



ESCENA. Revista de las artes  
ISSN: 2215-4906  
escena.iiarte@ucr.ac.cr  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica

Sanabria-Solano, Iván  
Mirar con ruido. "She Knows so Many Secrets"  
ESCENA. Revista de las artes, vol. 78, núm. 1, 2018, Julio-, pp. 149-160  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561160416007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

**Mirar con ruido. “She Knows so Many Secrets”**  
*Looking with Noise. “She Knows so Many Secrets”*

*Iván Sanabria-Solano*



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

# Mirar con ruido. “She Knows so Many Secrets”

## *Looking with Noise. “She Knows so Many Secrets”*

Iván Sanabria-Solano<sup>1</sup>  
 Universidad de Costa Rica  
 Costa Rica

**Recibido:** 23 de agosto de 2017    **Aprobado:** 27 de setiembre de 2017

### Resumen

En el presente artículo se analiza parte de la obra de la cineasta belga Chantal Akerman a partir del trabajo audiovisual *Chantal: art, cinema, vie...* [Chantal: arte, cine vida...] presentado en Festival Los Okupas, San José–Costa Rica, en diciembre de 2015. Dicho trabajo surge a partir de la noticia de la muerte de Chantal Akerman, quien decide acabar con su vida en octubre de 2015. En la realización del proyecto se reúnen Ronald Bustamante (*noise*) y Susan Campos (compositora), junto a la voz de Ana Echandi, la colaboración en curaduría visual de Ernesto Calvo y la edición del video por Catalina Barrantes. El ensayo se estructura a partir de los cinco títulos que componen cada apartado que, a su vez, corresponden a cada uno de los nombres de las cinco canciones que conforman el proyecto *Beauty, Death Songs* [Belleza, Canciones de Muerte], incluido en el álbum *Minimal Agression* (2015), de la compositora Susan Campos, junto a la poesía de Elise Plain. Dicho proyecto es de suma importancia debido a que sirvió como articulador sonoro para el trabajo audiovisual *Chantal: art, cinema, vie...* (2015).

**Palabras clave:** cine experimental; instalación audiovisual costarricense; transfeminismo; corporalidades; Chantal Akerman

---

<sup>1</sup> Docente en la Universidad de Costa Rica. Licenciado en Psicología con énfasis en Psicoanálisis por la Universidad Centromericana de Ciencias Sociales. Correo electrónico: ivan.sanabriasolano@ucr.ac.cr

### Abstract

This article analyzes part of the work of the Belgian filmmaker Chantal Akerman from the audiovisual work *Chantal: art, cinema, vie...* presented at Festival Los Okupas, San José-Costa Rica, in December 2015. This work arises from the news of the death of Chantal Akerman, who decides to end her life in October 2015. In this project, Ronald Bustamante (noise) and Susan Campos (composer) meet together with Ana Echandi's voice, the collaboration in visual curator of Ernesto Calvo and the edition of the video by Catalina Barrantes. The essay is structured from the five titles that make up each section, which in turn correspond to each of the names of the five songs that make up the project *Beauty, Death Songs*, included in the album *Minimal Agression* (2015), by the composer Susan Campos, next to the poetry of Elise Plain. This project is of great importance because it served as articulator of sound for audiovisual work *Chantal: art, cinema, vie...* (2015).

**Keywords:** experimental cinema; costarican audiovisual installation; trans-feminism and corporality's, Chantal Akerman

### “Prologue”<sup>2</sup>

El mejor homenaje es el que no se hace. O, en el mejor de los casos, es aquel en el que se evita el mal de ojo y no se exalta demasiado, sino lo justo, así como para no molestar a los dioses y no provocar envidia en sus fieles seguidores. En ciertas situaciones habituales, en ocasión de alguna muerte, se utiliza la expresión *coqs egorgés* [gallos degollados o desplumados] que, metafóricamente, es utilizada como “desplumar al gallo” para hacer alusión a aquellos que son *desplumados* por medio de “comentarios” después de muertos. Ese festín se da una vez que la persona se encuentra muerta, pero agregaría que, en algunos casos, se da también cuando se encuentra viva y se “chismorrean” a sus espaldas.

**Figura 1.** Afiche diseñado utilizado para la promoción del evento



Fuente: Odio (2015)

Lo mismo aplica para los acólitos, aquellos seguidores y dependientes, pero mejor que cada quien saque sus propias conclusiones sobre ellos.

Es evidente que este no es el caso del trabajo audiovisual: *Chantal: art, cinema, vie...* presentado en el Festival Los Okupas, San José, Costa Rica, en diciembre de 2015 (Fig. 1). Dicho trabajo surge a partir de la noticia de la muerte de la cineasta belga Chantal Akerman (1950), en octubre de 2015. Se reúnen Ronald Bustamante (*noise*) y Susan Campos (compositora), junto a la voz de Ana Echandi, la colaboración en curaduría visual de Ernesto Calvo y la edición del video por Catalina Barrantes. Lo que proponen, en vez de un homenaje es un exorcismo, quizás de su suicidio, a los 65 años, quizás por el impacto de su obra y la repercusión de sus inquietudes, quizás por ambas razones y muchas otras. Como bien lo mencionan los

<sup>2</sup> Prólogo. Los cinco títulos de los apartados de este artículo, corresponden a cada uno de los nombres de las cinco canciones que conforman el proyecto *Beauty, Death Songs*, incluido en el álbum *Minimal Agression* [Agresión Mínima] (2015), de la compositora Susan Campos, junto a la poesía de Elise Plain. Proyecto que sirvió de articulador sonoro para el trabajo audiovisual *Chantal: art, cinema, vie...* (2015).

artistas en sus notas de presentación al evento: “hemos decidido hacer una suerte de ‘exorcismo’ más que ‘homenaje’, es decir: una forma de convocarla y darle nuevamente vida a sus irreverencias artísticas y humanas, más que reverenciarla y petrificarla cual estatua” (Calvo, s.f.).

Comentar críticamente sobre los homenajes petrificados es importante porque en su mayoría vuelven infértil la obra del autor, al fijar el sentido en elogios, lo que resultaría en una estabilización hipnotizada tanto de la obra como del autor. En esta misma línea, *Chantal: art, cinema, vie...* (2015) cumple una función *apotropaica*, tanto para los artistas como para los restos de lo que fue una vida y una obra atribuibles a Chantal Akerman. Sin embargo, y esto es lo que nos debe interesar, a raíz de la obra de Chantal Akerman algunas preguntas insisten ¿qué podríamos, eventualmente, aprehender de la muerte de Chantal? ¿Qué es lo que insiste y, a la vez, provoca más resistencia de su obra? Del lado del creador, ¿cómo hacer una obra sin quedar capturado en ella? Y de parte del espectador algo parecido, ¿cómo contemplar una obra sin quedar capturado en ella? Cuestionamientos enfocados en los efectos de fascinación causados por la obra. Propongo, de manera inicial, que el resultado audiovisual de *Chantal: art, cinema, vie...* (2015) es un intento de agujerear su obra, de producir un choque sonoro, de introducir un *ruido-otro* a los paisajes y la imagen cotidiana de los cuerpos del universo de Chantal Akerman. Pero, ¿a qué nos referimos con todo esto?

### “Yo no soy rubia”<sup>3</sup>

En el ensayo *Género melancólico / Identificación rechazada* (2010), la filósofa y activista estadounidense, Judith Butler concibe al género desde lo melancólico a partir de ciertos planteamientos de Sigmund Freud (citado por la autora). Específicamente, a lo primordial de la formación de identificaciones que conformarían al yo a partir de un “vacío fundamental”. Lo melancólico como proceso inconcluso de duelo del objeto perdido que: “es incorporado y preservado fantasmáticamente dentro del yo y en tanto que yo” (Butler, 2010, p. 148). Lo que esto quiere decir es que la identificación con el objeto funciona como un medio para desligarse del objeto, la incorporación del objeto mismo hace que se preserve en la psique y no se pierda del todo:

podríamos concluir que si la identificación melancólica permite la pérdida del objeto en el mundo externo es precisamente porque ofrece un modo de preservarlo como parte del yo y, por consiguiente, de evitar que la pérdida sea una pérdida total (Butler, 2010, p. 149).

---

<sup>3</sup> Letra de *Yo no soy rubia*: “Yo no soy rubia. / Se llamaba Marilyn (¡Oh bella / belleza / triste!) / Te imagino porque no puedo verte. / (¡me da mucho miedo / la vida!)” (Susan Campos).

El punto central es que estas identificaciones melancólicas son constitutivas en la formación del *yo*, un *yo* que además es con género, en la formación de las posiciones femeninas y masculinas. El tema sobre el que le interesa reflexionar a Butler (2010) es sobre esas pérdidas constitutivas, que no son reconocidas ni lloradas y que son discriminadas. Es decir, que provienen de una prohibición cultural, moral o ideológica, y que intervienen en la formación de identidades:

Si ocurre, ello es solo bajo el signo oficial de su prohibición y negación. Cuando ciertos tipos de pérdidas son impuestas por unas prohibiciones culturalmente dominantes, ello da lugar a una forma cultural de melancolía, la cual señala la internalización de la carga homosexual no llorada y no llorable. Y cuando no existe ningún reconocimiento o discurso público con el cual pueda nombrarse y llorarse la pérdida, la melancolía adopta dimensiones culturales de enorme trascendencia contemporánea (p. 154).

En este ensayo, Butler (2010) hace énfasis en la internalización de la carga homosexual no llorada y no llorable. Sin embargo, podríamos extender esto a pérdidas no reconocidas y no lloradas de otra índole, desde las propuestas *transfeministas* (Sayak, 2014) sobre corporalidades no hegemónicas, que también importan y son constitutivas de un *yo* y de múltiples identidades, hasta las pérdidas de grupos minoritarios (¿minoritarios?) de diversas posiciones de masculinidades y femineidades; de sexualidades LGTBI y *queer*; de diferentes etnias y nacionalidades; de exiliados y migrantes. Inclusive, de las muertes y masacres contemporáneas presentes mediante la violencia y crueldad en feminicidios, infanticidios y genocidios, así como las víctimas inocentes en conflictos bélicos, fundamentalismos religiosos y narcotráfico, esto dentro de las diversas *necropolíticas neoliberales* (Mbembe, 2011).

En su primer cortometraje, *Saute ma ville* [Salta mi ciudad] (1968), interpretado por la misma Chantal Akerman, que en ese entonces tenía 18 años, se termina con una muerte, con un suicidio. Pero en vez de “suicidio”, como bien lo señala el historiador Ramón Andrés en su *Semper dolens* [Siempre de luto]. *Historia del suicidio en Occidente* (2015), lo más adecuado sería decir *mors voluntaria*, muerte voluntaria, quitándole esa condición patologizada y criminal, cargada de contenido moral e ideológico, devolviendo su entramado complejo de conjetura a la existencia y de conflicto atávico, su irresuelto enigma que tanto nos seduce y aterra.

Inclusive diríamos que *Saute ma ville* (1968) corresponde a duelos y muertes, no lloradas y no llorables; no efectuadas y no aceptadas, de muertes voluntarias discriminadas y de femineidades que no se amoldan a los roles impuestos y a las cotidianidades heredadas. De femineidades alienadas al borde, realizando los quehaceres y fallando en ello, que



gritan desesperadas a modo de tarareo ese “yo no soy rubia” (como estereotipo), que se encuentran atrapadas desde una cocina *sin-sentido*, con un ramo de flores, mientras encienden el gas (Figura 2). ¿Cuáles serían nuestras pérdidas personales repudiadas, no reconocidas y no lloradas, reflejadas y vociferadas en la obra de Chantal Akerman? ¿Son posibles otras maneras de vivir el duelo y la melancolía? ¿Cuáles sería las consecuencias políticas, culturales y subjetivas de la expresión de esta melancolía identitaria? Hay mucho ruido en todo esto.

### “Snow White”<sup>4</sup>

De manera inmediata, y a modo de antecedente en estas temáticas, una de las primeras asociaciones visuales que podemos hacer con la obra de Chantal Akerman corresponde a la serie pionera de pinturas de la artista nacionalizada estadounidense Louise Bourgeois, específicamente, con su *Femme maison* [Mujer casa] (Figura 3). En donde es más que evidente que los cuerpos femeninos están contruidos o hibridizados con casas o edificios, haciendo alusión al espacio doméstico en el que habían sido y son recluidas las mujeres. Si la propuesta visual de Bourgeois apunta al espacio corporal tomado por hogareño, por la apariencia

**Figura 2.** Detalle de *Saute ma ville*



Fuente: Fotograma del cortometraje (1968, 11:20').

**Figura 3.** *Femme Maison*, 1946-47



Fuente: Museo de Arte Moderno (1982).

<sup>4</sup> Letra de Snow white [Blancanieves]: “Every night she comes, / to take me out to dreamland... [Cada noche ella viene, / para llevarme a la tierra de los sueños...] / Dear little you, I’m so / sorrowful sorry, / ... / [Querido pequeño tú, estoy tan / doloroso perdón] Y cuando los pájaros veían a Snow White, decían lindas cosas lindas cosas. / Snow White, Snow White, the little men have come to say little love you / [Blancanieves, los hombres pequeños han venido para decirte un te amo pequeño]” (S. Campos).



simbólica exterior de una arquitectura cuadrada de casa, el significativo aporte de Akerman es una mirada en la intimidad de lo que ocurre dentro de esas *cabezas/casas*, en esas *identidades/hogar o cuerpos/objetos*.

Especialmente, lo que ocurre en la soledad de los personajes de Chantal Akerman, en el cotidiano vivir de lo femenino en un apartamento marcado por las huellas de este imaginario patriarcal. Acuñando el neologismo inventado por el psicoanalista francés Jacques Lacan, en vez de "intimidad" diríamos *extimidad* como aquello exterior que sería a su vez lo más íntimo y viceversa (M. Pasternac y N. Pasternac, 2003, p. 123). La obra de Chantal Akerman problematiza la oposición binaria entre lo íntimo y lo externo. Así, nos lleva por paisajes visuales y sonoros, exteriores e íntimos, los mezcla produciendo una extrañeza que socava las certezas identitarias y seguridades arquitectónicas. En el núcleo más íntimo encontramos lo más ajeno que, quizás, no queremos reconocer, al permanecer solo en el espacio *snow white* [blanca nieve] de *dreamland* [tierra de los sueños] (aludiendo a la letra de la canción). Esa mujer que no solo busca liberarse de la opresión de una casa y de los imperativos de belleza, sino de cuerpos que naufragan en la ausencia de un deseo habitable y en la agresividad del letargo del tiempo en las acciones diarias. El teórico del cine, Doménec Font (2012) es uno de los que mejor describe la obra de Chantal Akerman, al calificarla como geografías fronterizas, plagada de claroscuros, de ruidos diversos y murmullos urbanos; pero, fundamentalmente de identidades erráticas (o melancólicas, como desarrollamos anteriormente):

De ahí que entre la cercanía de los retratos íntimos y la lejanía de los paisajes capturados por la cámara de Akerman no haya una ruptura sino múltiples correspondencias. La misma expresión de deriva, pérdida y percepción de distancia, idéntica expresión de la escritura como experiencia física, las mismas oposiciones: documental/ficción, disyunción entre imagen y sonido, fijeza del cuadro/movimiento aberrante. Cuando Chantal Akerman documenta geografías fronterizas, trazados del espacio urbano, aberturas a la perspectiva infinita del desierto, no lo hace en calidad de viajera o de turista sino de cineasta que se sumerge entre los lugares intentando reconstruir la experiencia emocional y reminiscente del sujeto desterrado (p. 368).

Es decir, escarbar en el sesgo de lo ordinario para hacerlo hablar, o al menos balbucear, no es solo un elemento de estilo, sino más bien una apuesta a la presentación, y no a la narración, de situaciones agotadoras y monótonas. Esta repetición alargada de situaciones, que se fragmentan en arbitrariedades culturales y mandatos subjetivos. Así es como el desafío del cine de Chantal Akerman se nos lanza:

Buscando una experiencia física del tiempo en un permanente diálogo entre fijeza y movimiento, realidad y virtualidad, silencio y espacio sonoro. Y acariciando el deseo y la turbación de ese Otro que llamamos espectador fuera de cualquier relación de neutralidad o de idolatría con las imágenes (Font, 2012, p. 371).

Entonces, este vendría a ser su proyecto cinematográfico, la turbación en el borde mismo de *extimidades* desnudas y reconocibles en cualquiera. Esas otredades en exilio permanente y sus relaciones fallidas en las fronteras de una sexualidad que rebota delante del muro del lenguaje y la escindida conciencia yoica<sup>5</sup>.

### “She knows”<sup>6</sup>

El caso particular de la cuarta pieza musical *She knows*, sin duda funciona como médula sonora que sostiene el contenido simbólico de la propuesta audiovisual de *Chantal: art, cinema, vie...* (2015). La misma compositora, Susan Campos sostiene a esta pieza como su propio *Retrato de Dorian Gray*, haciendo alusión al relato escrito por Oscar Wilde, debido a las modificaciones y diferentes versiones<sup>7</sup> que ha sufrido, a modo de palimpsesto, desde su primera versión en Madrid (2011), a la versión en New York (2015) y la última en Chiapas (2016). Casualmente, el *Retrato de Dorian Gray* también termina con una muerte voluntaria, producto de la desmesura y desesperación. El mismo Dorian se da muerte a sí mismo apuñalando al monstruoso cuadro que lo representa y le daba vida eterna en juventud y belleza:

Como había matado al pintor mataría también la obra del pintor y todo lo que significaba. Podía matar el pasado y, cuando estuviera muerto, sería libre. Podía matar su monstruosa alma viviente y, sin su terrible influencia, alcanzaría la paz. Cogió el cuchillo y apuñaló a la pintura con él (Wilde, 2010, p. 261).

---

<sup>5</sup> Como referencia a este artículo, ver otros trabajos filmográficos de Akerman: *Saute ma ville* (1968), *Je, tu, il, elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *D'Est* (1993), *De l'autrecoté* (2001), *Autoportrait en cinéaste* (2004).

<sup>6</sup> Ella sabe. Letra de *She knows*: “I have developed love / While standing behind the black curtains / She knows so many things. / She has just the perfect age / And right darkness / There was a starless night / In her wore down pocket. / And her house is somewhere / You could not say. / I have developed love / While standing behind the black curtains / A love of precious things / Only Gordana can show me. / In movement / She whispered something / I will close the door behind her / And the night will tell me longlocks / So so quiet. / She knows so many secrets [He desarrollado amor / Mientras se encuentra de pie detrás de las cortinas negras / Ella sabe tantas cosas. / Ella simplemente tiene la edad perfecta / Y la oscuridad apropiada / Había una noche sin estrellas / En su bolsillo interior usado. / Y su casa está en algún lugar / No lo pudiste decir. / He desarrollado amor / Mientras se encuentra de pie detrás de las cortinas negras / Un amor por las cosas valiosas / Solo Gordana puede mostrarme / En movimiento / Ella susurró algo / Voy a cerrar la puerta detrás de ella / Y la noche me va a decir cerraduras largas / Muy muy callada / Ella sabe tantos secretos]” (S. Campos).

<sup>7</sup> Es posible escuchar las versiones en la cuenta de la compositora S. Campos en la plataforma Sound Cloud (<https://soundcloud.com/susan-campos-fonseca>).

Además, recordemos lo que Lord Henry, uno de los personajes principales, en su enorme poder de persuasión, entre elogios y adornos, le dice a Dorian: “Toque algo. Toque un nocturno, Dorian; y mientras toca, dígame en voz baja cómo ha conseguido conservar su juventud. Debe tener algún secreto” (Wilde, 2010, p. 253). Como bien podemos detallar en esta frase, y en el final de la novela de Wilde se condensan elementos pilares en los que giran nuestras reflexiones cruzadas sobre la obra de Chantal Akerman y la propuesta audiovisual de *Chantal: art, cinema, vie...* (2015), como la muerte voluntaria, la melancolía del duelo por una pérdida no llorada ni llorable, lo inefable en corporeidades de identidad aturdida en una *extimidad* siempre desbordada y el mirar con ruido provocado por la erótica del saber misterioso que contiene lo secreto: “*she knows so many secrets*”.

Dichos “secretos”, resuenan como voces *acusmáticas*, en el sentido de voces sin portador a las cuales no se les pueden atribuir una causa originaria (Chion, 2011). Por tanto, el ruido presente en *Chantal: art, cinema, vie...* (2015) interviene como mancha en las imágenes de Chantal Akerman, así, provoca una disputa errante de búsquedas. Las voces *acusmáticas* son invocantes, incitan a una mirada con ruido que atrapa a los cuerpos extraños que las observamos. Mientras las imágenes se tornan agobiantes, con la reverberación de los ruidos y las voces de Beauty, Death Songs y, de donde, a su vez, germinan colores distintos de la monocromática habitual del cine de Chantal Akerman. Emerge de nuevo la pregunta acerca de lo perturbador ¿acaso serían una motivación causada por los secretos acusmáticos de un saber que no se sabe que se sabe? Parecería que no encontramos frente a un retruécano audiovisual, una aporía: entre la esquizia y la afonía.

### “Epilogue”<sup>8</sup>

*Chantal: art, cinema, vie...* (2015) enmascara un cine de estados y es un resultado más del potencial expansivo del cine de Chantal Akerman. Es una propuesta artística que colisiona con disgusto y belleza, en conmoción y sorpresa, teniendo, tal vez, la única certeza de que, al menos algo ocurre y provoca oleajes. Lo sonoro toma un papel preponderante frente a la charlatanería que insiste en explicar las imágenes de un cine que, intencionalmente, se encuentra lleno de *grietas*. En este sentido, *Chantal: art, cinema, vie...* (2015) funciona como una posibilidad de agenciamiento político, en palabras de Félix Guattari (2013):

Partiendo del cuerpo, del cuerpo revolucionario como espacio productor de intensidades subversivas y como lugar donde se ejercen al final de cuentas todas las crueldades de la opresión, conectando la práctica política a la realidad de este cuerpo y sus

---

<sup>8</sup> Epílogo.

funcionamientos, buscando colectivamente todas las vías de su liberación, producimos ya una nueva realidad social en la que el máximo de éxtasis se combina con el máximo de consciencia. Ésta es la única vía que puede darnos los medios para luchar directamente contra la influencia del estado capitalista allí donde se ejerce directamente. Este es el único paso que puede hacernos realmente fuertes contra un sistema de dominación que no cesa de desarrollar su poder, de debilitar, de fragilizar, a cada individuo para constreñirlo a suscribir sus axiomas. Para adherirlo al orden de los perros (párr. 30).

La desterritorialización como apropiación de la obra de Chantal Akerman en *Chantal: art, cinema, vie...* (2015) es prueba de la invitación participante e implicada que nos hace su obra como una *instalación audiovisual viviente*. La influencia<sup>9</sup> de su cine es una tomadura corpórea, es un atravesamiento poroso de preguntas y sensaciones ya en nosotros, que nos habitan desde que aprendemos a hablar y a enfocar el oído; desde que aprendemos a chillar y somos ensordecidos. La interpelación del desencanto en *Chantal: art, cinema, vie...* (2015) es un reflejo que se materializa en la puesta en obra de una propuesta *experiencial*, a ser vivida en la deslumbrante permutación y superposición de elementos que oscilan entre imágenes en movimiento, ruidos y melodías. Pero, sobre todo, en la toma de una posición en acto frente a lo que miramos y escuchamos.

### Referencias

- Akerman, C. (1968). *Saute ma ville* [cortometraje]. Belgica: Chantal Akerman Producer.
- Andrés, R. (2015). *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*. Barcelona: Acantilado.
- Butler, J. (2010). *Género melancólico / Identificación rechazada*. En *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Campos-Fonseca, S. y De La Chica, J. (2015). *Beauty, Death Songs*. En *Minimal Agression*. New York: Irreverence Group Music.
- Calvo, E. (s.f.). *Chantal: art, cinema, vie...* Recuperado de: <http://costarica.microcircuitos.org/chantal-art-cinema-vie/>

---

<sup>9</sup> Acerca del tema de la *influencia*, en el *Retrato de Dorian Gray*: “existían venenos tan sutiles que para conocer sus propiedades uno tenía que enfermarse de ellos. Había enfermedades tan extrañas que uno tenía que pasar por ellas si es que uno pretendía entender su naturaleza. Y, aun así, qué gran satisfacción recibía uno ... Cuán maravilloso devenía para uno el mundo entero. Advertir la curiosa lógica dura de la pasión, y la coloreada vida emocional del intelecto: observar dónde se encontraban, y cuándo se separaban, en qué punto se convertían en unidad, y en qué punto discordaban -¡había delicia en ello! ¿Qué importaba su costo? Uno jamás pagaba demasiado por cualquier sensación” (Wilde, 2010, p. 167).

- Chion, M. (2011). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid: Paidós.
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L.
- Guattari, F. (2013). Para acabar con la masacre del cuerpo. *Revista Fractal*, (69). Recuperado de <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal69FelixGuattari.htm>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Odio, J. (2015). Afiche del proyecto *Chantal: art, cinema, vie...* realizado para el evento Festival Los Okupas [fotografía]. San José, Costa Rica.
- Pasternac, M. y Pasternac, N. (2003). *Comentarios a neologismos de Jacques Lacan*. México D.F.: Editorial Psicoanalítica de la Letra A.C.
- Sayak, V. (2014). Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo. *Universitas Humanística. Revista de Antropología y Sociología*, 78(78), 66-88.
- Wilde, O. (2010). *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Editorial Edaf, S.L.
- Wye, D. (1982). *Louise Bourgeois. Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art. (MoMA).