

**Desenterrar la verdad: espacios afectivos y denunciantes en
Volverte a ver (2020) de Carolina Corral**

Olga Salazar Pozos

University of Minnesota

En el silencio, los lugares te gritan
lo que pudo pasar en ellos.

—Irma Leticia Hidalgo Rea,
madre de Roy Rivera Hidalgo,
Fundadora de Fuerzas Unidas por
Nuestros Desaparecidos en Nuevo León

En México, el comienzo de la Guerra contra las drogas (diciembre de 2006), un conflicto interno de baja intensidad entre el gobierno y los grupos de la delincuencia organizada y el narcotráfico, provocó no sólo el despliegue de las fuerzas armadas y marina a las regiones del país en las que se consideraba que operaban los grupos narcotraficantes. La guerra ocasionó también el desarrollo de una crisis de derechos humanos que pensando específicamente en el fenómeno de la desaparición y desaparición forzada—términos que conviven en México por la multiplicidad de perpetradores que cometen estos actos, sea desde puestos como agentes del Estado o particulares—ha causado el que en la actualidad se tenga un registro público de 99,993

personas desaparecidas y no localizadas en el país (Comisión Nacional de Búsqueda 2022).

Debido a que han pasado dieciséis años desde el comienzo de la guerra, el fenómeno de la desaparición también se ha extendido y demostrado las inmensas repercusiones que tiene. Sin duda, una de las mayores dimensiones de la desaparición es el impacto económico, social y en la salud mental y física de la víctima, sus familiares y personas allegadas. En la actualidad, en México, son los familiares quienes encabezan la lucha contra la desaparición y quienes se han organizado para crear grupos de búsqueda. Estas búsquedas los llevan a recorrer desde instituciones de gobierno hasta fosas en un país que los ha revictimizado, en el que el gobierno es también responsable (sea por perpetrar el crimen, irregularidades al investigar, omisiones o aquiescencia), y en el que buscar a un ser querido implica exponerse a la inseguridad.

Retratar y más aún resolver todas las dimensiones de la desaparición en México parece una tarea imposible cuando se considera que hay un ambiente imperante de corrupción e impunidad. Además de que, en cuanto a la ciudadanía (aunque poco a poco hay más consciencia del fenómeno), se ha formado una red de más de sesenta colectivos y grupos de búsqueda bajo el Movimiento por Nuestros Desaparecidos en México. Se ha creado y ratificado la Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y del Sistema Nacional de Búsqueda de Personas (16 de enero, 2018). Sin embargo, todavía existe desconocimiento, miedo e incluso indiferencia hacia el movimiento por los desaparecidos. Acercar al resto de los ciudadanos y, más aún, lograr que se unan a la lucha, como expresan Karina Ansolabehere y Leigh Payne (2021), es imprescindible; pues para lograr mayores índices de rendición de cuentas y justicia, es vital la movilización colectiva y lograr que el movimiento resuene en diferentes comunidades a nivel nacional e internacional. Al incrementarse la demanda de los grupos de la sociedad civil también aumenta su poder político y capacidad de organización y acción en pro del cambio social.

Los familiares de los desaparecidos, al igual que las organizaciones y activistas por los derechos humanos, son evidencia de lo que se logra al movilizarse en colectivo. Una de las maneras que han encontrado para reducir el desconocimiento, dar testimonio y promover la movilización colectiva es a través del arte. En México, además de proyectos artísticos como *Huellas de la Memoria*, *Narrativas y memoria de la desaparición en México*, y *Bordando por la paz*, el cine documental es una de las expresiones que en los últimos diez años más se ha adentrado al fenómeno. Además de que ha sido utilizado

por artistas y familiares de víctimas de la desaparición para—de una manera empática, afectiva, personal y colaborativa—explicar sus casos, lo que significa este crimen, la situación que se está viviendo actualmente y, por último, para hacer un llamado a la comunidad nacional e internacional a que reconozcan y los acompañen en esta lucha.

El cine documental mexicano de la última década ha buscado los orígenes y planteado similitudes y diferencias entre las desapariciones ocurridas en la Guerra Sucia y en la Guerra contra las drogas, como en *Ni vivos, ni muertos* (2014, dirs. Luis Ramírez y Federico Mastrogiovanni), *No sucumbió la eternidad* (2017, dir. Daniela Rea), y *Soles Negros* (2018, dir. Julien Elie). También ha ido más lejos y planteado, a través del fantasma de la colonización española, esa herencia de violencia y de una matriz colonial del poder que sigue incidiendo en el presente de las desapariciones, como en *499* (2020, dir. Rodrigo Reyes). Incluso se ha adentrado a la mirada de las personas que han cometido estos actos de violencia, como en *La libertad del diablo* (2017, dir. Everardo González).

Quizá el mayor acierto de los documentales mexicanos es la manera en que han logrado participar en una redistribución de lo visible al poner en segundo plano la violencia y enfocarse en la otra cara: retratar y crear un archivo testimonial de lo que experimentan los familiares de los desaparecidos anímicamente, físicamente y en sus relaciones. Este acompañamiento, que provee la oportunidad de conocer y entender casos específicos—y en el que la dimensión afectiva es una que resuena en la estética, montaje, narrativa, y experimentación visual y auditiva del filme—usualmente ha ido de la mano también de la exploración de los diferentes procesos de búsqueda que emprenden los familiares de los desaparecidos, o protagonistas. Pues algo que queda claro, por ejemplo, en *Retratos de una búsqueda* (2014, dir. Alicia Calderón), *Tempestad* (2016, dir. Tatiana Huezco), *La utopía de la mariposa* (2019, dir. Miguel J. Crespo), *Persistencia* (2019, dir. Anne Huffschmid y Jan-Holger Hennies), *Volverte a ver* (2020, dir. Carolina Corral), y *Te nombré en el silencio* (2021, dir. José María Espinosa) es que la desaparición altera y permea todos los aspectos de la vida. Y, en muchos casos, la búsqueda del ser querido se vuelve uno de los únicos caminos para continuar y no quebrarse.

En el último lustro han surgido documentales (*Persistencia*, *Volverte a ver*, y *Te nombré en el silencio*) que retratan una dimensión y espacio de la desaparición que, hasta el momento, no había sido documentada en el cine mexicano y que, pensando en “Landscapes of Disappearance” (2019) de Edwin Culp, tampoco lo había sido cabalmente en el cine latinoamericano: la búsqueda de personas en fosas. Excepciones

a esto serían las que proveen el cine memoria latinoamericano y el debate actual en el cine español sobre las desapariciones cometidas durante el periodo franquista. Sin embargo, el caso mexicano resulta distinto al considerar que las desapariciones están ocurriendo en el presente; las exhumaciones que se están documentando se están llevando a cabo mientras se sigue desarrollando la Guerra contra las drogas; estas son el producto de esta misma guerra. Quizá por esta diferencia, el artículo de Culp concluye que en los filmes que analiza (*Nostalgia de la luz*, dir. Patricio Guzmán; *Zanahoria*, dir. Enrique Buchichio; y *El verano de Goliath*, dir. Nicolas Pereda)—todos ellos ajenos a las desapariciones de la guerra contra las drogas—hay una insistencia en la superficialidad del paisaje de la desaparición que tiene el punto de dislocar la mirada desafectada y plantear la necesidad de imaginar verdades, historias, violencias, que se presentan fragmentadas, incompletas y en las que se acepta que la verdad no siempre está al alcance.

Entre los documentales mexicanos que retratan la búsqueda en fosas, uno que se distingue es la ópera prima de la antropóloga visual Carolina Corral Paredes: *Volvete a ver* (2020), que retrata el proceso de exhumación de ochenta y cuatro cuerpos en una fosa común (es decir, que es propiedad del gobierno) en Jojutla, Morelos. Es excepcional porque, como se dijo, el ángulo elegido ha sido poco documentado. Sin embargo, hay otra razón: a pesar de lidiar con una problemática tan cruda en que se retratan una serie de crímenes cometidos principalmente por actores estatales, su mayor crítica, denuncia y postura política la realiza desde una estética del cuidado y afectiva que privilegia las voces de mujeres que están lidiando con la desaparición. Plantea que, para que se salga adelante como país, se necesita escuchar y reconocer el dolor de las víctimas de la guerra, para regenerar (desde un duelo colectivo, al que se invita al espectador) un tejido social destruido en menos de dos décadas. Y si bien, como plantea Ignacio Sánchez Prado (2016), filmes como *Volvete a ver* pueden estar limitados por su distribución (al menos en un inicio), lo que limita su potencial de cambio social, vale la pena detenerse en esta ópera prima. Como se ha visto en producciones como *Hasta los dientes* (2018, dir. Alberto Arnaut) o *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020, dir. Carlos Pérez Osorio), los documentales sobre la crisis de derechos humanos en México de los últimos cinco años están encontrando nuevos medios de difusión y exhibición (además de que cada vez más plataformas como Netflix, Hulu, Youtube, Amazon Prime están agregándolas a sus repertorios), así que se están acercando a otro tipo de audiencias que quizá no conocían del fenómeno y están cada vez más impactando la realidad que denuncian.

A manera de resumen, *Volverte a ver* se ordena como sigue. Primero conocemos a las protagonistas—Tranquilina Hernández, Angélica Rodríguez y Edith Hernández, todas ellas integrantes del colectivo de búsqueda “Regresando a Casa Morelos A.C.”—y los casos de sus seres queridos desaparecidos a través de sus testimonios orales y visitas a sus hogares. Así, nos enteramos de que Tranquilina y Angélica buscan a sus hijas: Mireya Montiel y Viridiana Morales, respectivamente. Edith es hermana de Israel Hernández, quien fue desaparecido y encontrado en las exhumaciones de las fosas de Tetelcingo, Morelos. Después las vemos con un grupo de antropólogos forenses, para aprender sobre cómo leer y entender lo que verán en la fosa, y cómo documentar las condiciones en que se encuentran los cadáveres. Tras esto, el equipo de filmación las acompaña en su viaje al Panteón Pedro Amaro, donde se encuentra la fosa de Jojutla. Se hace un seguimiento de varios días en que se documenta: la jornada en la “zona cero” (el espacio de la fosa); las pruebas de ADN que se realizan los familiares buscadores; el recuento de cuerpos en cada día de trabajo; y el recuento de la experiencia que realizan las protagonistas durante las noches en un hotel.

Pensando en esta arista de la documentación fílmica y en el artículo de Culp, surgen varias preguntas: ¿qué sucede cuando se plantea la posibilidad de no aceptar que la verdad es inalcanzable? ¿Qué pasa cuando el cine—al igual que sus protagonistas—no se ve forzado a mantenerse en la superficialidad y es capaz de acompañar un proceso en el que se abre la tierra y con esta apertura se dan a conocer verdades que estaban enterradas hasta ese momento? Y, ¿de qué modo documentar dicho proceso? Debido a que *Volverte a ver* (2020) da la posibilidad de responder a esto, lo que aquí se plantea es que al documentar el proceso de exhumación en Jojutla, Morelos, el documental logra crear un paisaje de la desaparición, a través del manejo de los espacios, que se adentra a la tierra desde la experiencia de la búsqueda de un ser querido. Tiene la doble capacidad de denunciar las violaciones e irregularidades de una de las más de cuatro mil fosas en México, y de explicar desde la afectividad el impacto que tiene una desaparición para los familiares de la víctima. Y, en última instancia, ambas dimensiones buscan tocar al espectador para conmoverlo, en su doble capacidad afectiva y motora, y convertir el filme en un medio que aspira a lograr una rendición de cuentas, provocar la movilización y el apoyo al movimiento por los desaparecidos.

La doble desaparición entendida a partir del contexto de Morelos, México

Volverte a ver es un documental que, si bien parte de casos individuales, retrata la crisis forense que se está viviendo y logra ligar el tema de las fosas clandestinas y

comunes con la desaparición y con lo se conoce como una doble desaparición. Debido a esto, antes de entrar en el análisis del documental se dará un poco de contexto sobre lo que son las desapariciones, desapariciones forzadas y dobles desapariciones de acuerdo con el caso mexicano, la relevancia de la búsqueda en fosas (distinguiendo entre clandestinas y comunes), y el papel que han jugado los familiares buscadores para que se realicen exhumaciones masivas como la de Jojutla. Y se pensará en esto partiendo del caso de Oliver Wenceslao Navarrete Hernández en Tetelcingo, Morelos.

En mayo de 2013, Oliver fue desaparecido. El 3 de junio su cuerpo fue encontrado en Morelos. El 28 de marzo de 2014, aunque su cuerpo estaba plenamente identificado por una prueba genética, éste fue inhumado ilegalmente junto con otros 150 cuerpos por la entonces Procuraduría General de Justicia de Morelos en una fosa común en el panteón de Tetelcingo en Cuautla, Morelos. Oliver, privado de su libertad y posteriormente de su vida, fue nuevamente desaparecido por agentes estatales al depositar ilegalmente su cuerpo en una fosa perteneciente al Estado. En diciembre de 2014, al enterarse de esa acción criminal, su familia obligó a las autoridades a exhumar el cuerpo y entregarlo, acción ocurrida el 9 de diciembre de 2014 (Universidad Autónoma del Estado de Morelos 2016). A partir del descubrimiento de 118 cuerpos en la fosa,¹ María y Amalia Hernández, madre y tía de Oliver, hicieron público los hechos e iniciaron una lucha legal de once meses para que los demás cuerpos fueran exhumados, identificados y entregados a sus familias.

En este breve párrafo se resumen los conceptos mencionados al comienzo. Para empezar, se estipula que Oliver fue desaparecido y no que sufrió una desaparición forzada. ¿Qué significa esto? De acuerdo con la Secretaría de Gobernación de México (SEGOB), adhiriéndose al artículo 2 de la Convención contra la Desaparición Forzada de la Organización de Naciones Unidas, una desaparición forzada se trata “del arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado, o de personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley” (SEGOB 2016). En el caso de Oliver, debido a que no se tenía suficiente información sobre el perpetrador, no se puede establecer el vínculo con el Estado, de manera que ante la ley su caso no es de

¹ El reporte de la UAEM menciona 150 cuerpos; los medios reportan la exhumación de una menor cantidad.

desaparición forzada, sino de desaparición que pudo ser cometida por un particular o por el crimen organizado. Sobre esto, se debe aclarar que como argumentan Gabriel Gatti e Ignacio Irazuzta, la definición de desaparición forzada que surge en gran parte respondiendo a las desapariciones ocurridas en el Cono Sur bajo estados autoritarios o dictaduras, es una que se queda corta en un contexto como el mexicano: “porque las formas en las que se presentan las desapariciones actuales no son solo las que la figura de la desaparición forzada dice que han de ser; hay en el país otros modos, otros casos, muchos, que no se acomodan a aquel molde, no entran estrictamente en su definición” (Gatti e Irazuzta 2019, 2).

Siguiendo con el caso, aunque fue desaparecido, el cuerpo de Oliver fue encontrado e identificado por sus familiares. Sin embargo, es entonces cuando entra la figura del Estado como perpetrador porque las autoridades depositaron dicho cadáver en una fosa común propiedad del Gobierno de Morelos. Aquí, se debe considerar dos cosas, primero que Oliver, si bien había sido encontrado, es vuelto a desaparecer porque por un tiempo sus familiares no saben dónde está su cuerpo, es a esto a lo que se le llama doble desaparición.² Y segundo, en este caso, debido a que son las autoridades de Morelos quienes perpetran la desaparición, entonces ésta se torna en una desaparición forzada. Ahora bien, el cuerpo de Oliver es inhumado en una fosa común. Pero ¿qué significa común y cómo se distingue de la clandestina? Las fosas son consideradas clandestinas cuando fueron creadas ilegalmente por particulares para enterrar cuerpos. Mientras que las fosas comunes se refieren a espacios creados por actores estatales para depositar cuerpos que no han sido reconocidos por sus familiares pero que ya tienen una necropsia de ley en la que se determinan las causas de la muerte y se otorgan elementos necesarios para la identificación del cadáver.

Pensando en esto, una vez que se realiza la exhumación de Oliver, sus familiares se dan cuenta que en dicha fosa hay 118 personas que no han sido

² Sobre la figura de la doble desaparición, se debe aclarar que, aunque no parece ser un término conceptualizado, ha sido utilizado para referirse a diferentes circunstancias en México. Por ejemplo, el escritor John Gibler y el Subsecretario de Derechos Humanos, Migración y Población de México, Alejandro Encinas, lo han utilizado para describir el caso de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en Guerrero. Debido a que primero desaparecieron físicamente la noche del 26 de septiembre de 2014 y después son vueltos a desaparecer cuando las autoridades, lejos de ayudar, tratan de borrar toda huella o rastro que llevara a encontrar a los estudiantes o a esclarecer los hechos. La doble desaparición también ha sido utilizada por Isabel Beltrán en *A dónde van los desaparecidos* para referirse a la deficiencia de las autoridades en procesos de identificación, registro, conservación de evidencias y custodia de cuerpos de personas que no han sido identificadas y que han derivado en que éstas sean incineradas o puestas en fosas comunes sin que haya suficientes elementos para que los cadáveres puedan ser identificados.

identificadas. Y si Navarrete (teniendo una prueba genética y familiares que lo habían identificado) se encontraba en una fosa, ¿qué significa esto para las otras personas que habían sido depositadas en la fosa de Tetelcingo o en otras fosas comunes? ¿Se puede confiar en las autoridades responsables? ¿Se puede confiar en que todos estos cuerpos tienen una necropsia de ley, una carpeta de investigación, que el Estado tiene suficiente información para que cada persona sea identificada? Es entonces cuando las familiares de Oliver, María y Amalia Hernández, al igual que sus aliados (organizaciones de la sociedad civil (OSC) y académicos, entre otros) se vuelven una pieza crucial para apoyar en que se realice otra exhumación y para que se entiendan las relaciones entre desaparición, crisis forense, impunidad y Estado.

Tras hacer público el caso de la fosa en Tetelcingo, y tras una política de negación (2015 y 2016) liderada por el entonces gobernador de Morelos, Graco Luis Ramírez Garrido Abreu, las familias de las víctimas acudieron ante las autoridades federales exigiendo que se abrieran las fosas (pues resultó que existían varias en Tetelcingo) y que en este proceso participaran peritos independientes para esclarecer los hechos. Sin embargo, esta decisión no fue apoyada por la Fiscalía de Morelos (UAEM 2016). La situación orilló a Tranquilina Hernández Lagunas, madre de Mireya Montiel y protagonista de *Volvete a ver*, a solicitar auxilio de un juez de control del Tribunal Superior de Justicia de Morelos. El juez instruyó a la Fiscalía el que dejara participar en las exhumaciones a peritos de la UAEM. El 17 de mayo de 2016 se llevó a cabo la apertura de las fosas con la participación conjunta de peritos de la UAEM, la Procuraduría General de la República, la División Científica de la Policía Federal y de la Fiscalía General del estado de Morelos, con la observación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos y la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas, así como de familiares y organizaciones de víctimas de desaparición. Sin embargo, la Fiscalía también respondió con “una denuncia penal en contra de la madre de Oliver Wenceslao, María Concepción Hernández Hernández; del rector de la UAEM, Jesús Alejandro Vera Jiménez; del coordinador de la Comisión Científica de Identificación Humana de la UAEM, Iván Martínez Duncker, del fundador del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, Javier Sicilia y de dos policías del Mando Único de Cuautla” (UAEM 2016, 3).³

³ Hasta el momento de publicación del reporte de la UAEM, la denuncia no había sido retirada.

Considerando el informe de Alejandro Encinas, Subsecretario de Derechos Humanos, Migración y Población de México, en que da a conocer que de 2006 a 2020 se han encontrado más de 4 mil fosas en el país (Mendoza 2020), el caso de las fosas de Tetelcingo sirvió para distintos fines. Demostró la existencia de fosas comunes irregulares pertenecientes al Estado, sentó un precedente sobre la importancia de que familiares, OSC y peritos independientes formen parte de procesos de exhumación en fosas, y mostró múltiples violaciones a los derechos humanos y delitos cometidos por actores estatales (entre los que se destaca el haber desaparecido personas, que sin la insistencia de familiares y de no realizarse las exhumaciones no se habrían dado a conocer). Además, para el caso que concierne, Tetelcingo fue el punto de partida para *Volvete a ver*, que se enfoca en el segundo proceso de exhumaciones en otra fosa de Morelos en Jojutla (2017) y que se entrelaza con las historias de las protagonistas, en especial de Edith, cuyo hermano fue encontrado, después de sufrir una doble desaparición, en las fosas de Tetelcingo.⁴

La fosa como espacio de denuncia en Volvete a ver

Teniendo en cuenta el contexto que da origen a *Volvete a ver*, y que es uno que también se explica hacia el comienzo del documental a través de la incorporación de reportajes televisivos sobre las fosas de Tetelcingo y Jojutla en los que aparecen autoridades de Morelos como el entonces fiscal general Javier Pérez y el gobernador Graco Ramírez, se puede comenzar a pensar en cómo se ejerce la denuncia dentro del filme. La propuesta es que principalmente ésta se lleva a cabo a través de la recreación audiovisual del espacio de la fosa, a la que también se refieren como “zona cero”. Se decide pensar la denuncia desde la dimensión espacial, entendida como una categoría tomada de la geografía y resignificada en los estudios culturales y de cine. Es el tema central del documental y, como explica Irene Depetris Chauvin en *Geografías afectivas*, se trata de una herramienta con la capacidad de “revelar significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas si nos aventuramos a considerar el espacio más allá de un elemento formal que se limita a proporcionar una representación verosímil de un territorio geográfico” (2019, 3). De manera que al situarse en el espacio se permite al mismo tiempo considerar la dimensión de denuncia y afectiva en el filme.

⁴ Se trata de uno de los trece cuerpos que ha sido identificado de los 118 cuerpos que fueron exhumados.

Lo interesante del enfoque en la zona cero es que, si bien es el espacio que se retrata más tiempo en la pantalla, es también uno al que sin embargo la cámara y el equipo de *Volverte a ver* no tienen acceso directo. De acuerdo con las restricciones impuestas por la Fiscalía de Morelos, en el proceso de exhumaciones en esta fosa no se permitía la entrada de periodistas y medios de comunicación y no se podía tomar fotografías, ni videos, de manera que este espacio tan importante para documentar y a partir del cual reconstruir las violaciones que pudieron ocurrir en él quedaron fuera del campo de visión. Sin embargo, pensando en la aproximación al documental de Carolina Corral—la etnografía visual—hay que considerar lo siguiente. La etnografía no es sólo un método de recolección de información, sino que se trata de un proceso de “creación y representación de un conocimiento, basado en experiencias sensoriales subjetivas” (Arango y Pérez 2009, 133)—siendo la imagen una de ellas. Es decir, “la etnografía concebida como un método de aproximación a la realidad, en donde se presentan distintos momentos metodológicos [...] que permiten no construir verdades, sino versiones, ficciones etnográficas de lo real [...] abre las puertas para que la imagen encuentre sentido como otra ficción posible, como una alternativa de representación” (Arango y Pérez 2009, 133). De modo que, aunque la cámara no puede captar directamente la zona cero, lo que se hace es generar una equivalencia, es decir, reconstruir la experiencia de lo que es ser testigo de este proceso a través de sus inmediaciones y de una serie de elementos sensoriales, narrativos y espaciales.

Para entender esta equivalencia se emplearán las categorías: espacio vivido de Henri Lefebvre y paisaje de W. J. T. Mitchell que llevan a lo que aquí se concibe como “paisaje de la desaparición”. De acuerdo con Lefebvre el espacio puede pensarse como: percibido, concebido y vivido. El espacio percibido, también llamado práctica espacial, se refiere a los lugares concretos y las características de los conjuntos espaciales de cada formación social que son producidos y reproducidos. Estos tienen definiciones estables. El espacio concebido es aquel planeado, administrado y construido en el terreno de los ingenieros, urbanistas, arquitectos, etc. Y, “Lived space (what Lefebvre also calls ‘representational space’), finally, is mediated through ‘images and symbols’ addressed to the imagination” (Mitchell 2002, x). Este es el espacio que la imaginación busca cambiar y del que intenta apropiarse y es también desde el que se recrea la zona cero.

Para Mitchell, el espacio vivido es un paisaje, un lugar intervenido por la imaginación, cultura y representación. Y a esto Depetris agrega, retomando a Jens Andermann, que el paisaje es un ensamble ‘móvil’ entre agentes humanos y no humanos, una noción intersticial que ensambla lo perceptivo con los efectos que la

percepción produce en la materialidad que lo abarca. El paisaje es una relación dinámica entre naturaleza y cultura, una imagen y entorno en constante transformación, que al ser apropiado por el cine “complejiza la consideración del espacio y puede extenderse a una comprensión de los vínculos que los personajes mantienen con el paisaje también en una dimensión afectiva” (Depetris 2019, 47). En *Volverte a ver* se presentan una serie de espacios concebidos (hotel, hogar, panteón), es decir de lugares con significados aparentemente fijos y estables, que conforme avanza el largometraje son resignificados y transformados por lo abrumante de la desaparición. En el caso de la fosa, en su resignificación y representación se convierte en un paisaje de la desaparición, en tanto mediado por la imaginación y el significado de la desaparición. Tiene la doble capacidad de testificar sobre las violaciones e irregularidades producidas por el gobierno de Morelos y de explicar desde la afectividad el impacto que tiene una desaparición para los familiares de la víctima.

Considerando que un panteón como espacio percibido y concebido es una unidad con una definición estable, ya que estos lugares son pensados para enterrar el cuerpo de un ser querido y visitarlo, la primera forma en que se recrea la zona cero, en tanto paisaje de la desaparición, es retando este significado fijo. En *Volverte a ver*, el panteón Pedro Amaro es un lugar en el que convive el duelo de aquellos que le han dado sepultura a un familiar y que tienen un sitio permanente para visitarlo, llevarle flores y acompañarlo; y el duelo en suspenso o que no termina de aquellos que buscan a sus desaparecidos, que no saben si su familiar sigue vivo, y a los que se les ha negado el cementerio como espacio concebido. Este contraste, que tiene implicaciones afectivas y de denuncia, se expresa en la dimensión espacial a través de sonidos diegéticos y extradiegéticos, y distintos planos y movimientos de cámara que muestran la relación dinámica entre la naturaleza y los humanos en el panteón—intervenida por la desaparición.

La primera y última secuencia del documental comienzan y terminan, respectivamente, con sonidos diegéticos fuera de campo que posteriormente se convertirán en sonidos visualizados de una retroexcavadora encargada de remover cada capa de tierra de la fosa y de exhumar los cuerpos contenidos en ella. Estas secuencias, en ciertos momentos son acompañados por planos detalle de tierra en el panteón, en los que usualmente los contornos de la imagen están desenfocados, son borrosos o porosos, y que pueden pensarse como visualidades o imágenes hápticas (Bruno 2006; Marks 2000). Al usarse este tipo de plano realmente no se puede saber con precisión su origen, es decir, si se trata de tierra removida de la fosa o simplemente de tierra que

cubre otras tumbas. Pero, lo que queda claro es que se trata de naturaleza del espacio del cementerio, pues en la secuencia hay cortes que van del plano detalle a planos generales del espacio.

De acuerdo con Laura Marks (2000) existe una visualidad háptica en el cine si se considera que los ojos pueden funcionar como órganos del tacto y este tipo de visualidad se identifica en el uso de imágenes sensoriales, planos porosos e imprecisos que invitan al espectador a responder a la imagen en una manera íntima, encarnada y que, por ende, facilita la experiencia de otras impresiones sensoriales. Estas experiencias sensoriales se combinan para producir *sensuous geographies* o nuestra propia experiencia sensorial de un lugar. En esta relación de lo háptico y la creación de un lugar desde la experiencia sensorial, Depetris propone considerar también el rol del sonido, ya que éste, en ocasiones, cuando se presenta fuera de campo o cuando no se puede establecer una jerarquía clara entre distintos sonidos, también se vuelve háptico, afecta más al espectador en sus respuestas emocionales y corporales y funcionaría entonces para definir el espacio. Por último, Giuliana Bruno argumenta que el cine en su lenguaje audiovisual ha reinventado el espacio a un nivel háptico que corroe oposiciones “such as immobility-mobility, inside-outside, private-public, dwelling-travel” (2006, 24) de manera que nos fuerzan a repensar esta expresión cultural como un espacio intersticial que nos lleva a habitar el espacio. El uso, entonces, de este primer plano detalle de la tierra en el panteón—acompañado por el sonido de la retroexcavadora, que se imita al final del filme—comienza a construir una imagen íntima del espacio que no puede ser captado por la cámara pero que remite, a través de la experiencia sensorial, a pensar en el cementerio no como este espacio concebido de descanso, sino como un espacio vivido en el que sucedió algo y al tocar la tierra se va a descubrir esa violencia ejercida en él.

Esta primera impresión y definición sensorial posteriormente es reforzada por movimientos de cámara que establecen una relación más profunda del cementerio como paisaje de la desaparición. Por ejemplo, el primer día de actividades o exhumaciones, tras mostrarse planos generales del panteón, se presenta un paneo horizontal de varios policías recorriendo las tumbas y dirigiéndose a la zona cero. Después se hace un zoom de las mujeres buscadoras que van entrando al espacio y, por último, se recurre a un travelling para acompañar a las protagonistas en su ingreso a la fosa. Todos estos movimientos de cámara—que plantean la intervención de entes que están ahí por la desaparición y por la dimensión violenta del panteón, además de un recurrente paneo horizontal que va de la tierra que cubre las tumbas al espacio de la

zona cero—plantean este contraste entre el espacio concebido y el paisaje de la desaparición, entre las definiciones que se han construido sobre qué es un panteón y las que se crean en un México en que hay cerca de 100 mil desaparecidos y 50 mil cuerpos por identificar. En estos movimientos de cámara es relevante que siempre aparece la figura de alguna autoridad, sea la policía estatal, federal o incluso individuos que portan uniforme militar. Pues el que estas figuras aparezcan constantemente en pantalla y habitando el espacio funciona como un recordatorio de que la fosa y los cuerpos están ahí por acciones de actores estatales.

Aun así, frente a las imágenes que pueden generar recordatorios de la violencia y la desaparición y que fungen como formas de denuncia, estas dimensiones del espacio son principalmente expresadas a través de lo sonoro. Durante la mayor parte del filme, en especial en las secuencias que toman lugar en el cementerio, se escucha el sonido de la retroexcavadora, que a veces aparece en pantalla y en otras ocasiones sólo se oye, y de una voz proyectada en un megáfono, pero cuyo origen nunca vemos, que hace un recuento de los cuerpos que se van extrayendo de la fosa. Estos sonidos artificiales que se unen a aquellos de la naturaleza, principalmente el canto de las aves, crean un paisaje sonoro de la violencia de la fosa, que se fortalece aún más cuando al montaje sonoro se incorporan, de manera separada y en distintos momentos: 1) reportes hechos por periodistas explicando la situación de los cuerpos que se han recuperado y quienes también le recuerdan a su audiencia que la fosa fue creada por las autoridades estatales, que en el proceso de las exhumaciones no se permitió la entrada de peritos independientes, y que se han encontrado una serie de irregularidades; 2) diálogos entre los familiares de víctimas y políticos a quienes se les pide que se responsabilicen por las múltiples irregularidades y actos ilegales que se evidencian en la fosa, y 3) el testimonio anónimo en voz en off de una persona que habla sobre la existencia de tres fosas comunes irregulares en el panteón, no una, donde se han depositado cuerpos ilegalmente—muchos de ellos que mostraban huellas de violencia y que provenían de distintos estados del país.

Desde los estudios medioambientales sobre el paisaje sonoro, se identifica como espacio sonoro negativo a aquel en que el sonido constituye un elemento de desorden, desagrado y molestia y que es perjudicial para la salud física y mental de las personas (Ministerio del Medio Ambiente). En el documental, el montaje sonoro, o esta mezcla de sonidos ambientales (naturales y artificiales), junto con las voces en off, podrían concebirse como un paisaje sonoro negativo que pensando en lo háptico toca al espectador y actúa a nivel afectivo—entendido como la respuesta fisiológica a un

estímulo externo (Brennan 2004; Massumi 2002), produciendo un malestar y a nivel del espacio produciendo una equivalencia simbólica con la violencia que representa la zona cero.

En esta mirada del cementerio, no como espacio de descanso sino como paisaje de la desaparición y denuncia, un último elemento que se utiliza para reconstruir la zona cero son las libretas que llevan las protagonistas a la fosa. Las libretas—por sí mismas un espacio que retrata la violencia, los delitos cometidos por actores estatales y la impunidad—se componen principalmente de dibujos y descripciones forenses sobre las condiciones en que se ha hallado cada cuerpo, por lo que se hace un retrato de ochenta y cuatro cuerpos. De cada persona, además de tomar nota de la violencia manifestada en las capas de tierra (un testigo clave en este proceso) y en los cuerpos, y de documentar las malas prácticas que realizan las autoridades en el proceso de exhumación, se tomaron señas particulares de los cuerpos (medidas, tatuajes y vestimentas) con el fin de ayudar a identificarlos. Y, tras el estreno del documental, con apoyo de arqueólogos forenses y una artista visual, estas notas se recrearon como postales que forman parte de la campaña de impacto social de *Volverte a ver*, llamada #DesenterrarLaVerdad y realizada por la productora del filme, Amate Films, y desarrollada por Merle Iliná.⁵ Considerando que hasta 2022 todavía no se han identificado los cuerpos que fueron exhumados, las notas de las integrantes de Regresando a Casa Morelos es el único archivo público que puede ayudar a los familiares buscadores a encontrar a sus seres queridos desaparecidos.

Durante el filme, el espectador tiene acceso visual y auditivo al contenido de las libretas cuando, después de haber vuelto de la jornada en la zona cero, las protagonistas se reúnen en el patio de un hotel para hacer un recuento de lo que vieron y sintieron durante su día en la fosa. En tres ocasiones se muestran estas reuniones nocturnas, y el último recuento de la experiencia se da en el hogar de Angélica al final del documental. Cada una de estas escenas resulta más difícil de ver y oír que la anterior. Conforme más se exponen las mujeres al contenido de la fosa y los cuerpos de hombres, mujeres y niños depositados en ella, el espacio más se entrelaza primero con la violencia, injusticia y crímenes, y después con los procesos afectivos y sensoriales de las protagonistas y con la relación entre los cuerpos y sus seres queridos desaparecidos. Por esto, para entender la relevancia de las libretas en la reconstrucción de la zona cero,

⁵ Iliná también fungió como productora de impacto del documental *Hasta los dientes* (2018), ópera prima del director Alberto Arnaut.

quisiera explicar en orden cronológico cada una de estas secuencias y los diferentes aspectos que se enfatiza de acuerdo con cómo van cambiando o viéndose afectadas las protagonistas.

Es importante notar que, al comienzo del filme, antes de viajar a Jojutla para las exhumaciones, las integrantes de Regresando a Casa Morelos tuvieron una sesión con antropólogos forenses quienes les explicaron: ¿qué esperar de un proceso de exhumación? ¿Qué aspectos es relevante anotar en las libretas? ¿En qué condiciones deberían estar los cadáveres de acuerdo con si se siguió el debido proceso forense? Y, ¿cómo leer las capas de la tierra, las condiciones de los cuerpos y las medidas de los huesos? Esta sesión de estudio no sólo preparó a las mujeres para saber qué aspectos debían discutirse una vez que tuvieran las notas, sino también le enseñó al espectador el mismo contenido. Así que en las sesiones de recuento y en las tomas de lo que se observa a las afueras de la zona cero, es mucho más profundo el conocimiento que tienen participantes, realizadores y espectadores para entender el espacio y para ser afectado por él. Además, al presentarse primero una explicación especializada de lo que constituye una aproximación antropológica forense en un proceso de exhumación, también dota de autoridad las observaciones e hipótesis que realizan las protagonistas ante la audiencia.

En el primer recuento, se utilizan planos medios de las protagonistas sentadas en una mesa, algunos primeros planos conforme avanzan en el diálogo, y planos detalle de las notas a las que se hace referencia en la conversación. Este primer diálogo está sumamente enfocado en todas las irregularidades que encuentran en el proceso de exhumación: por ejemplo, las autoridades lavando ropa y tirando a la basura objetos encontrados en los cadáveres; cuerpos vestidos a los que no se les practicó una necropsia de ley; cuerpos reunidos en una sola bolsa y con una sola ficha de identificación; huesos y ropa encontradas en las capas de tierra; etc. Enfatiza las posibles hipótesis de por qué se dan todas estas irregularidades y delitos que entorpecen la posibilidad de identificación de cada cuerpo y que refuerzan el hecho de que las autoridades están desapareciendo personas o realizando dobles desapariciones, incluso en el proceso de exhumaciones al deshacerse de evidencias que podrían ser fundamentales para la identificación de personas.

Si se considera que las mujeres que están explicando todo esto fueron además capacitadas por antropólogos forenses, su denuncia es aún más fuerte y verosímil, y revierte el peso y credibilidad de los reportajes televisivos al comienzo del documental. En estos reportajes, autoridades estatales como el entonces gobernador Graco Ramírez

afirmaba que: “se encontraba una crisis sanitaria en 2015 en la fiscalía y se tuvo que depositar en fosa común a esos cadáveres, pero sabemos bien y plenamente [...] que están vinculados, están relacionados y sabemos quiénes son. Solamente falta la identidad de familias, de familiares, para poder entregar esos cadáveres” (11:36-56). Esta forma en que se ordenan ambos testimonios—primero mostrando la perspectiva de las autoridades en pantallas televisivas y posteriormente enfocándose en lo que expresan las protagonistas quienes sí participan en el proceso de exhumación—sigue una estrategia similar a la que explica Laura Podalsky refiriéndose a *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo. Se presentan las explicaciones de las autoridades sobre las mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez durante la década de 1990 desde pantallas televisivas, no siendo filmadas en entrevistas directas realizadas por Portillo. Esta propia composición y forma de presentar estas explicaciones convierten a los oficiales en “no more than talking heads” (2011, 147), distantes e indoloras antes los eventos trágicos que describen. Sus argumentos son menos convincentes y creíbles cuando se contraponen con las voces de activistas y familiares de desaparecidas quien dan su testimonio directamente ante la cámara y ante la directora. Considerando la trascendencia de *Señorita extraviada*, el que Corral recurra a una estrategia tan similar funciona para establecer también una continuidad en la que los actores estatales son nuevamente vistos como figuras corruptas, en las que se desconfía y cuyas acciones los vuelven cómplices o perpetradores en el caso de las desapariciones. Y, a nivel afectivo, lo que Portillo y Corral logran es que el espectador pueda empatizar más con los familiares de los desaparecidos que con el discurso de las autoridades.

Para la segunda reunión, dentro de su cuarto de hotel, primero vemos a Edith hablando por celular sobre uno de los cuerpos exhumados ese día: el de una niña que llevaba un uniforme escolar. Más allá de que se podría haber explicado la irregularidad de que el cuerpo aún estaba vestido, aquí el enfoque de Edith cambia. La vestimenta la lleva a la acción: “me puse en el Facebook a buscar qué desaparecida desapareció con una falda de uniforme [...] no puedo creer que una niña que traía una falda de uniforme, a la que le daban educación [...] no la estén buscando” (53:20-41). Esta respuesta cuestiona el porqué del cuerpo de una niña en una fosa, ya que posiblemente “la estén buscando” y los cuerpos en fosas comunes corresponden a personas no identificadas. Además, la respuesta retrata una dimensión afectiva y empática con la propia experiencia de la búsqueda de su hermano (que relata posteriormente en el filme), cuyo cuerpo también fue depositado en una fosa. Fue difícil de identificarlo, ya que en el reporte del cadáver no se incluyó el detalle de que llevaba puesta una camiseta de su

negocio, seña que para Edith inmediatamente le habría llevado a identificar a su hermano. De manera que, desde la experiencia de Edith y las relaciones que establece entre su familiar y el cuerpo de la niña a través de una cosa—la ropa—lo que se vuelve a enfatizar es que el Estado está llevando a cabo desapariciones o dobles desapariciones. Además, el que se establezca esta conexión entre los cuerpos desde la experiencia de una familiar buscadora resulta fundamental para seguir deshaciendo o probando la falsedad de las explicaciones dadas por las autoridades al comienzo del filme.

Al igual que Edith, en la segunda sesión de recuento, Angélica y Tranquilina responden a la exhumación de dos cuerpos de mujeres desde esta doble aproximación: explicando la violencia e irregularidades y, sobre todo, el vínculo entre estas personas y sus hijas desaparecidas. Ésta es la primera vez durante el filme en que las protagonistas cuentan desde el afecto lo que experimentaron al ser expuestas a las exhumaciones. Quizá por esto, a diferencia de la primera secuencia, una vez que las mujeres han descrito las características de ambos cuerpos, momento que se capta en plano medio, hay un corte exclusivamente a primeros planos de ambas en el instante en que la conversación se centra en las sensaciones y afecto. La decisión de la proximidad (establecida en el acompañamiento que hace lo visual de lo que narra la voz) juega un papel fundamental en la secuencia, ya que, pensando en lo háptico, reduce la distancia entre las protagonistas y los espectadores, quienes son afectados o tocados por lo que se cuenta y por cómo se cuenta. En esta conjunción de la voz y el enfoque en las caras, se da una entrada al espectador del mundo de los afectos de las madres buscadoras, quienes de manera articulada y desarticulada (lo que se muestra en las pausas, inflexiones de la voz, silencios) expresan el dolor, herida, violencia, impotencia y miedo ante la desaparición.

Para el tercer recuento, mostrado hacia el final del filme y hacia el final de las jornadas en la zona cero, esta dimensión del dolor, la impotencia y el miedo es lo que prima entre las tres protagonistas. Casi toda la secuencia se da en el silencio, cuyo significado afectivo se manifiesta a través del uso de planos detalles de muchas notas. Mientras que en las secuencias anteriores estos planos detalles se remitían al cuerpo que estaba siendo discutido, aquí no. Se siente más un caos y una confusión respecto a qué cuerpo refiere cada dibujo, cada nota, cada palabra que hace referencia a la violencia que experimentaron diversos cuerpos. Este uso de la imagen, acompañado por el silencio, remite al espectador al estado mental de las protagonistas y a las siguientes preguntas: ¿qué más se puede decir ante tanta impunidad? Y, ¿cómo se sentirán después de encontrar tantos cuerpos y tantas irregularidades que vuelven tan difícil su

identificación? Y es entonces que la voz de Tranquilina rompe el silencio con la frase: “Es que así, ¿cómo los vamos a encontrar? Cuando no existe una ficha con las características” (1:14:20-32). Y entonces vemos un primer plano de Tranquilina, quien después de esto no dice nada, sólo niega con la cabeza mientras llorando sigue viendo las notas y tomando un aire que parece entrecortarse entre el llanto. Eso es todo lo que se presencia de la sesión, cuya secuencia termina con Angélica expresando que desea bañarse para quitarse el olor de la fosa, y con un abrazo largo entre ella y Tranquilina mientras lloran y se confortan frotando cada una la espalda de la otra. La frase de Tranquilina, el apoyo entre las protagonistas, la negación con la cabeza, la referencia al olor de los cuerpos, enfatizan lo abrumante en lo afectivo y sensorial de la experiencia de estar en la fosa. Sin embargo, es igual de fuerte la denuncia, pues lo que están manifestando las mujeres es: ¿cómo van a encontrar a sus seres queridos y a todos si incluso en una fosa perteneciente al gobierno se manifiesta tanta violencia, impunidad, delitos y cuerpos a los que se les ha negado el reencuentro?

Y, por esto, quizá, la cuarta reunión de recuento, realizada después de que las protagonistas regresaron a casa, se enfoca en tres aspectos que son dirigidos directamente a los espectadores de *Volvete a ver*. Primero, la pregunta: ¿qué haremos con esta verdad manifestada en la tierra, en los cuerpos, en las acciones de las autoridades ahora que hemos completado un archivo de los cuerpos en la fosa? Segundo, la manifestación del hartazgo, la impotencia, la rabia y el dolor de sentirse solas en esta lucha por los desaparecidos y por las víctimas de la violencia actual en México. Y, por último, un llamado hecho por Edith hacia todos aquellos que quieren ver el fin de las desapariciones, la violencia y la impunidad: “Necesitamos más guerreros, gente que ya esté harta de esto. No sólo es la desaparición, o sea, estamos unidos en la violencia. Necesitamos que ya abran los ojos y se empiecen a quejar. Aquí está la verdad, la tenemos nosotras. ¿Qué vamos a hacer con esta verdad?” (1:24:39-1:25:01).

La fosa como paisaje afectivo

Más allá de la fosa como espacio que testifica la violencia, como se ha comenzado a esbozar, la zona cero y sus inmediaciones también se reconstruyen como paisaje de la desaparición desde lo afectivo. Esto se expresa a través de las acciones de los familiares, quienes se apropian de las inmediaciones de la fosa para expresar el nexo afectivo y valor que tiene cada cuerpo o resto que es recuperado. Esto se muestra de dos maneras. Primero, a través de los testimonios que comparten sobre sus seres

queridos con el equipo médico que les realiza pruebas de ADN y con los periodistas y otros familiares que rodean la zona. Y, segundo, quizá la principal manera en que resignifican la fosa en su dimensión espacial, a través de intervenir con papel de colores, pancartas, fotografías, mensajes, dibujos, poemas y bordados con frases de protesta y nombres de personas desaparecidas, las vallas, mesas y carpas puestas por las autoridades de Morelos alrededor de la zona cero.

Antes de explicar ambas formas de apropiación de la fosa, es relevante aproximarse a lo que en México se conoce como la *búsqueda de vida* de los desaparecidos. De acuerdo con Jorge Verástegui, defensor de los derechos humanos y familiar de dos personas desaparecidas, para comprender a los familiares de los desaparecidos, en especial a aquellos que realizan búsquedas, se debe considerar la pregunta: ¿qué se busca cuando se busca a un desaparecido? Para Verástegui: “Si bien es cierto que buscamos a un hijo, a un hermano, a una pareja, en el fondo lo que buscamos es vida, al menos, en dos sentidos: uno físico y otro subjetivo” (2018, 9). La *vida subjetiva* es ese nexo afectivo que une a ambas personas y que reviste de vida la búsqueda. De manera que, aunque existen dos posibilidades tras la desaparición de una persona—localizarla viva o muerta—, “la *búsqueda de vida* no se detiene cuando el corazón deja de latir. Presupone que, si las funciones biológicas del cuerpo cesan, aún existe una vida que recuperar, una subjetividad singular que será recuperada al localizar los restos” (2018, 9).

La búsqueda de vida reconceptualiza la vida en la muerte y el significado de la localización espacial de la persona o de sus restos: “Cuando se localizan e identifican los restos de una persona desaparecida, éstos son revalorizados [...] Parte de ese nuevo valor son la claridad y sensibilidad con que se aborda la importancia que tiene el salir a *buscar huesos*, su trato digno, plena identificación o conservación de los mismos, como una representación del retorno de una parte de la vida de quien permanece desaparecido” (2018, 10). En *Volverte a ver*, esta expresión de la vida subjetiva es la que invade y ayuda a recrear la fosa como un paisaje intervenido por la imaginación y representación (Mitchell), y, desde el cine, como una forma de comprensión de los vínculos que los personajes mantienen con el espacio en una dimensión afectiva (Depetris).

Como se mencionó, al lado de la zona cero dentro del panteón, se instaló una cabina para realizar pruebas de ADN a todos los familiares buscadores, muchos de ellos provenientes de otros estados de México. En el primer día en la fosa, la cámara capta a dos madres, un padre, una hermana y una esposa que buscan a sus seres queridos. Mientras se realizan las pruebas, estas personas contestan preguntas rutinarias del

personal médico: ¿cuántos años tenía la persona cuando desapareció? ¿Cuál era su estatura? ¿De qué color eran sus ojos? En estos diálogos a veces escuchamos las preguntas o solamente las respuestas. Sin embargo, frente a esa voz que puede variar, visualmente el enfoque está en los familiares, a quienes se presenta en primeros planos, y en su nexo afectivo con la persona desaparecida, que se representa en planos detalles de fotografías. Hay dos aspectos en los que quisiera profundizar en estas conversaciones. Primero, la forma en que, en las preguntas de rutina, basadas principalmente en la *vida física* de la persona desaparecida, siempre surge o interrumpe la narrativa la vida subjetiva, ese nexo emocional que une a las dos personas y que nos remite a la afectividad. Y, segundo, en esta secuencia, la relevancia del uso de los primeros planos y planos detalles de las fotografías que portan de sus desaparecidos, pues a través de estas elecciones se elimina el escenario y el protagonismo recae en las expresiones de los rostros de los familiares, en sus voces, en los rostros de los seres queridos que buscan, y en la corporalidad.

Debido quizá a la naturaleza de las preguntas, el espectador no se enfrenta con un testimonio enfocado en la violencia o estragos causados por una desaparición donde probablemente la cámara mantendría una distancia visual. Aquí, al contrario, las preguntas, al enfocarse en la *vida física*, producen en el entrevistado un deseo de dar cuenta de la *vida subjetiva* de su ser querido pues ambos están asociados. Estos diálogos entonces provocan una invasión de la afectividad, por las conexiones emocionales que los familiares establecen con los cuerpos de sus desaparecidos. Y, visualmente esto se traduce también en primeros planos, planos detalle y un seguimiento narrativo de la cámara que buscan imitar o recrear esas emociones que están expresando los buscadores.

Para entender esto tómese por ejemplo la primera entrevista mostrada en el documental. En plano medio una madre muestra la fotografía de su hijo desaparecido a un entrevistador que se encuentra fuera de campo. Al mismo tiempo que vemos esta fotografía, una voz que no identificamos responde de manera pausada una pregunta que no escuchamos: “Treinta y un años tenía...fue en el 2011” (27:27-31). En ese momento hay un corte del plano medio a un primer plano de la madre en el momento en que el entrevistador responde: “Entonces treinta y un años cuando desapareció” (27:33-35). La mirada de la mujer en ese momento es seria, atenta y la dificultad de escuchar “cuando desapareció” se traduce en sus labios, los cuales aprieta con fuerza. En contraste, justo después el entrevistador pregunta, “¿Sus ojos de qué color eran?” (27:35-36), refiriéndose al hijo desaparecido, y aquí la voz cuyo origen no se sabía con

precisión se sincroniza con la imagen de la madre. Al escuchar la pregunta, el ritmo de su respuesta cambia, y ella contesta rápidamente: “Cafés claros, son los míos” (27:39-41). Después hace una pausa, y mientras asiente con la cabeza escuchamos entre una pequeña risa, acompañada por una sonrisa, “Son los mismos que yo tengo” (27:42-45). La cámara por unos segundos se mantiene en el primer plano de la madre y posteriormente sigue la narración de la voz al hacer un corte y mostrar un plano detalle de la fotografía del hijo desaparecido. Efectivamente ahora que lo volvemos a ver, podemos comprobar que tiene los mismos ojos que su mamá.

De acuerdo con Kaja Silverman, haciendo referencia a Charles Affron, el sonido garantiza inmediatez y presencia en un sistema de ausencia como es el cine: “Images that constantly remind us of the distance in time and space between their making and their viewing are charged, through voice, with the presence both that uttered words require for the transmission and that they lend to our viewing of the art” (Affron en Silverman 1988, 43). De manera que, al identificar la voz de esta forma con la presencia, “it is given the imaginary power to place not only sounds but meaning in the here and now” (Silverman 1988, 43). Esto aporta diferentes dimensiones al diálogo. A través de la insistencia en el primer plano y el plano detalle en conjunto con la voz, se anula momentáneamente la ausencia del desaparecido. El hijo está en los ojos y expresiones de la madre, pero también en la voz que enuncia la conexión presente entre los cuerpos. No se está evocando un pasado, se está trayendo al aquí y ahora la presencia del hijo. A su vez, el cambio de la voz fuera de campo que no identificamos y que se torna en visualizada, también refuerza esta idea del nexo emocional y corporal presente, como si al sincronizar la voz con la imagen se entendiera que se está reduciendo en ese instante la distancia y tiempo entre el momento del testimonio y su visualización. Y, por último, pensando en la aproximación de Teresa Brennan a la transmisión del afecto, resulta fundamental el valor que se le da a la voz frente a la imagen. Para Brennan, si se reconoce que el afecto se transmite a otra persona, esto significa que estamos programados neurológicamente para la empatía “si podemos dejar de concebir el yo como un sujeto autónomo [...] Esto supone, a su vez, dejar de privilegiar la visión sobre los otros sentidos, puesto que la visión percibe a las personas como seres con límites fijos” (Labanyi 2021, 20). Por lo que este uso intencional de la voz frente a la imagen permite en el documental conocer a los familiares de los desaparecidos a mayor profundidad.

Lo anterior, además, al combinarse con la idea del sonido y visualidades hápticas, refuerza la cercanía entre los personajes, el espacio afectivo que crean y el

espectador. La experiencia audiovisual y la cercanía que se genera a través del uso de los planos provoca la sensación de que la imagen y la voz tocan al espectador. Como explica Bruno, se quiebran las oposiciones espaciales entre adentro-afuera, privado-público, y se genera un espacio intersticial que lleva al espectador a habitar el espacio generado por la afectividad de la madre. La presencia del hijo desaparecido, en este caso, está frente a su madre y al espectador. Este mismo juego entre planos y entre la voz fuera de campo y visualizada también se genera en otras entrevistas en que, como se dijo, la voz y las expresiones corporales traen a los desaparecidos a habitar el espacio debido a esta intromisión de la vida subjetiva. De manera que los testimonios expresados justo a las afueras de la zona cero ayudan a resignificar el espacio y explicar el significado de la fosa para quienes buscan.

La reafirmación de ese valor afectivo de la fosa se expresa a su vez en otro tipo de testimonio de los familiares: la intervención del espacio con papel picado, pancartas, cometas, dibujos, poemas y bordados, entre otros, que expresan sobre todo la vida subjetiva del ser querido desaparecido y que, nuevamente generan una presencia de aquellos ausentes. Las labores de exhumación en Jojutla duraron varios días, según da cuenta la voz en el megáfono que anuncia el comienzo de otro día de trabajo. Esto es relevante porque conforme pasan los días también las inmediaciones de la zona cero van cambiando. Las vallas, las paredes de la tienda que cubren la fosa, las otras tiendas a su alrededor, en suma, todo va llenándose poco a poco de las creaciones de los familiares de búsqueda. El espacio concebido se vuelve un paisaje visual creado en colectivo, cuyo propósito es denunciar desde un lenguaje estético y ético de la no violencia y expresar la multiplicidad de emociones y pensamientos que los buscadores asocian con las personas desaparecidas.

En esta apropiación física del espacio, al elemento que más importancia se le da es al bordado, ya que se repite múltiples veces a mujeres bordando (individual o colectivamente) mensajes o imágenes, cuyo producto después veremos detenidamente en una serie de primeros planos, sobre todo hacia el término del filme. En el bordado, algo que se vuelve recurrente es la expresión de ideas que parecen opuestas: por ejemplo, la violencia y el amor incondicional; la pérdida que tumba y la lucha por el reencuentro que es el que mantiene en alto a los buscadores; o bien, la presencia del desaparecido a través de su vida subjetiva frente a la ausencia de su vida física. Y, a la vez, en estos textiles también se expresa la experiencia individual ante la desaparición y la experiencia colectiva que se forma entre familiares buscadores. Al pensar en la alarmante cantidad de desapariciones, en las decenas de colectivos que se han formado

y en la amplia cobertura mediática y artística que se le ha dado a los desaparecidos y a sus familiares, el que se presenten este tipo de ideas a través del bordado resulta en otro aspecto que vuelve único *Volverte a ver*.

El ver las oposiciones en los bordados sirve para hacer frente a una cobertura mediática y artística que se ha enfocado principalmente en la fuerza y resiliencia de los familiares buscadores. Esta representación no problematiza justamente el que sean ellos quienes están orillados a emprender la búsqueda, exigir justicia, enfrentarse a un sistema que los ha victimizado, y aguantar escenarios traumáticos (como las fosas) por sí mismos—y todo esto mientras están lidiando con la desaparición de uno o varios seres queridos. Esto es algo que Angélica cuestiona en una de las últimas escenas al decir: “¿Sabes qué me da coraje también? Que siempre somos las mismas. A mí eso me desespera, me frustra, me da coraje, me da impotencia. Son muchos sentimientos juntos porque, o sea, ‘ellas ya lo están haciendo, pues que ellas lo hagan. Y que a ellas les digan, y que a ellas...’. Como si tú no tuvieras una familia, como si no tuvieras una vida” (1:24:13-37). De manera que el bordado rompe con estos esencialismos y logra entretejer en el espectador lo que significa para los familiares la ausencia del ser querido sin caer en uno de los polos. A su vez, estas oposiciones, frente a la violencia expresada en la fosa y en los crímenes perpetrados por actores estatales, convierten el bordado—de acuerdo con Katia Olalde refiriéndose a *Bordando por la Paz*—en una forma política y ética de arte generado desde la ciudadanía que “disiente del discurso hegemónico y contribuye a visibilizar los efectos de la política de seguridad implementada por el Estado mexicano” (2019, 6).

Otra razón por la que la forma en que se presenta el bordado en el documental es relevante tiene que ver con la insistencia de imágenes de las mujeres bordando de manera individual y colectiva. Esta práctica, al mostrarse a nivel colectivo, no sólo conecta a las mujeres buscadoras en México con una historia de protesta a través del textil; se pueden establecer conexiones con las arpilleras chilenas y peruanas, o con Argentina y las Madres de Plaza de Mayo (que comenzaron a bordar con color azul los pañuelos blancos que posteriormente se convertirían en un emblema de la búsqueda de sus hijos desaparecidos por la dictadura militar) (Olalde). El bordado en el documental se presenta también como una forma de sociabilidad y acto terapéutico que construye comunidad en medio de un tejido social devastado. Este acto incorpora una experiencia social específica de las mujeres que se relaciona con su rol de tejedoras de comunidades y de pasadoras de memoria (Olalde 2019; Rivera Cusicanqui 2015). Lleva a los participantes y espectadores a *conmoverse* porque motiva “a las/os participantes a realizar

movimientos lentos y cuidadosos que suscitan sensaciones y emociones” (Olalde 2019, 7), y a su vez éstas se traspasan al espectador.

¿Qué vamos a hacer ahora con esta verdad desenterrada?

Después de todo lo que se ha dicho sobre *Volverte a ver*, sigue resonando la pregunta de Edith: “¿Qué vamos a hacer con esta verdad?” Y al enunciarlo, la cuestión se expande en múltiples horizontes: ¿Qué vamos a hacer nosotras, protagonistas, buscadoras de Regresando a Casa Morelos con el archivo que hemos creado y con las múltiples irregularidades y crímenes de los que hemos sido testigos? ¿Qué vas a hacer tú, directora, productora, equipo de rodaje con lo que documentaste? ¿Qué van a hacer ustedes, aliados de diferentes sectores y espectadores después de presenciar y sentir de tantas formas lo que surge de un proceso de exhumación? Y, ¿qué van a hacer ustedes, autoridades de Morelos, Comisión Nacional de Búsqueda y representantes del Estado ante esta crisis de derechos humanos y forense? Plantear todas estas preguntas, y más aún, pensar que *Volverte a ver* puede llegar a tantos sectores para obtener respuestas puede parecer algo utópico. Sin embargo, si se hacen estas preguntas, si se aspira a conseguir respuestas y a hacer afirmaciones tan fuertes sobre *Volverte a ver* en términos de su posible incidencia social, es porque se necesita reconocer la forma en que está desarrollando, cambiando e impactando a México el cine documental de la última década.

En *Latin American Documentary Film in the New Millennium* (2016), Ignacio Sánchez Prado explica que, aunque el documental social ha sido la forma dominante en la región, usualmente éste sólo es visto por un público limitado. Rara vez goza de la distribución comercial y el consumo de espectadores que no estén de cierta forma ya familiarizados con el tema, o alineados políticamente con el mensaje del filme. No ha logrado innovar más allá de las formas de producción, distribución y exhibición tradicionales. Por esto, “[u]nlike the precarious circulation of more politically engaged work, which relies on Internet sites, bare-bones commercial structures, and in many cases, underground circulation in political organizations or in the piracy market, the commercial documentary fully embodies its nature as a neoliberal media commodity and takes advantage of media languages and infrastructures previously unavailable to the genre” (108). No reconocer estas producciones, “which are seen by far more people than activist and social documentaries, produces a partial and falsified picture of the documentary genre’s presence and impact in Mexico today” (111).

Sin embargo, si bien no traigo esto a colación para debatir el punto de Sánchez Prado, lo que sí busco es plantear que es momento de volver a valorizar lo que está sucediendo con el cine documental mexicano, en específico el activista y social, que lidia con problemáticas surgidas en la guerra contra las drogas en la última década. A diferencia del panorama de la primera década del siglo XXI, documentales como *Hasta los dientes* o *Las tres muertes de Marisela Escobedo* que surgen en una vena similar a *Volverte a ver* y que lidian con crímenes como la ejecución extrajudicial y feminicidio han logrado una amplia recepción de públicos diversos. En el caso de *Hasta los dientes* esto sucedió meses antes de ser añadido al catálogo de Netflix a nivel internacional. A su vez, ambos documentales pueden vincularse con efectos políticos y de justicia: a un año del estreno de *Hasta los dientes*, el gobierno mexicano realizó una disculpa pública por la ejecución extrajudicial de Jorge y Javier (tema central del filme) acontecida nueve años antes. A un mes del estreno mundial en Netflix de *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (octubre 2020), el presidente Andrés Manuel López Obrador dijo que reabriría el caso del asesinato de Marisela Escobedo acontecido en diciembre de 2010. Además, la Corte Interamericana de Derechos Humanos notificó al Estado mexicano de la existencia de una denuncia interpuesta en su contra por el feminicidio de Rubí (hija de Marisela) y el asesinato de Marisela, otorgándole un plazo de tres meses para remitir sus observaciones.

En el caso de *Volverte a ver*—además de que ha sido exhibido por tiempo limitado en plataformas como FilminLatino, Cinépolis Klic, DocMx y en diversos festivales nacionales e internacionales, y si bien aún está por verse si será tomado por plataformas como Netflix, que han funcionado para introducir a audiencias nacionales y globales a la crisis de derechos humanos actual—lo que ha logrado es comenzar a responder las preguntas planteadas anteriormente. El documental de Corral ha funcionado para insertarse y activar el debate de la crisis forense en el país; ha sido exhibido en protestas en contra de la desaparición forzada; ha apoyado con funciones en línea a la Brigada Nacional de Búsqueda; e incluso se han realizado funciones especiales ante el alcalde de Jojutla, Juan Ángel Flores Bustamante, y otras autoridades del municipio para sensibilizarlas sobre su responsabilidad en casos como el de las fosas en Jojutla. Más aún, el documental ha funcionado como una herramienta que sus protagonistas utilizan como forma de protesta y denuncia, y las redes sociales de *Volverte a ver* se han vuelto plataformas que acompañan y siguen el desarrollo de los casos de las protagonistas en específico, y el fenómeno de la desaparición en general. Además, como ya había sido mencionado, a través de su productora Amate Films y del apoyo de Merlé

Iliná, del documental se creó una campaña de incidencia social que convirtió las notas tomadas por las protagonistas sobre la fosa en un archivo público que retrata los ochenta y cuatro cadáveres y que podría ser clave para que los familiares de estas personas puedan reencontrarse con sus seres queridos.

La producción de *Volvete a ver* y sus protagonistas siguen respondiendo con sus acciones al “¿qué vamos a hacer con esta verdad?” Lo que queda es ver si los espectadores responden a la campaña de impacto social, *#DesenterrarLaVerdad*, siguiendo alguna de las vías que se proponen para ayudar en la lucha contra la desaparición y desaparición forzada, y si las autoridades al fin progresan en la identificación de cuerpos de casos como el de Tetelcingo, Jojutla, y de las otras más de cuatro mil fosas que han sido encontradas en el país.

Bibliografía

- Ansolabehere, Karina y Leigh A. Payne. 2021. “Conceptualising Post-Transition Disappearances.” En *Disappearances in the Post-Transition Era in Latin America*, editado por Karina Ansolabehere, Barbara A. Frey y Leigh A. Payne, 17-36. Londres: Oxford University Press.
- Arango, Germán y Camilo Pérez. 2009. “Atrapar lo invisible. Etnografía audiovisual y ficción”. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación* 6(12): 127-137.
- Brennan, Teresa. 2004. *The Transmission of Affect*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bruno, Giuliana. 2006. “Visual studies: Four takes on spatial turns.” *The Journal of the Society of Architectural Historians* 65(1): 23-24.
- Comisión Nacional de Búsqueda. 2022. “Versión Pública del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas”. *Versión Pública RNPDNO - Dashboard CNB*, Comisión Nacional de Búsqueda y Gobierno de México, <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>.
- Corral Paredes, Carolina, directora. 2020. *Volvete a ver*. México: Amate Films.
- Culp, Edwin. 2019. “Landscapes of Disappearance,” *Performance Research* 24(7): 16-22.
- Depetris Chauvin, Irene. 2019. *Geografías Afectivas: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons.

- Gatti, Gabriel y Ignacio Irazuzta. 2019. "Diario de la desaparición mexicana. Entre el precedente y el exceso". *Disparidades: Revista de Antropología* 74(2): 1-14.
- Labanyi, Jo. 2021. "Pensar lo material". *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 18: 15-31.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mendoza Gutiérrez, Raúl Axel. 2020. "Se localizan 4 mil 92 fosas clandestinas de 2006 a 2020: Encinas". *Televisa*, 7 octubre 2020. <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/se-localizan-4-mil-92-fosas-clandestinas-de-2006-a-2020-encinas/>.
- Ministerio del Medio Ambiente. "Paisaje Sonoro". *Ruido Ambiental*, <https://ruido.mma.gob.cl/paisaje-sonoro/>.
- Mitchell, W. J. T. 2002. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Olalde Rico, Katia. 2019. "Bordando por la Paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas". *Debate Feminista* 58: 1-30.
- Podalsky, Laura. 2011. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sánchez Prado, Ignacio. 2016. "The Politics-Commodity: The Rise of Mexican Commercial Documentary in the Neoliberal Era." En *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, editado por María Guadalupe Arenillas y Michael J. Lazzara, 97-114. New York: Palgrave Macmillan.
- Secretaría de Gobernación de México. 2016. "¿Qué es la desaparición forzada?" *Secretaría de Gobernación de México*, 22 diciembre 2016. <https://www.gob.mx/segob/articulos/que-es-la-desaparicion-forzada?idiom=es>.
- Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Universidad Autónoma del Estado de Morelos. 2016. *Informe sobre las fosas de Tetelcingo*. <https://www.uaem.mx/sites/default/files/informe-sobre-las-fosas-de-tetelcingo-220616pdf.pdf>.
- Verástegui González, Jorge, coord. 2018. *Memoria de un corazón ausente: historias de vida*. México: Böll Stiftung.