

DOCUMENTARY FILM REVIEW ESSAY

Aproximaciones a la desaparición en México desde el cine documental de impacto

Olga Salazar Pozos 

University of Minnesota, Spanish and Portuguese Studies, Minneapolis, Minnesota, USA
Email: salaz137@umn.edu

Este ensayo reseña los siguientes documentales:

No sucumbió la eternidad. Dirigido por Daniela Rea Gómez. Producido por Artegios y FOPROCINE. México, 2017, 74 min. Disponible en FilminLatino y Docs en Línea.

Tempestad. Dirigido por Tatiana Huezo Sánchez. Producido por Pimienta Films, Cactus Film y Video Terminal. México, 2016, 105 min. Disponible en FilminLatino.

Volverte a ver. Dirigido por Carolina Corral Paredes. Producido por Amate Films, FOPROCINE y IMCINE. México, 2020, 90 min. Distribuido por Amate Films. <https://www.amatefilms.mx>.

Actualmente en México se registran 105,304 personas desaparecidas y no localizadas, más de 4,000 fosas clandestinas y comunes, y alrededor de 52,000 cuerpos sin identificar. Esto ha sucedido en el contexto de una profunda crisis de derechos humanos y de la guerra contra el narcotráfico, que fue declarada en 2006 por el entonces presidente Felipe Calderón y que continúa hasta ahora. Ante esta situación, desde la literatura, Cristina Rivera Garza (2013) se pregunta: “¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? [. . .] ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?”¹ Partiendo de estas preguntas, esta reseña examina tres documentales producidos en la última década: *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo, *No sucumbió la eternidad* (2017) de Daniela Rea y *Volverte a ver* (2020) de Carolina Corral, que desde distintas miradas al fenómeno de la desaparición en México logran responder al sentido ético, estético y político del arte en un contexto de guerra. En última instancia, bajo el concepto de documental de impacto, la propuesta es que a los tres documentales los une una nueva estética donde lo testimonial y documental están ligados a la afectividad, al cuidado y sororidad entre mujeres, tanto porque las tres producciones son llevadas a cabo por directoras como porque las protagonistas son mujeres. Y, además, a los tres filmes los une un deseo de generar desde la estética un espacio de duelo, entendido como una forma de asir el dolor ajeno como propio (Rivera Garza 2015) que permea en los procesos de distribución y exhibición, y

¹ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles: Necroescritura y desapropiación* (México: Tusquets, 2013), 19.

que tiene el potencial de llegar al espectador, provocando empatía y un deseo de acción por las víctimas.²

El documental de impacto

Los tres filmes contemplados se distinguen de otras producciones mexicanas porque las une la noción de documental de impacto, a pesar de que solo *Volverte a ver*, ópera prima de Carolina Corral, se concibe desde un inicio bajo esta categoría. Pero, ¿qué es el documental de impacto? Se refiere a piezas audiovisuales que desde un inicio buscan convertir las historias y temáticas que retratan en motores para producir un cambio social. De una manera similar al “tercer cine” latinoamericano, la cuestión recae en conmovir al espectador, en el doble sentido afectivo y motor, para que después de ver el filme quiera sumarse al cambio. Por esto, las temáticas de dichos documentales son variadas, pueden tratar sobre la discapacidad psicosocial, como en *Lejos del sentido* (2018) de Olivia Luengas, sobre la soberanía energética, como en *La energía de los pueblos* (2020) de la directora Marie Combe o, como en este caso, pueden adentrarse a la desaparición para crear consciencia, visibilizar, acompañar a las víctimas y sus familiares, y crear nuevos aliados por el movimiento.

En México, el término se ha expandido en la última década principalmente por la conexión entre Doc Society, Ambulante AC y plataformas de exhibición como DocsMX y Doqumenta que conciben los documentales desde la metáfora de un caleidoscopio que nos muestra distintas miradas a otras realidades para “reinventarnos, cambiar de perspectiva, adoptar el cambio y reflejar lo que aprendimos”.³ Doc Society es una organización sin fines de lucro fundada en 2005 que trabaja con cineastas alrededor del mundo para apoyarlos en sus proyectos cinematográficos y conectarlos con audiencias globales, ya que los documentales “tienen una habilidad única para involucrar y conectar personas, transformar comunidades y mejorar sociedades”.⁴ Ambulante es también una organización sin fines de lucro fundada en México en 2005 “dedicada a apoyar y difundir el cine documental como una herramienta de transformación cultural y social [...] la organización busca movilizar espacios de encuentro y acción colectiva para construir otros mundos a través del documental”.⁵

Menciono una conexión entre ambas organizaciones debido a que surgen con similares metas y apreciaciones sobre el potencial transformador del cine documental y porque Ambulante promueve y tradujo al español la *Guía de campo y kit de herramientas para producir impacto* de Doc Society para ser utilizada por los realizadores de cine hispanos. El documental de impacto no es mexicano, sino una categoría global que llega al país a través de Doc Society. Sin embargo, debido a la circulación del concepto y su potencial para responder a la crisis de derechos humanos actual, cada vez más cineastas mexicanos se apropian del término con o sin la intervención de las organizaciones mencionadas. Este es el caso de los tres documentales que aquí se discuten que, aunque en un momento serán exhibidos en el mismo ciclo de cine por Ambulante, inicialmente no son producidos, distribuidos o exhibidos por dichas organizaciones.

Aunque se puede pensar como utópica la idea de que el cine de no ficción produzca cambios sociales, los documentales de impacto comprenden los límites de lo que puede lograr por sí solo el contenido audiovisual. Por esto, para potenciar su alcance, una pieza clave de estos filmes es que van acompañados de una campaña de incidencia en la que se

² Cristina Rivera Garza, *Dolerse: Texto desde un país herido* (México: Surplus Ediciones, 2015).

³ “DocsMXManifiesto #VerYSerVistxs”, DocsMX, 2021, https://www.docsmx.org/nosotros/manifiesto_docsmx_2021.php.

⁴ “What We Do”, Doc Society, 2022, <https://docsociety.org/#whatwedo>. Traducción de la autora.

⁵ “Sobre nosotros”, 2022, <https://www.ambulante.org/nosotros/>.

definen los objetivos y el tipo de impacto social buscado, además de lo necesario para lograrlo. Esto da origen a la figura del productor de impacto, encargado de generar estas estrategias. En estas campañas se plantea: ¿quiénes pueden ser los públicos meta necesarios para alcanzar el objetivo? ¿Qué aliados (empresas, academia, organizaciones de la sociedad civil, organismos internacionales, etc.) pueden ayudar a difundir el filme, generar debates, explicar otras posturas y profundizar en la temática del documental? Y, ¿qué espacios son mejores para la exhibición?

Un documental que inicialmente no fue concebido como de impacto puede incluirse en esta categoría si posteriormente su contenido es utilizado para reactivar, insertarse o abrir debates sobre la temática en un contexto social determinado. Como es el caso de *Tempestad* y *No sucumbió la eternidad* que, junto a *Volverte a ver*, recientemente formaron parte del ciclo de cine de Ambulante: “Rastros y luces: Historias contra la desaparición” en colaboración con Cinépolis Klic. En este ciclo (mayo a septiembre de 2021) se realizaron múltiples eventos en línea y pequeñas cápsulas audiovisuales en las que, entre investigadores, organizaciones de la sociedad civil, familiares de desaparecidos y cineastas discutieron, partiendo de los documentales, diferentes aristas del fenómeno. Pero incluso, pensando en el cine documental mexicano producido por mujeres y enfocado en las desapariciones se podría ir más atrás y considerar como antecedente del documental de impacto la película *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo que, entre otros proyectos artísticos y culturales, sirvió como herramienta para visibilizar la problemática de desapariciones y feminicidios en Ciudad Juárez (1990–2000) y para que se llegara a concebir el término feminicidio en México.

Cuando te toca la *Tempestad*: La dimensión afectiva del sonido y visualidades hápticas

La directora salvadoreña y naturalizada mexicana Tatiana Huezo estrenó su segundo largometraje, *Tempestad*, en 2016. Este representa su segundo acercamiento, tras el cortometraje *Ausencias* (2015), a la desaparición en un México que para el término de 2015 reportaba cerca de veintisiete mil casos. Pensando en el contexto, como explica José Luis Cisneros, después de varios años en que los mexicanos habían sido expuestos a través de diferentes medios a un tipo de violencia espectacular, se vivía una “anestesia social” producto del horror que paralizaba, silenciaba y limitaba la movilización en grupo.⁶ A esto, se unía una narrativa estatal, reforzada por distintos medios de comunicación, que criminalizaba a las víctimas de la desaparición y las construía como “personas desechables”, puesto que como las democracias “están más limitadas en su actuar por las leyes, instituciones y movilizaciones sociales, éstas pueden ser más activas en el proceso de demonización de los sujetos desaparecidos como una medida para disminuir protestas públicas”.⁷

Frente a estas circunstancias, *Tempestad* se presenta como un documental capaz de reactivar la empatía y plantear la necesidad de llevar a cabo un duelo colectivo. Este es entendido por Judith Butler como un proceso en que se reconozcan todas las pérdidas que ha sufrido una población (sobre todo aquellas que no se permiten ser lloradas) y dichas pérdidas se identifiquen como algo que concierne a todos, no solo a aquellos allegados a las víctimas,⁸ de ahí el potencial político de dolerse en colectivo y la categorización de *Tempestad* como documental de impacto. Para lograr esto, Huezo se aproxima a las

⁶ José Luis Cisneros, *Visiones contemporáneas de la violencia* (México: Ediciones y Gráficos Eón, 2015).

⁷ Karina Ansolabehere y Leigh A. Payne, “Conceptualising Post-Transition Disappearances”, en *Disappearances in the Post-Transition Era in Latin America*, ed. Karina Ansolabehere, Barbara A. Frey y Leigh A. Payne (Oxford: Oxford University Press, 2021), 23. Traducción de la autora.

⁸ Judith Butler, *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia* (Buenos Aires: Paidós, 2006).

violaciones a los derechos humanos desde las historias de dos mujeres: Miriam Carbajal y Adela Alvarado. Aunque ellas llevan el hilo de la narración, en ningún momento se las ve juntas y sus relatos también se mantienen separados, ya que los testimonios se intercalan. Aun así, a nivel del sonido se muestra un contraste que funciona para hilvanar desde lo afectivo lo que experimentan ambas mujeres. Desde el montaje sonoro, los testimonios en voz superpuesta que dan las protagonistas van todo el tiempo acompañados por sonidos acusmáticos, es decir, “que se oye sin ver la causa originaria del sonido” de un goteo que se hace lluvia, después tempestad y que representa esta dimensión afectiva.⁹

Resumo brevemente ambas líneas narrativas. Miriam Carbajal cuenta cómo fue imputada sin evidencia por el delito de tráfico de personas y entregada por los policías al autogobierno que la delincuencia organizada ejercía en el Centro de Sanciones y Ejecuciones Santa Adelaida (Matamoros, Tamaulipas). Y luego, el viaje en carretera que realizó desde esa región del noreste a su hogar en el sur (Quintana Roo) una vez que fue puesta en libertad. Este viaje resulta trascendental para la construcción de la narrativa visual del filme, ya que cada vez que Miriam está presentando su testimonio, las imágenes recrean el viaje en carretera que realizó y que, posteriormente, también emprendió la producción. Respecto a Adela, lo que la mujer, quien labora como payasa en un circo ambulante, cuenta, es la búsqueda que ha realizado para encontrar a su hija, Mónica Ramírez, desde que fue desaparecida en 2004. En esta búsqueda, Adela y su familia sufrieron otras violaciones a los derechos humanos y, debido a las amenazas de muerte, ella es retratada viajando de manera separada de su familia con la compañía circense.

Pensando en esta idea de que el espectador logre ser afectado por las experiencias de las mujeres, destaca el juego que se hace entre los testimonios en voz superpuesta de las protagonistas y el acompañamiento del sonido y visualidades hápticas, que se utilizan la mayor parte del filme para recrear lo que las voces de Miriam y Adela dicen, susurran, callan y modulan. Me detengo en el nivel háptico que se refiere de acuerdo con Laura Marks a la posibilidad de concebir los ojos y oídos como órganos del tacto capaces de llevar al espectador a responder a estos estímulos sensoriales de una manera íntima y encarnada porque en última instancia lo háptico, que provoca la sensación de que lo que vemos y oímos nos toca a un nivel afectivo, funciona como mecanismo para reducir la distancia entre el momento de enunciación del testimonio y la visualización del filme por parte del espectador.¹⁰

Por ejemplo, Miriam relata un evento que le resulta sumamente difícil de contar. La dificultad al tener que revivir y verbalizar su experiencia se vuelve evidente en su voz, que se detiene, traba, tiembla y que comienza a llorar por momentos. Durante su encierro en Matamoros, ella presenció el asesinato y desaparición perpetradas por el crimen organizado de un joven migrante de alrededor de diecisiete años llamado Martín. Cuando la protagonista realiza estas descripciones generales sobre la víctima, visualmente se proporcionan imágenes de tres jóvenes anónimos en carreteras de México y detrás de ellos vemos un cielo nublado o un paisaje lluvioso, como tratando de empatar la gravedad de lo que se cuenta y la vulnerabilidad en la que se encuentran todos estos rostros anónimos que podrían ser el de Martín. Y después, cuando narra el asesinato, vemos palmeras en planos generales y pasto en primeros planos siendo azotados por un fuerte viento, el de antes de una tormenta. El viento, la tormenta, la lluvia a lo lejos son elementos que también se escuchan, lo que potencia desde lo sensorial la carga afectiva del testimonio. A pesar de que el espectador no ha vivido lo que Miriam, y no ha conocido a Martín, el miedo, el dolor, el trauma que experimenta la protagonista se expresa a través de la equivalencia en esos sonidos e imágenes que buscan tocar al espectador.

⁹ Michel Chion, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido* (Barcelona: Paidós, 1993), 62.

¹⁰ Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham, NC: Duke University Press, 2000).

Otra forma en que se juega con el sonido y visualidades hápticas se presenta en la secuencia final. Como se mencionó, Adela y Miriam están emprendiendo un viaje en *Tempestad*, la primera para encontrar a su hija y como parte de su trabajo, y la segunda para regresar a casa. A su vez, los testimonios por sí mismos representan una especie de viaje por la memoria al que es invitado el espectador. Este viaje termina con una secuencia tomada en ángulo nadir que va de las profundidades de un cenote a una superficie iluminada que al principio es difusa y que después muestra la imagen nítida de una mujer, que se identifica como Miriam (en su única aparición física en el filme) flotando calmadamente. Tomando la perspectiva de la cámara, es como si el espectador poco a poco se fuera acercando a Miriam. Además, es como si el espectador y la protagonista poco a poco fueran saliendo de este recorrido tan difícil por los testimonios de múltiples violaciones a los derechos humanos. Y este encuentro entre el espectador y las mujeres que han terminado de dar testimonio lleva entonces a cuestionar, ¿qué hacer con lo que ha sido compartido? De acuerdo con la propia directora, ella esperaba que este viaje llevara a los espectadores a “tomar posturas y cartas en el asunto para poder revertir esta situación, porque no tenemos otra salida más que movilizarnos y exigir cuentas a los responsables” por lo que se alegró cuando al terminar diferentes proyecciones de *Tempestad* el público preguntaba cómo ayudar.¹¹

No sucumbió la eternidad: Un diálogo transhistórico sobre la desaparición

En 2017, la periodista, escritora y directora Daniela Rea estrena su ópera prima, *No sucumbió la eternidad*, en un México que para el final de 2016 reportaba treinta mil desaparecidos. Como Huevo, Rea explora el fenómeno de la desaparición a partir de los testimonios orales de dos mujeres: Liliana y Alicia, cuyos relatos como en *Tempestad* se mantienen independientes y se van intercalando. La historia que Liliana comparte trata sobre las repercusiones de la desaparición de su pareja Arturo, a manos de un grupo armado en San Fernando, Tamaulipas, el 25 de agosto de 2010, y de la difícil responsabilidad de decidir cómo abordar con su hijo León la desaparición de su padre. Por su parte, Alicia nos cuenta su experiencia de crecer sin sus padres, Enrique Pérez Mora y Alicia de los Ríos, en el seno de la familia materna. Ambos padres fueron guerrilleros de la Liga Comunista 23 de Septiembre, razón por la que Enrique murió en combate en 1976 y Alicia fue desaparecida por el gobierno mexicano el 5 de enero de 1978.

Debido a este enfoque, en *No sucumbió la eternidad* se presenta una mirada sumamente íntima que más allá de retratar los procesos de búsqueda y las violaciones a los derechos humanos, presenta un diálogo transhistórico en México entre las repercusiones de las desapariciones originarias ocurridas en la guerra sucia y aquellas que siguen perpetrándose en la guerra contra el narcotráfico. Puesto que estas repercusiones son presentadas por las protagonistas desde su propia experiencia de vida y a que se enfocan principalmente en la dimensión de cómo las desapariciones afectan el seno familiar, este diálogo cumple dos propósitos que también generarían un impacto entre los espectadores. Primero, crea una identidad histórica de los desaparecidos que reta la narrativa oficial de la guerra sucia en que las víctimas fueron construidas como “personas desechables” y que alerta sobre el uso de esta misma estrategia en la guerra actual. Y segundo, al mantenerse cada historia separada y no permitir el encuentro físico de las protagonistas, se crea una resonancia entre lo que han y siguen experimentado, no solo Liliana y Alicia, sino miles de familiares de desaparecidos que muy probablemente llevan sus preocupaciones, dolor y duelo en soledad.

Ambos propósitos de este diálogo pueden pensarse a partir de una de las secuencias hacia el final del documental en la que las reflexiones y preguntas que se hace Liliana se

¹¹ Tatiana Huevo, “Tempestad: Entrevista con la directora Tatiana Huevo”, *Sector Cine*, 21 de septiembre de 2017, <https://www.sectorcine.com/noticias/entrevista-tempestad-tatiana-huevo/>.

emparejan con las experiencias de Alicia, que parecen respuestas. Liliana se plantea cómo explicarle a León la condición de estar desaparecido: “¿Cómo explicarle que existe la vida pero que existe la muerte, pero que su papá se quedó entre esas dos?”, y Alicia responde, pensando en su madre: “Mi jefa en ese sentido es etérea [. . .] No tiene como forma, no tiene como cuerpo para mí”. Liliana continúa: “Mientras no tengas la certeza de que esté muerto, mientras no te enseñen un cadáver, nunca te puedes despedir completamente” y de nuevo escuchamos la voz de Alicia: “Te dejan suspendido en el tiempo, te dejan suspendido en el espacio porque siempre te estás tratando de responder una pregunta que sigue y sigue”.

Aunque pareciera que hubiera una conversación entre las protagonistas, resulta importante el énfasis que se pone en el montaje audiovisual, que es el que deja claro que las mujeres están separadas físicamente. Ya que cada vez que cambia la voz superpuesta de Liliana a Alicia también cambian los sonidos ambientales, los escenarios y las imágenes (que en su mayoría también podrían pensarse desde lo háptico), manteniéndose a su vez esta idea de que, aunque las mujeres están unidas por los efectos de la ausencia de un ser querido, están lidiando con esta experiencia que afecta todo su ser desde diferentes rincones de México. Aun así, hay una insistencia en el montaje de generar este diálogo, al igual que el documental mismo desde su enfoque insiste en establecer una relación entre las desapariciones que ocurrieron en dos periodos distintos. Por esto, conforme continúa este diálogo llega un punto en que en el montaje visual se emparejan los cuerpos de ambas mujeres y Liliana se muestra como la sombra de Alicia. Hay, en ese momento, una identificación entre las mujeres, y la pregunta que surge en el espectador es, ¿cuál es el significado de dicho diálogo e identificación? Y, a su vez, ¿por qué mantener a Alicia y Liliana separadas a pesar de que viven en el mismo país?

Puede que el propósito sea múltiple, que a través de estas preguntas el espectador se vuelve consciente de la deuda histórica que se tiene con los desaparecidos de la guerra sucia y con los familiares de ellos que siguen protestando y en muchos casos, como en la familia de Alicia, que siguen esperando que vuelva su ser querido. Quizá también la insistencia en la separación entre Liliana, quien tiene tantas preguntas, y Alicia, quien podría ayudarla a responderlas a través de sus experiencias, está ahí justamente para plantear la necesidad de que México entable un diálogo con un pasado del que casi no se habla y que sigue a la espera de que se le haga justicia, pero que dicho diálogo surja desde la empatía y cuidado. Y, por último, quizá esta separación está ahí para hacer evidente la falta de apoyo y soledad en que se encuentran muchos familiares de desaparecidos desde hace décadas y en el presente. Por esto, el que se logre una identificación entre las protagonistas a través del artificio visual se convierte en una representación de que no se trata solo de Alicia y Liliana, sino de que son miles las historias que resuenan y que se duelen por los desaparecidos.

Desenterrar la verdad: Testimonios de búsqueda en fosa

En 2020, ante un panorama en que se reportaban setenta y tres mil personas desaparecidas en México, la directora y antropóloga visual Carolina Corral estrena *Volverte a ver*. Para este momento, debido a la magnitud de la crisis, ya se habían creado múltiples organizaciones civiles en pro de los derechos humanos, colectivos de búsqueda encabezados por familiares de desaparecidos e incluso más de sesenta grupos nacionales y centroamericanos se unieron en el *Movimiento por Nuestros Desaparecidos en México*.¹² Debido además a la crisis

¹² Para profundizar más se recomienda visitar la página del movimiento (<https://memoriamndm.org/sobre-el-movndmx/>), donde puede encontrarse información de cada colectivo por entidad, de la crisis de desapariciones y forense, además de múltiples enlaces al Registro de Personas Desaparecidas y No Localizadas del gobierno, al conteo ciudadano de fosas clandestinas y cuerpos encontrados por año (2006–2016) y a la Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y del Sistema Nacional de Búsqueda.

forense, puesto que en ese año los medios de comunicación reportaban que en el país había más de cuarenta mil cuerpos sin identificar y cerca de cuatro mil fosas clandestinas y comunes, uno de los objetivos principales de los colectivos se volvió la búsqueda de restos humanos y la identificación de cuerpos en fosas. Es importante distinguir entre fosas clandestinas, hechas ilegalmente por particulares, y fosas comunes, hechas por actores estatales para depositar cuerpos que no han sido reconocidos por sus familiares pero que 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.

Volverte a ver se centra en esta arista de la desaparición al retratar el proceso de exhumación de ochenta y tres cuerpos en una fosa común e irregular propiedad del gobierno de Morelos en Jojutla. Debido a que en dicho proceso no se permitió la entrada de los medios de comunicación a la zona cero (el espacio de exhumación) y tampoco se permitía tomar fotografías o video, el documental usa los testimonios de tres protagonistas que presenciaron y documentaron las condiciones en que se encontraban los cuerpos: Tranquilina Hernández, Angélica Rodríguez y Edith Hernández, integrantes del colectivo *Regresando a Casa—Morelos*.

Primero conocemos a las protagonistas y los casos de sus seres queridos desaparecidos a través de sus testimonios orales y de visitas a sus hogares. Así nos enteramos de que Tranquilina busca a su hija Mireya Montiel, quien desapareció el 13 de septiembre de 2014; Angélica busca a su hija Viridiana Morales Rodríguez, quien desapareció el 12 de agosto de 2012; y Edith es hermana de Israel Hernández Torres, quien fue desaparecido y encontrado en las exhumaciones de las fosas de Tetelcingo, Morelos. Después las vemos con el colectivo y un grupo de antropólogos forenses aprender cómo leer y entender lo que verán en la fosa y cómo documentar las condiciones en que se encuentran los cadáveres. En este proceso las mujeres aprenden qué cosas podrían considerarse irregulares en una exhumación. Tras esto, la producción acompaña al colectivo en su viaje al Panteón Pedro Amaro, donde se encuentra la fosa de Jojutla, y se hace un seguimiento de varios días de la jornada en la zona cero, las pruebas de ADN que se realizan los familiares, 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. En términos de denuncia, en esta documentación de exhumaciones lo que resulta más alarmante es que, aunque el gobierno anunciaba antes de abrir la fosa que había treinta y cuatro cuerpos en ella, lo que se encontraron fueron ochenta y tres cuerpos, muchos de ellos sin necropsia de ley, sin números de carpeta de investigación, con ropa puesta y con marcas de violencia.

Desde esta aproximación, *Volverte a ver* logra dimensionar procesos tan complejos como ser testigos y documentar exhumaciones en fosas. Sobre todo en aquellas que son responsabilidad del Estado porque estos espacios no solo muestran irregularidades cometidas por las autoridades que afectan la búsqueda e identificación de personas. El ser testigo de exhumaciones permite entender de primera mano cómo el Estado está desapareciendo personas al depositar cuerpos sin ninguna herramienta que pueda ayudar a su identificación, o bien, cómo el Estado está llevando a cabo desapariciones dobles, que se refiere a que una persona fue privada de su libertad de manera forzada, su cuerpo no ha sido encontrado y las autoridades vuelven a desaparecerla al colocar el cadáver en fosas sin elementos suficientes para su identificación. Y a pesar de la dificultad, el documental hace esto sin dejar de lado los efectos a nivel individual y colectivo que tienen para los familiares buscadores presenciar y realizar búsquedas en fosa. Una diferencia importante entre *Tempestad* y *No sucumbió la eternidad* con respecto a *Volverte a ver* es que en esta última la búsqueda se hace en grupo, con otros familiares de desaparecidos, destacando el efecto de las redes de apoyo que se han generado entre colectivos.

A pesar de todas las aristas que podrían explorarse, a través de la dimensión afectiva el documental logra explicar un concepto fundamental para comprender a los familiares buscadores, quienes encabezan la lucha por los desaparecidos: la *búsqueda de vida*. Este

concepto permite acercarse al fenómeno y a la crisis forense desde el respeto e importancia que representa cada víctima y cuerpo —acciones por demás importantes en un país que ha llegado a las cien mil desapariciones y donde constantemente aquellos que buscan sufren revictimizaciones. Potencialmente, comprender este concepto podría, además, ayudar a que el espectador entienda a mayor profundidad lo que representa la búsqueda y para que quiera sumarse a ayudar en dichos procesos, que es uno de los objetivos de la campaña generada para *Volverte a ver*.

De acuerdo con Jorge Verástegui, familiar de dos personas desaparecidas, si se quiere entender a los familiares y la importancia de la búsqueda en fosas se debe considerar: ¿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”.¹³ La vida subjetiva, que responde al significado más profundo de la *búsqueda de vida*, es ese nexo afectivo que une a ambas personas y que supone que incluso si el desaparecido ha muerto, aún existe vida: “la búsqueda de vida no se detiene cuando el corazón deja de latir [...] aún existe una vida que recuperar, una subjetividad singular que será recuperada al localizar los restos”. A partir de esta definición, la fosa se convierte de un espacio frío, violento y de impunidad, en un paisaje de vida en que habitan una serie de seres únicos en espera de ser encontrados por este nexo afectivo representado por el familiar que busca. Y, si desde esta perspectiva las autoridades y la ciudadanía se acercan al fenómeno, entonces, posiblemente, se logre un mayor apoyo en general para el movimiento.

Este revestimiento de vida de la fosa que muestra el nexo afectivo entre desaparecido y familiar se expresa de diferentes maneras en el filme. Primero, a través de los testimonios sobre sus seres queridos que los familiares comparten con el equipo médico que les realiza pruebas de ADN y con los periodistas y otros familiares que rodean la zona cero. Segundo, a través de intervenir las vallas, mesas y carpas puestas por las autoridades alrededor de la fosa con pancartas, fotografías, dibujos, poemas y bordados con frases de protesta y nombres de personas desaparecidas —quizá la principal manera en que resignifican la zona cero.

Y ahora, ¿qué vamos a hacer?

En 2015 se contabilizaban 27,000 desapariciones, un año después eran ya 30,000. En 2020 la cifra llegó a los 73,000 y en 2022 hay ya más de 100,000 personas desaparecidas. Esta situación provoca que el Comité contra las Desapariciones Forzadas de las Naciones Unidas (abril 2022) exhorte a las autoridades a cambiar su actual estrategia de seguridad nacional que ha representado el crecimiento desmedido del crimen. Además, esto también explica el que la Comisionada Nacional de Búsqueda, Karla Quintana, traiga a la mesa lo vital que se vuelve el apoyo de toda la ciudadanía para exigir en conjunto el que se encuentre a cada víctima, y haya justicia y rendición de cuentas.

Esto, a su vez, es lo que une y vuelve esencial los tres documentales, pues todos comparten un deseo de generar desde la estética un espacio en que el testimonio se aborde desde lo afectivo y en el que el dolor ajeno se vuelva propio, pues las pérdidas que al principio parecen concernir solo a los familiares de los desaparecidos se tornan en un dolor y ausencia que debe y que se vuelve vital que resuene en el espectador. Por esto hablamos de “documentales de impacto”: al acercarse a las protagonistas, verlas y escucharlas, el espectador es afectado. Sin embargo, el contenido audiovisual por sí mismo tiene límites en este ideal de generar un cambio y es ahí donde es crucial la campaña de incidencia para potenciar el alcance de los filmes.

¹³ Jorge Verástegui González, coord., *Memoria de un corazón ausente: Historias de vida* (México: Böll Stiftung, 2018), 9.

En *Volverte a ver*, el único que desde el comienzo se concibe como documental de impacto, el sentido afectivo y la empatía por la situación de los familiares y las víctimas es algo que sale de la pantalla a través de la campaña: “Desenterrar la verdad”. La productora de impacto Merle Iliná, quien también fungió en el mismo rol en *Hasta los dientes* (2018) de Alberto Arnaut, concibió tres objetivos específicos: generar apoyo para *Regresando a Casa—Morelos*, las protagonistas y los familiares de personas desaparecidas en búsqueda; sensibilizar a más personas sobre la crisis forense y el uso irregular de fosas comunes por parte del Estado; e “incidir en el caso de las fosas comunes irregulares de Jojutla y Tetelcingo, Morelos, para que los desaparecidos regresen a casa”.¹⁴

Para cumplir estos objetivos, la producción ha llevado a cabo algunas acciones. Para apoyar a los familiares, el documental ha sido proyectado en manifestaciones públicas, foros sobre derechos humanos en los que las protagonistas son invitadas al diálogo, y se han realizado múltiples funciones virtuales para apoyar a la *Brigada Nacional de Búsqueda*. A su vez, el documental ha sido utilizado para explicar la crisis forense de una manera digna, sensible y comprensible para un público nacional e internacional que no esté familiarizado con la situación, e incluso, en el norte de México, familiares buscadores han utilizado el filme como material didáctico para aprender sobre el proceso de exhumaciones en fosas. Y, por último, a través de la página de internet de la campaña, en que se presentan las notas sobre las exhumaciones tomadas por las protagonistas, un registro de las personas encontradas en la fosa de Jojutla fue creado por arqueólogos forenses y una artista visual, y trece postales con información que podría ser clave para la identificación de los cuerpos. 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 sobre los cadáveres encontrados en la fosa.

Aunque propiamente no cuentan con campañas de incidencia, *Tempestad* y *No sucumbió la eternidad* se consideran documentales de impacto por su aproximación audiovisual al tema y porque en 2021 fueron incorporados en el ciclo de cine de Ambulante: “Rastros y luces: Historias contra la desaparición” para insertarse y expandir debates sobre el fenómeno. A través del ciclo de conferencias que acompañó la exhibición, por ejemplo, en el evento “Búsquedas que continúan: Verdad, memoria y justicia” (24 de junio, 2021), usando como ancla *No sucumbió la eternidad* y el caso de Alicia de los Ríos Merino, su hija Alicia de los Ríos, el historiador Camillo Ovalle, el investigador y abogado en derechos humanos Andrés Díaz y Alejandra Elguero, una abogada del Centro PRODH, explicaron y debatieron sobre las desapariciones forzadas que cometió el Estado mexicano durante la guerra sucia. A su vez, en el evento “Búsqueda en vida y trata de personas” (22 de julio, 2021) a raíz del largometraje *Tempestad* y del cortometraje *Ausencias* de Tatiana Huezo diversas invitadas: las protagonistas de ambos documentales, Miriam Carbajal y Lulú Herrera, la directora del Centro Fray Julián Garcés Derechos Humanos y Desarrollo Local A.C. Alejandra Méndez, y la fundadora de Milynali Red Graciela Pérez Rodríguez profundizaron en las relaciones entre trata de personas y desaparición, sobre el concepto de búsqueda de vida y en la lucha en favor de la no repetición. Estos eventos, al igual que los que se crearon a partir de *Volverte a ver*, *Te nombré en el silencio* (2021) de José María Espinosa, *Expiatorio* (2019) de Manuel Acuña y *Vivos* (2020) de Ai Weiwei, son ejemplos del lugar que tiene el cine documental para incidir en la realidad, aproximarse a nuevas audiencias y unir a grupos de artistas, defensores de los derechos humanos, y académicos, entre otros, en debates que permitan a cualquiera entender fenómenos tan complejos y que siguen perpetrándose en la actualidad.

De acuerdo con Fernando Solanas y Octavio Getino en su manifiesto “Hacia un tercer cine” (1969) en el documental: “Cada imagen que documenta, testimonia, refuta,

¹⁴ Amate Films, “Volverte a Ver—Campaña de Impacto”. *Amate Films*, 6 de abril de 2021, https://www.amatefilms.mx/es_es/volverteaver/.

profundiza la verdad de una situación, es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico: se convierte en algo indigerible para el sistema”.¹⁵ A través de los documentales reseñados y de sus aliados esto mismo sucede, las imágenes, sonidos y testimonios salen de la pantalla y a través de ellos se logra dimensionar múltiples áreas de la desaparición. Sin embargo, lo que diferencia al cine de impacto es que el proceso de documentación no se hace desde una mirada militante, sino desde una estética que liga lo testimonial a lo afectivo y lo pone al cuidado de mujeres cuyas historias resuenan en las directoras y potencialmente en los espectadores. Porque, como explica Cristina Rivera Garza en *Dolerse* (2015), frente a un Estado que no se conduce con sus ciudadanos y frente a un horror que puede entenderse como un ejercicio de poder, escribir, o en este caso filmar desde el dolor y el duelo se convierte en un acto político y en una avenida para reconstruir el tejido social arrebatado tan rápidamente por la violencia, miedo e impunidad. Quien se aproxima al documental de impacto sobre la desaparición se pregunta, como Edith al término de *Volverse a ver*: “¿Qué vamos a hacer con esta verdad?”. Las campañas de impacto y los eventos organizados por los aliados ofrecen varias respuestas.

Olga Salazar Pozos es candidata al doctorado en literatura y cultura hispánica del Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Minnesota. En dicha institución ha colaborado con el Observatorio sobre Desapariciones e Impunidad en México y el Laboratorio de Derechos Humanos. Actualmente, Salazar trabaja en su disertación: “Entre las borraduras de la violencia y la fuerza política del duelo colectivo: Interpretaciones artísticas de la Guerra contra las drogas en México” que lidia con cómo desde la literatura, cine documental y proyectos artísticos creados por organizaciones de la sociedad civil y familiares de víctimas se visibiliza la crisis de derechos humanos en el país.

¹⁵ Fernando Solanas y Octavio Getino, “Hacia un tercer cine”, *Tricontinental* 13 (1969): 43.