“La mamá de Oscar”. Tras la vida

Ileana Rodríguez

DOI: 10.54871/ca25bp12

En este trabajo comento la relación que establecí con “la mamá de Oscar”, una mujer que protagoniza la película de Anais Taracena *Tras la vida* (2023).[1] Se trata de la búsqueda de un hijo “desaparecido” del cual ella tiene la certeza que está vivo. Para introducirla, señalo brevemente la diferencia entre dos conceptos ordenadores, el de *biopolítica* de Michel Foucault y el de *necropolítica* de Achille Mbembe: el primero refiere a quin puede vivir y el otro a quien debe morir; uno trata de la administración y control de la vida; el otro, de los seleccionados a morir, o de aquéllos que no importa que mueran. Me apoyo en el trabajo de Mbembe, *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo* porque considero útiles los contenidos y contextos de “lo negro”, al subrayar las políticas necro que subyacen a proyectos de modernidad, conocimiento y gobierno que bien se ajustan a una lectura de los “desaparecidos” (Mbembe, 2016). También porque Mbembe rearticula el pensamiento alrededor de otros dispositivos conceptuales, formas de organización laboral y modelos

[1] El encuentro tuvo lugar en la Plataforma para el Diálogo “Biopolítica, violencias de género y resistencias en América Latina”, que dio lugar a este libro.

de gobernanza que matizan categorías sólidas básicas como *mercado*, *trabajo*, *Estado*, proponiendo *plantaciones*, *fincas* o *estancias*, cuyo lugar axial en la modernidad capitalista es soslayado y que están más cerca de lo real que me ocupo. Por tanto, pienso la categoría *desaparecido* como análogo a la categoría *negro* en Mbembe.

Su tesis es que la razón occidental ha "negreado" y "salvajeado" el universo cognitivo y laboral haciendo extensivo los predicados del concepto *negro* a la enorme producción de poblaciones prescindibles en las cuales entran los "desaparecidos". El imaginario de "lo negro" moderno participa activamente en una genealogía alternativa a los derechos de gente y, consecuentemente, la *razón negra* remite a las tecnologías y dispositivos para someter la animalidad de "lo negro", o del "desparecido", al cálculo de la extracción de plusvalía y nunca construye esa gente dentro de las rúbricas de *uno de los nuestros*. Por eso mismo, las lógicas que articulan "lo negro" sirven para iluminar conjuntos poblacionales que no alcanzan dentro de esos "nuestros", por ejemplo, migrantes, desaparecidos u otras identidades subalternas, producidas ayer y reproducidas hoy por la expansión planetaria de mercados, en nuestro caso, clandestinos y subterráneos, que operan, no obstante, bajo la égida del capital, las finanzas, el complejo militar postimperial y tecnologías electrodigitales. *Lo negro* designa así realidades heteróclitas, múltiples y fragmentadas, experiencias históricas diversas, vidas en asedio, pensadas desde fuera, más ciertamente parte consubstancial del proyecto avasallador de la modernidad. Podemos pensar que el desaparecido vive, como si fuese posible, en tiempos e historias simultáneas y exclusiones raigales de un proyecto de nación y modernidad ajeno a ellos. El desaparecido participa así de lo negro en tanto que biología vulnerada, hermenéuticas de fronteras infranqueables, construido como región excluida, que ambula en un mundo perdido, escindido, generador de miedos y tormentos, contrariedades, sufrimientos y catástrofes –un *no semejante,* sin derechos civiles y políticos, existiendo por y en el vacío de los tráficos mercantiles clandestinos, como si estuviera fuera del Estado.

Figura 1. Afiche del documental Tras la vida

"Ah, ¿usted es hondureña? Me siento obligada a preguntar porque los hondureños no abundan en los congresos. ¿Cuál es su campo?", inquiero. No sé si en verdad le pregunté por su especialidad de esa o diferente manera, lo cierto es que lo hice y ella me contestó: "No, yo no soy académica, yo solo soy *la mamá de Oscar*". Lo diría así de esa manera o simplemente dijo "No, yo soy *la mamá de Oscar*". La respuesta me dejó descolocada. Su oficio, profesión o campo en ese congreso era el de ser madre. Carmen Chinas vio mi desazón e intervino, "ella es la protagonista de la película de Anais Taracena *Tras la vida*", (2023) advirtió con aplomo.[2] Yo había visto ese docufilm recientemente porque me habían dicho que mi participación en el programa era comentarlo, pero después las organizadoras cambiaron de idea y me pusieron en

[2] La conversación tuvo lugar en el congreso antes citado el 22 de noviembre del 2023.

otra mesa. Entonces, callé, pero la tensión ya se había instalado, la tensión entre yo y yo, porque estaba al lado de esa mujer cuya manera de conducir la vida y de ir tras ella era en definitiva vital.

En *Tras la vida* ella me había sorprendido porque mostraba una tenacidad desacostumbrada ante el infortunio, una tranquilidad adquirida a fuerza de tesón, porque ¿cómo es la vida después de la desaparición de un hijo? ¿Y cómo la camina uno paso a paso tras ella cuando eso sucede? Algo conozco de esa estupefacción, aunque de sesgo diferente; algo sé de esa garra que despedaza por dentro nuestra carne trémula y nos deja atónitas, vacías, un fierro caliente en la frente, una opresión aplastante en el pecho, una falta de aire ante eso sucedido insólitos, apenas atinando a seguir respirando, obligadas para luego ir en pos, o tras, o hacia la vida de ese hijo con la esperanza de encontrarlo y traerlo a casa. Eso es lo que esta mujer se propuso y lo que el docufilm de Taracena desvela en los 37 minutos de filmación de *Tras la vida,* en el que "la mamá de Oscar" muestra la misma serenidad y determinación que me mostró en el elevador en esa conferencia sobre biopolítica y necropolítica que me dejó alterada.

Figura 2: Toma del documental Tras la vida

Un gato asomado a una ventana. Del otro lado, pintada en un edificio, el rostro de una mujer: Marichuy (María de Jesús Patricio), candidata a la presidencia de México por parte del Congreso Nacional de Indígenas. Con delicadeza, el gato no lastima con su movimiento ágil y cuidadoso unas plantas bajo la ventana que sosiegan. Fuera de

campo, suena un teléfono: se trata de la madre de un desaparecido. Para esto no sabemos que "la mamá de Oscar", que es quien contesta el teléfono, tiene a Oscar, su hijo, desaparecido.

El *desaparecido* constituye una relación conflictuada del deseo. Para operar políticamente, tiene que entrar en lo social a través de los sentidos, participar *de* lo sensible y manifestarse *en* lo sensible, hacerse imagen, efecto óptico o auricular, deshabitar la estructura de un *yo* desfallecido invisibilizado. En esta conversación telefónica, el rostro humano del desaparecido adquiere una presencia auricular, y recupera desde las profundidades de la imaginación esa fantasmagoría que le permite ocupar un lugar social, mientras nos adentramos en lo que parece una organización dedicada a ir tras la vida de esos que no se sabe dónde están.

El guion del documental es justamente esa serie de llamadas reales de las madres que van marcando en el oído las geografías del terror, junto a las reflexiones de "la mama de Oscar" sobre la desaparición de su hijo. En su hondo afecto, las madres proponen formas alternas a ese tipo de desorden psíquico-político, punto de fijación patológica y de encuentro con la parte de sombra y regiones oscuras del inconsciente estatal que produce e institucionaliza formas de infravida, indiferencia y abandono, que ultraja, vela u oculta la parte humana del otro con la que opera el Estado moderno en clave de bio y necropoder.

Para Mbembe, el valor que aporta la condición de *lo negro* como categoría de análisis es mostrar las estrategias de complicidad entre lo económico y lo biológico –hoy expresado en militarización de fronteras, parcelización y segmentación de territorios despojados de soberanía nacional que operan bajo autoridades fragmentadas y poderes armados privados, organización *ad hoc* que multiplica las condiciones de excepción y alimenta la anarquía, so pretexto de combatir inseguridad y desorden. La vida cultual, jurídica y política se expresa físicamente en la muralla, el campo de detención, la frontera y el pozoleo que aceleran los procedimientos de diferenciación, clasificación y jerarquización en la disolución física de los cuerpos, porque si no hay cuerpo, no hay delito. La razón negra codifica las

condiciones en las que aparece y se manifiesta ese sujeto hermenéuticamente desaparecido y la contrapone a la "consciencia occidental del negro", para construir el archivo de la historia de esas desapariciones, para dar cuenta de historias de pueblos creados como residuales, zonas grises de ciudadanías nominales, insertas en un Estado de libertad y democracia cuyo sustrato es de exclusión, de ciudadanías adversas que germinan en terrenos profundamente ambiguos raigales a la sucia superficie de la modernidad de sumisión.

El film *Tras la vida* cuenta el cuento de los desaparecidos a partir de la organización de la comunidad de madres de hijos "desaparecidos" que redistribuye lo sensible en los afectos, y se funda sobre el recuerdo de una pérdida indisociable de la muerte, materia prima para la fundación de la diferencia y el excedente, eso en cuyo nombre se llevan a cabo cesuras en el seno de la sociedad, se reparte, encierra o desaparece gente cuya vida y presencia son consideradas síntomas de la lógica del cerco, grupos poblacionales clasificados como especies, series, casos, peligros inherentes a su circulación. A ellos hay que neutralizar por anticipado mediante la desaparición real o hermenéutica, dispositivo de seguridad fundado sobre el arraigo biológico de la especie, ideología y tecnología de gobierno y su bioeconomía *apartheid*.

El asunto del film deja al vidente atornillado a la silla, defendiéndose de ese sentimiento que fuera de campo solo podemos imaginar y aborrecer: no queremos que nos pase lo mismo nunca, nunca queremos encontrarnos en esa situación. Pero ahí, desde la pantalla, el evento nos mira fijamente de frente.

***

Cine-ojo este, a manera de los Kinoks soviéticos, propuesta alterna al cine artístico y comercial. El film se centra en la selección y organización cuidadosa de la vida de estas mujeres con hijos desaparecidos tal cual es, sin los aparatajes de grandes decorados, estudios, realizadores, actrices, propios del cine comercial, el cine de entretenimiento

(Vertov, 1973; Penfold, 2013; Müller, 2020). El cine-ojo es más circunspecto, propone desdramatizar la postiza escenografía del cine comercial, prescindir de funciones del guionista, el director, el realizador, los actores, los ensayos, la puesta en escena. De eso hay todo en el docufilm de Taracena, que es la directora, la productora ejecutiva y de campo, la escritora, la investigadora, la transcriptora y coeditora. Siguiendo las propuestas cinematográficas del cine-ojo, ella presta atención al lugar, las personas, objetos y temas. El montaje es una secuencia de escenas filmadas que organiza desde el momento de la observación y después de ella, durante el rodaje y después de él, presentando documentos reales, la vida misma en toda su simple complejidad. La secuencia se monta a partir primero del tema de la asistencia a las madres afligidas, seguida por las particulares búsqueda del hijo y sus bemoles, la asistencia a los migrantes, las manifestaciones de protesta de las madres, el muro de la memoria, la sobrevivencia personal, la búsqueda que continúa siempre.

Fundamental a este relato es que el Estado no se hace responsable de estos cuerpos con los que sin embargo trasiega porque, a su ver, no concuerda con el sujeto del proyecto modernizador, sujeto-cosa, elegido a morir. En el film *Tras la Vida,* México se convierte en el epicentro de una nueva concatenación de mundos y conciencias constitutivos de esa nueva modernidad desacralizada, para la cual ese cuerpo es cuerpo de extracción, sujeto a la voluntad mercantil sobre la cual se asientan diversas dominancias y proyectos. El lazo social se amarra en estos cuerpos, suturando y saturando la relación servil y desapareciendo la evidencia al sustraer el cuerpo de lo visible social: el desaparecido no deja posibilidad de rastro jurídico, es un cuerpo desposeído de substancia cívica, relegado al rincón de los afectos maternos, único lugar donde pervive como pulsión afectiva. *Tras la vida* refiere a un desaparecido cuya única existencia es la de ser hijo y tener madre, binomio cuya fuerza es el afecto, inserto en economías extractivistas y seguritización que los condena a aprendizajes y flexibilidades perpetuas, vida íntima absorbida en su animalidad, coseidad, mercantibilidad, análogo a *lo negro* de Mbembe.

Figura 3. Toma del documental Tras la vida

"Lo seguiré buscando en vida toda mi vida, a Oscar" (28:06 min).

En un cuarto que se antoja pequeño, limitado, donde varios objetos nos hacen sentirnos en casa, en la casa de ella, con sus objetos reconocidos, cuyo único valor es el de armarle una cotidianeidad, nos sentimos entrando en una zona liminal. Esa mujer ya está instalada ahí. No está de paso. En la ventana se sienta contemplativo el gato al que agradecemos de inmediato acompañe a la protagonista. El gato presta un sentido de paz, sentido zen, parsimonioso, contemplativo, sereno, exactamente la contracara del asunto. "La mamá de Oscar" imita la ontología del gato, quien, en la ausencia del afecto carnal del hijo, del piel a piel, de la presencia, acompaña, arrulla, acuna, ronronea la vida a esta mujer, centro protagónico de la historia. ¿Es ella realmente el centro del relato o es realmente el hijo que ocupa la posición central en ese "tras" significante de la vida de ambos? ¿Es un tras como en la búsqueda, de un hacia, o es un tras en el sentido de atrás, de en pos de, de seguimiento? Es todo eso y más.

"La mamá de Oscar", dueña de la casa, tiene varios oficios: es madre, es detective, es miembro activo de una organización en búsqueda de lo imposible, tras ello, agua, aire, cielo y tierra, mujer que vive atareada, ya contestando el teléfono, ya anotando datos, llenando frascos de substancias que vende para sostenerse, hablando con los

migrantes, con el abogado, organizando los archivos de los desaparecidos –las suelas de los zapatos con las que caminaron en su búsqueda con mensajes que encarnan su lamento: "no que no, sí, sí, sí, ya volvimos a salir".

"Somos todólogas" dirá más tarde "la mamá de Oscar", cuando la encontremos en las marchas de madres de desaparecidos en la ciudad de México –cementerio de mexicanos, de migrantes (13:17 min). La cámara que filma no existe para ella (virtud de la directora). Ella está ocupada en sus menesteres diarios, su cotidianidad comprometida en un día cualquiera, afanada en cualquier instancia de su acontecer, de su quehacer. A todas luces es una activista acostumbrada a vivir entre las telarañas y nieblas, en la *tenebra* de las desapariciones de jóvenes migrantes; el de ella se llama Oscar, por eso ella es "la mamá de Oscar," la señora a quien acabo de preguntar por su profesión en el elevador que me ha dejado descolocada al contestarme la pregunta de a qué se dedicaba con un enigma a interpretar hasta que Carmen Chinas me saca del asombro cuando me explica que "ella es la protagonista del film" de Anaïs Taracena *Tras la vida*. Caigo entonces en la cuenta y enmudezco mientras el peso específico de la palabra desaparecidos me cae como un saco de piedras en la cara.

Figura 4. Toma del documental Tras la vida

Desaparecidos no me es una palabra ajena. Mi amiga Nora Strejilevich, de Argentina, tuvo a su hermano desaparecido. Detención y río era la frase lapidaria con que se expresaba la pérdida de familiares en la Argentina en esos días. A raíz de la pérdida de su hijo, "la madre de Gerardo", así se llamaba el hermano de Nora, murió de cáncer; años más tarde, el padre se suicidó. Nora sobrevivió escribiendo la historia de *Una sola muerte numerosa* más de una vez en forma novelada (Strejilevich, 2023). Yo la oí contar su cuento en otra conferencia hace muchos años, justo en Guadalajara, ciudad donde irá "la mamá de Oscar" a buscar a su hijo tres años después de su desaparición. Cuando oí a Nora hablar de su hermano desparecido, yo leía el *Memorial de Sololá* y podía percibir en el relato de esta hermana el suspiro entrecortado, la profunda desolación que albergaba. No sentí esa desolación en el caso del film de "la mamá de Oscar". Y eso era lo insólito. En el docufilm de Taracena, el drama de esta madre no pertenecía al género tragedia. Era el relato de una mujer que lucha contra su destino, contra esa *hubris*, como solo las protagonistas griegas lo saben hacer o, por el menos, así lo dejaron consignado en sus archivos literarios. Se trataba en este caso del empeño inclaudicable de encontrar al hijo con la determinación de meterse en la maleza enmarañada y espinosa de ese bosque oscuro. Yo no reconocí de inmediato a "la mama de Oscar", pero sí pude sentir en esa señora parada junto a mí en el elevador la misma entereza que ya había notado en el film dejándome desasentada.

> "Vivos se los llevaron, vivos los queremos" (12:51 min).

Esa tarde del 21 del mes de noviembre 2023, para ser específica, se mostraba el docufilm y yo no me pude quedar a verla. Al día siguiente la protagonista y la directora me dicen que la sesión estuvo magnífica y entonces les pido hablar con ellas. En el pasillo le pregunto a Anaïs Taracena cómo conoció a "la mamá de Oscar" y cómo realizó la filmación, y ella me cuenta que el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados (CALAS) tenía un fondo para

hacer un cortometraje sobre la desaparición forzada en América Latina. Anais decidió comenzar a investigar sobre madres centroamericanas que buscan a sus familiares desaparecidos en México, ya que es una realidad de la cual se habla muy poco. Fue durante la pandemia que contactó y conoció a "la mamá de Oscar".

De tal modo se inició una relación entre cineasta y protagonista que yo iba a conocer el día 22 de noviembre del año 2023 en la Facultad de Ciencias Sociales en San José, Costa Rica. Taracena relata que se puso en contacto con ella primero vía "wasap" y luego por Zoom, ya que estaban en plena pandemia. Cuando le pasaron el contacto le dijeron que "era una persona muy ocupada". A mediados del 2021, ya cuando se podía viajar de nuevo pudieron establecer una fecha para verse en México, adonde viajó Taracena por una semana para ponerse de acuerdo con ella y filmar las manifestaciones y actividades en torno al día de la madre en México, día en que las madres marchan y se manifiestan en contra de las desapariciones forzadas. La logística del encuentro fue dilatada, pero, una vez empezado el proceso, Taracena aseguró que no quería mostrar una mujer víctima, deshabilitada, despedazada, sino una mujer activa y para eso decidió filmarla en su cotidianidad: el gato en el alfeizar de la ventana, las substancias que vende en los estantes, el constante repicar del teléfono. Dónde pondría la cámara, se preguntaba la directora del documental para que no fuera intrusiva y todo pareciese natural dando a su vez tiempo a que "la mamá de Oscar" se ocupara de los asuntos de su vida. De ahí se explica la voz en *off*, fuera de campo, que a mi ver sirve de guion.

> "¿Dónde están, dónde están, nuestros hijos dónde están?" (12:56 min).

"¿Qué edad tenía tu hijo?", le pregunto a "la mamá de Oscar" sin terminar la frase. Como no voy a preguntarle cuándo desapareció entonces le pregunto por la edad: "19", me contesta. "Chiquito", comento. "Sí, chiquito". Pienso en mi nieto que tiene 19 años y un espasmo me apiedra el estómago. La flor de la juventud. "¿Por qué se fue?". "Por la violencia hondureña. Estaba amenazado. La última vez que habló

conmigo la comunicación se cortó de golpe". "La madre de Oscar" pensó lo natural: se le acabó la carga del teléfono, no tenía bastante saldo para seguir hablando, pero un resquemor le hizo saber que ella no creía esa explicación. Ahí se corta el hilo recto de la relación y empieza a establecerse una grieta en el relato maternal para empezar otra narrativa. Creo haber entendido que se lo contó a su hermana, quien creo que le dijo "¿Por qué lo dejaste ir?", como que si se tratara de dar o quitar permiso, frase insensible, sal y vinagre en la llaga. "La mamá de Oscar" entró en el silencio de un clandestinaje severo: no volvió a decir nada a nadie. Los vecinos nunca supieron nada. El marido no pudo aguantar el golpe y ella lo dejó. "Me quedé sin nada, sin nada", me dijo cuando le hablé de la presencia de los objetos en el docufilm que me parecían decidores de esas carencias, objetos archivo que me hablaban de una precariedad junto a una dramaticidad. La directora en su filmación confiesa que les concede gran importancia a los objetos: los objetos son la constatación de lo narrado, la prueba fehaciente de verdad –fotografías, huellas de zapatos con los que caminaron tras o en pos de, cartas, mensajes y todo lo que se hace para sobrevivir, lugares de memoria.

"La mamá de Oscar" había visitado, explorado, conocido, sabido, se había enterado de caravanas de mujeres que iban en busca de sus hijos a México y decidió unirse a ellas. La familia supo que ya estaba en su camino cuando una estación de televisión vino a filmar la salida de ese grupo y ella, que estaba sentada en la fila delantera del autobús, fue la primera en entrar en cámara. Así se enteraron de lo sucedido familiares y vecinos. El sentido de vida de su nueva vida quedaba de esta manera depositada en la esfera pública. Ese día empezó un nuevo ciclo que iba a servir de base a una documentación de archivo fílmico de la determinación de las madres por encontrar a sus hijos, como las madres de Plaza de Mayo, como las Madres de la Asociación de Madres en Nicaragua, la maternidad que toma una dimensión de lo político, el afecto que se amplía y expande más allá del pequeño núcleo familiar, lo entrañable lanzado a los aires huracanados de la historia social –lo entrañable, sí, porque los hijos se gestan

en las entrañas de la madre y porque ellos y nosotras fuimos durante meses una misma carne, un mismo cuerpo; sí, lo social, lo político, en contraposición de lo biológico, el desamparo substituyendo el cerrado afecto que guarda esa relación–, las tripas de fuera. Una nunca se separa del hijo, una nunca lo declara desaparecido; está pegado a uno como la uña a la carne –tal el amor según el Cid Campeador.

"¿Cómo es que escogiste a Anaïs para este documental?", pregunté a Carmen, quien se nos une en la mesa donde conversamos sobre la producción del film íntimamente tres mujeres unidas ahora a la de la productora. Todo el sistema de producción en connivencia: financiación, dirección fílmica, personaje, crítica cultural. "La verdad", dice Carmen, "es que el perfil de Anaïs nos convenció por los trabajos documentales que revisamos de ella y su enfoque de dignidad y respeto a los derechos humanos. No queríamos una producción sobre el llanto y la desesperación, queríamos una sobre una vida activa, empeñada en encontrar la verdad, su verdad, una verdad sobre lo innombrable e indeseable".

"¿Cómo voy a encontrar a mi hijo en medio de tanta gente?" (05:06 min).

El guion lo constituyen las conversaciones telefónicas, las conversaciones entre el abogado y la protagonista, entre la protagonista y alguna otra participante en la empresa que promueve y cree en la vida. La metáfora del film, ya sugerí, es la de la calma cuidadosa del gato que despacito busca, urde, se mueve en derredor. El asunto es la búsqueda, pero lo fundamental es cómo se realiza: espacios cerrados mostrando las señas de identidad, el nombre, el lugar, una proyección de vida de diez años en la fisionomía, un ser que proyectado cambia a la vista y se identifica: cómo era Oscar a los 19 años de edad y cómo diez años, o más, después. Dónde buscarlo y cuáles eran las pistas para encontrar esa aguja en un pajar, esa estrella fugaz en el firmamento, ese grano de arena en el mar que lo hará aparecer de nuevo en lo sensible.

La cámara sigue a la protagonista de espalda mientras camina por la ciudad. Así podemos ver de frente lo que ella ve, la multitud de rostros que pasan por su camino en sentido opuesto y uno imagina con qué acuciosidad esa mujer ve cada uno de ellos con la esperanza de reconocer en esa multitud abrumadora a uno, al que ella busca, al que ella va a reconocer de inmediato; cómo presta en todo momento su atención: al ver pasar un autobús o al subirse a él siempre alerta, en búsqueda de una pista, aun si efímera, que lo pueda llevar a él, con ilusión de ver un parecido en ese chico que pasa a su lado y que pudiera ser Oscar. Sin desfallecer. Podemos imaginar lo que es andar con la esperanza a cuestas, escrutando cada rostro visto en la calle, cada uno sentado en el autobús; podemos sentir la carga que significa mirar a alguien por detrás y buscarle disimuladamente la cara para ver si es el buscado –"Hay muchos chavos que se le parecen". Se imagina uno si pudiese hablar en voz alta con todos los que van en un autobús y decirles: "Ando buscando a mi hijo; déjenme verlos, por favor, porque quiero saber si alguno de ustedes es él", como hacen las hijas de las desaparecidas en la Argentina, pidiendo que voten contra un presidente que piensan traerá nuevas desapariciones al país: "Como aparezca pero que aparezca", proclama "la mamá de Oscar" (3:46 min). Para encontrarlo necesita mantener en todo momento la entereza. "No creas que no hay momentos en que no me quiebro", nos dice mientras platicamos, "pero entonces me digo 'no' y busco qué hacer para entretenerme".

> Mis pasos son tus pasos (19:32 min).
>
> No tengo que buscar a mi hijo bajo la tierra. Nosotras seguimos buscando a nuestros hijos con vida. Así nos llamen locas [...] No me voy a ir de este país sin saber qué pasó con mi hijo. A mí el día que me digan, aquí esta su hijo sin vida pues me van a decir quién le quitó la vida a mi hijo. Y esa es mi lucha y eso creo que le ha quedado bien claro a las autoridades porque se los he gritado infinidad de veces (34:33 min).

En la composición predomina la imagen: imagen en el retrato, imagen en la camiseta, imagen en imágenes consecutivas trazando el paso de los años en el rostro. La primera serie de retratos son todos parecidos: rostros posibles adivinados con el paso del tiempo, once años para ser precisos. Oscar desapareció el 19 de enero del 2010 en Jalisco y durante el film se nos dice que ya han transcurrido once años. Ahora tiene 31 –el film fue entonces rodado en 2021. ¡Los rostros diversos que puede haber adquirido el hijo con el transcurso del tiempo! Imágenes que no la satisfacen porque la que cuenta es la última que la madre vio y se le quedó congelada en el sentimiento, en la memoria, imagen que conjuga con la de sus sueños, en la que lleva al hijo-niño agarrado de la mano en completa protección. Al poner las diversas imágenes de papel sobre la mesa, imágenes de secuencia virtual de cómo puede ser Oscar hoy, la cámara enfoca sus manos, que van colocando las distintas versiones sobre la mesa, posándolas con cuidado sobre una superficie en caricia explícita, con la parsimonia del que quiere reconocer, identificar, contribuir, ayudar en la búsqueda. A estas imágenes en papel se une la búsqueda que ella realiza en la calle, de la que hablé arriba, y por todo el territorio nacional –Tuxpan, Guadalajara, Puerto Vallarta, Aguas Calientes, Zapopan y muchos otros más. "A muchas personas les sorprende que yo lo siga buscando en vida" (27:56 min).

"David, escucha, tu madre está en la lucha" (13:45 min).

Post-script

En reciprocidad, cuento yo mi cuento. A mí también me desaparecieron un hijo. Tenía sólo seis años cuando lo fueron a llevar a la escuela. Estaba en el kínder. Yo sabía quién lo había hecho, pero no sabía dónde se encontraba. A su hermano mayor, de sólo 9 años, lo dejaron con un hombre que, según dijo él, tenía una gran cicatriz y se lo llevó a comer una hamburguesa al McDonald's dando tiempo

de regresarlo a casa una vez que el padre de mi hijo pequeño hubiese cruzado la frontera entre Estados Unidos y México –San Diego, California y Tijuana, mes de Julio de 1969. Esa fue otra violencia encadenada de efectos perdurables. Cuando supe lo ocurrido entré en estado de estupor, me encerré en mi cuarto y no hablé con nadie. El golpe era de muerte. ¿Dónde lo iba ir a buscar? ¿Dónde lo podría encontrar? Me fui a Tijuana con la vana esperanza de hallarlo –aguja en un pajar, estrella en el firmamento, arena en el mar. Mi hijo desaparecido me contó la primera vez que lo visité que estaba en un restaurante cuando me vio pasar. No sé si eso es cierto o no, pero la frase era devastadora: cómo es que no lo vi yo a él. Yo creo que lo busqué en los hoteles. No lo iba a encontrar. Supe meses después que se lo había llevado a Nicaragua. Lo fui a ver ahí y su padre me permitió verlo durante cinco días de 7 a 8 de la noche mientras sentado frente a mí me apuntaba con una pistola. Hice todo lo que pude a sabiendas que no lo iba a recuperar. El padre de mi hijo había tratado de matarme una vez. Lo haría de nuevo impunemente. Yo dejé ir a mi hijo viéndole la desesperanza en la cara el último día que salimos de su casa su hermano y yo y lo dejamos atrás. Nunca iba a perdonar ese abandono. ¡Nunca! Mi hijo había aparecido, pero para sobrevivir lo declaré muerto. Es la primera vez que después de más de cincuenta años de su ausencia me atrevo a mal contar este cuento en reciprocidad al de Ana Enamorado, "la mamá de Oscar", que me contó el suyo. Alexia Ugalde tiene razón de decir que soy una sobreviviente de feminicidio.

Bibliografía

Mbembe, Achille (2016). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo.* Barcelona: Futuro Anterior.

Müller, Sara (2020). Elizaveta, Leny y Agnès: tres mujeres que cambiaron el cine. *Cuaderno 91. Centro de Estudios en diseño y comunicación. Universidad de La Rioja*, *22*, 167-184.

Penfold, Christopher (2013). *Elizaveta Svilova and Soviet Documentary Film* [Tesis de doctorado]. University of Southampton. https://eprints.soton.ac.uk/367302/1/C%2520Penfold%2520Thesis.pdf

Strejilevich, Nora (2023). *Una sola muerte numerosa. Un día, allá por el fin del mundo.* Buenos Aires: LOM.

Taracena, Anaïs (dir.) (2023). *Tras la vida* [documental]. Asombro Producciones-CALAS.

Ugalde Quesada, Alexia; Hatzky, Christine y Chinas, Carmen (21-23 de noviembre de 2023). *Plataforma para el Diálogo: Biopolítica, violencias de género y resistencias en América Latina.* CALAS Centro Regional Centroamérica y Caribe, Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC), Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Vertov, Dziga (1973). *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos.