
Tras las huellas de un fantasma. Los afectos y la ausencia en *Un cuerpo estalló en mil pedazos*

Por Paula Sanchez Clavijo*

Resumen: En este artículo nos proponemos indagar algunas de las estrategias a las que recurre *Un cuerpo estalló en mil pedazos* (Martín Sappia, 2020) para evocar la figura de Jorge Bonino, *performer* cordobés que desarrolló, en su obra, un lenguaje inentendible. La película busca a un sujeto ausente, trabajando las dimensiones cartográfica, sensorial y espectral de las imágenes (Depetris Chauvin, 2019; Marks, 2000) para movilizar distintas capas de afectos que nos acercan a Bonino, construyendo su figura como un fantasma, de acuerdo con la definición de Solar Olivares (2016). Analizamos distintas secuencias en las que el itinerario que la película nos propone se vincula al modo de habitar el mundo de Bonino, las imágenes de espacios vacíos remiten a su mirada fantasmal, las texturas sonoras funcionan como vehículos para los afectos, convirtiendo nuestros cuerpos en cajas de resonancia y las voces espectrales se articulan para dar lugar a la fabulación como elemento central en la construcción de lo fantasmal.

Palabras clave: cartografía, Bonino, afecto, texturas sonoras, voces espectrales.

Nas pegadas de um fantasma. Os afetos e a ausência em *Un cuerpo estalló en mil pedazos*

Resumo: Neste artigo, propomos investigar algumas das estratégias utilizadas por *Un cuerpo estalló en mil pedazos* (Martín Sappia, 2020) para evocar a figura de Jorge Bonino, um *performer* de Córdoba que desenvolveu, em sua obra, uma linguagem ininteligível. O filme busca um sujeito ausente, trabalhando as dimensões cartográfica, sensorial e espectral das imagens (Depetris Chauvin, 2019; Marks, 2000) para mobilizar diferentes camadas de afetos que nos aproximam de Bonino, construindo a sua figura como um fantasma, de acordo com a definição de Solar Olivares (2016). Analisamos diferentes sequências nas quais o itinerário proposto pelo filme se relaciona com o modo como Bonino habita o mundo: as imagens de espaços vazios remetem ao seu olhar fantasmagórico; as texturas sonoras funcionam como veículos para os afetos, transformando nossos corpos em caixas de ressonância; e as vozes espectrais se articulam para dar lugar à fabulação como elemento central na construção do fantasmagórico.

Palavras-chave: cartografía, Bonino, afeto, texturas sonoras, voces espectrais.

On the trail of a ghost. Absence and affect in *Un cuerpo estalló en mil pedazos*

Abstract: This article explores some of the strategies deployed in *Un cuerpo estalló en mil pedazos* (Martín Sappia, 2020) to evoke the figure of Jorge Bonino, a performer from Córdoba, who developed an unintelligible language in his work. The quest for an absent subject is suggested by the focus on the cartographic, sensorial, and spectral dimensions of images (Depetris Chauvin, 2019; Marks, 2000). the film mobilizes different layers of affects to bring us closer to Bonino's ghostly figure, as per Solar Olivares' (2016) definition. This article analyzes several sequences in which the itinerary that the film proposes is linked to Bonino's way of inhabiting the world; therefore, images of empty spaces refer to his ghostly gaze, and sound textures mobilize affect turning our bodies into resonance boxes, while spectral voices give rise to fabulation as the foremost element in the construction of the ghostly.

Key words: cartography, Bonino, affection, sound textures, spectral voices.

Fecha de recepción: 15/01/2024

Fecha de aceptación: 27/03/2025

Introducción

Un cuerpo estalló en mil pedazos (Martín Sappia, 2020) propone un recorrido en busca de las huellas de Jorge Bonino, arquitecto, paisajista, actor y humorista nacido en Villa María, Córdoba, en 1935. Bonino obtuvo reconocimiento internacional por sus unipersonales, en los que recreaba y explicaba ciertas situaciones de la vida cotidiana en una lengua inventada por él, un lenguaje inentendible, inasible. Los registros de la vida de este artista son escasos; por eso, tras su muerte en 1990, su figura desaparece de la esfera pública. La película recupera a Bonino como una leyenda, un mito, un fantasma, rastreando los trazos de su presencia en el espacio y en la memoria de quienes lo conocieron.

Un cuerpo estalló en mil pedazos intenta acercarse a un sujeto ausente viajando por los lugares que él habitó. En este sentido, podemos situar al film en el marco de una serie de películas cordobesas con una marcada preocupación por retratar el territorio local, ofreciendo distintas lecturas sobre los modos de relacionarse que estos paisajes habilitan. Estas películas presentan el espacio como un sitio de ensayo, reinventado por las trayectorias de sus habitantes (Bruno, 2017). Algunas de ellas se presentan como un viaje en el que vamos descubriendo el mundo interno de los personajes y sus vínculos, a medida que recorren las sierras de Córdoba, sus ríos y los caminos de tierra. Es el caso de *Amigas en un camino de campo* (Santiago Loza, 2022), *Los misterios del mundo* (Mariano Luque, 2022) y *El escuerzo* (Agusto Sinay, 2024), entre otras. También encontramos narrativas espaciales que se aproximan a interacciones menos armónicas, como el cortometraje *Cuando todo arde* (María Belén Poncio, 2024), que explora las tensiones que atraviesan el monte en llamas, desde la perspectiva de una brigadista forestal.

El interés cartográfico no se limita a relevar los entornos naturales; también recorre las ciudades, sus espacios públicos y la intimidad de sus hogares. Un ejemplo de cartografía urbana es *Esquirlas* (Natalia Garayalde, 2020), documental que habita el pueblo de Río Tercero en los días previos y posteriores a la explosión de la fábrica militar en 1995. *Mi última aventura* (Ezequiel Salinas y Ramiro Sonzini, 2021) transita la noche en que dos amigos se despiden de la ciudad de Córdoba, visitando los lugares que los marcaron. *En compañía* (Ada Frontini, 2021) se compone de viñetas sobre historias de amor entre perros y humanos, esbozando un mapa que conecta distintas casas, departamentos, calles y parques. *Sobre las nubes* (María Aparicio, 2022) traza las rutas y los modos de vida de cuatro habitantes de Córdoba que no se conocen entre sí, un cocinero, un técnico desempleado, una enfermera y una empleada de una librería. *La terminal* (Gustavo Fontán, 2023) se centra en una única locación en la que se inscriben historias de encuentros y partidas. Al igual que *Un cuerpo*

estalló en mil pedazos, estas películas pueden entenderse como *geografías afectivas* (Depetris Chauvin, 2019), que ponen en diálogo la dimensión narrativa y geográfica de los espacios, movilizando los afectos cristalizados en las superficies de los paisajes.

Es interesante señalar que *Esquirlas*, *Mi última aventura* y *En compañía* fueron estrenadas en el Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín (FICIC) el mismo año que *Un cuerpo estalló en mil pedazos*. Además, Martín Sappia, director de la película que estudiamos, fue montajista de *Sobre las nubes* y de *Esquirlas*. Más allá de la diversidad de géneros y formatos, estas obras funcionan como una red, ya que comparten ciertas preocupaciones, sus equipos técnicos se repiten y circulan en espacios de exhibición comunes, dialogando entre sí. Los cruces y relaciones entre estas obras cinematográficas señalan un estilo regional marcado por un modo de trabajar la espacialidad y la temporalidad fílmicas que nos propone un vínculo de intimidad con las imágenes, atendiendo a los detalles y los claroscuros de las pequeñas historias personales. El retrato que la película de Sappia hace de Bonino responde a esta poética de lo íntimo, involucrándonos en la búsqueda de un sujeto ausente.

Lo que nos convoca a abordar particularmente *Un cuerpo estalló en mil pedazos* es el modo en que se construye a partir de un dispositivo sencillo, recurriendo a planos de ciudades y zonas rurales, voces acusmáticas,¹ materiales de archivo y paisajes sonoros. Analizamos esta película para comprender cómo a partir de un número reducido de elementos, bien seleccionados, logra movilizar distintas capas de afectos, evocando aquello que va más allá de lo expresable a través de la palabra, más allá de la información narrativa. Lo indecible se trabaja, por un lado, a través de sensaciones que recibimos en el cuerpo, que despiertan una

¹ Larson Guerra define a la voz acusmática como “aquella que hemos escuchado, pero sin haber visto el rostro del dueño de la voz” (2012: 157).

serie de asociaciones y recuerdos vinculados a nuestras propias experiencias sensibles (Marks, 2000). Por otro lado, la película reconoce que hay aspectos de la vida de una persona a los que no es posible acceder completamente, de modo que incorpora la duda y la contradicción como estrategias para acercarse a esta dimensión misteriosa de Bonino.

Un cuerpo estalló en mil pedazos se relaciona con el sujeto al que busca de una manera especial, sin intentar ofrecer una historia única y total de su vida, incorporando la fabulación y la fantasía en la composición de la figura de Bonino. De esta manera, su presencia en la película deviene fantasmal, de acuerdo con la definición de Solar Olivares:

una imagen-aparición que me observa en un vaivén entre el ser y el no ser, el estar y el no estar, y cuya oscilación entre ausencia y presencia es precisamente lo que me arrastra hacia una incertidumbre que parece cuestionar mis propios principios lógicos y certezas corporales” (2016: 8).

No vemos a Bonino, pero su fantasma habita los espacios y los relatos, afectándonos en el presente. Para invocar esta figura, la película activa tres dimensiones de las imágenes: la dimensión cartográfica, ligada a la posibilidad de registrar los lugares no como un fondo de la acción, sino como superficies en las que se inscriben los trazos de historias vividas (Depetris Chauvin, 2019); la dimensión sensorial, en la que lo visual y lo sonoro logran despertar sensaciones táctiles apelando a nuestra *memoria de los sentidos* (Marks, 2000); y la dimensión espectral, vinculada al registro de las distintas capas temporales que conviven en los paisajes (Depetris Chauvin, 2019). A continuación, presentaremos el modo en que lo cartográfico, lo sensorial y lo espectral se expresan en las imágenes de *Un cuerpo estalló en mil pedazos*, y cómo logran movilizar afectos ligados al modo de habitar del mundo de Bonino y a su obra.

Cartografiar los lugares y los desplazamientos

Para pensar la dimensión cartográfica de las imágenes recuperamos la noción de *mapeo afectivo* de Irene Depetris Chauvin (2019). La autora propone que las películas cartográficas recurren a esta operación para retratar paisajes vivos en los que se codifican sentidos de lo íntimo a través del trabajo con la materialidad de las imágenes. En este tipo de films, el afecto no sólo se vincula a las emociones de los personajes, sino que se elabora a partir de una serie de recursos formales que demandan una recepción sensorial.

Depetris Chauvin (2019) recupera las ideas de Michel de Certeau acerca de dos modos de cartografiar el espacio. El primero ofrece una mirada distante, una visión totalizadora construida mediante planos aéreos o panorámicos. El segundo corresponde a lo que de Certeau (2000) denomina *itinerario*: una descripción que expresa un recorrido a nivel del suelo, marcando trayectorias, cruces y relaciones. Esta última modalidad configura el viaje de *Un cuerpo estalló en mil pedazos*. La película elabora su itinerario proponiendo una serie de desplazamientos: del campo a la ciudad, de Córdoba a Buenos Aires, de Argentina a Europa, para luego hacer el camino inverso. Nos transportamos, virtualmente, al contemplar las imágenes de trenes, de una terminal, de varios aviones, pero también siguiendo las trayectorias de los cuerpos, que nos presentan una ciudad habitada. No tenemos coordenadas precisas, sino que somos partícipes de una travesía por un espacio-tiempo espectral (Sanchez Clavijo, 2024). En este aspecto, la película remite al modo de estar en el mundo de Bonino, siempre en tránsito, sin un lugar fijo.

En los planos de la película observamos los vehículos que circulan por las calles, transeúntes en las veredas, niños y niñas que juegan en las plazas, personas tocando la guitarra en un balcón, gente sentada en un café o esperando en la terminal de ómnibus. Estos retratos de sitios habitados buscan asir las formas de apropiación de los lugares a través de las prácticas cotidianas (de Certeau,

2000), ofreciéndonos una experiencia poética del espacio que nos conecta con el caminar de Bonino y con sus actuaciones espontáneas como operaciones transformadoras de su entorno.

La plaza y la feria aparecen como puntos de encuentro en la película. En las primeras secuencias, dedicadas a la infancia y juventud de Bonino, recorreremos distintas plazas de Villa María y de la ciudad de Córdoba. En una de ellas, dos personas conversan sentadas en bancos de hormigón. En otra, un par de niñas practican piruetas en patines, un niño compra una golosina y un grupo ensaya movimientos de danza. En la feria de frutas y verduras observamos las interacciones entre quienes compran y quienes venden, mientras que, en la feria de artesanías asistimos al armado de los puestos. La película busca las huellas de Bonino en esos vínculos y trayectorias que suceden en los sitios en los que él estuvo, lugares que se vuelven *palimpsestos*,² donde la convivencia entre el pasado y el presente activa la dimensión espectral de las imágenes, permite invocar al fantasma.

La cartografía de la película también retrata *espacios vacíos*, nos muestra paisajes rurales, calles y fachadas de edificios, salas de teatro y auditorios, en los que no vemos personas en cuadro. Siguiendo a Deleuze (1987), entendemos que este modo de construir *espacios cualquiera*, vaciados de personajes, remite a la mirada de un ser “ausente tanto para el mundo como para sí mismo” (Deleuze, 1987: 21). Así, podemos identificar las imágenes de sitios desiertos con la mirada fantasmal de Bonino, una mirada solitaria que se construye a través de la quietud y la contemplación.

² De acuerdo con de Certeau, los lugares habitados son palimpsestos, contienen “tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico” (2000: 121).

I M A G F A G I A

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

Cerca del inicio de la película, una secuencia sobre la infancia de Bonino en Villa María muestra un campo de cultivo en el que el único movimiento es el de una bandada de pájaros que se levanta a lo lejos. La narradora relata los juegos del protagonista junto a un grupo de niños. Otro espacio vacío se presenta a través de planos de un auditorio, sus butacas de cuero y su escenario con un pizarrón, un escritorio y dos sillas. La narradora señala que, para Bonino, el teatro fue una forma de escapar de la desesperación y la angustia. El escenario aparece como un espacio de contención, en el que el artista se siente acompañado. Más adelante, la película muestra los objetos en el interior de un camarín y una pequeña sala de teatro vacía. Junto a estas imágenes escuchamos un audio de una actuación de Bonino, su voz canta en un idioma incomprensible y las risas del público estallan. En estas secuencias, la soledad del campo visual contrasta con un paisaje sonoro habitado por voces, ruidos y relatos de los juegos y actuaciones de Bonino, en los que la complicidad con su público lo hacen sentirse parte de una comunidad.

El espacio vacío invoca una mirada fantasmal contemplativa, que busca revelar lentamente las capas de sentido contenidas en los paisajes. Esta actitud se relaciona con el modo en que Bonino componía su obra, inspirándose en la observación de lo ordinario, para convertirlo en algo extraordinario a través de su lengua. En sintonía con este procedimiento, la película presenta paisajes cotidianos en blanco y negro, desiertos, fragmentados, en contraluz, desde un punto de vista muy lejano o muy cercano a las superficies, o los registra durante un tiempo prolongado, de modo que los lugares comunes se vuelven misteriosos.

Apelando tanto a los itinerarios como a la quietud del espacio vacío, la película configura su cartografía a través de los contrastes. La mirada de la cámara se acerca a las superficies o nos propone una visión distanciada, retrata tanto paisajes rurales como urbanos, recorre las calles, plazas y ferias, pero también los espacios interiores. Estas oposiciones surgen como estratos geológicos,

cuyos sentidos se superponen. El mapa que traza *Un cuerpo estalló en mil pedazos* imagina a Bonino como un personaje en capas, un fantasma que no adopta una forma única, ya que “reúne en sí los opuestos, desafiando el principio de no contradicción en tanto contiene múltiples significantes que no se reconcilian en uno solo” (Solar Olivares, 2016: 8). Así, la figura fantasmal de Bonino aparece asociada a la contradicción, a la contemplación de lo cotidiano y al mismo tiempo al movimiento incesante, a los rasgos melancólicos y solitarios de su personalidad y a los momentos de efervescencia en los que todos quieren participar de su juego.

El sonido como resonancia: un paisaje sonoro háptico

La dimensión sensorial de las imágenes involucra un tipo de conocimiento íntimo y corpóreo. De acuerdo con Marks (2000), esta dimensión se activa cuando las imágenes audiovisuales apelan a sentidos que técnicamente no pueden representar, como el tacto, el gusto o el olfato. Marks trabaja con un tipo particular de imágenes sensoriales, las *imágenes hápticas*, aquellas en las que la forma del objeto representado no se distingue con claridad, ya sea por estar borrosa, sobre o subexpuesta, granulada, porque el material fílmico o digital se encuentra dañado o ha sido intervenido de manera intencional. Al ser poco accesibles a la vista, estas imágenes se perciben como texturas que nos invitan a completar sus vacíos recurriendo a nuestra memoria sensorial (Marks, 2000).

Las imágenes hápticas nos proponen un vínculo afectivo con aquello que evocan, movilizando sentidos que van más allá de lo expresable a través de la palabra. *Un cuerpo estalló en mil pedazos* utiliza este tipo de imágenes para hacernos parte de la experiencia sensible de Bonino, recurriendo a paisajes reflejados en charcos de lluvia, en ríos, o en lagos, donde el cambio de foco vuelve a los objetos borrosos y el movimiento del agua los hace inestables. El uso de la sobreimpresión también genera una sensación táctil, al mezclar distintas capas de imágenes para formar una textura densa, en la que es difícil

IMAGOFAGIA

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

distinguir una capa de la otra. Otra fuente de imágenes hápticas es el paisaje sonoro de la película, que incluye elementos cuya fuente no identificamos, que se ubican en una frontera incierta entre el fuera de campo y el sonido en off, entre los ambientes, los incidentales y la música. Estos objetos sonoros “presentan un carácter indeterminado que los vuelve susceptibles a la resignificación y la movilización de afectos que se transforman” (Sanchez Clavijo, 2024: 161), construyendo sentido a través de lo sensorial, acercando los objetos a nuestro cuerpo.

Para pensar el potencial afectivo de las texturas en el paisaje sonoro de la película, recuperamos el concepto de *resonancia* de Nancy (2007). El autor propone que el sonido nos afecta en dos niveles: por un lado, como ondas que viajan por el aire para impactar en nuestros cuerpos, y, por otro lado, como un sentido que surge cuando nos entregamos a la escucha con todo nuestro ser. Para este filósofo, el sonido implica participación y contagio, involucra nuestros cuerpos como caja de resonancia.

Podemos encontrar un ejemplo del uso háptico del sonido en una secuencia que aborda el viaje de Bonino a Estados Unidos. Al inicio oímos un ruido metálico, con mucha reverberación y distorsionado, una forma sonora rugosa que da la sensación de algo que se raspa en un movimiento de vaivén. Vemos un plano detalle de pequeñas olas en la costa de un río o mar. Es difícil asociar este sonido metálico a una experiencia previa de escucha, de modo que genera un clima de extrañamiento y tensión, nos prepara para un cambio que ocurre en la película cuando Bonino se va de Argentina. A continuación, junto a la imagen de una persona de espaldas sosteniendo un paraguas, suena un ambiente en el que identificamos sonidos no hápticos, como el canto de pájaros lejanos y la voz de la narradora en primer plano, pero también algunas notas musicales graves que parecen provenir de un instrumento de cuerda. Estas notas no forman una melodía, están espaciadas en el tiempo, como puntos que mantienen la

IMAGOFAGIA

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

sensación de tensión y misterio. La narradora cuenta que Bonino quiere viajar a Estados Unidos y menciona que se anota para la beca Guggenheim. Luego, lee la ficha de inscripción a la beca, mientras vemos el documento en pantalla. Escuchamos un zumbido de fondo que va ganando intensidad y altura tonal, y sonidos similares a truenos, o como si el viento golpeará el micrófono. Estos objetos sonoros, al igual que el ruido metálico y las notas graves, no emanan de las fuentes que vemos en el cuadro, no funcionan como información narrativa o contextual. Son resonancias, que percibimos con el oído pero que remiten a una experiencia del tacto. Además, en esta secuencia, algunas voces reciben un tratamiento que las separa de su dimensión significativa, apelando a su potencial háptico. Un ejemplo de esto surge cuando vemos los autos que pasan por una avenida delante de la pista de un aeropuerto y escuchamos frases de conversaciones que se mezclan, volviendo a las palabras ininteligibles. Las distintas imágenes hápticas sonoras que aparecen en esta secuencia remiten a un entorno ajetreado, acompañando un momento en el que la película abre distintos posibles caminos que Bonino pudo haber tomado. Las texturas sonoras vuelven tangibles los espacios, nos ponen en contacto con la experiencia de Bonino como viajante.

La secuencia sobre el regreso de Bonino a Argentina retrata un viaje nocturno en avión. Las imágenes hápticas se construyen en el campo visual gracias a la sobreimpresión de planos fuera de foco y oscuros de la pista del aeropuerto y las luces de la ciudad distantes. Escuchamos un zumbido grave y sonidos agudos y distorsionados, como si alguien arrojara o hiciera chocar entre sí objetos de vidrio o de lata. Estas texturas sonoras transmiten la sensación de algo que se rompe, remitiendo al estado en el que vuelve Bonino, tras afrontar una crisis que termina con una estadía en un psiquiátrico. La narradora menciona una serie de internaciones en Argentina. Vemos imágenes del ala del avión duplicada, está amaneciendo y se distinguen las nubes y el sol en el cielo. El zumbido crece en intensidad y los sonidos de objetos que se quiebran se

I M A G F A G I A

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

detienen. Una voz relata su recuerdo de un Bonino que volvió cambiado, atravesado por experiencias que deterioraron su salud física y mental. A través de las imágenes hápticas, esta secuencia intenta evocar aquello que las palabras no pueden representar, un momento doloroso para Bonino y para sus amistades. Las texturas sonoras permiten expresar lo inexpresable (Marks, 2000), atraviesan nuestros cuerpos y nos acercan a una ausencia.

Hacia el final de la película, hay una secuencia centrada en la última internación de Bonino. Comienza con un *travelling* por un camino rodeado de árboles, en el que se observan las copas recortadas contra el cielo, la imagen se superpone en sí misma. Escuchamos algo que chispea, como el crepitar del fuego o las gotas de agua que caen sobre la tierra. De fondo hay un zumbido grave y voces lejanas y reverberantes. La narradora cuenta que el hermano de Bonino lo interna en una colonia-hospital psiquiátrica de Oliva. Vemos una puerta al final de un pasillo, que podría estar en el interior del hospital. En ese momento, aparece un pitido muy agudo, al que luego se le suma otro aún más agudo, que suena un tiempo y desaparece. Estos sonidos resultan muy molestos, a pesar de su breve duración, en sintonía con el momento de desolación que esta secuencia evoca. Los encuadres son fijos, simétricos, retratan los juegos de la luz que entra por los ventanales en los espacios vacíos, remiten a un ambiente calmo que contrasta con las texturas del paisaje sonoro. Mientras contemplamos los árboles a través de una ventana y más tarde, un plano de una cama contra una pared, suenan pasos huecos y graves. Distinguimos una voz distante, parece que habla en francés. La narradora comienza a recitar palabras sueltas de la historia clínica de Bonino. El ambiente sonoro se calma, oímos pájaros e insectos. A continuación, hay un plano de un pabellón del hospital visto desde la galería de otro pabellón. Escuchamos voces y risas, junto con un zumbido de viento o de autos que avanzan en la ruta. Aparecen golpes débiles y secos, que remiten a la materialidad de la madera. Los golpes se vuelven rítmicos, seguidos de un sonido de algo que se raspa, componiendo una secuencia de golpes y

IMAGOFAGIA

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

raspados que se repite cada vez más rápido. Un anciano se aleja por un camino de tierra hacia una arboleda. Esta figura se asocia a Bonino cuando la narradora menciona sus salidas del psiquiátrico. Continúa la repetición de golpes y raspados, que se superpone al canto de distintos pájaros.

Las voces lejanas, zumbidos, pitidos y sonidos de golpes funcionan, en la secuencia que describimos antes, como texturas que evocan los estados mentales de Bonino en sus últimos días. Por momentos, se integran en paisajes sonoros densos, vibrantes, propios de una mente aturdida; otras veces, el entorno se calma, dejando paso a sonidos agradables, como el canto de los pájaros. Los afectos que estas formas sonoras movilizan no se perciben a través de un acto intelectual, sino a nivel del cuerpo. Marks (2000) propone que la visualidad háptica responde a una lógica no instrumental, ya que demanda una recepción corpórea que nos hace vulnerables a las imágenes. Aquí podríamos pensar cómo la escucha háptica nos propone un vínculo íntimo con una ausencia, a través de texturas sonoras cuyos sentidos se mantienen abiertos a la multiplicidad de posibilidades que surgen en el encuentro con quienes las escuchamos (Sanchez Clavijo, 2024: 160).

El paisaje sonoro háptico de la película no sólo moviliza afectos relacionados al estado interno de Bonino en las distintas secuencias. También está vinculado a su obra. La lengua del artista apunta a la imposibilidad de comunicar del lenguaje, lo corre de su dimensión significativa, para centrarse en el gesto, en el ritmo, en lo que se experimenta en el cuerpo, lo indecible (Moyano, 2017). Del mismo modo, los sonidos cuya fuente es difícil de identificar, las texturas sonoras, se comprenden a través de lo sensorial, construyendo sentido a través de la resonancia.

Las voces espectrales

Uno de los recursos a los que apela *Un cuerpo estalló en mil pedazos* para activar la dimensión espectral de las imágenes es lo no visible, las voces acusmáticas, que escuchamos sin ver a la persona que habla (Larson Guerra, 2012). La ausencia en el campo visual de estas presencias sonoras les confiere un carácter espectral. Como señala Depetris Chauvin: “Un sonido sin cuerpo, sin lugar de emisión visible, sugiere espectralidad. El sonido desencarnado hace audible el desprendimiento temporal, la asincronía, que es inherente a la espectralidad” (2019: 100). Así, las voces espectrales habitan las superficies de los paisajes y las texturas desde un tiempo otro, son presencias-ausencias. La disociación de lo sonoro y lo visual es, entonces, una forma de habilitar una espacio-temporalidad espectral en las imágenes de la película.

Entre las voces espectrales hay una que se presenta como un personaje que busca a Bonino. En este trabajo nos referimos a ella como *la narradora*, ya que su voz guía el recorrido de la película, y se distingue de las demás por su cadencia pausada, su dicción clara y por el modo poético en el que habla. A partir de la secuencia de créditos de la película podemos corroborar que esta voz pertenece a Eugenia Almeida.³

La frase “*dicen que*” aparece con frecuencia en los relatos de la narradora, como en una secuencia en la que habla de la vida universitaria de Bonino:

NARRADORA. Dicen que era un gran diseñador, que trabaja como ayudante de cátedra en la facultad. Dicen que lo despiden por pedir que la policía no ingresara

³ Eugenia Almeida nació en Córdoba, en 1972. Es Licenciada en Comunicación Social, egresada de la Universidad Nacional de Córdoba. Como periodista ha trabajado en medios gráficos, radiales y televisivos. Escribió las novelas *El colectivo*, *La pieza del fondo*, *La tensión del umbral* y *Desarmadero*. En 2015 publicó el libro de poesía *La boca de la tormenta*, y en 2019 el ensayo *Inundación. El lenguaje secreto del que estamos hechos*. Coordina talleres de lectura y clínicas de escritura (Almeida, 2024).

IMAGOFAGIA

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

en las aulas, otros, dicen, porque quería que los policías se disfrazaran de arlequín. Bonino está cada vez más cerca de Bonino, y todos quieren más (Sappia, 2020: 19m 03s).

La repetición de la frase “*dicen que*” permite a la narradora construir su voz entretejiendo otras voces. Como si se tratara de rumores, de historias escuchadas al pasar, sus relatos incorporan distintas verdades sin discutirlos. No es necesario justificar estas afirmaciones, “*dicen que*” invoca a un colectivo difuso, una fuente de autoridad y, al mismo tiempo, de duda.

Otras voces espectrales que escuchamos en la película son las de familiares y amistades de Bonino, cuyas anécdotas personales e íntimas están cargadas de afectos. Estas voces conforman un personaje colectivo, sus relatos llevan las marcas del habla cotidiana, de las fallas de la memoria, de los quiebres emocionales. Si bien en los créditos finales encontramos los nombres de las personas entrevistadas, durante las secuencias de la película no podemos identificarlas. Así, se borran las jerarquías entre los distintos relatos, todos tienen la misma validez, aunque sean contrapuestos. Esto se pone de manifiesto particularmente en una secuencia en la que escuchamos distintas versiones sobre el día que Bonino saltó al río Sena, cada una con una explicación diferente, y en muchas de ellas quien habla afirma haber sido la única persona junto al artista en esa ocasión.

La voz acusmática de Bonino se hace presente en tres momentos de la película, a través de audios de archivo. En las primeras dos apariciones habla en su lengua, que nos permite reconocerlo a pesar de que la película no nos brinda ningún elemento para corroborarlo, más que las descripciones previas de sus obras. La tercera vez que escuchamos a Bonino es en un fragmento de *Piedra libre* (Leopoldo Torre Nilsson, 1976), donde hace de cura y recita un diálogo en español perfectamente entendible. Esta última vez, la narradora menciona la

película y explica la escena antes de que suene el audio. De esta manera, se evidencia que *Un cuerpo estalló en mil pedazos* renuncia a la posibilidad de mostrar a Bonino actuando, manteniendo su figura como una voz espectral.

El entramado de distintas voces que encontramos en *Un cuerpo estalló en mil pedazos* también forma parte de la obra de Bonino. Desde su adolescencia, el artista era un gran imitador: “sus imitaciones reproducían su vida familiar mezclada con la escolar. El resultado era delirante y singularísimo, pues reinventaba los clichés de sus profesores con los de los pastores que, por la religión de su familia, conocía y escuchaba cuando impartían sus conferencias mezclando diversos idiomas” (Moyano, 2017: 56). Los primeros juegos de Bonino se nutrían de otras voces que se hacían presentes a través del ritmo, la cadencia, el gesto, más que del contenido de sus palabras. La película toma esta *actitud boniniana* para dar forma a un relato coral, donde las voces espectrales se articulan en un diálogo poético.

Al presentar distintos posibles caminos que Bonino pudo haber tomado en ciertos momentos, distintas versiones de un mismo hecho, preguntas sobre su paradero y períodos en los que su destino es incierto, la película abre lugar a la duda y lo indeterminado, mezcla en sus relatos recuerdos con imaginaciones y fantasías. Laura Marks (2000) propone que la fabulación es una operación necesaria en el abordaje creativo del duelo, cuando se intenta evocar un ser querido ausente, del que no hay registros. “Cuando no hay imágenes disponibles, es necesario hacer arqueología para crear las imágenes” (Marks, 2000: 33).⁴ Esta búsqueda arqueológica, para Marks, implica un movimiento que parte de la excavación para ir hacia la fabulación (2000: 5). Ante la falta de registros de Bonino, *Un cuerpo estalló en mil pedazos* recurre a la fabulación como estrategia para acercarse a una figura que deviene fantasmal.

⁴ When no image is available, in short, archaeology must be done in order to create images.

A modo de cierre

Apoyo el oído en la tierra para oír lo que tiene dentro.

Eugenia Almeida, *Inundación*, 2019.

La cartografía de *Un cuerpo estalló en mil pedazos* está hecha de contrastes, tensiones y contradicciones. Las diferencias entre la quietud de una mirada contemplativa y el movimiento de los cuerpos en el espacio, entre las texturas visuales y sonoras y las imágenes no hápticas, entre la voz de la narradora y el resto de las voces espectrales, entre los distintos relatos de un hecho, remiten a afectos que se superponen en un entramado espeso. Estas distintas capas de sentidos componen la figura de Bonino como un fantasma cuya identidad es múltiple, misteriosa, y compleja.

Este análisis parte de una perspectiva afectiva y cartográfica que permite comprender el modo en que la película vuelve habitable su espacio cinematográfico, proponiéndonos un modo particular de vincularnos con el pasado a través de los ecos que resuenan en el paisaje, que vibran en el propio cuerpo, habilitando un encuentro con una ausencia, una intimidad con un desconocido.

Las categorías que proponemos y los recursos de la película que estudiamos apelan a encontrar los pasadizos que conectan los afectos, el territorio y la ausencia. Estos elementos son fundamentales en la construcción de la poética de lo íntimo que caracteriza las películas cartográficas del cine cordobés contemporáneo, un cine regional que al retratar sus paisajes habitados reafirma su identidad audiovisual.

Bibliografía

Almeida, Eugenia (2019). *Inundación: el lenguaje secreto del que estamos hechos*. Córdoba: Documenta Escénicas ediciones.

I M A G O F A G I A

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

Almeida, Eugenia (2024). "El rayo lector: así comenzó a leer Eugenia Almeida" en *Eterna cadencia*, 12 de marzo. Disponible en: <https://eternacadencia.com.ar/nota/el-rayo-lector-asi-comenzo-a-leer-eugenia-almeida/10737>. (Acceso en: 11 de marzo de 2025).

Bruno, Giuliana (2017). "Una Geografía de la Imagen en Movimiento" en *laFuga*, número 20, Primavera. Santiago de Chile: laFuga. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/una-geografia-de-la-imagen-en-movimiento/850>. (Acceso en: 14 de enero de 2025).

De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós.

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

Larson Guerra, Samuel (2012). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

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

Moyano, Manuel Ignacio (2017). *Bonino: La lengua de la inocencia*. Córdoba: Borde Perdido.

Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu editores.

Sanchez Clavijo, María Paula (2024). "Cartografías afectivas en la película *Un cuerpo estalló en mil pedazos*. Bonino como un fantasma que habita los paisajes y los recuerdos" en *TOMA UNO*, número 12. Córdoba: Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/47090>. (Acceso en: 14 de enero de 2025).

Solar Olivares, Valeska (2016). *La silueta del fantasma: escrituras en torno a la imagen-aparición*. Tesis de grado. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

*Paula Sanchez Clavijo es Técnica Productora en Medios Audiovisuales y Licenciada en Cine y Televisión graduada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. En el periodo 2019-2020 fue ayudante alumna en la cátedra de Montaje (Plan 1987). Se desempeña profesionalmente en las áreas de montaje y fotografía. E-mail: sanchez.clavijo.paula@gmail.com