investigación-creación es la nostalgia temprana que sentí ante el temor de vivir con mis muertos lejos de casa.

¿Qué le diría a mis padres si nuestro gran amor lograra un día, a pesar de nuestros esfuerzos, quitarse la vida? ¿Lograremos convivir con su ausencia? ¿Puedo transformar su deseo de morir?

Durante los últimos años he caminado con el miedo a cuestras. Aprendí a disfrazarlo en forma de relato cotidiano. Aproveché las adversidades de la comuni-

²⁹ C. Nadia Seremetakis, "The Breast of Aphrodite", en *The Taste Culture Reader, Experiencing Food and Drink*, ed. por Carolyn Korsmeyer (London ; New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2017), 300.principalmente en el estado de Michoacán (México).

cación a larga distancia para evadir la tristeza. Este proyecto me obligó a darle espacio a mi propio dolor.

Puse mis sentidos a disposición de los relatos de Irma y de Lucrecia. Me propuse cerrar los ojos, agudizar el oído y observar con el tacto.



CAPÍTULO II

LA PRESENCIA DE

LA AUSENCIA

*Para que algo permanezca en la memoria
se lo graba a fuego; solo lo que no cesa de doler
permanece en la memoria.*

Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*

Como es costumbre, Irma le pide a Domingo que baje a la sala para ayudar a deshojar las flores cempasúchil que acaba de comprar. Al terminar juntamos los pétalos en un canasto. Irma nos da instrucciones para continuar con los preparativos que van desde revisar las ollas de la comida hasta cambiar las velas que se han consumido. El primer año que compartí con ellos, la vi esparcir sola y en silencio los pétalos desde la puerta principal de la casa hasta la sala. Al percatarse me contó que las flores le señalaban el camino a los muertos para llegar a casa. Al año siguiente, con la presencia de la cámara, hizo el mismo recorrido mientras recitaba:

Que sean bienvenidos todos nuestros muerticos y que vean bonito para que les encante estar en esta casa. Bienvenido abuelo Ros. Bienvenido Ricardito. Don Rafa... Rosemberg, abuela Carmela... Bienvenido abuelo Porfirio, Helenita... Bienvenidos todos, todas las ánimas que no tienen quién las reciba... sean todos bienvenidos a esta casa³⁰.



(Bautista, 2020)

Semanas antes de la festividad, Lucrecia engalana la entrada de su casa, el comedor y el pasillo de la televisión con flores cempasúchil. Sin previo aviso una tarde llega con cinco macetas y tres días después con otro par. Los días que arma su Altar de Muertos lo hace sola y en silencio. Por momentos la interrumpo con alguna pregunta, ella responde y continúa. La acción parece una meditación. La observo

³⁰ Irma Vicenteño, entrevista por Sara Bautista, 13 de diciembre de 2020 en Ciudad de México.

planchar con las manos las telas de colores, acomodar los juguetes y reubicar las fotografías de su hija y de su madre que usualmente decoran la habitación.

Antes de ir al Panteón de Tultepec (México), Irma prepara en una olla de buen tamaño algún plato especial para ambientar la ocasión. El menú puede ser pozole³¹, el caldo preferido del abuelo Porfirio, o mole³², el primer platillo que pedía Rosemberg cuando llegaba a México. Cuando la comida está lista, Domingo y yo hacemos espacio en el altar para colocar un plato pequeño debajo de la fotografía de cada uno de los difuntos de la familia Vicenteño Cortés.

Desde el inicio de la celebración, el altar de Lucrecia está adornado con panes de muerto³³, dulces, galletas y otras golosinas que le gustaban a Dunai y a la señora Lucrecia, su madre. En compañía de su perra enciende incienso. Al entrar o salir del estudio verifica que las velas estén prendidas. Sentadas en el comedor me cuenta que a Dunai le gustaba el agua de horchata que preparaba su abuela. Del agua de sabor pasamos a la complicidad entre ellas y a los viajes a Cancún que hicieron juntas. Así hasta zambullirnos en un remolino de anécdotas sobre el pasado.



(Bautista, 2020)

El recuerdo de los ausentes impera durante la festividad. La casa está dispuesta para ellos. Los elementos que conforman el altar simbolizan sus gustos, su profe-

³¹ El pozole es un caldo tradicional mexicano de origen prehispánico a base de granos de maíz y carnes.

³² La palabra mole proviene del náhuatl *mulli* o *mulli*. Se refiere a diversos tipos de salsas preparadas a partir de chiles y especias.

³³ El *pan de muerto* es un amasijo tradicional del Altar de Muertos en México. Aunque el significado sobre su forma varía, una de las explicaciones más recurrentes es que su estructura circular representa el ciclo de la vida. En la parte superior tiene una protuberancia redonda que representa un cráneo del cual se desprenden cuatro figuras con forma de hueso.

sión y su personalidad. Cada detalle es parte de un ritual para recibirlos de nuevo en casa. No obstante, su presencia permanece el resto del año en los rincones de la vida cotidiana de Irma y de Lucrecia.

Al igual que en el Altar de Muertos, al detenerme a observar la corporalidad, los gestos y los espacios de las madres, aparece la estela de Ricardo y de Dunai. Sobre los objetos que decoran las casas, en el silencio, en sus movimientos y en los versos de las canciones que tararean, emerge una imagen de sus hijos. No hago referencia a la imagen de una silueta amorfa que deambula como un alma en pena o al fantasma que ronda en las noches y asusta a los desprevenidos. Hablo de la presencia invisible³⁴. La imagen develada en las rutinas diarias de quienes los recuerdan. La muerte es la ausencia del cuerpo.

El duelo es el proceso mediante el cual Irma y Lucrecia han experimentado la presencia de la ausencia de sus hijos. La figura inmanente de los muertos permanece en los espacios, los objetos y los sonidos característicos de sus madres. Su presencia transita por la frontera entre lo visible y lo invisible, lo tangible y lo intangible, lo audible y lo inaudible. Es en estas intersecciones donde Irma y Lucrecia han conjurado el dolor de la pérdida.

Para los propósitos de la investigación, el presente capítulo tiene como objetivo indagar en los recursos y dispositivos narrativos usados en el cine documental para narrar experiencias de duelo.

2.1 Notas sobre el duelo: una mirada al lenguaje cinematográfico

El siguiente apartado analiza los largometrajes *Las tres muertes de Marisela Escobedo*³⁵, *Lecciones en la oscuridad*³⁶ y *Corazón de perro*³⁷. Indago en la relación que establece la cámara con los objetos y en el uso de la banda sonora. Asimismo, me interesa reconocer la forma en la que las imágenes y los sonidos interpelan al espectador.

³⁴ Utilizo el concepto de invisible según el filósofo francés Clément Rosset. Para él lo invisible es una sutil variación de lo visible, así como la inexistencia es una leve transformación de la existencia. En un estudio sobre la obra de Francisco de Goya, Rosset afirma que una de las virtudes del pintor español es “representar lo inimaginable, lo inexistente, de la manera más realista posible. Con realista quiero decir la manera que tiene Goya de mostrar que un objeto, o una escena, al mismo tiempo existe y no existe, o por lo menos no existe sino en lo imaginario”. Véase. Clément Rosset, op.cit, 60.

³⁵ *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (dir. Carlos Pérez Osorio, 2020, 109 min, Vice Studios Latin America, Scopio).

³⁶ *Lektionen in Finsternis* (dir. Werner Herzog, 1992, 54 min., Canal+).

³⁷ *Heart of a dog* (dir. Laurie Anderson, 2015, 76 min, Canal Street Communications).

2.1.1 El relato ilustrativo en *Las tres muertes de Marisela Escobedo*

Las tres muertes de Marisela Escobedo (2020, 109 minutos) es un largometraje documental dirigido por el mexicano Carlos Pérez Osorio (México, 1985)³⁸. La película narra la lucha política de Escobedo luego del asesinato de su hija Rubí, a manos de Sergio Barraza Bocanegra, su pareja en ese momento³⁹. El nombre del documental es una alegoría a los puntos de quiebre en la vida de la protagonista: la muerte de su hija, la decisión de los jueces de dejar en libertad a Sergio Barraza a pesar de las pruebas presentadas y su asesinato frente al Palacio de Gobierno de Chihuahua en el año 2010.

La película, aunque producida después de la muerte de la protagonista, está narrada completamente por ella. Osorio utilizó un exhaustivo registro audiovisual compilado por la familia desde el asesinato de Rubí. Para los fines de la presente investigación hago énfasis en dos secuencias de la película que representan el momento en el que Marisela Escobedo conoce los hechos detrás de la desaparición del cuerpo de su hija. El objetivo es analizar la función que cumplen las imágenes y los sonidos que acompañan al testimonio oral.

La secuencia inicia con la voz *off* de Marisela contando que llegó al Sistema de Justicia Penal de Chihuahua durante una jornada en la que se distribuyeron volantes de búsqueda con fotografías de las mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez. Ella y su familia optaron por repartirlos en la Colonia 16 de Septiembre, lugar donde vivía Rubí. Gracias a esto encontraron al testigo clave del caso que dio información precisa sobre la muerte y la posterior incineración del cuerpo.

A medida que Marisela y su hijo Juan Manuel relatan lo sucedido, la imagen ilustra los hechos. Visualmente el recorrido inicia con las imágenes de manos entregando volantes, paredes atiborradas de fotografías de mujeres desaparecidas, cruces rosadas y señalizaciones de senderos seguros que evidencian el peligro latente en la ciudad. Paulatinamente, la cámara llega a la colonia donde ocurrió el asesinato. El uso de tomas aéreas y planos generales del lugar ubican al espectador en la calle donde Escobedo se reunió con el testigo. La silueta de un hombre joven dentro de una camioneta hablando con alguien da inicio al testimonio sobre la noche del asesinato.

³⁸ El documental fue estrenado en el año 2020 en la plataforma de streaming Netflix.

³⁹ El proceso judicial inició en el año 2008 en Ciudad Juárez (Chihuahua). Este caso es uno de los primeros juicios de mujeres asesinadas rotulado como feminicidio en México.



(Pedraza, 2020)

Luces incandescentes, planos con poca profundidad de campo y destellos que aluden a una fogata, marcan visualmente una elipsis temporal que sitúa al espectador en la noche que murió Rubí. Nuevamente, la voz de Marisela narra lo sucedido. Sergio Barraza, su hermano menor y su padrastro quemaron el cuerpo sin vida en una zona conocida como "Las marraneras". A medida que el testimonio avanza, los claroscuros, el uso de planos de seguimiento dentro y fuera de un automóvil, el fuego y los desenfoques predominan en la imagen. La secuencia finaliza con un plano general de la camioneta en la que Marisela Escobedo habló con el testigo ocular.



(Pedraza, 2020)

La música, compuesta por Amado López, alude al cine de suspenso y de intriga policial. La primera secuencia inicia con el trémolo de un instrumento de cuerda acompañado de notas de piano que inducen la tensión hasta generar un pulso más definido. El objetivo es provocar la sensación de aproximarse a algo que cada vez se torna más urgente. Los sonidos del piano recuerdan las manecillas del reloj. Efecto que acompaña el juego temporal de la imagen.

Durante la segunda secuencia, correspondiente a la elipsis en que la protagonista narra la manera en la que ocurrieron los hechos, la música continúa pero ahora con el arpegio de una guitarra y las notas de un violonchelo. La melodía acentúa cada vez más el dramatismo del relato. El momento más álgido de la música ocurre cuando se conoce la incineración del cuerpo. Tras el *crescendo* hay una suspensión abrupta de la banda sonora que regresa al público al escenario inicial. La sonoridad del chelo⁴⁰ durante el clímax resalta la emotividad de la secuencia. Por otro lado, el diseño sonoro mezcla la música con sonidos ambientes de los espacios donde suceden las acciones. Durante la elipsis, hay un acento en el sonido de los automóviles y el fuego. Los principales medios por los cuales Sergio Barraza intentó desaparecer el cuerpo de Rubí.

Según lo anterior, se puede concluir que en *Las tres muertes de Marisela Escobedo* el montaje de imágenes y sonidos tiene como objetivo ilustrar el testimonio oral para reforzar el carácter dramático de la situación. El uso de planos con movimientos de cámara leves o pausados, que están sincronizados con el *tempo* de la música, mantiene al público en espera de información importante. La yuxtaposición de imágenes y sonidos realizada en montaje induce la emotividad del público. Aquello que el espectador debe observar y escuchar para conmoverse está dictaminado por el discurso audiovisual.

Rubí y Marisela ejemplifican a cientos de mujeres víctimas de feminicidio. Sin lugar a duda su historia es profundamente conmovedora, su causa política es colectiva y su asesinato devela la incapacidad del Estado de proteger a la población. Una suma de elementos que da como resultado malestar, indignación y tristeza. No obstante, construir la columna vertebral de la película alrededor de expedientes judiciales, archivos periodísticos, testimonios y otras fuentes primarias, cubre al documental de una aparente objetividad. La pretensión de obtener un discurso detallado que represente el pasado es "la utopía del relato completo"⁴¹. Las

⁴⁰ Debido a su tesitura, el chelo es el instrumento musical que más se asemeja a la voz humana. Suele estar relacionado con la emotividad y las sensaciones que apelan a lo humano.

⁴¹ La periodista argentina Beatriz Sarlo denomina *utopía del relato completo* a "la inclinación por el detalle y la acumulación de precisiones que crean la ilusión de que lo concreto de la experiencia pasada quedó capturado en el discurso". Véase. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión. Sociología y política* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005), 67.

imágenes de personas repartiendo volantes, la silueta de un hombre dentro de una camioneta, los recorridos en automóvil y las fogatas, fungen de dato visible y comprobable del testimonio.

Durante la película, una de las abogadas de la familia Escobedo afirma que la historia de Marisela es una historia de amor. Así es. Su timbre de voz, las facciones del rostro, su postura corporal al hablar en público y su sonrisa -que sólo aparece en el material de archivo de la época en que Rubí era niña-, dejan entrever la fuerza espiritual que la llevó a recorrer México con la fotografía del asesino de su hija.

Construir el discurso cinematográfico sobre la entrevista tipo *talking head* y las imágenes ilustrativas, subordina la corporalidad de los personajes. Aquello que el testimonio señala, habita el cuerpo⁴². La piel, la mirada, la cadencia del movimiento, la duración de las acciones o la curvatura de la espalda, dan cuenta de las experiencias vividas. Elementos que quedan fuera en *Las tres muertes de Marisela Escobedo*.

2.1.2 Las huellas del pasado en *Lecciones en la oscuridad*

"El colapso del universo estelar ocurrirá como la creación -un esplendor grandioso-"⁴³, con esta cita atribuida a Blaise Pascal inicia el documental *Lecciones en la oscuridad* (1992, 54 minutos) dirigido por Werner Herzog (Múnich: Alemania, 1942) en 1992. La frase del documental es la antesala para transitar por un paisaje apocalíptico. Cuando el ejército iraquí se retiró de Kuwait durante la Guerra del Golfo, incendió 700 pozos petroleros. El territorio ahora es inhabitable. En palabras del director alemán⁴⁴, el documental retrata un mundo en llamas resultado de las decisiones que alguien tomó con preparación y táctica militar. Nada de lo que pasó allí fue un accidente.

El sonido de las llamas, los escombros, los ríos de petróleo y el fuego incandescente, son los protagonistas. La cámara observa con detenimiento la destrucción al compás de las piezas musicales de grandes compositores como Schubert, Verdi y Wagner. El duelo en *Lecciones en la oscuridad* es el despojo.

La película presenta el paisaje a través de aquello que ya no está y que ha quedado reducido a escombros, huellas, rastros y ecos. Es a partir de la ausencia

⁴² Beatriz Sarlo, op. cit, 165.

⁴³ Herzog, op. cit, 00:01:00 min.

⁴⁴ José María Martí Font, "Werner Herzog embellece la guerra del Golfo en un filme para la televisión", *El País*, 22 de febrero de 1992, sec. Cultura.

de vida que se dimensiona la catástrofe ecológica. Hago énfasis en los capítulos titulados *Después de la batalla* y *Cámaras de tortura*. Dos fragmentos que permiten analizar la potencia de la ausencia en la obra de Herzog.

Después de la batalla inicia con la imagen de varios pájaros volando sobre el cielo azul. Poco a poco, la cámara observa hacia el suelo donde hay huesos de animales, escombros de explosiones y automóviles quemados. La vista, que inicia como un recorrido en una carretera, se transforma en una mirada aérea que ubica los escombros en el extenso desierto. En voz *off* el director dice: "Sólo podemos ver huellas de seres humanos que vivieron aquí. Si alguna vez hubo una ciudad, la batalla fue tan feroz, que aquí no podrá crecer nada, excepto hierba"⁴⁵.

Donde hubo vida humana quedan marcas de llantas de carro. Las tomas aéreas le dan dimensión y textura al paisaje. Son el ojo que se adentra en los huecos, las grietas, los objetos incompletos y los espacios vacíos. La imagen de estructuras —que debían ser indestructibles— dobladas por la ferocidad del petróleo, acercan al espectador a un horror indescriptible. El capítulo finaliza con las imágenes de antenas de radio destruidas.



(Berriff, 1992)

⁴⁵ Herzog, op. cit, 00:07:43 min.

Inmediatamente después comienza *Cámaras de tortura*, un capítulo de duración más corta. Al igual que en *Después de la batalla*, la cámara se centra en objetos inertes que están cuidadosamente organizados uno detrás de otro. El título mismo del capítulo da cuenta de la función que cumplen aquellos martillos, palos de madera, varas de metal, cuerdas, tijeras, botellas rotas, instrumentos quirúrgicos y otros objetos que fueron modificados por el hombre con el objetivo de causar dolor. Los objetos propician la elaboración de una imagen sobre la función que cumplió cada uno de ellos. Evocan el sufrimiento de las personas violentadas en esa habitación. Los instrumentos dispuestos sobre la mesa son un registro de las cámaras de tortura.



(Berriff, 1992)

La música de *Después de la batalla* es la obertura de *Parfisal* de Richard Wagner⁴⁶. A lo largo de la pieza el tema es llevado por la trompeta y las cuerdas. El aria se desarrolla en ciclos armónicos generando grados de tensión que conducen al clímax musical. El punto álgido de la pieza se escucha en el momento que la cámara se detiene sobre los escombros de un barco. Suena una fanfarria⁴⁷ que decrece sobre las ruinas de los radiotransmisores.

⁴⁶ Ópera compuesta por Richard Wagner presentada por primera vez en 1882 en Alemania.

⁴⁷ Una *fanfarria* es una pieza musical interpretada por varias trompetas y otros instrumentos de viento, que se acompañan con algunos instrumentos de percusión. Las fanfarrias son piezas de mucha fuerza que se utilizaban para expresar la majestuosidad de la realeza.

El diseño sonoro dialoga con el ambiente. Entre las pausas de cada ciclo musical se escucha el sonido del viento del desierto que se mezcla con la voz *off* de Herzog. El capítulo finaliza con el sonido de radiotransmisores sobre la imagen de antenas de radio destruidas. Sabemos que el sonido no puede venir de ellas. Lo que escuchamos, al igual que lo que vemos, no es más que una huella del pasado.

En *Cámaras de tortura* suena la obra *Sonata para dos violines* del compositor ruso Serguéi Prokófiev. La sección de la pieza seleccionada para el documental es un solo de violín que lleva un patrón lento. Aunque la música es tensa, tiene el color emotivo que usualmente impregna el uso de instrumentos de cuerda. En segundo plano se escucha el sonido de los pasos del camarógrafo con un poco de reverberación. Da la sensación de estar en un espacio amplio, frío y de piso de baldosa.

Según lo anteriormente descrito, es evidente que la música juega un papel importante en la filmografía de Herzog. Es el medio que le permite al espectador experimentar lo sublime. En *Sobre lo absoluto, lo sublime y la verdad extática*, afirma que la verdad en el cine se asemeja a la poesía porque es "misteriosa y elusiva, que solo puede obtenerse a través de la fabricación, la imaginación y la estilización (...) aparece y la detectas, habla de ti, de tus sentimientos, de tu existencia"⁴⁸. Según el autor, la verdad a la que aspira el cine es la verdad extática y la música tiene la cualidad de evidenciar ciertos significados de la imagen que serían difíciles de detectar de otro modo. La música es el mecanismo que coloca al espectador ante lo extático y lo sublime.

El análisis de los anteriores capítulos sugiere la noción de verdad extática. En la obra de Herzog no hay un interés por representar los hechos, por contar con minuciosidad qué pasó y cómo sucedió el magnicidio ecológico en Kuwait, en ningún momento dice que está en ese país. Sus esfuerzos se concentran en lograr que el espectador transite por la frontera entre la realidad, la ficción y la ensoñación⁴⁹. En *Lecciones en la oscuridad* la evocación del pasado y la aproximación a la pérdida se construye alrededor de la ausencia y de un acercamiento sensible al devenir de los acontecimientos. El paisaje desolado, los rastros de una vida que ya no existe y el inventario de instrumentos de tortura, son texturas sensibles que detonan sensaciones y permiten que emerjan relaciones de sentido en el espectador. "El alma del oyente o del espectador completa el acto en sí mismo; el alma

⁴⁸ Werner Herzog. "On the Absolute, the Sublime and Ecstatic Truth", trad. Moira Weigel, *A Journal of Humanities and the Classics*, vol., 17.3, (invierno 2010): 8.

⁴⁹ Beatriz Navas, "El paisaje como elemento dramático en la obra de Werner Herzog" (Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015).

actualiza la verdad a través de la experiencia de lo sublime, esto es, completa un acto de creación independiente”⁵⁰. Herzog tiene la destreza de colocarnos en el camino para transitar por una sensación que atraviesa el cuerpo, haciendo uso de la música, de su *voz off* y de la imagen desconcertante de un desierto en llamas que vaticina el fin del mundo.

2.2.3 La intervención a los álbumes familiares en *Corazón de perro*

No es posible encasillar a Laurie Anderson (Glen Ellyn, Illinois, Estados Unidos, 1947) en una disciplina artística. Su obra camina entre la poesía, la pintura, el performance, el videoarte, el cine y la música. La imaginación, el momento compartido y las sensaciones, son ideas constantes en el trabajo de Anderson que aparecen en el documental *Corazón de perro* (2015, 75 minutos). En palabras de la artista estadounidense, la película es sobre contar historias que indaguen en el propósito de la vida y la muerte, surge de aprender a estar triste sin estarlo⁵¹.

El documental es una reflexión hecha a partir de recuerdos de infancia, aprendizajes budistas y pérdidas familiares, por las que se filtra la situación sociopolítica de Estados Unidos luego de la caída de las Torres Gemelas de Nueva York en septiembre del 2011. Es un viaje interior que circula entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

A continuación, desgloso la secuencia inicial de la película en la que la cineasta relata un momento de delirio de su madre antes de morir. Hago hincapié en el uso del material de archivo familiar, a fin de indagar en la dimensión háptica de las imágenes.

Sobre la pantalla en negro aparece el título del documental. Luego imágenes en blanco y negro que recuerdan la textura de una película antigua. Un tren en marcha, la carrilera vista desde la ventana trasera del tren, un edificio que parece ser un hospital, niños jugando, perros, una mujer a caballo y el rostro de un hombre. La sucesión de planos se mezcla con una viñeta iluminada al centro. Las imágenes tienen una gran cantidad de texturas generadas por las viñetas, el desgaste de la película de súper 8mm, la superposición de planos y los cambios de foco.

⁵⁰ Herzog, op. cit, 10.

⁵¹ Q on CBC, “Heart of a Dog Director Laurie Anderson in Studio Q”. Consultado: 13 de agosto de 2021.



(Anderson, 2015)

El ritmo del montaje parece tener la misma cadencia de la voz de Anderson que recuerda a su mamá alucinando con animales en el techo del hospital. La secuencia finaliza con el video de una niña montando patines de espalda a la cámara sobre un lago congelado. Por efecto de una animación el hielo se agrieta. La cineasta es la niña que juega en el invierno con sus hermanos gemelos. Este es quizás el primer recuerdo en el que Anderson percibe la muerte y el momento de mayor cercanía con su madre.

El sonido de la película es una creación sonora que incluye sonidos electrónicos, notas de violín, ambientes de trenes, ramas y la voz de la directora. La banda sonora inicia con el pulso de los latidos del corazón sobre una base electrónica que da paso a las cuerdas. El tema musical es desarrollado por el violín. Durante la progresión de la anécdota, el violín suena en un registro más agudo y en un *tempo* más veloz. Posiblemente, el instrumento utilizado en la pieza musical es el violín de arco de cinta⁵² creado por Anderson. En una entrevista realizada a la artista en el programa radial canadiense Q en el 2015⁵³, expresa que *Corazón de perro* envuelve al público en un proceso colaborativo similar al de la radio. Al dar poca información con las imágenes es preciso que el oyente imagine aquello

⁵² *El violín de arco de cinta* es un instrumento intervenido por Laurie Anderson que reemplaza las cuerdas del arco por una cinta magnética de audio generando una sonoridad poco convencional.

⁵³ "Entrevista Laurie Anderson directora de *Corazón de perro*", por Jian Ghomeshi, *Studio Q on CBC*, (abril 2015).

que escucha. Por medio de la contemplación y la escucha, el espectador dota de significado la obra evocando sus propios recuerdos.

La estética descrita permea el documental en su totalidad y presenta cualidades atribuidas a la visualidad háptica⁵⁴. Para la filóloga Laura Marks, el documental contemporáneo se ha volcado hacia lo no visible a través de los sentidos proximales. Este tipo de películas acercan la pantalla al espectador por medio de sensaciones táctiles que dialogan con los otros sentidos. Más que ver, sentimos las imágenes.

Para Marks⁵⁵, las tomas granuladas, los desenfoques, la manipulación de la película fílmica, el uso de cámaras súper 8 mm y de imágenes compuestas a partir de capas de textura, invitan al espectador a navegar por el relato. En *Corazón de perro* los ojos no son los protagonistas. Son un medio para transitar por la sucesión de imágenes y sonidos que dialogan con la sensorialidad del espectador.



(Anderson, 2015)

⁵⁴ La *visualidad háptica* puede entenderse como la capacidad del cine para acercarse a los sentidos utilizando la visión de forma proximal, es decir, por medio de un proceso en el cual los ojos funcionan son una extensión del tacto. La visualidad háptica que estudia Marks fue descrita a finales del siglo XIX por el historiador de arte Alöis Riegel. Él la usó para describir la manera en la que la percepción de una alfombra respondía a una forma de visión que tocaba aquello que observaba. Gilles Deleuze retomó el concepto para referirse a las pinturas de Francis Bacon. En este caso el corpus de obras del artista británico no podía ser concebido como representaciones históricas sino como piezas creadas con un lenguaje que dialogaba con el cuerpo y tenía el poder de configurar sensaciones determinadas. Véase. Irene Depetris, "Mirar y escuchar. Percepción háptica y narrativa sensorial en *El limonero real* (2016) de Gustavo Fontán", en *Toma Uno*, n.º 6 (2018), 139-52.

⁵⁵ Laura U. Marks, *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses* (Durham: Duke University Press, 2000), 298.

El antropólogo francés Ashley Montagu⁵⁶ señala que aquello que puede ser visto y tocado interpela con mayor fuerza. Una obra que sólo es vista no tiene el mismo impacto que aquella "que podemos tocar en nuestra imaginación al tiempo que la vemos con claridad"⁵⁷. Esta característica se refleja en *Lecciones en la Oscuridad* y en *Corazón de perro*. A falta de imágenes del acontecimiento, Herzog crea un discurso poético sobre la ausencia. Anderson erige una reflexión sobre la muerte a partir de texturas visuales y sonoras que evocan las memorias sensoriales del espectador.

Tanto en *Lecciones en la oscuridad* como en *Corazón de perro*, es posible encontrar una reflexión estética enmarcada en una búsqueda mucho más amplia. En ambos casos el espectador completa el acto de creación con relación al efecto que produce en él las imágenes. No es mi intención enmarcar el cine de Herzog en la teoría cinematográfica de Marks. Sin embargo, encuentro relaciones epistemológicas entre la verdad extática y la visualidad háptica: se fundan en la potencia del lenguaje cinematográfico para producir saberes y sentires. Ambas películas tienen la habilidad de generar nuevos significados a lo largo de la obra que impiden la centralización de conceptos o la reproducción de ideas totalizantes.

Sin embargo, en *Las tres muertes de Marisela Escobedo* la memoria es entendida como un resumen de datos que pueden ser representados en cámara. Deja a un lado las sensaciones y las tensiones que acompañan la experiencia de duelo. Al respecto la investigadora Nelly Richard afirma:

Practicar la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la dimensión simbólica de los relatos de la historia, expresar sus tormentos supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) (...) que entren en relación solidaria con el pasado victimado⁵⁸.

En el discurso de Carlos Pérez Osorio no se distingue la dimensión simbólica del relato porque las imágenes están construidas para acompañar los testimonios. No hay espacio para la interpretación ni para la evocación. Manteniendo una apariencia de objetividad, el discurso fílmico limita la potencia de las imágenes al testimonio oral y conduce las emociones del espectador.

Para los propósitos de la presente investigación-creación, *Las tres muertes de Marisela Escobedo* evidencia que la experiencia sensorial del duelo no puede

⁵⁶ Ashley Montagu y Magdalena Palmer, *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2015), 279.

⁵⁷ Montagu y Palmer, op.cit, 159.

⁵⁸ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico. Arte y pensamiento* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007), 29

ser transmitida a través de imágenes ilustrativas. Sin embargo, la forma fílmica construida en *Lecciones en la Oscuridad* y en *Corazón de perro*, propicia la evocación del pasado. Incentiva la participación del espectador en la creación artística.

2.2 El campo de la traducción

El verbo traducir tiene su origen epistemológico en la palabra latín *traduciré* que significa hacer pasar de un lugar a otro. Hace referencia a la interpretación, la transformación y el movimiento de significados de un medio, un lenguaje o un idioma. Las prácticas de traducción⁵⁹ en las artes están relacionadas con la interacción entre subjetividades, espacios o lenguas que se afectan mutuamente. La creación artística surge a partir de asociaciones, rupturas, yuxtaposiciones, recolecciones y reensamblajes⁶⁰ que no pretenden imitar aquello que retratan.

La ausencia es invisible, inaudible e intangible. No puede ser representada. Una película que tenga como propósito aproximarse a la presencia de la ausencia debe hacerlo desde un lenguaje simbólico y evocativo. Para la cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha⁶¹, la evocación no señala a un referente externo, más cercana a la poesía, es el ejercicio de generar multiplicidad de significados sobre los cuales el espectador produce otros nuevos.

Para traducir las experiencias de duelo de Irma y Lucrecia, debo construir un espacio en el que nuestras subjetividades interactúen. Ahondar en el carácter sensible de sus objetos, sus espacios y su archivo familiar para detectar los elementos que propician recuerdos con más intensidad. El propósito es descubrir las tensiones, los cruces y las fronteras por las que transita la presencia de la ausencia de sus hijos. Describir el pasado a través de los elementos que componen el presente.

⁵⁹ Catalina Cortés Severino, "Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia", *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n.º 9 (julio de 2009), 28.

⁶⁰ Trinh-Thi Minh-Ha, *Cinema Interval* (New York: Routledge, 2012), 204.

⁶¹ Natalia Moller, "Reassemblage: un nuevo lenguaje subversivo: El cine etnográfico de Trinh T. Minh-Ha", *laFuga*, n.º 465 (2011).



CAPÍTULO III

EVOCAR EL PASADO

Las tareas de esta voz: permanecer atenta, a lo inútil, a lo que se desecha, porque allí, detalle ínfimo, se alza para ella lo que ella siente epifanía. Las tareas de esta voz: desatarse de lo aprendido que debe previamente aprenderse, y disminuir así los ecos de las voces altas para dejar oír la pequeña voz del mundo.

Diana Bellesi, *La pequeña voz del mundo*

Descubrir que el micrófono inalámbrico nos deja escucharla en la distancia —aún en situaciones que le parecen vergonzosas—, ha despertado en Irma un interés particular. Me pregunta por la óptica de la cámara, por la lupa que uso para hacer ciertos planos y me propone situaciones para grabar. Aprovecho su disposición para plantearle una primera entrevista en cámara en la que hable sobre los objetos que conserva de Ricardo y de Rosemberg. Poco a poco, apila sobre la cama álbumes familiares, molas⁶², artesanías y bolsas llenas de ropa.

Le señalo algunas fotografías y dejo que continúe con la conversación. Su atención recae en un pequeño overol. El traje es azul claro, mide aproximadamente 50cm y tiene estampada la figura de un animal de color amarillo. Entre sollozos me cuenta que Ricardo lo usó el día que murió. Señala con la punta del dedo una franja del traje para especificar que allí hubo una mancha de saliva con olor a leche materna. Agrega que tardó varios meses en lavarlo. Entrelaza la anécdota del traje, con el recuerdo de la rutina matutina antes de dejar a su hijo en el jardín de niños. Lo amamantó, le cantó y se tomó el tiempo de estar con él antes de ir al trabajo.

Noto que cada tanto huele la zona donde quedó la mancha de saliva. Entre una respuesta y otra se seca las lágrimas con el overol. Cuando lo hace, aprovecha para olerlo de nuevo. Como una estrategia para contener las lágrimas, revisa un álbum de fotografías buscando imágenes de sus hijos. La entrevista sigue su curso. Irma conserva el overol desde 1994.

A raíz de la ola de violencia desatada en Colombia por el narcotraficante Pablo Escobar, cualquier muerte que no sucediera dentro de un centro hospitalario era investigada bajo sospecha de asesinato. El Estado iniciaba un proceso legal para determinar las causas del deceso. En consecuencia, la Fiscalía Nacional hizo el levantamiento forense de Ricardo antes de entregar el cuerpo a sus padres para el sepelio. Irma llegó al hospital al medio día. Encontró al bebé sin vida y sin ropa en una camilla de acero. Su primera reacción fue quitarse el abrigo para cobijarlo. Su mayor preocupación fue el frío que podría sentir. La Fiscalía arribó a la clínica en la madrugada del día siguiente. Durante este tiempo, Irma cargó en brazos a su hijo para mantenerlo caliente.

Hice la entrevista principal del documental semanas después de ver el traje azul. En esa ocasión, Irma hizo un recuento cronológico de la muerte del niño. En

⁶² Las *molas* son una artesanía textil elaborada por la comunidad indígena Kuna de Colombia y Panamá. En lengua nativa *mola* significa blusa, pero actualmente es usada en la elaboración de accesorios, muebles, zapatos y otras piezas artesanales de colección.

su relato la temperatura fue un elemento constante. Al escucharla hablar del frío de Bogotá, mi ciudad natal, recordaba esta sensación térmica. Pensé también en el overol, con la imagen, evoqué el olor de la leche materna.

Para el propósito de la presente investigación-creación, los objetos conservados por las protagonistas y sus ambientes sonoros generan en ellas recuerdos multisensoriales. De ellos se desprenden olores, sabores o temperaturas que evocan la presencia de sus hijos. A lo largo de este capítulo, indago en los espacios, el archivo familiar y las identidades sonoras de Irma Vicenteño y Lucrecia Infante. La labor es traducir estos elementos en emplazamientos de cámara, paletas de color, texturas hápticas y relaciones de montaje, para construir una forma fílmica que le permita al espectador aproximarse al duelo.

3.1 "Habitar las imágenes"⁶³

A mediados de 1980⁶⁴ las ciencias sociales, las humanidades y las artes colocaron la lupa sobre los sentidos y la percepción para destacar el carácter social de las emociones⁶⁵. Lo anterior implicó investigar la relación entre sensorialidad y cultura. En un marco general, el estudio de los sentidos parte del hecho de que éstos no pasan por el lenguaje y de que la experiencia sensorial, aun cuando recae en un sujeto, está sometida a las reglas de la cultura. Los sentidos y la cultura están constantemente interconectados. No pueden ser analizados de manera aislada⁶⁶.

Investigar los sentidos ha replanteado la relación y la jerarquización que se ha ejercido socialmente sobre ellos. Por mucho tiempo se creyó que el tacto, el olfato y el gusto aludían al hombre primitivo. Perdían importancia a medida que el ser humano evoluciona. En consecuencia, el oído y la vista tienen mayor relevancia. La vista es el símbolo de la razón y el conocimiento científico. Los estudios sensoriales reivindican los sentidos proximales en los procesos de conocimiento e interacción social de los individuos.

Aunque el lenguaje cinematográfico está estrechamente relacionado con el

⁶³ Sonia Rangel, "La imagen-catástrofe: Lúa Vermella de Lois Patiño – FICUNAM" en la web oficial de FICUNAM.

⁶⁴ Aunque la década de 1980 corresponde al momento de mayor auge de los estudios sensoriales, es posible rastrear acercamientos al tema en diversas épocas. Claude Lévi-Strauss en 1964 trató de descifrar los códigos sensoriales amerindios. El historiador neerlandés Johan Huizinga, planteó la idea de transmitir tanto la experiencia histórica como la sensación histórica del periodo medieval. Por otro lado, Lucien Febvre concluyó que sería interesante plantear una serie de estudios sobre las bases sensoriales del pensamiento en diversos periodos. El investigador reconoció que en la Francia del siglo XVI se prestaba más atención a los olores y a los sonidos que a las miradas. Véase. David Howes, "El creciente campo de los estudios sensoriales", *Revista latinoamericana de Estudios sobre Cuerpo, Emociones y Sociedad* 06 (Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2014).

⁶⁵ David Howes, op.cit, 11.

⁶⁶ David Howes, op.cit, 13.

fenómeno de la sinestesia, por las lógicas del mercado y de la cultura visual, ha imperado la vista. La filóloga Laura Marks⁶⁷, afirma que el documental contemporáneo se ha volcado hacia lo no visible apelando a los sentidos de proximidad. El propósito es generar formas de conocimiento que se escapan al campo visual y que contrarrestan los atributos otorgados al audiovisual para el control social. Para Marks, la imagen en este tipo de películas responde a una visualidad háptica. En ellas, el espectador interactúa con la pantalla a través de sensaciones táctiles.

La visualidad háptica⁶⁸ hace parte de un campo de investigación más amplio: la percepción háptica. Ésta no se basa únicamente en la imagen. Se refiere a una forma de interpretación del entorno mediante el tacto. Para el antropólogo británico Ashley Montagu, los seres humanos tocamos para aprender a ver y "erigimos un mundo casi visual sobre una base táctil"⁶⁹. El conocimiento se sustenta sobre aquello que toca. La piel es el órgano más grande del cuerpo. A través de ella percibimos el entorno en función de la temperatura, la textura, la presión y la dureza, a la vez que generamos relaciones de distancia, placer, comunión, extrañeza, entre otras. La percepción háptica no discrimina los elementos que conforman el entorno. Al contrario, es una experiencia inmersiva. El cuerpo permanece atento, participa y hace parte del ambiente con el que interactúa. En el cine, la percepción háptica nos invita a transitar por las imágenes.

Para el antropólogo visual Lucien Castaing-Taylor, recurrir a los sentidos en el ejercicio etnográfico busca "crear con sonido e imágenes aquellos componentes que son imposibles de transmitir a través de la escritura"⁷⁰. A través del valor evocativo de los objetos y los sonidos es posible construir una forma fílmica que se aproxime a la experiencia de duelo, imposible de transmitir sólo con palabras. El ejercicio de darle paso a los gestos y a las sensaciones para que resuenen en el cuerpo del espectador.

⁶⁷ "Correspondencias con Laura U. Marks", por Cristóbal Escobar, *laFuga*, n.º 1035 (junio).

⁶⁸ La visualidad háptica que estudia Marks, fue descrita a finales del siglo XIX por el historiador de arte Alois Riegel. Él la usó para describir la manera en la que la percepción de una alfombra respondía a una forma de visión que tocaba aquello que observaba. Gilles Deleuze retomó el concepto para referirse a las pinturas de Francis Bacon. En este caso el corpus de obras del artista británico, no podía ser concebido como representaciones históricas sino como piezas creadas con un lenguaje que dialogaba con el cuerpo y tenía el poder de configurar sensaciones determinadas. (Véase. Gilles Deleuze y Félix Guattari, op. cit, 483-511).

⁶⁹ Montagu y Palmer, op. cit, 159.

⁷⁰ Antonio Ziri6n y Valeria Cuevas Z6niga "El giro sensorial en el cine etnogr6fico" en *La dimensi6n sensorial de la cultura: diez contribuciones al estudio de los sentidos en M6xico*, ed. A. Dom6nguez, A. Ziri6n, y Universidad Aut6noma Metropolitana (Ciudad de M6xico: Universidad Aut6noma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Divisi6n de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropolog6a, 2017), 191-222.

3.2 El overol de Ricardo

En el momento que Irma interactuó con el traje que llevaba su hijo el día que murió, se dejó llevar por la emotividad del recuerdo. Oler y tocar la prenda estimuló su memoria generando una narración espontánea y detallada de los hechos. Del overol brotó una imagen multisensorial de Ricardo construida alrededor del olor a leche materna, el frío de la ciudad de Bogotá y las canciones que su madre cantó antes de dejarlo en el jardín de niños.

Se conoce como "efecto Proust" a la capacidad de la memoria de evocar recuerdos a través de olores o sabores. En la novela *En busca del tiempo perdido*, el escritor se detiene a describir cómo, inesperadamente y con cierta confusión, beber un té de tilo con una magdalena recién horneada, lo transporta a su infancia en Combray. Para el propósito de la presente investigación-creación, hay objetos que propician la creación de un recuerdo que se escucha, se toca, huele o tiene gusto.

El antropólogo Arjun Appadurai⁷¹, propone hacer una biografía de las cosas para trazar los procesos sociopolíticos, económicos y culturales que circundan los bienes materiales. Para el autor, al hacer la biografía de un objeto se deben formular las mismas preguntas que cuando se realiza la de una persona. Quiero hacer uso de este concepto para ahondar en las cosas de Ricardo y de Dunai que sus madres conservan, con el objetivo de comprender su potencial creativo.

Respecto al overol azul del niño, preguntar quién escogió el traje, qué tan estrecho o qué tan holgado le quedaba, quién se lo entregó a Irma en el hospital o cuánto tiempo tardó en lavarlo, traza un camino hacia la intensidad emocional que recae sobre él. Dichas preguntas no pretenden forzar el recuerdo ni obligar a Irma a llegar a una u otra emoción. Son herramientas que me permiten explorar las posibilidades estéticas de la obra cinematográfica.

Es importante preguntar por aquello que desapareció, cambió o se transformó porque forma parte de la experiencia de duelo. Indagar sobre el volumen, la función, la frecuencia de uso y la dimensión de un objeto que no está, sirve para imaginar el paisaje que compartieron las protagonistas con sus hijos. En el caso de Irma, las pertenencias de Ricardo que tienen mayor carga emocional permanecen guardadas en uno de los armarios de su casa. Aún cuando la sala y su ha-

⁷¹ Arjun Appadurai y Argelia Castillo Cano, *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías* (México: Grijalbo : CONACULTA, 1991).

bitación están decoradas con gran cantidad de fotografías familiares y juguetes que fueron de su hijo. Luego de la muerte de Ricardo, Irma decidió regresar a México lo que generó una reconfiguración de sus espacios íntimos. El espacio vacío, una línea de polvo, una grieta o una mancha, son un registro del pasado.



(Bautista, 2021)

Las fotografías, vídeos, cartas, diarios y dibujos que conforman el archivo familiar son objetos que se asocian con mayor facilidad a la imagen de la persona fallecida. Sus gestos, su corporalidad, sus vínculos afectivos, su manera de entender el mundo y su personalidad se hace evidente. No obstante, a la hora de usar material de archivo es importante sustraerlo de su contexto original para intervenirlo. Hay una delgada línea entre la representación y la evocación. Dialogar con el archivo, explorar su materialidad y articularlo con otros elementos, permite

la construcción de nuevos significados durante la creación artística.

El propósito de examinar los objetos es obtener un listado de atributos sensoriales para traducirlos al lenguaje cinematográfico. La tarea del cineasta es convertirlos en texturas asociadas a sabores, olores y temperaturas. Tocar el overol de Ricardo, observar con la cámara las motas de hilo o resaltar la decoloración que dejó la mancha de leche materna, son estrategias para transmitir al espectador las emociones que despierta el traje en Irma. Hacer énfasis en el vacío, omitir un objeto o dejarlo implícito es otra forma de evocar la ausencia. La intención es crear imágenes que evidencien las rupturas, los choques y las transformaciones que ha sufrido el paisaje de Irma y de Lucrecia después de la muerte de sus hijos.

No pretendo que el uso de juguetes, ropa o fotografías en la investigación-creación sustituya a los muertos. Creo que la suma de texturas e improntas de los objetos propician que el espectador construya una imagen sensible que dialoga con sus propias memorias sensoriales.

3.3 La sonrisa de Dunai

El inventario de ecos no es una colección de sonidos que se han perdido para siempre -eso sería imposible-, sino una colección de sonidos que al escucharlos, nos recuerdan los sonidos del pasado.

Valeria Luiselli, *Desierto sonoro*

La sonrisa de Dunai aparece constantemente en las anécdotas que cuenta Lucrecia. El libro que escribe sobre la enfermedad de su hija y su experiencia de duelo lleva este nombre. En una de las entrevistas la describe:

Mi mamá decía que se reía como cascabel y si, era como una campanita que puede generar mucha resonancia. Dunai era una niña muy alegre, reía mucho... tenía una risa que contagiaba, como la de mi mamá también.⁷²

Al revisar los objetos que Lucrecia ha guardado de su hija, noto que tiene un baúl con películas y casetes y otro con cartas, diarios y dibujos. Hay también animales de felpa, juguetes y una caja de música. Al abrir la caja de música, dice que la llevaba a la clínica cuando su hija pasaba largas temporadas hospitalizada. Le da cuerda, la escucha y sonrío.

Algunos instrumentos musicales, como el sitar⁷³ y el piano, están contruidos con cuerdas simpáticas que oscilan en respuesta a una vibración externa producida por otra cuerda con la que comparten una afinidad armónica. A este fenómeno se le conoce como resonancia. Para Michael Chion⁷⁴, al igual que las cuerdas simpáticas, respondemos a las vibraciones producidas por otros cuerpos a fin de generar un canal de comunicación sensorial con el entorno. El cuerpo siente las vibraciones generadas por el sonido a través de los resonadores que hay en la piel.

⁷² Lucrecia Infante, entrevista por Sara Bautista, 09 de noviembre de 2020 en Ciudad de México.

⁷³ El *sitar* es un instrumento de cuerda pulsada semejante a la guitarra, popular en India, Bangladesh y Pakistán.

⁷⁴ Michel Chion, "Lo incosificable", *El sonido. Música, cine y literatura...* (Barcelona: Editorial Paidós, 1999), 41-88.

Maurice Merleau-Ponty⁷⁵ describe el sonido como un símbolo convencional y un símbolo natural. Es convencional porque, al ser racionalizado a través de la escucha, la percepción le atribuye significados. Por otro lado, durante su proceso de significación⁷⁶ operan emociones, lo que lo convierte en un símbolo natural. Murray Shafer⁷⁷ señala que los ojos apuntan hacia aquello que está fuera mientras que el oído se dirige hacia nosotros mismos. Vinculamos los sonidos y la música con nuestras memorias. Le otorgamos atributos emocionales que nos conectan con personas, lugares y situaciones. Nuestras acciones cotidianas, la interacción que tenemos con seres vivos e inertes, los espacios que habitamos, lo que nos agrada y lo que nos incomoda, posee una identidad sonora. Un estímulo que apele a dicha identidad logra evocar un recuerdo. Para los fines de la presente investigación-creación, indagar sobre la cualidad táctil del sonido y su carácter emotivo tiene como objetivo construir atmósferas que le permitan al espectador experimentar la ausencia.



(Bautista, 2021)

⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1993), 204.

⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty, op. cit, 205.

⁷⁷ Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Barcelona: Intermedio, 2013), 25.

Diseñé un cuestionario de preguntas para explorar la personalidad sonora de Ricardo, Dunai y Rosemberg. ¿Qué música le gustaba escuchar? ¿Cuál era su canción favorita? ¿Cómo era su voz? ¿Cómo sonaban sus pisadas cuando llegaba a la casa? En el proceso surgieron otras relacionadas con el pasado de Irma y Lucrecia. ¿Cuál fue el sonido que más te impactó al llegar a Colombia? ¿Cuál fue la primera canción que le cantaste a tu hijo? ¿Recuerdas cómo sonaba la casa después de su muerte?

Algunas de las preguntas decidí no hacerlas por la carga emocional de las entrevistas, aunque varias las respondieron sin necesidad de formularlas. Otras respuestas llegaron de familiares y amigos. En el caso de Dunai, su risa, su timbre de voz, su gusto por el canto y el sonido de los juguetes que más utilizaba, fueron elementos constantes en la descripción sonora hecha por las personas que la conocieron.

El diseño sonoro de la película debe sugerir el timbre de la voz, la cadencia del cuerpo y la sonrisa a partir del cascabel, la caja de música, o cualquier otro objeto que evoque la presencia de Dunai. Asimismo, propongo capturar el sonido de las plantas que hay en casa de Lucrecia, del hervidor eléctrico que utiliza para hacer café en las mañanas, los ladridos de su perro y el sonido ambiente de su habitación cuando sale de casa. Grabar los sonidos que conforman el presente para captar la ausencia de Dunai y hacerla audible.

Según lo anterior, el ensamblaje de texturas visuales y sonidos logra crear imágenes hápticas que se escuchan con la piel y se tocan con los ojos. Al interactuar con ellas, el espectador es partícipe de una experiencia multisensorial e intersubjetiva. Evoca e imagina aquello que parece *invisible* a los ojos. Un camino hacia la experiencia de la ausencia.

Para la filósofa Sonia Rangel, "hacer visible lo invisible, audible lo inaudible y tangible lo intangible, no solo es hacer ver y oír de otra forma sino, a la vez, hacer pensar y habitar la Naturaleza de manera distinta"⁷⁸. Es imposible disociar la forma del contenido, las reflexiones estéticas están relacionadas con la manera en la que ejercemos el poder que se nos otorga al crear discursos audiovisuales. Toda elección estética refleja una postura ética y política. A la praxis la secunda el ejercicio de asumir un lugar de enunciación, cuestionarse a sí mismo, estar atento, tocar, dejarse tocar y aprender a escuchar.

⁷⁸ Sonia Rangel, "Estratos de la imagen: la arqueología audio-visual de Lois Patiño" *Correspondencias Cine*, n.º 2 (verano, 2017).

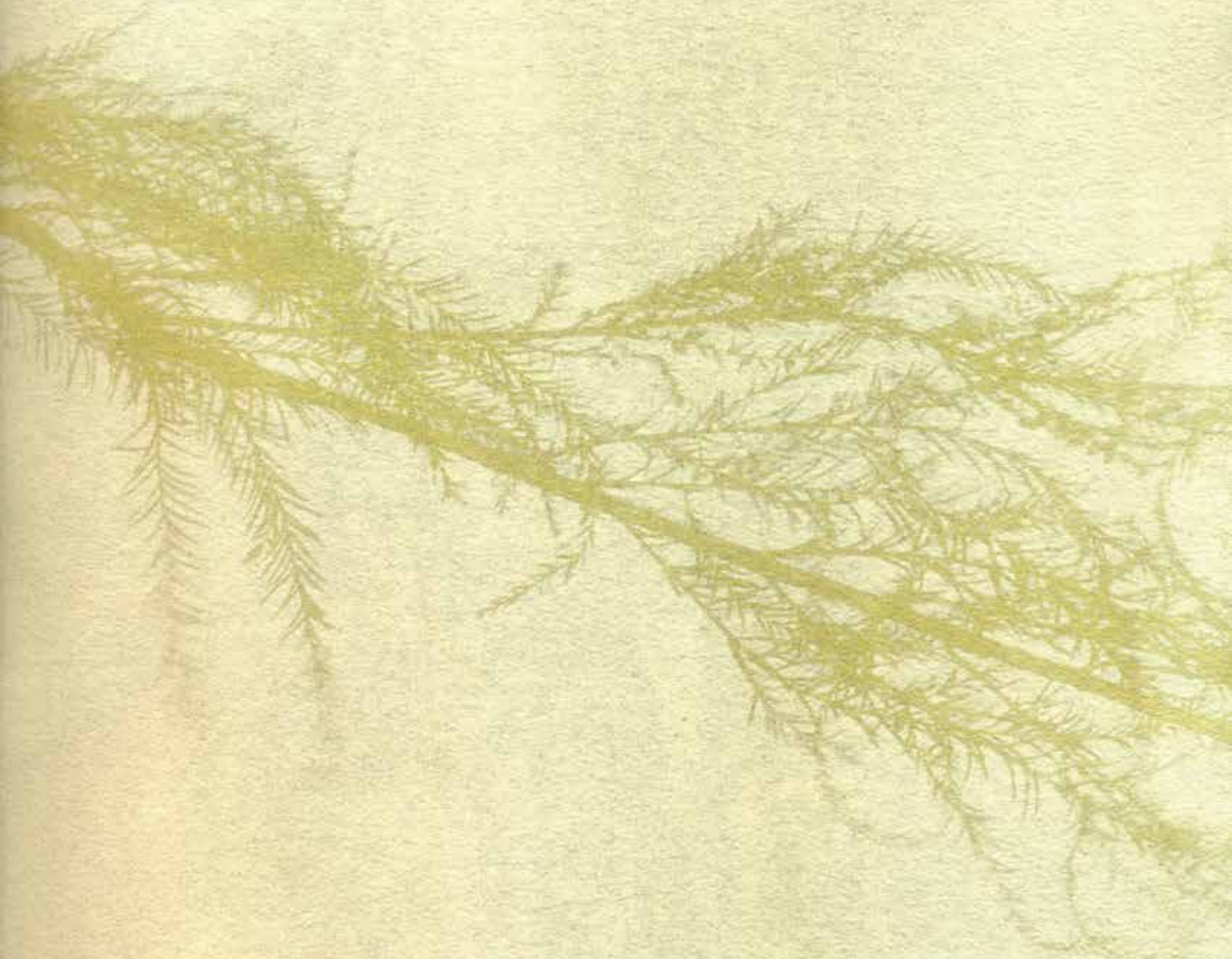
La cineasta argentina Lucrecia Martel afirma que:

El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar en donde nadie más puede estar. Pero existen pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. (...) El cine reproduce de alguna manera la percepción de lo que tenemos afuera del cuerpo y el otro, por un tiempito, va a poder estar en el lugar del cuerpo de uno.⁷⁹

Las y los cineastas, tenemos el poder de generar nuevos saberes y sentires con nuestras películas. Lograr que la experiencia del espectador se expanda hacia los espacios físicos y sociales de su entorno observacional⁸⁰. Crear experiencias compartidas. Construir lazos que incentiven otras formas de estar juntos. Tenemos el compromiso ético y político de percibir nuestro propio cuerpo, el de los otros y la naturaleza. Cada película debe ser una invitación a disminuir el ruido para escuchar el eco de los otros que permanece en nosotros. Sentir el entorno e incentivar el pensamiento crítico.

⁷⁹ Cristóbal Escobar, op.cit, página web.

⁸⁰ Laura U. Marks, op. cit, 298.



CAPÍTULO IV

RESONANCIAS

*Creador por excelencia lo es aquél cuya acción,
intensa en sí misma, es capaz de intensificar
también la acción de los demás hombres, y de
encender, generoso, focos de
generosidad.*

Henri Bergson, *La energía espiritual*

¿Cuál es el deseo detrás de una película? ¿Qué estratos conectan a Irma y a Lucrecia con otras madres y otros padres? ¿Cuál es mi lugar de enunciación en el documental? ¿Cómo me aproximo al llanto? ¿Cómo atraviesa la experiencia fílmica mi propio cuerpo? A lo largo del siguiente capítulo intento responder estas preguntas para ahondar en el compromiso ético y político de la investigación-creación. Una lluvia de ideas o un monólogo interior que busca generar un diálogo entre la película, el público, las protagonistas y mi contexto socioafectivo.

Uso constantemente los conceptos resonancia, reverberación y eco. Cuando un cuerpo vibra por influencia de otro se genera una resonancia. Las reverberaciones se producen cuando la onda acústica originada por un cuerpo llega a otro antes de que ésta se extinga. El eco es el sonido que se escucha después de que se emite el original. Estos términos hablan de lo común, del impulso compartido. Vínculos a través de los cuales se crea comunidad. No somos sujetos aislados, somos con otros en la naturaleza. El accionar de un cuerpo repercute en otro.

Para el filósofo alemán Hartmut Rosa⁸¹, la resonancia es un concepto fundamental a la hora de plantear una sociología sobre la relación con el mundo porque genera lazos que incentivan a "estirarse y a tocar"⁸², que afectan y transforman a los sujetos. Las experiencias de resonancia no pueden ser previstas ni controladas. No es posible saber cómo va a cambiar a los individuos ni cuánto tiempo durará. Cuestionar el lugar del cuerpo, las sensaciones, el poder de las imágenes y la relación de éstas con el entorno, tiene como propósito soñar otras maneras de estar juntos.

En la investigación-creación resuenan las protagonistas, la documentalista y el espectador. La resonancia en Irma y en Lucrecia es la muerte como potencia de vida. En mí reverbera el eco de mis personajes, el cruce de afectos que le dan forma a la creación. En el espectador resuena la experiencia común. El poder de invocar nuestros muertos para conjurar el dolor.

4.1 La resonancia en Irma y Lucrecia

El 6 de noviembre de 1985 el Palacio de Justicia de Colombia, ubicado en la capital del país, fue tomado por la extinta guerrilla del M-19⁸³. En respuesta, las Fuerzas Armadas planearon la operación militar *Antonio Nariño por los Derechos*

⁸¹ Para ampliar información. Véase. Rosa, Hartmut, *Resonancia: una sociología de la relación con el mundo* (Buenos Aires Móstoles-Madrid: Katz, 2019).

⁸² "Alienación, aceleración, resonancia y buena vida. Entrevista Hartmut Rosa", por Alejandro Bialakowsky, *Revista colombiana de sociología*, Vol. 41, n.º 2 (julio-diciembre 2018), 258.

⁸³ Siglas que corresponden a Movimiento 19 de abril.

del Hombre. El objetivo era liberar a los rehenes, capturar a los guerrilleros y retomar las instalaciones. La intervención militar duró aproximadamente 28 horas dejando como resultado, según cifras oficiales, 101 muertos y 11 desaparecidos⁸⁴. Videos capturados por noticieros de la época muestran a funcionarios, que aún permanecen desaparecidos, saliendo del Palacio de Justicia escoltados por la Fuerza Pública.

Durante su estancia en Colombia, Irma conoció a Rosalbina León, la madre de Luz Mary Portela León, una de las desaparecidas. Aquel 6 de noviembre, Luz Mary remplazaba a su mamá en el trabajo que tenía en la cafetería del Palacio porque Rosalbina estaba enferma. En el 2016, treinta y un años después, los restos de Luz Mary fueron hallados en una fosa común en el Cementerio del Sur, a las afueras de Bogotá. Para aquel momento Rosalbina había fallecido.

Trabajar en la Red de Solidaridad Social de la Presidencia de Colombia, hizo que Irma conociera las zonas más remotas del país. Allí, junto a las comunidades de indígenas y campesinos, estaban instalados diversos grupos armados y organizaciones delictivas. A causa del narcotráfico, la violencia y la corrupción, en cada visita había alguien menos en la comunidad. Cuando le pregunto a Irma por los episodios que marcaron su proceso de duelo me cuenta de los resguardos indígenas que conoció y de la larga lista de desaparecidos que envuelve la historia de Colombia.

Habla de los muertos que no tienen quién los reciba durante Día de Muertos⁸⁵ porque sus familias tienen la esperanza de encontrarlos con vida.

A lo mejor también te enseña esto que uno no puede ser tan frívolo en la vida. No porque a mí ya se me murió mi hijo no tengo actos de frivolidad, pues claro que los tengo. Pero creo que tener esas pérdidas te hace ser un poco más sensible, más humano, más fraterno.⁸⁶

Al hacerle la misma pregunta a Lucrecia, me habla de un libro que reúne relatos sobre la experiencia de duelo de varias madres en Chile. Para ella fue importante reconocer en los testimonios de otras madres su propio dolor. Desde hace

⁸⁴ Cifras publicadas por el Centro Nacional de Memoria Histórica, adscrito al Departamento para la Prosperidad Social. (Véase. CNMH, “Palacio de Justicia archivos”. Página web oficial de CNMH.

⁸⁵ En la festividad de *Día de Muertos* los difuntos llegan a casa paulatinamente. La madrugada del 28 de octubre se recibe a las personas que fallecieron de forma violenta. El día 29 aparecen los que murieron ahogados. Al tercer día, llegan las almas que no tienen quien las reciba, aquellos sin altar porque no tienen familia o han sido olvidados. En la madrugada del 31 de octubre llegan los bebés que no nacieron o no fueron bautizados. El 01 de noviembre se recuerdan las almas de los niños. Finalmente, el 02 arriban a casa los difuntos que murieron en la adultez.

⁸⁶ Irma Vicenteño, entrevista por Sara Bautista, 13 de diciembre de 2020 en Ciudad de México.

unos años, Lucrecia hace apuntes, transcribe sueños y recopila cartas y dibujos de Dunai. Quiere escribir un libro acerca de la muerte de su hija para que otras madres y otros padres, sientan abrigo durante su tránsito por el duelo.

Hay un hilo que conecta a Irma, a Lucrecia y a Rosalbina: la muerte como potencia de vida. Luego de la parálisis que genera el duelo aparece la fuerza de un gesto que alienta la recomposición de la vida cotidiana. En el día a día se conjura el dolor y se gesta el deseo emancipatorio. La muerte de sus hijos las hizo ser quienes son ahora y las conectó sensiblemente con otros. En una de las entrevistas Lucrecia me cuenta: "En alguna ocasión, también me preguntaban si yo le tenía miedo a no sé qué cosas... pero mira la verdad yo, después de que mi hija murió, yo ya no le tengo miedo a muchas cosas porque mi miedo más grande ya sucedió".⁸⁷

Entre el 28 de abril y el 7 de mayo de 2021 en Colombia, según los reportes de diversas Organizaciones de Derechos Humanos, fueron denunciados 1728 casos de violencia policial, 934 detenciones arbitrarias por parte de la Policía, 11 denuncias de abuso sexual, y 37 asesinatos en el marco del Paro Nacional⁸⁸. Al día de hoy las cifras son imprecisas. Hay una brecha entre los reportes dados por el Gobierno y los publicados por organizaciones no gubernamentales. El 01 de mayo en Ibagué (Tolima) fue asesinado Santiago Murillo de 19 años, un disparo de la Policía le perforó el tórax. La noche del 5 de mayo Lucas Villa recibió 8 disparos desde una camioneta conducida por civiles en la ciudad de Pereira (Risaralda). Juan David García, líder del Paro Nacional, fue asesinado por sicarios en



(Córdoba, 2021)

⁸⁷ Lucrecia Infante, entrevista por Sara Bautista, 09 de noviembre de 2020 en Ciudad de México.

⁸⁸ Las cifras fueron publicadas en las redes sociales de Temblores ORG a través de comunicados. Véase www.temblores.org

el municipio de San Luis (Antioquia) mientras cocinaba un caldo para la comunidad. Durante las jornadas de movilización social, la ciudad de Cali (Valle del Cauca) fue epicentro de la represión de la Fuerza Pública. Las cifras son historias de largo aliento. La Defensoría del Pueblo reportó que, entre 2016 y 2020, 753 líderes sociales fueron asesinados en Colombia⁸⁹.

La presencia de los ciudadanos en las calles se ha fortalecido al igual que la represión estatal. Imágenes de jóvenes manifestantes defendiéndose de los ataques desproporcionados de la Fuerza Pública, han recorrido los medios de comunicación y las redes sociales a nivel mundial. La respuesta violenta a la manifestación pacífica propició la creación de redes de mujeres que salen a las calles a salvaguardar a la "Primera Línea"⁹⁰. A las "Mamás de la Primera Línea", como se les conoce coloquialmente, las secundan otras madres y abuelas que marchan con las fotografías de sus familiares desaparecidos. Amigas, vecinas, profesoras, conocidas y desconocidas congregadas en las calles para que no haya un muerto ni un desaparecido más.



(Bautista, 2020)

⁸⁹ Welle Deutsche, "Reportan 753 líderes sociales asesinados en Colombia de 2016 a 2020 | DW | 20.02.2021", en la web oficial DW.COM.

⁹⁰ La *Primera Línea de Defensa de la Vida* es un grupo de ciudadanos que protegen a los manifestantes durante una movilización social. Se encargan de detectar a los infiltrados, dispersar los gases lacrimógenos y protegen a los marchantes de la violencia policial.

En una etapa temprana del documental mi principal interés fue cruzar la historia de vida de Irma con el conflicto armado colombiano y los relatos de Lucrecia con el feminismo en México. El propósito era poner en evidencia la historia social inscrita en sus vivencias personales. Sin embargo, a medida que la investigación progresó, reconocí líneas profundas que las conectaban entre sí y las unían a otras madres y otros padres. La muerte como potencia de vida es una experiencia interior que establece nuestra forma de estar en el mundo. El impulso que incita a la transformación individual y colectiva. En el duelo de Irma y de Lucrecia resuenan otras madres y otros padres que experimentan la presencia de la ausencia de sus hijos.

4.2 La resonancia de Irma y Lucrecia

David Macdougall⁹¹ señala que el público se conecta con el cuerpo del documentalista a través de la película. El cuerpo del cineasta se traduce en la proximidad de la cámara, la elección de sonidos, la temporalidad del relato y la construcción del montaje. La película es el gesto mediante el cual el cineasta “consigue, a través de la acción artística, dar forma a lo que siente”⁹². El miedo a experimentar el duelo lejos de casa me impulsó a hacer el documental. Construir un espacio común con Irma y con Lucrecia hizo posible la experiencia de resonancia.

Constantemente cuestioné cuál era el distanciamiento prudente —en caso de que esto exista— entre la película, las protagonistas y yo. Las situaciones planteadas, las entrevistas, la selección de material y las decisiones estéticas, surgieron de la interacción con los cuerpos, los espacios y los relatos de Irma y de Lucrecia. Mi interés por el proyecto y la manera en la que decidí abordarlo, está relacionada con la relación personal que tengo con ellas. La investigación-creación me obligó a situarme afectiva y emocionalmente.

Tomar una posición afectiva es una decisión ética. Implicó ahondar en mí misma. Repensar y cuestionar ideas preconcebidas que tenía sobre el dolor, la muerte, el duelo y la vulnerabilidad. Debí transitar por ciertos lugares oscuros de mi propia historia para no censurar las emociones que surgieron durante el proceso de investigación. El resultado queda evidenciado en la posición de la cámara, la selección del material y en las ideas sobre la banda sonora. Cada elemento estético

⁹¹ David MacDougall, “Cinema transcultural” en *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, nº. 9 (julio de 2009), 47-88.

⁹² Emilio Morales, *El saber del cuerpo. Intuición y percepción como saber corporal en Bergson y Merleau-Ponty* (Tesis Doctoral, Madrid: Universidad de Murcia, 2012), 281.

co refleja un esfuerzo por penetrar el mundo⁹³. Con esto no sugiero que la investigación-creación sea un "repositorio de afectos"⁹⁴, sino que, el arte crítico produce modos de relación afectiva y social.

Para la investigadora Guiliana Bruno:

Sentir un estado de ánimo es ser sensible a un cambio atmosférico sutil que toca a las personas a través del espacio aéreo (...), abordar este lenguaje implica una reparación tangible del espacio visual porque el afecto no es una imagen estática y no puede reducirse a paradigmas ópticos.⁹⁵

Los afectos son hápticos. El cuerpo es atravesado, abrazado y agitado por las relaciones de resonancia que surgen durante el encuentro con el otro. Para traducirlas en la película es necesario construir un discurso cinematográfico que no esté supeditado a lo visual. Las atmósferas se componen de texturas sonoras, timbres, volúmenes, temperaturas de color, luces, sombras, palabras y silencios. Éstas se transforman, no se controlan y determinan la potencia de la experiencia estética.

La intención de involucrar el cuerpo en la presente investigación-creación, fue pensar en sensaciones. Sensaciones que permitirían reconocer y escuchar el dolor del otro. Abandonar la objetividad para percibir los elementos que circundan el entorno y que pasamos por alto. Escuchar, oler, degustar, tocar. Dejar que el cuerpo construya su propia narrativa⁹⁶. Permitir que los cuerpos de los personajes se muevan libremente en la pantalla. Posibilitar que las imágenes y los sonidos ocupen un espacio propio.

La resonancia de Irma y de Lucrecia es la búsqueda de una poética que dé forma a mi experiencia corpórea a través de la creación artística. Es la construcción de una postura ética, política y estética. Es el encuentro con mi propio cuerpo.

⁹³ Hago uso de la idea de penetrar el mundo del documentalista argentino Gustavo Fontán. Para él la experiencia fílmica no se construye sobre la premisa de pensar el mundo sino que, en un inicio, "es la certeza sensible de un estar en el mundo y de formar parte de algo que nos excede y nos ressignifica". Véase. Gustavo Fontán, op. cit, 8.

⁹⁴ Irene Depetris, op. cit, 18.

⁹⁵ Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (London: University of Chicago Press, 2016), 288.

⁹⁶ Las reflexiones que hago aquí surgieron al participar en el programa de conversatorios *Pensar desde el cuerpo con(tra) el butoh*, organizado por el Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual. Se relacionan con el trabajo teórico presentado por los investigadores Bruce Baird, Jonathan Caudillo, Jorge Juanes y Sonia Rangel.

4.3 La resonancia en el espectador

*Al respirar usurpamos
el aire que faltó a los enterrados en vida.
Extraño azar el de seguir aún vivos
a la sombra de tantos muertos.
José Emilio Pacheco, Elegía del retorno*

En la cultura japonesa existe un concepto que no tiene traducción directa al español: el *ma*. Este puede entenderse como un espacio, un intervalo o un ritmo. Es aquello que separa o vincula dos mundos opuestos. En la pintura el *ma* es el espacio negativo. Para la caligrafía *shodō* es la sensibilidad para dibujar una letra en el lugar correcto. En la música hace referencia al tiempo entre los sonidos y en la poesía es lo tácito, lo que queda implícito. En las artes marciales este concepto es entendido como la distancia y su correcta aplicación a partir de tres ejes. El primero es la distancia larga, o *Toi ma*, que determina una relación espacial en la que no es posible un ataque ni es necesaria una defensa. El segundo es el *itto issoku no ma*, que se refiere a estar a un paso de los otros. El tercero, el *chikai ma*, es la distancia más corta, el momento en el que el contacto es decidido. De la correcta ejecución de dichas variantes depende la eficiencia del encuentro entre dos o más personas. Para el investigador John Stevens⁹⁷, el *ma* como concepto determina el desarrollo de emociones asertivas en un momento de miedo y la sensibilidad para apreciar el campo del otro.

En el cine afirmarí que el *ma* es el espacio en el que convergen las imágenes y los sonidos para dotar de significado la película. Es el tiempo en el que suceden las acciones y la cadencia del movimiento cuando no responde a una lógica de causas y consecuencias. En el *ma* surge la experiencia fílmica, el instante en el que un cuerpo es afectado por otro. La película es resultado del ensamblaje de texturas, sensorialidades y sensibilidades que determinan relaciones entre imágenes-sonidos, yo-los otros, cerca-lejos, adentro-afuera. Al igual que en las artes marciales japonesas, la capacidad de afección⁹⁸ de la experiencia fílmica depende de la distancia que se establece con el otro. La intersección multisensorial es la distancia corta, el momento en el que el encuentro es inevitable.

⁹⁷ John Stevens, *The Secrets of Aikido* (Estados Unidos: Editorial Shambhala, 1997), 82.

⁹⁸ Para el filósofo francés Henri Bergson entre la percepción y la acción está la afección, es decir, la impresión en nuestro cuerpo que sugiere una reacción de parte nuestra. Bergson distingue un tipo de sensaciones afectivas cuya capacidad de afectar depende de la proximidad a la que se encuentre del otro. A medida que aumenta la distancia, la intensidad del afecto disminuye, dejando de ser afecto para convertirse en representación.

La piel es una frontera que une y separa. Ser tocado es estar incluido. La percepción háptica nos hace interactuar con el entorno desde el cuerpo. Construir un discurso fílmico a partir de la creación de atmósferas e imágenes táctiles, propicia el re-descubrimiento del entorno. El tacto, como gesto afectivo, habla de una experiencia compartida que, a su vez, replicamos en otros⁹⁹.

Para el filósofo Walter Benjamin, la experiencia no es meramente cognitiva e individual. Se gesta con otros y estimula la creación de diversidad de sujetos, "tales sujetos han recepcionado activa y críticamente la experiencia que otro le ha transmitido y narrado, elaborando el relato al conectarlo con su propia vida y experiencia"¹⁰⁰. La labor de acortar la distancia entre la película y el espectador es generar intimidad.¹⁰¹

Estamos inmersos en un sistema sociopolítico que ha establecido la manera correcta de relacionarnos con la naturaleza. Ha determinado la distancia prudente y las sensaciones permitidas, con el objetivo de establecer una forma hegemónica de habitar el mundo. El cine tiene la capacidad de desautomatizar la percepción y potenciar la imaginación. Para que esto suceda, debe convertirse en un dispositivo de experimentación y de creación de imágenes donde el espectador es parte del acto creativo¹⁰². "En este sentido, la película opera como un espejo, a veces como una fuerza gravitatoria o, por qué no, como un imán"¹⁰³, a través del cual el espectador se relaciona de forma crítica y activa con su entorno.

En ocasiones olvidamos que detrás de toda imagen hay una mirada y una intención. En el prólogo de *Desconfiar de las imágenes* de Harun Farocki, Georges Didi-Huberman¹⁰⁴ señala que una crítica visual no puede prescindir del uso, la práctica y la producción de imágenes críticas. Por consiguiente, la creación debe ser resultado de la investigación, la reflexión y la interacción con el entorno. Pensar en relaciones de proximidad, intervalos y fisuras entre imágenes-sonidos, lenguaje-sensaciones y memoria-cuerpo, implica adentrarse en una exploración estética. Ahondar en aquello que compartimos con otras experiencias. Los hilos

⁹⁹ Esta reflexión hace parte de las conversaciones y debates planteados durante el curso *Introducción a la Socioantropología de los Sentidos* impartido por la doctora Ana Lidia M. Domínguez en el mes de febrero de 2021.

¹⁰⁰ Ludmila Hlebovich, "Benjamin lee a Proust: El cuerpo de la experiencia", *X Jornadas de investigación en filosofía*, (agosto, 2015), 3.

¹⁰¹ Me refiero a intimidad según los términos del cineasta alemán Alexander Kluge. Para él "la experiencia es lo que se consume en la intimidad". Son experiencias personales que suceden en lugares no públicos que, "adquieren seguridad en sí mismas en la medida en que se las intercambia en la esfera pública, en la medida en que se vuelven parte de la vida pública". Véase. Alexander Kluge, Carla Imbrogno, y Nicolas Gelormini. *120 historias del cine* (Buenos Aires: Caja Negra, 2010), 273.

¹⁰² Sonia Rangel. op.cit, página web.

¹⁰³ Sonia Rangel. op.cit, 25.

¹⁰⁴ Harun Farocki y Georges Didi-Huberman, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), 13-35

invisibles que nos conectan con otras personas. El eco de ellos que permanece en nosotros. El cine es la celebración de una experiencia común, incluidas las diferencias entre nosotros¹⁰⁵.

Aproximarse a la muerte desde lo sensible y no desde lo visible, es la tarea de tejer un relato común sobre el dolor. Explorar el dolor como un afecto que nos permite estar juntos. Aunque no pueda sentirlo ni pretenda apropiármelo, me hago presente para “prestar[le] mi cuerpo”¹⁰⁶ a su dolor. Activar un aparato sensorial en el que el llanto del otro, sus cicatrices, su silencio y su sufrimiento, no cause rechazo ni indiferencia. Transitar del duelo individual al duelo colectivo. Lo que resuena en el espectador es la experiencia compartida. La ausencia de Ricardo, de Dunai y de Rosemberg trae consigo a esos otros muertos —que también son nuestros— que debemos llorar.

¹⁰⁵ Elisa Lipkau Henríquez, “La mirada erótica. Cuerpo y performance en la antropología visual” *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n.º. 9 (julio de 2009): 251.

¹⁰⁶ La antropóloga Veena Das afirma que “el trabajo intelectual no consiste ahora en el simple intento por hacer visible el trauma del otro. Encontrar el camino, escuchar el dolor ajeno es permitir que el dolor del Otro me ocurra”. Para ella “lo que revela una investigación gramatical es que puedo prestar mi cuerpo (de escritos) a este dolor”. Véase. Veena Das, *Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2008), 62.



CONCLUSIONES

Describir el pasado a través de los objetos y los sonidos que conforman el presente, es un ejercicio pictórico. Remarcar las sombras para no perder el rastro de aquellos cuerpos que transitaron el espacio. Delinear para hacer contornos. Perseguir la silueta de un desconocido para caminar sus espacios, oler los sabores que un día probó, sentir el aire de su último suspiro. Líneas que tracé para dibujar la silueta de Ricardo, Dunai y Rosemberg.

Para los fines de la investigación-creación, los objetos y los ambientes sonoros de Irma y Lucrecia, permiten la construcción de una forma fílmica que evoque la presencia de la ausencia. Al transformarlos en texturas visuales y sonoras, el espectador participa en la creación cinematográfica. Trae a la pantalla sus propias memorias sensoriales posibilitando una aproximación a lo invisible, lo inaudible y lo intangible.

Propongo un documental que explora el movimiento de los cuerpos de las protagonistas para acercarse a sus experiencias de vida. Descifrar el dolor que no expresan las palabras. Planteo crear un listado de atributos sensoriales de los espacios y los objetos para traducirlos al lenguaje cinematográfico en forma de emplazamientos de cámara, sonidos, colores y relaciones de montaje. De igual manera, concibo la banda sonora de la película desde dos planteamientos. Los sonidos que se dejaron de escuchar con la muerte y aquellos que empezaron a sonar inmediatamente después. Para fines de la película, los objetos conservan la impronta de los muertos, son una afirmación de su existencia.

Recurro a las propuestas planteadas por Werner Herzog en *Lecciones en la oscuridad* y Laurie Anderson en *Corazón de perro*. Evocar el pasado a partir del paisaje e intervenir el archivo familiar para otorgarle nuevos significados en la película. Lo hago a través del Altar de Muertos. Un monumento erigido a los ausentes construido con fotografías, comidas, velas, flores e inciensos. La suma de

improntas que conforman el altar hace tangible a los muertos. Su corporalidad se expresa en los sabores, los olores, las imágenes, los sonidos y las texturas propias de la festividad. Insumos con los cuales puedo construir atmósferas que resuenen en el cuerpo del espectador para que éste transite por los relatos de las protagonistas.

Inicié la investigación teórica después de grabar el documental. La búsqueda surgió de la necesidad de responder preguntas formuladas durante la producción de la película. Algunas de las ideas que planteé para la estética y estructura del documental, fueron respaldadas con la pesquisa. Otras quedaron develadas durante la reflexión y el análisis. Iniciar el proceso de montaje hizo evidente la urgencia de construir un puente entre la teoría y la estética de la película. Al ver el primer corte propuesto por la montajista, noté que el uso excesivo de testimonios no permitía contemplar la fuerza de las palabras de las protagonistas. Recortar las acciones en las que se movían libremente por el espacio, impedía reconocer la cadencia de sus cuerpos y su experiencia de dolor. La edición carecía de *ma*, aquel intervalo donde se gesta la experiencia multisensorial.

Otro elemento que determinó el curso de la investigación fue establecer mi lugar afectivo y emocional. Entender la película como la huella sensible de mi encuentro con las protagonistas. Dicho planteamiento surgió al ahondar en el campo de los estudios sensoriales. Gracias a esta línea de pensamiento, entendí que el espectador percibe las relaciones de proximidad detrás de la película. Reconoce el punto de vista de las y los cineastas. Los estudios sensoriales invitan a reflexionar sobre la ética en la práctica documental. Trazan un camino para acercarse, estar presente, involucrarse, tocar y dejarse tocar, a fin de generar ejes de resonancia que propicien nuevas formas de estar en el mundo. Incitan a abandonar cualquier apariencia de objetividad. En consecuencia, el cineasta establece una postura ética que deviene en una decisión estética.

Al iniciar la investigación sabía que el proyecto tenía enfoque de género debido al tema abordado. Sin embargo, no dimensioné la red que llegaríamos a tejer. La crisis sanitaria del Covid-19 me obligó a tener un equipo de producción reducido. Lucrecia, Irma, la sonidista y yo construimos un espacio de cuidado. Aunque Irma y Lucrecia no se conocen, se hicieron cercanas. Intercambian regalos y recados, celebran sus alegrías y se afligen con las tristezas de la otra.

La reciprocidad generada durante el proceso de creación es una alegoría de las redes que construye el duelo. Por la experiencia de las protagonistas se filtra la historia de otras madres. Madres de desaparecidos, madres desplazadas de su territorio, madres que no cesan de buscar. Mujeres que no dejan de luchar. Su resonancia impulsó a Irma y a Lucrecia a recomponer su propia vida cotidiana luego de la muerte de sus hijos. Somos parte de la red de mujeres que se acompañan en el duelo aún sin conocerse.

La bibliografía citada a lo largo del texto gira alrededor de la muerte violenta, el desplazamiento forzado, las dictaduras políticas y el despojo territorial. Los estudios teóricos están relacionados con la Segunda Guerra Mundial. Abordan la falta de palabras para enunciar el dolor y la cuestión del cuerpo como testimonio. No encontré muchos textos sobre estos temas enfocados en la muerte natural. No obstante, la historia de Irma y de Lucrecia se inscribe en este marco teórico. El duelo es una experiencia común. La presente investigación se construyó a partir de elementos compartidos. Hilos que conectan a las protagonistas con hombres y mujeres que habitan con la presencia de la ausencia de sus muertos. La película es una caja de resonancia.

Asumir el presente trabajo desde la investigación-creación trajo consigo cuestionamientos acerca de la naturaleza de la práctica artística. Aunque en términos metodológicos estimula la búsqueda de puntos de intersección entre teoría y praxis, recurre a términos y categorías cercanas a las ciencias duras. Un camino errático y espinoso sobre el cual reflexionar. La experiencia de escribir este texto me permite concluir que el arte crítico produce saberes y sentires que repercuten en las estructuras sociales, políticas y culturales establecidas. Incentiva la construcción de nuevas subjetividades que logran transitar de lo individual a lo colectivo.

Por otro lado, la búsqueda bibliográfica me llevó a la etnografía sensorial y al documental experimental. Encontré un corpus de películas y autores que reflexionan sobre la memoria de los sentidos, la percepción háptica, el cuerpo y la evocación. Indagaciones que abarcan las pinturas de Francis Bacon y el teatro de Antonin Artaud en la década de los 30, hasta el Laboratorio de Etnografía Sensorial (SEL) de la Universidad de Harvard que explora el cuerpo y los afectos en el cine. Un campo de investigación que no fue abordado en el Posgrado en Cine Documental.

Desde la academia se plantean reflexiones acerca de la noción de objetividad, realidad y verdad. Las y los documentalistas dejamos de estar ubicados en el paradigma de la no ficción. Sin embargo, pensamos el cine desde categorías. Las modalidades de representación en el documental descritas por Bill Nichols dan cuenta de ello. Investigadores como Laura Marks y cineastas como Lucien Castaing-Taylor o Laurie Anderson, no se inscriben en una sola categoría. Plantean un lenguaje que transita por las fronteras. Difuminan los límites entre el cine documental y el cine experimental.

Participar en seminarios y clases de antropología de los sentidos, danza butoh y música, nutrió mi proceso investigativo. El diálogo transdisciplinar expandió la creación cinematográfica. Desde mi experiencia como estudiante de cine en licenciatura y posgrado, percibo un vacío teórico y metodológico en el trabajo transdisciplinar. Sabemos que el cine se relaciona con otras artes pero nos aproximamos al lenguaje a partir de categorías. Jerarquizaciones que limitan los planteamientos teóricos y estéticos del cine documental.

Acercarme a la presencia de la ausencia, implicó pensar en —y desde— el cuerpo. Revisé textos de Clément Rosset, Friedrich Nietzsche, David MacDougall, Jean-Luc Nancy, entre otros. Materiales que remiten a la filmografía de Robert Bresson, Naomi Kawase, Abbas Kiarastomi, Trinh T. Minh-ha, Philippe Grandrieux, Nicolás Pereda y Pedro Costa, por mencionar algunos cineastas. Un corpus de películas que invitan a indagar en la materialidad del cuerpo. Pensar un cine del cuerpo. Líneas de investigación que exceden los objetivos del presente trabajo y plantean un futuro proyecto de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun. 1991. *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo: CONACULTA.
- Benjamin, Walter. 1933. *Experiencia y Pobreza*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Migue Enriquez.
- Borgdorff, Henk. 2010. El debate sobre la investigación en artes. Cairon, *Revista de ciencias de la danza*, número 13 (marzo): 25-46.
- Candy, Linda. 2006. *Practice Based Research: A Guide. Creativity and Cognition Studios Report*, volumen 1, (2006): 1-4.
- Cortés Severino, Cattalina. 2009. Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, número 9 (julio): 165-97.
- Das, Veena. 2008. *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Colección Lecturas CES. Bogotá, Colombia: [Medellín, Colombia]: [Bogotá, Colombia]: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar ; Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas ; Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, trad. José Vázquez. 2020. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Depetris Chauvin, Irene. 2019. *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. California: Creative commons.
- Depetris Chauvin, Irene. 2018. Mirar y escuchar. Percepción háptica y narrativa sensorial en *El limonero real (2016)* de Gustavo Fontán. *TOMA UNO*, número 6 (noviembre): 139-52.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Prólogo Desconfiar de las imágenes*, Harun Faruki. Buenos Aires: Caja Negra.
- Domínguez Ruiz, Ana Lidia Magdalena. 2015. El poder vinculante del sonido. La

- construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades* 0, número 50 (septiembre): 95-104.
- Domínguez Ruiz, Ana Lidia M., Antonio Ziri6n, y Universidad Aut6noma Metropolitana, eds. 2017. *La dimensi6n sensorial de la cultura: diez contribuciones al estudio de los sentidos en M6xico*. Colecci6n enfoques contempor6neos, n6mero 2. Ciudad de M6xico: Universidad Aut6noma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Divisi6n de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropolog6a.
- Entrevista a Laura U. Marks. Por Escobar, Crist6bal. *laFuga*, n6mero 1035 (junio), p6gina web.
- Font6n, Gustavo. 2012. Modos de penetrar el mundo. *Arkadin* a6o 6, n6mero 4 (mayo): 8-11.
- Howes, David. 2014. El creciente campo de los Estudios Sensoriales. *Revista latinoamericana de Estudios sobre Cuerpo, Emociones y Sociedad*, n6mero 06 (agosto): 10-26.
- Hlebovich, Ludmila. 2015. Benjamin lee a Proust: El cuerpo de la experiencia. *X Jornadas de investigaci6n en filosof6a*, (agosto), 3.
- Kluge, Alexander. 2010. *120 historias del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Luiselli, Valeria. 2019. *Desierto sonoro*. Madrid: Sexto Piso.
- MacDougall, David. 2009. Cinema transcultural. *Ant6poda. Revista de Antropolog6a y Arqueolog6a*, n6mero 9 (julio): 47-88.
- Marks, Laura U. 2000. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Marti, Jos6 Mar6a. "Werner Herzog embellece la guerra del Golfo en un filme para la televisi6n". *El Pa6s* (Espa6a). 22 de febrero de 1992, sec. Cultura.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenolog6a de la percepci6n*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Michel Chion, 1999. *El Sonido: m6sica, cine, literatura...* Barcelona: Paid6s.
- Miguel Fern6ndez Labayen. 2011. Film Theory, An Introduction Through The Senses. Rese6a de *Film Theory, An Introduction Through The Senses*, de Thomas Elsaesser y Malte Hagener. *Secuencias: revista de historia del cine*, n6mero 33 (verano): 123-125.
- Minh-Ha, Trinh-Thi. 2012. *Cinema Interval*. New York: Routledge.

- Moller Natalia. 2011. Reassemblage: un nuevo lenguaje subversivo: El cine etnográfico de Trinh T. Minh-Ha. *laFuga*, número 465
- Navas, Beatriz. 2015. El paisaje como elementos dramáticos en la obra de Werner Herzog. Tesis de doctorado. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias de la Comunicación.
- Rangel, Sonia. 2012. Ensayos imaginarios: la mirada de Alexander Kluge. *Revista Icónica*, número 1: 22-25. página web.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Arte y pensamiento. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rosset, Clément. 2012. *Lo invisible*. Buenos Aires: El Cuenco de La Plata.
- Rosset, Clément. 2008. *Fantasmagorías: seguido de Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Sociología y política. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Schafer, Murray. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Seremetakis, Nadia. 2019. *SENSES STILL: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Londres: ROUTLEDGE.
- Seremetakis, Nadia. 2017. The Breast of Aphrodite. *The Taste Culture Reader, Experiencing Food and Drink*, ed. por Carolyn Korsmeyer. London ; New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 300.
- Werner Herzog, On the Absolute, the Sublime and Ecstatic Truth. Trad. Moira Weigel. *A Journal of Humanities and the Classics*, volumen, 17.3, (noviembre).

Filmografía

- Heart of a dog*, dirigido por Laurie Anderson (2015, 76 min, Canal Street Communications), DVD.
- Las tres muertes de Marisela Escobedo*, dirigido por Carlos Pèrez Osorio (2020, 109 min, Vice Studios Latin America, Scopio), Plataforma Netflix.
- Lektionen in Finsternis*, dirigido por Werner Herzog (1992, 54 min., Canal+), DVD.