

Gritos, silencios y afonías. Voces de mujeres en el cine documental latinoamericano

Por Juana Schlenker Monsalve*

Resumen: Este artículo examina la voz de las mujeres en el cine documental latinoamericano contemporáneo: cómo se expresa, qué lugar ocupa y qué relación establece con las imágenes. Para ello, analiza el uso de la voz en cuatro documentales dirigidos por mujeres: *Elena* (Petra Costa, 2012), *The Illusion* (Susana Barriga, 2008), *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016) y *Las razones del lobo* (Marta Hincapié, 2020). Estas películas tensionan la relación entre voz e imagen, generando distintas formas expresivas que desafían las convenciones del cine documental, donde tradicionalmente predominan narradores extradiegéticos masculinos y una sincronía entre voces e imágenes. En diálogo con los planteamientos de Adriana Cavarero sobre la voz como huella singular y de Marie Ann Doane sobre la disociación entre cuerpo y sonido en el cine, el artículo explora las posibilidades estéticas de estas estrategias y su impacto en la apropiación colectiva de historias narradas en primera persona.

Palabras clave: Voz, narración, sincronía voz-imagen, acusmacer, feminismo, cine documental, *desvocalización*.

Gritos, silêncios e afonias. Vozes de mulheres no cinema documental latino-americano

Resumo: Este artigo examina a voz das mulheres no cinema documental latino-americano contemporâneo: como se expressa, que lugar ocupa e que relação estabelece com as imagens. Para isso, analisa o uso da voz em quatro documentários dirigidos por mulheres: *Elena* (Petra Costa, 2012), *The Illusion* (Susana Barriga, 2008), *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016) e *Las razones del lobo* (Marta Hincapié, 2020). Esses filmes tensionam a relação entre voz e imagem, gerando diferentes formas expressivas que desafiam as convenções do cinema documental, no qual tradicionalmente predominam narradores extradiegéticos masculinos e uma sincronia entre vozes e imagens. Em diálogo com as reflexões de Adriana Cavarero sobre a voz como marca singular e de Marie Ann Doane sobre a dissociação entre corpo e som no cinema, o artigo explora as possibilidades estéticas dessas estratégias e seu impacto na apropriação coletiva de histórias narradas em primeira pessoa.

Palavras-chave: Voz, narração, sincronia voz-imagem, acusmática, feminismo, cinema documental, *desvocalização*.

Shouting, silences and intonations. Women's voices in Latin American documentary film.

Abstract: This article focuses on the expression, location, and relationship with images of women's voices in four documentaries directed by women: *Elena* (Petra Costa, 2012), *The Illusion* (Susana Barriga, 2008), *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016), and *Las razones del lobo* (Marta Hincapié, 2020). It analyzes the tension between voice and image and the generation of expressive forms that challenge the conventions of documentary cinema, where male extradiegetic narrators and a stable synchronization between voice and image have traditionally prevailed. Engaging with Adriana Cavarero's ideas on the voice as a singular imprint and Marie Ann Doane's perspective on the dissociation between body and sound in cinema, the article explores the aesthetic possibilities of these strategies and their impact on the collective appropriation of stories narrated in the first person.

Keywords: Voice, narration, voice-image synchrony, *acousmetre*, feminism, documentary film, devocalization.

Fecha de recepción: 27/08/2024

Fecha de aceptación: 10/03/2025

¿De qué hablamos cuando hablamos de la voz?

Tomando prestada una definición de Adriana Cavarero (2019), la voz —el conjunto de sonidos producidos por la laringe y el sistema de fonación— es una expresión única e irrepetible de la identidad de cada persona. Más que un mero vehículo para la palabra, la voz es un fenómeno irreducible al significado lingüístico, pues lleva consigo la huella singular de quien la emite. Su materialidad sonora nos vincula con el otro, permitiéndonos reconocer su presencia.

La filósofa italiana ha hecho un trabajo detallado sobre la historia de la voz en su libro *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*

(Cavarero, 2005).¹ Allí rastrea cómo, en la tradición del pensamiento occidental, la voz se ha desencarnado, ha sido aprisionada en el discurso y, de esa manera, ha sido reducida a su función lingüística. Desde Platón, plantea Cavarero, el habla se separa del hablante y encuentra su casa en el pensamiento. A partir de ese momento, se ha producido un proceso de *desvocalización* de la voz, es decir, un proceso de separación del componente semántico del habla de su componente material y una pérdida del habla de su naturaleza fónica (2005: 33).

El *logos*, un término polisémico en la filosofía, puede aludir a la palabra, el discurso, la razón o la ley. En la tradición metafísica inaugurada por Platón, el *logos* se asocia con el pensamiento puro, con la voz interior que, al ser silente, se separa de la materialidad del habla. Su dominio es el del significado y la inteligibilidad, entendido en términos de la visión: ideas, palabras e imágenes mentales que, contempladas por el “ojo del alma”, se alinean en un orden racional y trascendente. Desde esta perspectiva, la voz significativa es un vehículo de sentido, un elemento del sistema lingüístico que aspira a lo abstracto y universal, despojándose en el proceso de su singularidad y su arraigo en el cuerpo.

Por otro lado, el término *phoné* se refiere al sonido, a la voz, la capacidad de habla, el componente acústico del lenguaje; lo que diferencia al habla del pensamiento. Por fuera del *logos* quedan las emisiones corporales, seductoras, cuasi animales. Por fuera del pensamiento, la voz es una sobra, un desperdicio. Un exceso perturbadoramente cercano a lo animal. Su componente corporal se ha vuelto secundario, instrumental.

La autora señala que, pese a esta separación, la voz no puede ser reducida a un significativo generalizable; es siempre un acto de exposición, un gesto que delata

¹ Algunas de las ideas que la autora desarrolla en el libro son retomadas en el artículo “El cuerpo vocal” (Cavarero, 2019).

a quien la emite de manera única e irrepetible. No es solo un instrumento de comunicación, sino, sobre todo, una inscripción sonora del cuerpo y de su vulnerabilidad. Desde esta perspectiva, la voz no se reduce a ser un medio para transmitir información, sino que es un espacio de encuentro, una apertura hacia la alteridad que no depende exclusivamente de la inteligibilidad del discurso. Más allá del contenido semántico, son el timbre, la cadencia y la textura vocal los que revelan la identidad de un sujeto. En este sentido, la voz es la manifestación sonora de la presencia del otro, aquello que lo hace reconocible incluso antes de que se comprenda lo que dice.

Cavarero argumenta que, desde los inicios de la filosofía griega, se plantea una distinción entre hombres y mujeres en lo que se refiere a la voz. Mientras el hombre, paradigma universal de la especie humana, es el portador de la voz significativa, capaz de traducir los acontecimientos mentales en sonidos acústicos, la mujer vocaliza significados cuyo orden racional apenas es capaz de dominar. De manera que en las mujeres se enfatiza lo vocal por encima y en contra del componente semántico, mientras la figura masculina está encarnada en el pensador solitario (2005: 224-225).

¿Cómo nos movemos entre esos dos componentes cuando hablamos de la voz en el cine? Uno que tiene que ver con la narración, el contenido semántico, la información que echa a andar la historia; el otro tiene que ver con la corporeidad, la materialidad de la voz y lo que ella transmite al espectador. ¿Qué es lo que comunica, más allá de los contenidos específicos de las palabras? ¿Cómo nos envuelve cuando estamos sentados en la oscuridad de una sala de cine, o conectados a un par de auriculares frente a la pantalla del computador? ¿Cuál es la relación matérica, acústica, de las voces singulares?

Carl Sierek (2007) se refiere a la cualidad encarnada de la voz en el cine, residuo del cuerpo, su desecho sonoro. Sierek considera la voz más allá de lo que enuncia y se refiere a su posibilidad expresiva. Dice que la voz se escapa por las

rendijas del lenguaje, lo desborda; y, al hacerlo, se vuelve inapropiada y vándala. La sala de cine se convierte en una caja de resonancia de la voz de otro que transmite sus armónicos al cuerpo del espectador no sólo a través del sentido del oído, sino de todo el cuerpo.

En este sentido, en el cine la *desvocalización* del habla a la que se refiere Cavarero es solo parcialmente posible, ya que aquí visión y audición trabajan juntas para crear la ilusión de un mundo sensorial completo. La voz, al ser proyectada en el espacio, transmite no solo un mensaje, sino un volumen, un ritmo, un timbre, una entonación; no abandona su naturaleza fónica, se mueve entre lo semántico y lo material. Además, la asociación con la imagen que sucede en el cine le da un cuerpo, que puede coincidir con el de la persona hablante, o puede ser el cuerpo de la imagen a la que se asocia.

En el libro *La voz en el cine* (2004), Michel Chion explora las diferentes posibilidades que ofrece el cine para el tratamiento de la voz. Desde los comienzos del cine sonoro, la voz ha sido parte sustancial de la banda de sonido que acompaña a la imagen. La tecnología de captura audiovisual permite diferentes combinaciones entre las voces y las imágenes de los cuerpos: voces atadas a cuerpos, voces que se desprenden de estos y vagan libremente sobre la imagen, voces que no tienen un cuerpo identificable (voces sin cuerpo) y cuerpos a los que no se les asocia una voz (cuerpos sin voz).

Frente a los términos comúnmente usados de *voz off* y *voz over*, Chion propone “acusmático”, un término más preciso para referirse al sonido que se escucha sin que se pueda ver de dónde procede. Es decir, el sonido del que no es posible identificar la fuente, al menos de manera visual. Acuña el término *acusmaser* para referirse a un ser que oímos pero no vemos (2004: 29). El *acusmaser* es un ser que ocupa el espacio con su voz; una voz que sale de un cuerpo insustancial, no localizado. Es un ser con ciertos poderes: lo ve y lo sabe todo, se dirige directamente al espectador y se encuentra por fuera de las limitaciones de

espacio y tiempo de la historia. La voz desprendida del cuerpo resuena dentro de nosotros, los espectadores, como si se tratase de nuestra propia voz, intensificando el efecto de identificación. Cuando somos capaces de identificar el cuerpo del que proviene la voz, aunque no lo veamos en escena en ese momento, el *acusmase*r pierde sus poderes, se descubre mortal y falible, es un personaje más de la historia. Pero mientras se mantenga el misterio, mientras se mantenga indeterminado el espacio que ocupa en la historia, es un ser poderoso.

En el documental abundan los *acusmaseres*, es decir, narradores que se encuentran por fuera de la diégesis, en especial en los documentales en los que la voz del narrador interpreta y organiza el mundo de las imágenes. Aquí se entiende muy bien el poder que tiene en cuanto al control y conocimiento de los elementos de la historia un narrador que se ubica en un lugar diferente al de la imagen, un lugar extradiegético indeterminado y, por lo tanto, incontestable. En la mayoría de los documentales que tienen un narrador, la voz es masculina (la voz significativa a la que se refiere Cavarero) y es además una voz que carece de acento. En términos de las modalidades de representación propuestas por el teórico del documental Bill Nichols, estamos hablando del documental expositivo, caracterizado justamente por estar guiado por una narración que pocas veces revela su lugar de enunciación (Nichols, 1991: 68).

Bill Nichols (1983) hace referencia a la centralidad de la voz en el cine documental. Sin embargo, aclara, esta se debe considerar de manera amplia como un todo que no está restringido al diálogo o comentario. Para Nichols, la voz transmite el punto de vista. Es decir, cuando hablamos de la voz en un documental, estamos refiriéndonos no a la presencia material de la voz del realizador o de los personajes que intervienen, sino a un patrón intangible formado por la interacción única de todos los códigos de una película. En esta medida, el concepto de voz se aplica a todos los modos del documental, incluido el modo observacional, en el que no hay presencia de un comentario hablado ni

de entrevistas a los personajes, pero sí de unas decisiones del realizador en la organización de los materiales que transmiten un punto de vista y que expresan una voz autoral (1983: 18).

Sin embargo, al hacer el análisis de la voz en las diferentes modalidades del documental, Nichols regresa una y otra vez a su presencia material. Dentro de su perspectiva de la historia del documental, propone que las disputas entre las diferentes formas se han centrado en la pregunta por la voz. El narrador omnisciente del documental expositivo da paso a la posibilidad de escuchar de primera mano las voces de los personajes a través de las entrevistas o interacciones con otros sujetos sociales (modalidades interactivas y de observación). Luego de ese paso por el registro directo de las voces de los personajes en el espacio, el narrador regresa, pero esta vez con menos autoridad y con un tono reflexivo y crítico en las modalidades poéticas, el cine ensayo y en algunos desarrollos del documental antropológico.

Como argumenta Stella Bruzzi (2006), la categoría de documental expositivo propuesta por Nichols abarca films muy distintos sin tener en cuenta los diferentes efectos que estos consiguen al usar la narración. La narración en el documental ha sido heterogénea y las reglas que definen la forma expositiva clásica se han transgredido gracias, entre otras cosas, a la inserción de una distancia entre imágenes y sonido, un tratamiento reflexivo y la subversión del clásico narrador masculino. Esto lo muestra Bruzzi en su análisis de documentales tan diversos como *El hotel de los inválidos* (Georges Franju, 1952), *La batalla de San Pedro* (John Huston, 1945) y *Sin Sol* (Chris Marker, 1983), que tienen narradores omniscientes, *acusmases*, pero que consiguen efectos disímiles. La autora concluye que no se puede hacer una definición comprensiva de lo que es un documental narrado sin caer en grandes simplificaciones. Propone, en cambio, que el problema al centro de la discusión sobre la narración es la pregunta por la relación entre el sonido y la imagen.

Coincido con su propuesta de pensar el problema de la voz y la narración en el cine documental, más que como el simple uso del recurso formal, como una pregunta por la relación que se establece con la imagen. De hecho, la relación entre imágenes y sonidos, en especial la voz, es determinante en la construcción de la primera acepción de la voz del documental que ofrece Nichols, es decir, el patrón intangible que se forma en la interacción entre los códigos fílmicos. Los documentales que abordaremos más adelante, dirigidos y narrados por mujeres, plantean relaciones poco usuales entre la voz y las imágenes y, al hacerlo, abren, como veremos, espacios potenciales de inserción para el espectador.

Recuperar la voz

¿Cómo se expresa la voz femenina y qué espacios encuentra en el cine? Cavarero (2005) sostiene que, desde una perspectiva feminista, recuperar el tema de la voz es un gesto estratégico. Se trata de traer el habla de nuevo a sus raíces vocales, extrayéndola de la economía binaria perversa que separa lo vocal de lo semántico. Pensar el habla desde la perspectiva de la voz quiere decir considerar dos de sus componentes fundamentales: su singularidad y el hecho de que sea una práctica relacional. La voz que escapa de las profundidades del cuerpo llega al oído del otro, está compuesta por vibraciones que penetran el cuerpo de quien escucha. Sin un receptor no hay habla; sin alguien que escuche, no se completa el acto. Además, el acto evoca en el otro una respuesta, implica una proximidad y una contaminación que pone en relación a seres únicos (Cavarero, 2005: 173). La valencia antipatriarcal de lo vocal yace en ese reconocimiento de que el habla está enraizada en la corporeidad única del hablante y su invocación recíproca. La voz, propone la autora, interrumpe el soliloquio de la consciencia: el alma discursando y escuchándose a sí misma. De manera que la experiencia acústica de la voz tiene un potencial subversivo al desestabilizar categorías como hombre, sujeto, individuo.

Marie Anne Doane (1980), quien ha trabajado la relación entre la voz y la imagen en el cine, especialmente desde el feminismo y el psicoanálisis, advierte sobre

algunos de los peligros que podemos estar enfrentando al proponer lo que denomina una “erótica política de la voz”. Entre esos peligros está el de caer en un romanticismo basado en un énfasis excesivo en los alcances de los sentidos en oposición al significado, un énfasis que puede terminar reforzando la dualidad mente/cuerpo y reproduciendo los mismos esquemas binarios que el feminismo busca cuestionar. La idea de que la voz, en su dimensión más material y sensorial, podría escapar al dominio del significado es problemática, pues implica que el sonido en sí mismo posee una cualidad emancipadora, cuando en realidad su interpretación sigue sujeta a estructuras culturales y lingüísticas.

La autora también advierte que, al destacar el material de la voz, se corre el riesgo de caer en un crudo materialismo que confiera a las propiedades físicas del medio un poder inherente que determine su lectura. En este sentido, Doane subraya que una película no es una simple yuxtaposición de elementos sensoriales, sino un discurso, una enunciación o, como señalaba Nichols (1983: 18), una articulación de códigos que expresan un punto de vista.

Por último, la autora advierte sobre el peligro tal vez más significativo desde una perspectiva feminista: la posibilidad de que la voz se convierta en otra forma de “otredad”. En una cultura cinematográfica dominada históricamente por la mirada masculina, la voz parece prestarse fácilmente como una alternativa a la imagen, un espacio donde la mujer podría “hacerse oír” sin estar sometida a la lógica objetualizadora de la visualidad. Sin embargo: “Marcar la voz como un refugio aislado dentro del patriarcado, o como si tuviera una relación esencial con la mujer, es invocar el espectro de la especificidad femenina, siempre recuperable como otra forma de ‘otredad’” (Doane, 1980: 49).

Teniendo en cuenta estas advertencias de Doane, vale la pena detenernos a analizar las maneras de expresión de la voz en el cine hecho por mujeres. Como veremos a lo largo de estas páginas, las directoras de los documentales aquí reunidos no solo exploran la voz en su dimensión narrativa, sino que también

tensionan su relación con las imágenes y las palabras, desbordando su función semántica para adentrarse en sus resonancias materiales y afectivas. Algunas de estas películas trabajan con los residuos de la voz, con sus restos acústicos —silencios, susurros, respiraciones, ecos— como elementos significantes en sí mismos. En ese gesto, recuperan la *phoné* como materia de experimentación, una presencia sonora que no siempre busca transmitir significado de manera directa, sino que abre nuevas posibilidades expresivas en el cine documental.

Duelo y afonía



Fotograma de la película *Elena* (Petra Costa, 2012)

Cuando hablamos de la voz es necesario preguntarnos quién tiene voz, quién es el que puede hablar, quién es escuchado. Entre los desarrollos recientes del cine documental, se habla con insistencia del cine en primera persona (Piedras, 2014), nombre que tiene su origen justamente en la forma de la declinación de la voz que enuncia. Un cine documental que no aborda necesariamente temáticas nuevas, pero que ofrece novedad en el tratamiento de las historias al presentarlas de una manera encarnada en las vivencias del realizador.

Se ha señalado que las mujeres cineastas han tenido un papel central en este tipo de documental debido a su vínculo histórico con la intersección entre lo

privado y lo público. Sin embargo, cabe preguntarse quiénes pueden permitirse la ilusión de narrarse a sí mismas y qué implica asumir la primera persona para aquellas que, históricamente, han sido despojadas de la posibilidad de contar su propia historia en el espacio público (Fradinger, 2018: 6).

Fradinger plantea esta pregunta en relación con el documental *Elena*, de la brasilera Petra Costa (2012). En este, la voz de la directora acompaña la historia; la narración adopta la forma de una carta póstuma a la hermana. “Elena, anoche soñé contigo”: la película comienza con la invocación del nombre y, a través de ese recurso narrativo, nos ofrece su punto de vista. Petra era una niña cuando su hermana Elena murió. A lo largo de la película escuchamos la voz de Petra dirigirse a Elena, a la madre y a sí misma, y narrar de esta forma la historia familiar y el viaje de Elena a la ciudad de Nueva York para estudiar actuación. Es una voz cercana, resonante, que a veces se torna susurro, otras, grito, otras incluso ahogo.

A través de archivos de audio, la película recupera la voz de la hermana ausente. Fragmentos que se muestran primero entusiastas y expectantes de la vida en la nueva ciudad; luego van dejando constancia de la caída en la ansiedad y la depresión. En uno de los audios, Elena cuenta que tiene la garganta lastimada:

Diez de septiembre: mi garganta está lastimada, siempre lo estuvo. No solo por los helados, vientos fríos, la tensión, la ansiedad... sino principalmente por la conciencia del miedo, la falta de amor por mí, por mi voz. Tal vez necesite de una terapia especial, para destraumatizarme, sacarme ese rollo de alambres del pecho y la garganta que antes no me dejaba respirar y ahora no me deja hablar ni cantar.

A través del archivo de imagen y sonido, la película hace público el espacio de las cartas y los diarios íntimos, lugares en los que se ha mantenido recluida la voz femenina. Fradinger afirma que esta película trata de la búsqueda de la voz propia de la directora. Su historia está atada a la historia de las mujeres de su

familia, su madre y su hermana, y su voz se ahoga por momentos en esa historia familiar.

En la película se menciona la historia de *La Sirenita*. Petra y su hermana van juntas al cine a ver la versión de Disney y, más tarde, leen el cuento de Andersen. El desenlace de la historia —donde la sirenita entrega su voz, la más hermosa del mundo, a cambio de unas piernas y finalmente muere— deja a Petra desconcertada. Inspiradas en el relato, ambas crean una coreografía, de la cual vemos fragmentos en archivos de video. La inclusión de *La Sirenita* en la película no es un detalle menor en lo que se refiere a la voz femenina y su expresión. Cavarero retoma la figura de las sirenas como una representación femenina tradicionalmente asociada a la voz y a la emoción sonora. La mujer que canta es siempre una sirena, una criatura de placer, un estereotipo del sexo femenino (2005: 118). En su rol de seductora y objeto del deseo masculino, la mujer aparece primero como un cuerpo y una voz inarticulados: ella canta, el hombre piensa. Lo acústico y lo semántico se separan.

El destino de la sirena se revela como una paradoja política siguiendo a Cavarero: su transformación en mujer implica la pérdida de la voz, pero no de cualquier voz, sino de aquella que, en su canto, encarnaba la singularidad y el poder de la *phoné*. Así, la mutación de la sirena no solo la humaniza, sino que la inscribe en un orden en el que su existencia queda ligada al silencio y a la subordinación. La película expone este dilema sin ofrecer una resolución definitiva: ¿es el acceso a lo humano inseparable del sacrificio de la propia voz? ¿Es posible imaginar un espacio en el que la *phoné* femenina no sea el precio a pagar por la entrada en el mundo del *logos*?

Por otro lado, en el documental, las hermanas actúan en diferentes momentos el ahogo de Ofelia que vemos en fragmentos de archivo. Ofelia flotando en el río es también el motivo visual que abre y cierra la película. El cuerpo femenino flotando en el agua, abandonado a la corriente; las telas y las flores,

transparencias y reflejos de la luz en el agua. Fradinger se refiere a la pérdida milenaria de voces femeninas por entre las rendijas de la afonía. El suicidio femenino no es un accidente, sino un problema político: “¿No se ahogaría Ofelia acaso al no poder canalizar su violencia más que hacia su interior? Ofelia es también el arquetipo de una de las pocas salidas permitidas para la violencia femenina: la que recae sobre el propio cuerpo, contrariamente a la masculina (Hamlet), preparada para y por la guerra” (Fradinger, 2018: 21).

El ahogo de la palabra, la violencia y la agresión femenina que no encuentran expresión en el espacio público se vuelcan sobre sí mismas. Concuerdo con Fradinger en que este no solo es un film contado desde la primera persona, sino sobre la dificultad misma de acceder a la primera persona. Esa búsqueda de la voz propia se hace recurriendo a expresiones de lo vocal que se encuentran por fuera del lenguaje, que lo desbordan: gritos, ahogos, afonías, emisiones corporales, vibraciones que escapan del cuerpo y que amplían la pregunta acerca de la voz de las mujeres en el cine. No se trata solamente de cómo se expresa, qué forma toma, sino también de cómo se ahoga y calla.

Hacia el final de la película escuchamos a Petra decir que lleva días sin dormir. Debe elegir qué estudiar y termina escogiendo teatro, como su hermana. Se escuchan fragmentos de un diario íntimo; no queda claro si es el suyo o el de Elena. La directora está acostada en una cama, da una vuelta sobre sí misma y se envuelve en una sábana mientras se escucha un grito prolongado. Un grito que tiene tanto de dolor como de liberación, de dejar ir la historia de la hermana para encontrar la propia; trance entre el placer y el dolor. El grito es liberación. Todo el cuerpo se involucra, se contrae, se echa para atrás. Como esta secuencia, hay varias en las que la voz se expresa a través de suspiros, gemidos, silencios. En esta película la voz amplía su abanico expresivo; se vuelve cuerpo, es líquida, se funde con el sonido del agua y expresa las emociones que la atraviesan. Retornando a Cavarero, esta dimensión sonora de la voz es irreductible al *logos* y desafía la separación tradicional entre significado

y materialidad vocal. Aquí, la voz significativa y la voz corporal no se oponen, sino que coexisten. La voz encarnada, que expresa la emoción, el dolor, el duelo, el placer, no es un exceso secundario ni un residuo del lenguaje articulado, sino una parte sustancial de los recursos que despliega la película para transmitir las emociones que atraviesan la historia, reivindicando la *phoné* como un modo legítimo de narrarse a sí misma.

Tartamudeos, entonaciones y aullidos



Fotograma de la película *The illusion* (Susana Barriga, 2008)

La voz del padre, la voz de la hija. La imposibilidad de encontrarse sin que se entrometa la voz del Estado, de la ideología, de la historia política, de las instituciones, del altoparlante. La imposibilidad de habitar el espacio íntimo sin traer a él los fantasmas que lo acechan. A diferencia de *Elena*, *The Illusion* (2008), de la cubana Susana Barriga, no hace pública la voz doméstica, sino que muestra la dolorosa imposibilidad de mantener el espacio privado a salvo de la intromisión de la voz pública.

La primera secuencia de la película inicia con violencia, discusiones y gritos. Alguien demanda a la directora que deje de grabar. Las imágenes no revelan más que los movimientos erráticos de la cámara. En las voces fuera de campo

están las claves de la acción. La directora explica que se trata de su padre. La primera secuencia de la película es también la última; ese primer altercado toma sentido en la estructura circular.

The Illusion está construida a partir de la voz de la directora, quien narra la historia con una voz suave e introspectiva, sin aparecer en cámara en ningún momento. Lee fragmentos de las cartas que le ha enviado su padre en el pasado y las intercala con fragmentos del registro directo del encuentro entre padre e hija en Londres. De ese encuentro no hay imágenes. La cámara permanece en la maleta. La directora no se atreve a sacarla, pero la pone a grabar y lo que registra es el sonido del diálogo entre el padre y la hija. La imagen es casi completamente negra. De vez en cuando asoma algún ángulo de luz. La cámara escondida es cómplice del quiebre de la confianza familiar. Paranoia y sospecha. El encuentro en el apartamento del padre sucede rápidamente; no hay tiempo para sacar la cámara de la maleta. Pero, ¿es acaso una cuestión de tiempo? ¿Cabría realmente la posibilidad de grabar ese encuentro en imágenes? “Yo pensaba en la cámara, nunca le dije que estaba grabando”, interviene la narradora y, al llamar la atención sobre la presencia de la cámara, proyecta al espectador la pregunta sobre las implicaciones éticas de las imágenes no consensuadas que está viendo.

El resto de las imágenes de la película son recorridos en metro, escaleras eléctricas, estaciones, transeúntes anónimos, imágenes robadas en espacios públicos. Una mujer ensimismada en una plataforma mientras espera la llegada del tren. El barullo de una estación de metro de una ciudad ajena, anuncios de altoparlantes y ruido de gente transitando. La imposibilidad de la comunicación entre el padre y la hija resuena en el aislamiento de los pasajeros en medio de la multitud del transporte público.

En la película también hay espacio para la voz dulce y cariñosa del padre. La narradora lee fragmentos de las cartas que recibió antes de decidirse a ir a su

encuentro: “Él me escribió: Ya me cansé de tener razones que me han alejado de ti. Quiero que de ahora en adelante estés tranquila, muy tranquila. Pues tienes a tu papá que siempre te quiso, te quiere y te querrá de por vida...”. El contraste entre los dos tonos, el del pasado y el del encuentro, es brutal. En el breve encuentro en el apartamento en Londres, él le habla del gobierno cubano; si no fuera por su colaboración, ella no podría estar ahí. La paranoia es cada vez más fuerte; el padre le pide ver el pasaporte para confirmar su identidad. En medio de su delirio le pide que se cambie el apellido.

Refiriéndose a la historia de Romeo y Julieta, Cavarero (2005) se detiene a señalar cómo el orden social se impone sobre la singularidad de las personas. El drama de Romeo y Julieta es el drama del nombre. Cavarero cita la escena del balcón en la que los amantes se escuchan pero no se ven, solo hablan. Resonancia sonora de dos seres que comunican su singularidad más allá del nombre (Montesco y Capuleto). Por fuera del mundo de los nombres, de la lingüística y las normas sociales, Romeo y Julieta pueden, y nosotros como observadores podemos, imaginar otra historia para los amantes (2005: 240). El encuentro de voces parece ser lo que reclama la hija en la película cuando pregunta: “¿Pero tú me estás escuchando?”. El encuentro con el padre es un diálogo de sordos en el que la voz singular no logra penetrar el orden social. La directora, en su papel de narradora, dice: “Yo misma creía que había llegado a un lugar del presente, pero solo existíamos en el pasado o al menos en un tiempo que yo había omitido para poder llegar hasta allí y luego irme de regreso a la desmemoria. Entonces todo estaba sucediendo. En pocos minutos llegaríamos al metro”.

La directora se refiere en una entrevista al trabajo con un material a primera vista inútil, desechable (Castro Avelleyra, 2018). Ella prefiere verlo como imágenes en tránsito de ser imágenes, imágenes que en su imperfección expresan mucho más de lo que muestran: “en la naturaleza de ese material está configurada la irreparabilidad o la imposibilidad de la relación con mi padre. Se trata de

imágenes en las que apenas podemos ver nada, oscuras, desenfocadas, fortuitas, no consensuadas. Imágenes que niegan su condición de imagen”. En vez de desecharlas, reconoce en ellas la capacidad de expresar la imposibilidad del encuentro, lo irreparable de un vínculo.

Desde mi experiencia, creo que la posibilidad de encontrar un principio constitutivo original está en hurgar en la corteza de la imagen, para identificar los rasgos de nuestro mirar. Es decir, los huecos, las faltas, los sinsentidos, las maneras que repetimos sin entender, los modos, por ejemplo, en que terminamos las tomas, o los ángulos, las líneas, las luces que nos imantan. Si se me permite una correlación con la lengua, los tartamudeos, las entonaciones, los aullidos del cuerpo, en fin, lo ausente en ese tejido que quisiéramos compacto y suficiente para comunicar un punto de vista, pero que está más bien agujereado, hecho a la medida de nuestra experiencia, que se confirma como una manera de mirar y de expresar el mundo.

En esta película, la historia es contada por la voz de la narradora, la voz del padre (a través de las cartas que lee la hija) y la voz de los dos en el momento del encuentro. Las voces nos permiten movernos entre los tiempos: el tiempo en el que se produce el encuentro, el tiempo anterior de las cartas que preparan ese encuentro y el tiempo del presente en el que se construye la película en la sala de edición. La voz es la trama que soporta el tejido agujereado de las imágenes, “hecho a la medida de nuestras experiencias”, y evidencia del proceso de construcción de la película. La realizadora no busca unas imágenes que correspondan, que aclaren o ilustren la situación. Nos deja con la pantalla en negro, con el recorrido de llegada y salida, con la confusión y la violencia. A esas voces corresponden imágenes que nos niegan un punto de vista privilegiado, que nos sumergen en el desconcierto y en la imposibilidad del encuentro.

En este sentido, en *The Illusion*, la relación entre la voz y la imagen subraya la imposibilidad del encuentro entre padre e hija y confronta al espectador con los

límites mismos de la representación. La imagen, en lugar de estabilizar o acompañar la voz, refuerza su fragilidad. La cámara en la maleta, la pantalla en negro y las imágenes erráticas no son solo una estrategia estética, sino la manifestación de una imposibilidad: la de fijar un instante de reconciliación que nunca llega.

Esta película muestra, de manera dolorosa, el fracaso de la voz singular cuando choca contra las estructuras sociales que la silencian. La voz queda suspendida en una oscuridad que la imagen no puede iluminar. Desde la perspectiva de Cavarero, esta imposibilidad de encuentro es también una imposibilidad de ser escuchado fuera del marco impuesto por el orden social. La voz singular de la hija, que busca un reconocimiento íntimo, choca con el eco de la voz pública, política y paranoica del padre, quien no logra verla fuera de la estructura ideológica que lo atraviesa.

Como *Elena*, esta película explora la relación entre la voz y la ausencia, pero mientras *Elena* transforma la ausencia en un espacio de evocación y reconstrucción, *The Illusion* deja a la voz atrapada en el umbral de lo indecible, en el vacío de un encuentro frustrado. En *Elena*, la voz de la hermana resuena en imágenes poéticas y sensoriales que la traen de vuelta, como si su ausencia pudiera llenarse con el eco de su historia. En cambio, en *The Illusion*, la voz no recupera, sino que enfatiza la imposibilidad del encuentro. La hija busca al padre, pero lo que encuentra es una distancia insalvable.

Las voces sin cuerpo y los cuerpos sin voz



Fotograma de la película *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016)

La película *Tempestad* (2016), de Tatiana Huezo, narra las historias de Miriam Carbajal y Adela Alvarado, dos mujeres víctimas del sistema de justicia en México. Sus historias tienen en común la complicidad de agentes estatales, la impunidad y la corrupción. Entre las dos construyen un panorama desolador de lo que sucede con los carteles de la droga, la negligencia y complicidad del Estado y la situación de las mujeres en medio de ese contexto.

Las dos historias están narradas en primera persona por las protagonistas. En la primera, la de Miriam, no vemos su cuerpo durante toda la película. Solamente hacia el final de la cinta hay un momento de reconocimiento en la distancia, sin llegar a identificar sus facciones. La película inicia con su voz sobre la pantalla negra: "Todas las mujeres estaban dormidas..."; se escuchan sonidos de animales nocturnos, grillos, chicharras y el movimiento de unas puertas metálicas pesadas. La voz resonante, pausada, recorre los espacios de la memoria. La historia comienza con el momento en el que Miriam recibe la noticia de su libertad. Miriam fue detenida por un crimen que no cometió y estuvo

recluida en una prisión controlada por un cartel del narcotráfico en el norte de México.

Las primeras imágenes son espacios deshabitados, ventanas, huecos en los muros. La luz de la madrugada empieza a iluminar las calles vacías. Miriam emprende el viaje en bus para regresar a su casa en Tulum, a dos mil kilómetros de distancia. Mientras escuchamos su testimonio, vemos el recorrido que tuvo que hacer para regresar. La cámara se detiene en la descripción de la carretera y de diferentes espacios del trayecto. La presencia de policías y militares es constante en la estación de buses, en los retenes, las requisas y la revisión de documentos.

Miriam cuenta el momento en el que se miró al espejo por primera vez después de mucho tiempo y no reconoció su rostro. Como espectadores buscamos constantemente identificar a Miriam, esperamos que su voz aterrice en alguno de los rostros de mujeres que vemos en el recorrido. Sin embargo, la voz deambula sin detenerse en ninguno. Rostros de mujeres se suceden en la estación de transporte, en el bus, en la plaza de mercado, en el baño, en el hotel. Seguimos esperando relacionar la voz de Miriam con alguno de esos cuerpos, pero la cámara continúa su recorrido. Miriam podría ser cualquiera de ellas o ninguna.

Mientras tanto, escuchamos la narración de lo que vivió, su llegada a la cárcel, su estadía allí, las personas que encontró, las violencias que sufrió y de las que fue testigo y que la marcaron profundamente. Miriam es un *acusmase*; un ser que ocupa un espacio por fuera del relato que se desarrolla en la pantalla. Tratamos de anclar su voz a las mujeres que aparecen en la pantalla. Vemos un panorama amplio de mujeres mexicanas; la historia que estamos escuchando, llena de detalles, atravesada por la crueldad y la injusticia, podría ser la de cualquiera de ellas, la de todas; la tuya, la mía.

Ese desprendimiento de la voz del cuerpo crea un poderoso efecto. La voz se siente cercana, nos habla al oído, es fácil identificarse con ella. La imagen, en cambio, permite deambular por rostros y espacios. Se crean ecos y resonancias que le dan fuerza al relato de Miriam. Una vez nos instalamos en el juego, la imagen queda de alguna manera libre, puede seguir sus propios caminos. La imaginación, por su lado, se encarga de crear relaciones entre palabras e imágenes. Dentro de la búsqueda de la voz de las mujeres en el cine y la posibilidad de narrarse a sí mismas, la propuesta de Huezo parece ir más allá de una búsqueda de una voz individual, narrada en primera persona del singular, para encontrar formas narrativas que se enuncien en una primera persona del plural, en un “nosotras” que se reconozca en la historia particular de Miriam.

Hacia el minuto treinta de la película, con la imagen de un cielo tormentoso, pasamos a la historia de Adela y al espacio del circo. A Adela la escuchamos y la vemos. Asociamos voz y cuerpo. Rápidamente entendemos que se trata de ella al ver su imagen. No es un *acusmase*, pero en la narración de su historia tampoco hay sincronía entre imagen y testimonio.² Adela cuenta que su familia lleva generaciones trabajando en el circo. Como ella, su padre era payaso. La vemos en el circo rodeada de personas que realizan entrenamientos, arreglan la carpa, llevan a cabo actividades cotidianas en los tráileres que les sirven de casa. Su voz alegre recuerda el embarazo y parto de su hija Mónica. Pero su tono cambia y en algunos momentos se quiebra cuando cuenta que su hija desapareció hace diez años. Era estudiante de psicología. Adela cuenta la historia de la búsqueda y la intervención de las distintas autoridades. Estuvo seis meses encerrada esperando una llamada. Los niños entrenan en el circo. Los pequeños cuerpos flexibles logran poses complicadas y la cámara juega con la gravedad de los cuerpos suspendidos.

² Hay solamente un momento de sincronía en los diálogos en una secuencia en la que se ve a Adela junto con las mujeres del circo sentadas riendo primero y luego llorando.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Después de la presentación de la historia de Adela, la película empieza a intercalar fragmentos de las dos narraciones, la de Adela y la de Miriam. Las transiciones entre las dos se hacen a partir de imágenes de cielos tormentosos, árboles agitados por el viento, lluvia: una tempestad que se avecina y tiñe el clima de la película. Los intervalos entre las historias son cada vez más cortos. Las voces de las dos mujeres hacen un viaje emocional, reviven las historias al contarlas, se cargan de emoción.



Fotograma de la película *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016)

En el espacio en el que se desarrolla la historia de Adela, hay una mujer joven que no habla. Es una presencia constante, pero siempre silenciosa. Cuando la cámara se detiene en ella, vemos que tiene algunos tics involuntarios en su expresión facial. Chion (2004) habla de los personajes mudos en el cine; dice que son generalmente personajes secundarios de las historias, pero que están cerca del nudo, del misterio. Están ahí para inquietar, catalizar, revelar. Nos queda la pregunta de si no pueden o no quieren hablar. Parecen ser los guardianes de un secreto, un reproche ambulante. Delante del mudo, todo el mundo se siente culpable.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

En *Tempestad* esta joven pensativa y solitaria produce un efecto similar, es un cuerpo sin voz. Vemos algunas de sus acciones, pero no la escuchamos. Se genera de esa manera un misterio, podemos solo imaginar su historia. Su presencia inquieta. ¿Por qué está ahí? ¿Son las mujeres del circo su familia? En una secuencia cerca del final de la película, la seguimos de espaldas a la hora del crepúsculo; ¿qué sabe? ¿qué historias la han atravesado? ¿cuál de las historias que estamos escuchando le ha tocado vivir?

La apuesta de *Tempestad* por desligar las voces de los cuerpos, poner las identidades a deambular, llevar la voz del testimonio a un tono íntimo, cercano al espectador y sostener el misterio de los cuerpos que no tienen voz, ofrece nuevos alcances a la presentación del testimonio de las víctimas de violencia, tema común en el cine documental latinoamericano. Al escucharlas sobrepuestas a cuerpos ajenos, estas voces no pierden su singularidad, sino que se multiplican y se entrelazan, construyendo un espacio de resonancia colectiva. Este desprendimiento, más que diluir la identidad de quien habla, refuerza la idea de que la voz no pertenece únicamente a quien la emite, sino que existe en la relación con el otro. El testimonio se vuelve colectivo, se expande más allá de quien lo enuncia y encuentra eco en un territorio compartido de dolor y resistencia.

Lo que queda fuera del cuadro



Fotograma de la película *Las razones del lobo* (Marta Hincapié, 2020)

En *Las razones del lobo* (2020), de la colombiana Marta Hincapié, la imagen del telón rojo de un circo es protagonista. No es el circo de la historia de Adela en *Tempestad*; sin embargo, lo evoca. Es el circo del Club Campestre de Medellín que por muchos años sirvió de escenario para que las familias pudientes de la ciudad montaran actos en los que mostraban sus habilidades y se exhibían frente a los otros socios. Las imágenes de archivo de las funciones montadas en ese circo son parte de la película. La directora, hija de una de las familias socias del club, narra la historia.

La narración inicia y termina en un domingo electoral con imágenes de la ciudad. El resto sucede en el interior del club campestre. Mientras la banda visual describe los espacios del club, la narración toma otros caminos. La directora relata con tono pausado y sereno la historia de la familia y su relación con los hechos que han marcado al país y que suceden por fuera de los muros bien custodiados del club.

Mientras este espacio ofrece un refugio sosegado y tranquilo para algunos, el país arde unos metros más allá. Los hechos que narra la voz parecen provenir de un lugar lejano. El recuento de la historia nacional es amplio, se trata de un conflicto que lleva más de cincuenta años desarrollándose: los diferentes diálogos de paz con la guerrilla, las acciones del cartel de Medellín, los secuestros, la toma del Palacio de Justicia, las bombas del narcotráfico, las masacres, el que no dejaran ingresar a Pablo Escobar al Club Campestre (lo que lo lleva a construir su propio club), las protestas estudiantiles. Los eventos nacionales aparecen entrelazados con la historia familiar de la directora, quien cuenta cómo durante su infancia la tensión política que vivía el país se sentía al interior de su familia. El padre, conservador y por un tiempo alcalde de Medellín; la madre, estudiante de la universidad pública, crítica de los gobiernos locales, desarrolla inquietudes sociales que la llevan a comprometerse con la izquierda.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

La voz mantiene cierta distancia con lo que narra. Hace pausas constantes, el silencio es una parte constitutiva del ritmo que sostiene.

Los planos son en su mayoría fijos y abiertos, acompañados por un sonido ambiente sosegado, carente de diálogos. La cámara se detiene en las personas que trabajan en los espacios del club: los encargados de limpiar la cancha de golf, hacer el mantenimiento de la piscina, recoger las pelotas de tenis, cuidar a los caballos, cargar los palos de golf. Lo que es diversión y esparcimiento para unos, es trabajo para otros. Mundo aséptico y bien encuadrado que parece una postal. Espacios de opulencia que requieren de un arduo trabajo de mantenimiento. La narración de los sucesos del país se vuelve un fantasma que deambula por los espacios casi vacíos del club. Aquí no estamos buscando identificar su fuente; es claro que el cuerpo que la produce se encuentra fuera de la diégesis.

La película termina con el plebiscito por la paz de 2016 que buscaba la refrendación por parte de los ciudadanos colombianos de los acuerdos de paz con la guerrilla de las FARC en La Habana. En ese momento aparece la imagen de la madre de la directora. Es la única secuencia con sonido sincrónico de la película. Está viendo los resultados de las elecciones en la televisión. La madre, que no sale a la calle hace años, le ha pedido a la hija que la lleve a votar. Gana el *No* con una ventaja considerable en el departamento de Antioquia. La madre desilusionada comenta los resultados del plebiscito. “Esto es una pesadilla, Marta”, le dice a la hija. El tránsito rápido de la esperanza a la desilusión. La política del país no cambia, es un circo dirigido por unos pocos que no quieren salir de sus muros bien custodiados. Visión de las élites encerradas en sus privilegios. Esta secuencia introduce una voz cargada de emoción y de una relación directa con el presente. En este momento, la voz ya no es solo un eco o un relato distante, sino un cuerpo que sufre y se lamenta, un quiebre en la distancia que la película ha construido hasta entonces.

La relación entre las imágenes y la voz provoca en esta película una colisión entre los espacios de un club y la historia de un país atravesado por la violencia, entre los hechos históricos y los recuerdos íntimos. La directora se refiere a la decisión de instalar al espectador en el choque entre la voz y la imagen para crear una tercera imagen que cada cual construye a su manera de acuerdo a su historia familiar o personal (Hincapié, 2020). Se produce así un extrañamiento, una incomodidad que se desprende de hacer convivir esos dos mundos paralelos y de paso desnaturalizar las maneras en las que se ha representado el conflicto y la guerra en el país durante décadas.

En esta película, la voz de la directora, uniforme y contenida, opera como un eco de memorias familiares e históricas. Es una voz que relata desde la distancia, que mantiene una separación con lo que narra. Se proyecta y choca con la imagen en un intento de hacer resonar la historia dentro de los espacios del club, espacios que, por sí solos, no dan cuenta de la violencia y el conflicto que los rodea. Sin embargo, pareciera que la voz no logra penetrar del todo esos muros simbólicos de la élite.

Resonancias

Como hemos visto, estas películas ofrecen un panorama diverso en lo que se refiere al tratamiento de la voz femenina en el cine documental, lo que hace imposible señalar un único hallazgo o dirección. Esta variedad impide caer en el esencialismo que advertía Doane (1980).

En *Elena*, la voz es un puente entre el presente y el pasado. La narración en primera persona de Petra Costa dialoga con imágenes fragmentarias, archivos familiares y material de diversas fuentes para reconstruir la memoria de su hermana. La voz se propone un acto de duelo que trata de llenar un vacío irreparable. Hay una dimensión íntima que se apoya en la materialidad de la voz como rastro de una ausencia. En *The Illusion*, la voz queda atrapada en un umbral de lo indecible, en la imposibilidad de establecer un diálogo real. La

película construye una tensión entre la necesidad de decir y la imposibilidad de ser escuchado. La voz se presenta como una manifestación de vulnerabilidad, pero también como un signo de aislamiento.

Por su parte, *Tempestad* articula la voz en un juego de desplazamientos. A diferencia de *The Illusion*, donde la voz queda contenida en el vacío, aquí la voz viaja, se desliga del cuerpo que la enuncia y resuena en otros espacios. Los testimonios de Miriam y Adela se dislocan de su imagen y se proyectan en paisajes, cuerpos en tránsito y escenas de un México marcado por el miedo. En este sentido, la voz en *Tempestad* se convierte en una vibración que no se apaga, sino que busca resonar más allá del cuerpo que la produce. En *Las razones del lobo*, la voz también se distancia de la imagen, pero lo hace con una estrategia diferente: la narración pausada y contenida de la directora no intenta reconstruir la memoria de otro (como en *Elena*), ni está atrapada en el umbral de la indecibilidad (*The Illusion*), ni busca expandirse y resonar (*Tempestad*). Más bien, es un eco que choca contra las imágenes de un mundo cerrado. Mientras los planos muestran un espacio apacible, bien cuidado y sin fisuras, la voz trae consigo la memoria del conflicto y de la violencia que suceden fuera de esos muros y que dejan huellas precisas en la historia de la directora.

A pesar de estas diferencias, podemos identificar un punto de partida común: la separación entre voz y cuerpo. La posibilidad de romper con la sincronía entre sonido e imagen es la puerta de entrada de cada una de estas propuestas. Doane (1980) señala que la unidad entre voz y cuerpo en el cine genera una ilusión de totalidad y organicidad. En cambio, cuando la voz se maneja de manera asincrónica respecto a la imagen, se fractura esa ilusión y se abren posibilidades para expresar la heterogeneidad del medio.

Las películas documentales aquí analizadas rompen con esa ilusión de unidad de distintas maneras. En un sentido que parecería contrario a lo propuesto por Cavarero, estas voces se desenraizan de los cuerpos. Sin embargo, no por ello

pierden su corporeidad; por el contrario, la reafirman, pues no buscan desaparecer detrás de una narración neutra que simplemente informe sobre el mundo de las imágenes. Al contrario, expresan su singularidad y particularidad, se presentan firmemente encarnadas y diluyen la distinción tajante entre lo vocal y lo semántico.

De este modo, la voz se proyecta como un punto de encuentro, un territorio compartido donde memoria y experiencia se entrelazan. Su dimensión relacional —su capacidad para invocar la presencia del otro y convocar a la escucha— se convierte en un gesto político y estético que transforma las formas de narrar y habitar el cine documental. Al interpelar la singularidad de los espectadores, los involucra y contamina de la emoción que atraviesa las historias, posibilitando que estas narraciones en primera persona puedan ser apropiadas colectivamente por quienes las ven y escuchan.

Bibliografía

- Bruzzi, Stella (2006). *New documentary* (second edition). Abingdon: Routledge.
- Castro Avelleyra, Anabella (2018). "Entrevista a Susana Barriga" en *Revista Cine Documental*, número 17. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/susana-barriga/> (Acceso en: 27 de agosto 2024).
- Cavarero, Adriana (2019). "El cuerpo vocal" en *Revista Fractal*, número 89.
- ____ (2005). *For more than One Voice: toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.
- Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Doane, Mary Ann (1980). "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space" en *Yale French Studies*, número 60, Cinema/Sound, 33-50.
- Fradinger, Moira (2018). "De mujeres, por mujeres, para mujeres: Elena de Petra Costa (Brasil, 2013)" en *Alternativas, Revista de estudios culturales latinoamericanos*. The Ohio State University, número 6.
- Hincapié, Marta (2020). "Conversación de con Pedro Adrián Zuluaga. Las razones del lobo. Parque explora". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o8B2gCOW7mU> (Acceso en: 27 de agosto de 2024).
- Nichols, Bill (1997 [1991]). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

____ 1983. "The Voice of Documentary" en *Film Quarterly*, University of California Press, volumen 36, número 2, 17-30.

Piedras Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Sierek, Karl (2007). "Voz, guía tú el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico" en Antonio Weinrichter (editor), *La forma que piensa. Tentativas en torno al Cine-ensayo*. Colección Punto de Vista. Gobierno de Navarra.

*Juana Schlenker Monsalve es Docente en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Candidata a Doctora en Arte y Arquitectura en la línea de Estética y Crítica. Cuenta con una Maestría en Antropología Visual de Goldsmiths College y una Especialización en Fotografía de Central Saint Martins, ambas en Londres. Dirige *Periferias*, el Semillero de Investigación de Cine y Género de la universidad. E-mail: jschlenkerm@unal.edu.com