

Los tiempos resuenan. *El sonido y la escucha en 'Memoria' de Apichatpong Weerasethakul*



Times Resonate.
Sound and Listening in Memoria, by Apichatpong Weerasethakul

Mariela Herrero

herreromariela@gmail.com

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades - CONICET/UNR

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2947-8628>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 06/05/2026

Aprobado: 23/06/2026

Resumen

Este ensayo analiza *Memoria* (2021), del director tailandés Apichatpong Weerasethakul, con el propósito de examinar cómo la película configura un régimen de percepción que se distancia de las formas convencionales de representación. A partir de una perspectiva que articula temporalidad, afectos y América Latina como espacio de resonancia, el estudio explora tres ejes analíticos: la construcción de una temporalidad no lineal, modulada por el paisaje, el silencio y la irrupción de un sonido inexplicable que inscribe la memoria en el cuerpo, la configuración de América Latina no como un territorio representado o exotizado, sino como una superficie vibrátil donde convergen memorias, afectos y múltiples temporalidades; y el desplazamiento del exotismo hacia una experiencia que resiste su codificación narrativa y representacional. El análisis sostiene que, en *Memoria*, la escucha constituye el principio estético que organiza la experiencia cinematográfica, desplazando la primacía de la visión y proponiendo una comprensión de la memoria como resonancia material y afectiva. Desde esta perspectiva, el filme configura una poética de la escucha que transforma el territorio latinoamericano en un espacio sensible donde se entrecruzan diversas capas de tiempo, memoria y experiencia.

Palabras clave: Escucha, Resonancia, Temporalidad, Memoria, Cine Sensorial.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

DOI 10.33064/12ais9062

Abstract

This essay examines *Memoria* (2021), directed by Apichatpong Weerasethakul, to explore how the film constructs a perceptual regime that departs from conventional modes of representation. Drawing on a framework that brings together temporality, affect, and Latin America as a space of resonance, the study develops three analytical axes: the construction of a non-linear temporality shaped by landscape, silence, and the emergence of an inexplicable sound that inscribes memory onto the body; the configuration of Latin America not as an exoticized or merely represented territory, but as a vibratory surface where memories, affects, and multiple temporalities converge; and the displacement of exoticism toward an experience that resists narrative and representational codification. The analysis argues that, in *Memoria*, listening functions as the aesthetic principle that organizes the cinematic experience, displacing the primacy of vision and reframing memory as a process of material and affective resonance. From this perspective, the film articulates a poetics of listening that transforms Latin American territory into a sensorial space where diverse temporalities, memories, and experiences intersect.

Keywords: Listening, Resonance, Temporality, Memory, Sensory Cinema.

Es un sonido, es difícil de explicar (...)
Es... como... una bola enorme,
de concreto,
que cae en un fondo de metal,
rodeada de agua de mar,
de pronto es imposible
(...)
it's more, more earthy
it's, it's
it's like
a rumble from the
core of the Earth

Jessica [Tilda Swinton]
(Weerasethakul, 2021, 00:21:56–00:24:30)

Introducción

El epígrafe que encabeza este trabajo corresponde al diálogo que Jessica, la protagonista de *Memoria* (2021), mantiene con Hernán, un ingeniero de sonido, a quien intenta describir el inquietante, aunque nítido, sonido que la despertó de forma intempestiva la noche anterior.

Jessica queda perturbada después de escuchar aquel estrépito, por eso, la búsqueda del origen del “inexplicable” estruendo, será el eje que articula esta película del cineasta tailandés, Apichatpong Weerasethakul. Sin embargo, conjugada con esta inquietud, en la película se articula otra cuestión: desde el comienzo, el filme se sitúa en una temporalidad enrarecida, desplazada del tiempo lineal; una temporalidad que, conforme avanza la película, se va tornando cada vez más porosa y abarcativa, como si cada estrato del tiempo vibrara en capas superpuestas, como una ruina que aún resuena bajo tierra. El sonido: una especie de explosión que solo Jessica escucha, no remite a un acontecimiento identificable en el presente, sino que parece provenir de otra capa temporal, como si condensara una serie de vibraciones que exceden la experiencia individual; es decir, emerge no solo como huella de una temporalidad que no puede explicarse desde la lógica del presente, sino también como fisura que remueve sedimentos y reactiva memorias. En este sentido, *Memoria* se aparta de una lógica narrativa orientada a la resolución o al esclarecimiento de esa pregunta, para proponer en cambio una experiencia sostenida en la latencia, la repetición y la indeterminación.

La dificultad de nombrar un sonido —de describirlo, de localizar su origen, de traducirlo en lenguaje— constituye el punto de partida del filme. Desde su primera escena, la película introduce una perturbación sonora que irrumpe en la experiencia de Jessica bajo la forma de un sonido tan preciso como inasible: “como una bola enorme de concreto que cae en un fondo de metal”, “como un retumbar desde el núcleo de la tierra”. La secuencia se construye sobre una economía extrema de recursos. La pantalla permanece en la oscuridad mientras el sonido antecede a toda información visual. El estruendo irrumpe de manera abrupta, sin que exista una fuente identificable que lo justifique dentro del mundo diegético. El sobresalto de Jessica no funciona como reacción a un acontecimiento visible, sino como la primera manifestación de una experiencia cuya lógica será fundamentalmente auditiva. Antes de que la película ofrezca una orientación espacial o narrativa, sitúa al espectador en una condición de escucha semejante a la de la protagonista: ambos comparten la imposibilidad de localizar el origen del sonido y deben construir sentido a partir de una percepción desanclada de la visión.

Pero además, la imposibilidad de fijar el sonido —de estabilizar en una imagen, una causa o una narrativa— no funciona únicamente como motor argumental, sino que instala un problema más amplio: el de la relación entre percepción, memoria y temporalidad. La película desplaza el eje desde la representación hacia un devenir sensible, afectivo, y más específicamente, hacia una forma de escucha que no se limita a registrar lo audible, sino que se abre a lo que persiste como resto, como eco o como resonancia.

Este desplazamiento puede inscribirse en un conjunto más amplio de problemáticas abordadas por los estudios del sonido y la escucha, particularmente en el campo de la antropología y la teoría crítica contemporánea. Frente a tradiciones epistemológicas que han privilegiado la visión como modo dominante de conocimiento, diversos autores han señalado la necesidad de atender a la dimensión sonora como un espacio de producción de sentido. En esta línea, Steven Feld (2013) propone la noción de “acustemología” para dar cuenta de formas de conocimiento que emergen a partir de la experiencia auditiva, mientras que Ana María Ochoa Gautier (2014) introduce el concepto de “auralidad” para subrayar el carácter histórico, político y situado de las prácticas de escucha, particularmente en contextos latinoamericanos. En un registro afín, Brandon LaBelle ha enfatizado el carácter espacial y relacional del sonido, al concebirlo como una práctica que configura territorios, traza formas de convivencia y pone en juego dinámicas de proximidad, distancia y exposición. Desde otra perspectiva, Jean-Luc Nancy (2007) ha pensado la escucha en términos de resonancia, como una apertura del sentido que no se agota en la significación, sino que se despliega como vibración compartida. En tal sentido, la escucha no solo implica una forma de conocimiento, sino también una manera de habitar el espacio y de establecer relaciones con otros, en un campo atravesado por tensiones sociales, políticas y afectivas.

A partir de estos aportes, es posible abordar *Memoria* no solo como una obra cinematográfica que moviliza una problemática asociada al sonido, sino como un dispositivo que reorganiza las condiciones mismas de la percepción y el conocimiento. En particular, la película propone una forma de escucha que desestabiliza las coordenadas habituales

mediante las que medimos, leemos e interpretamos el tiempo y la subjetividad, al inscribir la experiencia en una temporalidad no lineal, marcada por la superposición de estratos, la persistencia de lo no dicho y la emergencia de memorias que no se presentan como relato, sino como afectación. Desde esta perspectiva, escuchar no implica registrar pasivamente un estímulo externo, sino participar en una red de relaciones donde cuerpo, espacio y memoria se co-constituyen.

Es de este modo que el tiempo histórico se entrelaza con la percepción; la memoria se propone como sensorial, y se articula con una temporalidad astillada que no busca ser restaurada sino simplemente experimentada en su excentricidad. En esta línea, la escucha que propone *Memoria* no es neutra ni universal, sino situada, atravesada por las densidades históricas y afectivas del espacio en cuestión. A partir de ello, lejos de representar la memoria histórica, la película la activa como experiencia sensible, encarnada y no completamente traducible. De este modo, podríamos pensar que se propone una crítica a los regímenes modernos de conocimiento basados en la visualidad, la causalidad y la transparencia, al tiempo que se abre la posibilidad de pensar la escucha como una práctica ética de relación con lo otro, con el pasado y con el espacio.

Para desarrollar lo hasta aquí propuesto, el trabajo adoptará una perspectiva de orientación interdisciplinaria para abordar el filme en cuestión. El análisis, por lo tanto, articulará herramientas provenientes de las antropologías del sonido —particularmente las nociones de acustemología (Feld) y auralidad (Ochoa Gautier)— con la filosofía de la escucha desarrollada por Jean-Luc Nancy, entendiendo estos aportes no como un marco teórico aplicado a un objeto previamente delimitado, sino como categorías analíticas que permiten describir el modo en que la película construye una experiencia sensible específica. En esta línea, el análisis se centrará en una selección de escenas en las que la experiencia sonora adquiere un papel estructurante en la configuración del tiempo, del espacio y de la percepción. Más que reconstruir exhaustivamente la narración, lo que interesa es examinar determinadas secuencias en las que el sonido parece reconfigurar la experiencia sensible mediante silencios, resonancias, fuera de campo sonoro, duraciones y relaciones

entre cuerpo, paisaje y materialidad, en tanto procedimientos que desplazan la primacía de la visión y sitúan la escucha como principio organizador de la experiencia cinematográfica. Más que considerar estos elementos como recursos formales aislados, el trabajo procura mostrar cómo su articulación produce una determinada sensibilidad. En este sentido, la temporalidad no lineal, la memoria entendida como resonancia y la configuración de América Latina como espacio vibrátil no constituyen categorías previamente dadas, sino efectos de una organización estética que hace de la escucha una práctica de relación con el mundo. El análisis propone, así, una lectura que entiende la experiencia cinematográfica como un proceso de producción de percepción, donde las dimensiones sonora, temporal y territorial se constituyen recíprocamente.

El trabajo se organiza en tres momentos. En primer lugar, se delinea un marco teórico centrado en las antropologías del sonido y las filosofías de la escucha, con el fin de precisar las herramientas conceptuales que permiten abordar la película desde esta perspectiva. En segundo lugar, se analiza el modo en que *Memoria* construye una experiencia sonora específica, atendiendo a la relación entre sonido, cuerpo y percepción. Finalmente, se explora la articulación entre escucha y temporalidad en el contexto latinoamericano, para pensar cómo la película configura una forma de memoria que no se presenta como representación, sino como resonancia.

Aproximaciones desde las antropologías de la escucha

En las últimas décadas, los estudios del sonido y la escucha han cuestionado de manera sostenida la primacía de la visión como modo privilegiado de conocimiento en la tradición occidental. Frente a un régimen epistemológico que ha tendido a organizar la experiencia en términos de representación, distancia y objetivación, diversas corrientes teóricas han propuesto atender a la dimensión sonora como espacio de producción de sentido, afectación y relación. En este marco, la escucha ha dejado ya de ser entendida como una instancia secundaria o meramente receptiva para pensarse como una práctica activa, situada y constitutiva del mundo.

Uno de los aportes más influyentes en esta dirección es la noción de «acustemología» desarrollada por Steven Feld, quien propone articular acústica y epistemología para dar cuenta de formas de conocimiento que emergen a partir de la experiencia sonora e investigar así la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo:

El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Así, la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (*embodied competences*) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados. Estas competencias contribuyen a la conformación de los modos diferenciados y compartidos de ser humanos, y a la apertura de las posibilidades y materializaciones efectivas de la autoridad, la comprensión, la reflexividad, la compasión y la identidad. (Feld, 2013, p. 222)

Lejos de considerar el sonido como objeto aislable o como simple estímulo sensorial, Feld lo entiende como un medio relacional que involucra cuerpos, entornos y memorias. Escuchar, en este sentido, no implica acceder a un mundo previamente dado, sino participar en su constitución, en tanto la percepción auditiva se encuentra siempre imbricada en prácticas culturales, afectivas y territoriales. La acustemología permite así desplazar la pregunta por “qué es” el sonido hacia “cómo se conoce a través de él”, enfatizando su carácter procesual y situado.

Esta perspectiva resulta particularmente productiva para pensar contextos latinoamericanos, donde la relación entre sonido, memoria y territorio ha sido abordada desde enfoques que subrayan su inscripción histórica y política. En este sentido, el concepto de «auralidad» propuesto por Ana María Ochoa Gautier (2014) permite comprender la escucha no como una capacidad universal y homogénea, sino como una práctica configurada por relaciones de poder, procesos coloniales y disputas por la sensibilidad. La auralidad designa así un conjunto de formas de organización de lo audible que no solo determinan qué puede ser escuchado, sino también cómo se lo interpreta, se lo valora y se lo

integra en narrativas más amplias sobre el mundo. En esta línea, el sonido no es sencillamente un fenómeno físico, sino un campo de mediación donde se articulan saberes, memorias y jerarquías. En América Latina, esta dimensión adquiere una densidad particular, en tanto las historias de colonización, violencia y extractivismo han producido formas específicas de silenciamiento y de resonancia. Como señala Ochoa Gautier, la escucha puede operar tanto como dispositivo de control —en la medida en que regula lo audible y lo inaudible— como espacio de apertura a otras formas de experiencia que escapan a los marcos hegemónicos de inteligibilidad. En este sentido, atender a la auralidad implica también reconocer la existencia de memorias que no se presentan bajo la forma de relatos explícitos, sino que persisten como huellas sonoras, como vibraciones que atraviesan cuerpos y territorios.

En un registro parcialmente convergente, aunque desde una tradición filosófica, Jean-Luc Nancy (2007) ha propuesto pensar la escucha en términos de «resonancia». En su reflexión, escuchar no se reduce a la captación de un contenido, sino que implica una apertura a la vibración del sentido, una disposición a ser afectado por lo que no se deja fijar en significaciones estables. La resonancia designa, para el autor, un modo de relación en el que el sujeto no se sitúa frente a un objeto, sino que se encuentra implicado en un campo de vibraciones compartidas. En este marco, el sentido no se presenta como algo que se posee o se domina, sino como algo que circula, que se expande y se transforma en el acto mismo de la escucha. La propuesta permite complejizar la relación entre sonido y significado, al desplazar el énfasis desde la interpretación hacia la experiencia. Escuchar no es, entonces, descifrar un mensaje oculto, sino habitar un espacio de indeterminación donde el sentido se encuentra siempre en proceso. Esta idea resulta especialmente relevante para abordar producciones culturales que, como *Memoria*, se resisten a una lectura lineal o a una traducción inmediata, y que en cambio proponen una experiencia sostenida en la latencia, la repetición y la ambigüedad.

En conjunto, los trabajos citados permiten desplazar el análisis del sonido desde una lógica representacional hacia una concepción relacional y material de la escucha. En lugar de entender el sonido como

un objeto perceptivo delimitado o como un elemento subordinado a la narración, este trabajo lo aborda como una forma de experiencia que articula cuerpo, territorio y temporalidad. En este sentido, la noción de acustemología de Steven Feld resulta central para pensar la escucha como producción situada de conocimiento; la auralidad de Ana María Ochoa Gautier permite inscribir esa experiencia en una dimensión histórica y política específica; mientras que la idea de resonancia elaborada por Jean-Luc Nancy habilita una comprensión de la escucha como apertura a formas de sentido que exceden la significación estable.

En síntesis, las perspectivas aquí revisadas permiten pensar la escucha como una práctica compleja que articula dimensiones epistemológicas, afectivas, políticas y éticas. Lejos de ser un acto pasivo o secundario, escuchar implica participar en la constitución de mundos, en la activación de memorias y en la configuración de relaciones con el entorno. A partir de este marco, resulta posible abordar *Memoria* como un dispositivo que antes que representar una experiencia sonora, propone una reconfiguración de las condiciones mismas de la percepción, al situar la escucha en el centro de una temporalidad vibrátil, no lineal y profundamente encarnada.

Un sonido sin codificar

La dificultad de nombrar el sonido —de describirlo, de fijarlo en una imagen estable— aparece desde el inicio como una experiencia límite en *Memoria*. En la escena en la que Jessica intenta reconstruir auditivamente el estruendo que la despertó, el lenguaje se vuelve insuficiente, vacila, se interrumpe: “es como una bola enorme, de concreto, que cae en un fondo de metal”, “rodeada de agua de mar”, “como un retumbar desde el núcleo de la tierra”. Estas comparaciones, lejos de estabilizar el sonido, lo desplazan constantemente hacia otras imágenes, otras materialidades, sin lograr nunca fijarlo del todo. El esfuerzo descriptivo no produce claridad, sino proliferación: cada intento de decir el sonido abre nuevas asociaciones que, en lugar de delimitarlo, expanden su indeterminación.

Este desajuste entre experiencia sonora y lenguaje no debe ser entendido como una “insuficiencia” representacional, sino como un elemento constitutivo del problema que plantea la película. El sonido que irrumpe en la vida de Jessica no se deja reducir a una fuente identificable ni a una causa verificable; su materialidad es, en este sentido, paradójica: intensamente concreta en su efecto —irrumpe, despierta, perturba el cuerpo— pero radicalmente inestable en su definición. Esta tensión entre presencia y fuga sitúa al sonido en un umbral entre lo físico y lo imaginario, entre lo perceptible y lo inasible, desbordando así las categorías habituales con las que se organiza la experiencia sensorial.

En este punto, la escena del encuentro con el ingeniero de sonido Hernán adquiere un carácter central. En primer lugar, porque la película hace visible, por primera vez, el trabajo de escuchar. Hasta ese momento la escucha era una experiencia íntima de Jessica; en el estudio de sonido se convierte en una práctica colectiva, técnica y experimental; no será casual que esta experiencia encuentre un eco más adelante, en el encuentro con el segundo Hernán, donde la escucha volverá a desplegarse como una práctica compartida, aunque ya no mediada por la tecnología sino por el territorio y la memoria. Allí, la imposibilidad de nombrar el sonido se traduce en un intento de reconstrucción técnica: Jessica describe, Hernán escucha, prueba, ajusta, superpone capas sonoras en un software que busca aproximarse a aquello que no puede ser registrado directamente. La escena se organiza como una serie de aproximaciones sucesivas: cada nueva versión del sonido parece acercarse a la experiencia de Jessica, pero ninguna consigue agotarla por completo. Este procedimiento no elimina la indeterminación, sino que la reinscribe en otro plano. La mediación tecnológica no resuelve el problema del origen, sino que lo desplaza hacia la pregunta por la forma, por la textura, por la intensidad del sonido. Lo que se produce entonces no es una representación fiel, sino un objeto sonoro que, aun cuando logra acercarse a la experiencia de Jessica, nunca coincide plenamente con ella. Este desfase permite pensar la relación entre sonido y memoria en términos no miméticos. El estruendo no funciona como huella de un

acontecimiento pasado que pudiera ser recuperado mediante una reconstrucción adecuada, sino como una presencia que insiste sin remitir a un origen claro. En este sentido, el sonido se asemeja más a una vibración que atraviesa el tiempo que a un signo que remite a un referente. Su persistencia no se explica por su significado, sino por su intensidad, por su capacidad de afectar el cuerpo y de reconfigurar la percepción.

La experiencia de Jessica se organiza, entonces, en torno a esta perturbación que no puede ser integrada en una lógica causal. El sonido no se presenta como un objeto externo que puede ser observado o analizado desde la distancia, sino como algo que irrumpe en la interioridad del sujeto, que la desestabiliza y la obliga a reconfigurar su relación con el entorno. En este sentido, la escucha no opera aquí como un acto de reconocimiento, sino como una experiencia de extrañamiento: lo que se escucha no se deja identificar, y es precisamente en esa imposibilidad donde se abre un espacio de interrogación. La imposibilidad de fijar el estruendo respondería, por lo tanto, a una condición propia de lo sonoro, que siempre se da en un entre —entre fuente y percepción, entre materialidad e imaginación. En *Memoria*, esta condición se intensifica hasta volverse el eje mismo de la narración: el sonido no solo es difícil de describir, sino que parece resistirse activamente a ser capturado por el lenguaje o por la técnica.

Al mismo tiempo, esta resistencia puede pensarse en relación con lo que Jean-Luc Nancy denomina la dimensión resonante de la escucha. Escuchar, en este sentido, no implica acceder a un contenido determinado, sino exponerse a una vibración que no se deja reducir a significado. El estruendo que escucha Jessica no comunica un mensaje, no transmite información; lo que hace es resonar, abrir un campo en el que el sentido no está dado de antemano, sino que se despliega como posibilidad (Nancy, pp. 59-60) Esta apertura, lejos de conducir a una interpretación unívoca, mantiene la experiencia en un estado de suspensión, donde lo que importa no es tanto “qué significa” el sonido, sino “qué hace” en quienes lo escuchan. En este punto, resulta significativo que el sonido sea percibido únicamente por Jessica. El sonido existe en la medida en que es escuchado por un cuerpo

específico, en una condición de apertura particular. La experiencia auditiva no es, entonces, universal ni transferible, sino encarnada y contingente.

En *Memoria*, esta dimensión se radicaliza: el sonido que irrumpe en la experiencia de Jessica no puede ser localizado, ni traducido, ni estabilizado semánticamente. Su insistencia no remite a una fuente identificable, sino a una temporalidad que desborda el presente. En este sentido, la escucha se configura como una práctica de exposición a lo que no puede ser completamente aprehendido, lo que la acerca a la noción de auralidad de Gautier (2014), una forma históricamente situada de organizar la experiencia sonora, atravesada por relaciones de poder, memoria y territorialidad. Así, lejos de constituirse como un dispositivo de esclarecimiento, la escucha en *Memoria* abre una zona de indeterminación donde el conocimiento no se articula como representación sino como afectación.

A partir de allí, el recorrido de la protagonista puede ser leído como una búsqueda que no apunta a encontrar una causa, sino a sostener una relación con esa perturbación. Más que resolver el enigma, la película parece interesada en explorar sus efectos: la manera en que el sonido reorganiza la experiencia del tiempo, la forma en que introduce pausas, repeticiones, desplazamientos en la percepción. En este sentido, el estruendo funciona como un operador que desarticula la linealidad narrativa y abre la posibilidad de una temporalidad otra, no regulada por la sucesión de eventos, sino por la intensidad de las afectaciones.

Si la escena del estudio de sonido mostraba una escucha orientada por la reconstrucción técnica del estruendo, el encuentro con el segundo Hernán desplaza nuevamente el problema. La pregunta ya no consiste en cómo reproducir un sonido, sino en cómo habitar un mundo donde toda materia conserva las huellas de aquello que la ha atravesado. La escucha deja entonces de ser una práctica de aproximación para convertirse en una forma de relación con un territorio que recuerda.

Lo que parece sucederle a Jessica es una apertura sensible paulatina que la vuelve permeable a un entorno. De ahí que las ruinas, los escombros removidos reactiven espectros y presencias de otros tiempos; ondas, vibraciones que no cesan, proliferaciones que se desplazan de un cuerpo a otro, como un contagio vibrátil que amplifica la memoria pero sin fijarla. Así, la ralentización, las interrupciones, repeticiones, retornos y latencias se escuchan, se sienten y se perciben a través de una sensibilidad que conecta cuerpos y naturaleza; tal como le explica Hernán a Jessica cuando le dice que no puede olvidar nada: “Ya hay muchas historias, como en esta piedra. Sucedió hace mucho tiempo. ¡Pero las vibraciones quedaron pegadas en esta piedra! Las piedras, los árboles, el cemento: ellos absorben todo. También puedo sentir las vibraciones guardadas en el cuerpo” (Weerasethakul, 2021, 01:23:20-01:24:10). La conversación transcurre sin sobresaltos dramáticos ni revelaciones espectaculares. La película sostiene el tiempo del encuentro y privilegia la escucha de la voz, del entorno y de las pausas que acompañan el relato de Hernán. En ese contexto, la afirmación de que las piedras, los árboles y el cemento conservan vibraciones no aparece como una explicación sobrenatural, sino como una manera distinta de comprender la memoria: no como archivo de acontecimientos, sino como persistencia material de las afecciones. En esa suerte de *terra incognita* en la que transcurre la película, el dominio de la medicina y la ciencia no alcanzan para describir, ni atravesar, ni resolver las perturbaciones que van apareciendo; lo que prima es, en todo caso, una disposición afectiva ante lo incierto. Pero además, este encuentro con Hernán introduce una inflexión decisiva en el recorrido de Jessica. Si hasta entonces la escucha había estado orientada por la búsqueda del origen del estruendo, aquí el problema cambia de naturaleza: ya no se trata únicamente de una subjetividad que intenta escuchar el mundo, sino de un mundo que conserva las huellas sonoras de lo vivido. La escucha deja entonces de dirigirse hacia la identificación de una fuente para abrirse a la persistencia de vibraciones inscritas en la materia.



Figura 1. *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021, 01:20:52), fotograma.
Fuente: Captura de pantalla realizada por la autora a partir de *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021)

América Latina como espacio vibrátil

A pesar de que el cine de Weerasethakul trabaje con una materialidad temporal cercana a la de los sueños, los recuerdos y lo espectral, lo particular en este filme es que esa estética se traslada a un suelo latinoamericano. En *Memoria*, América Latina no es un escenario ni un decorado, sino un territorio vibrátil, un espacio que resuena; una superficie sensible, cargada de resonancias históricas que no se articulan de manera explícita, pero que insisten en el plano de la experiencia.

Esta configuración del territorio se construye menos a través de una representación explícita de la historia colombiana que mediante una organización sensible del espacio. La película insiste en registrar los sonidos del bosque, el agua, el viento, las excavaciones arqueológicas y los largos tiempos de espera que acompañan el recorrido de Jessica. Estas materialidades no funcionan como un fondo ambiental destinado a contextualizar la acción, sino como una trama perceptiva que sitúa a los personajes dentro de un entorno cuyas resonancias exceden el presente.

El territorio no aparece entonces como un escenario donde ocurren los acontecimientos, sino como una materia que participa activamente de ellos al conservar, amplificar y transmitir sus vibraciones.

En este sentido, la película evita construir una imagen identificable o estable del territorio. En lugar de organizarlo como totalidad coherente o como identidad cultural delimitada, lo presenta como un entramado de estratos superpuestos: capas históricas, materiales y afectivas que coexisten sin resolverse en una narrativa progresiva. Los paisajes, los cuerpos, los sonidos y los silencios no remiten a una representación de “lo latinoamericano”, sino que insisten en su opacidad, en su resistencia a ser plenamente traducidos. Lo que se pone en juego no es la representación del territorio, sino la experiencia de su densidad.

Esta densidad se manifiesta, en primer lugar, en la relación que la película establece entre cuerpo y entorno. Los sujetos no aparecen como instancias separadas de un mundo exterior, sino como cuerpos permeables, atravesados por fuerzas que los exceden. Los estados de trance, las formas de contagio o las alteraciones perceptivas que atraviesan a los personajes no funcionan únicamente como elementos narrativos, sino como indicadores de una sensibilidad abierta, en la que las fronteras entre interior y exterior se vuelven porosas. En este marco, la experiencia de Jessica no constituye una anomalía individual, sino una intensificación de una condición más general: la de cuerpos capaces de ser afectados por temporalidades que no les pertenecen de manera exclusiva. En este sentido, la película evita tanto la representación directa del conflicto como su traducción en una narrativa explicativa, para trabajar en cambio con una dimensión afectiva donde la memoria se manifiesta como vibración, como latencia, como presencia difusa. Esta operación permite pensar el espacio latinoamericano no como objeto de conocimiento o como alteridad a ser descifrada, sino como una zona de escucha, esto es: no solo como espacio perceptivo sino como la configuración de un régimen específico de conocimiento, en la que se entrelazan temporalidades heterogéneas.

La elección de Colombia no es casual; se trata de un territorio marcado por los estratos de violencia, de memoria silenciada, de presencia de lo no dicho. De modo más general, América Latina aparece no como un continente "exótico" sino como un continente excéntrico al tiempo homogéneo del capital y del progreso. Frente a la lógica extractiva que ha caracterizado la relación colonial y neocolonial con el continente, *Memoria* se propone como sitio de escucha atenta, sensible, aunque por momentos incomprensible. Este modo de experimentación con el tiempo y los sentidos puede pensarse como una crítica sutil a las formas hegemónicas de conocimiento —aquellas que privilegian la linealidad, la causalidad, la representación transparente— y, en particular, a cómo estas se han proyectado históricamente sobre América Latina. Si el continente ha sido insistentemente codificado como espacio de lo otro —lo exuberante, lo primitivo, lo excesivo, lo inestable—, *Memoria* opera una torsión sobre esa tradición visual y epistemológica al detener el ritmo, la lógica narrativa, la necesidad de sentido, así como también el régimen de visión que ha sostenido ese imaginario. La película no busca representar un territorio, un ambiente: tan solo lo registra. Y no como imagen únicamente, sino como experiencia afectiva, resonante y, por momentos, detenida en lo mínimo: el sonido de un río, el movimiento de las hojas, la quietud de un rostro.

Los espacios —la ciudad de Bogotá, la selva, los ríos, los túneles, los escombros— no actúan como escenarios meramente decorativos sino como superficies afectivas, cargadas de memorias que no son explícitas pero que insisten, que retornan, que permanecen latentes en sus vibraciones. Del mismo modo, no se busca explicar esas memorias, ni ordenarlas, ni tematizarlas; simplemente se las habita. A partir de este gesto, lo latinoamericano no aparece como lo otro a ser descifrado, sino como lo que desajusta el marco de lectura: una zona de resonancia más que de representación.



Figura 2. *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021, 01:18:24), fotograma.

Fuente: Captura de pantalla realizada por la autora a partir de *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021)

La perspectiva de Apichatpong Weerasethakul, cineasta tailandés filmando por primera vez fuera de su país, podría ser leída desde una tensión incómoda, la del artista extranjero que llega a América Latina y registra una experiencia que no le pertenece. Sin embargo, *Memoria* no reproduce esa lógica de apropiación; la película se filma a través de una percepción sonora que mantiene distancia y opera desde una extranjería que no refuerza una mirada colonizadora, sino que la descompone desde un lugar de extrañeza compartida. En otras palabras, filmar en Colombia no supone aquí apropiarse de lo latinoamericano como un fondo exótico ni desplegar simplemente una escucha antropológica. Tanto Jessica (la protagonista, extranjera en el territorio) como el propio director se sitúan fuera de los códigos de pertenencia, pero también fuera del deseo de dominar lo que no entienden. La película se sostiene en esa suspensión: en no saber, en no traducir, en no narrar. En una entrevista publicada en 2021, Weerasethakul dice:

Cuando viajé a Colombia tuve que repensar la forma como me acerco a la memoria y, muy de la mano, al cine. En Tailandia, donde he hecho todas mis demás películas, yo usaba mi propia memoria o la memoria de mis conocidos para pensar una historia, para crear un relato audiovisual. Aquí me tocó operar de otra manera. Mi memoria era insuficiente; por eso tuve que absorber las memorias de otros. Quienes guardan la memoria de este territorio son otros. Y esa memoria estaba siempre fuera de mí: en los actores, los productores, en todo el equipo de trabajo colombiano, en el mismo paisaje. En la película lo pongo, desde el contraste entre Hernán y Jessica, en términos de discos duros y antenas: Hernán lo recuerda todo, es un gran disco duro, y Jessica es una antena que se deja atravesar por otras voces y recuerdos que están fuera de ella pero que ella hace suyas. En Colombia yo fui la antena (...) Creo que el corazón de eso es la despersonalización, el despojarse del yo. Visto así, más que una ética nueva, prefiero entenderlo como una entrega tal al mundo, una apertura tan radical, que se suspenda la necesidad de construir una ética individual. En Jessica hay un entregarse a la escucha atenta y un vaciamiento del yo que permite albergar el mundo completo (...) Esa es la razón por la que el filme tiene una forma tan libre, por eso tiene la forma de un contenedor: es un gran recipiente que absorbe y acumula sonidos, luces, recuerdos, voces y paisajes.¹

De acuerdo con esto, la película se configura sobre esa suerte de coincidencia entre el gesto cinematográfico del director y la experiencia de la protagonista, en tanto que ambos están descolocados, desplazados, sin saber cómo orientarse en un territorio extraño; y así, el propio relato se construye desde ese descentramiento, que no se resuelve en integración ni en revelación. Lo que parece proponer Memoria entonces, es una experiencia de no saber, de descentramiento y extrañeza persistente y compartida; el modo en que Jessica funciona como “antena”, puede pensarse en sintonía con otras formas de percepción sensible. Jessica se entrega al afuera, al murmullo del mundo y de las fuerzas e intensidades que lo habitan. En lugar de ofrecer una mirada totalizante, la película opta por escuchar. Y escuchar, en este contexto, no es solo una disposición perceptiva sino una forma ética de estar: una apertura a lo no dicho, a lo que persiste fuera de los relatos históricos oficiales, a lo que el tiempo cronológico no alcanza a contener. Como una suerte de réplica diferida, en esta película resuena el ritmo con el que las ruinas y los escombros se resisten a la cristalización de sentidos; hacen eco las demoras que intensifican lo mínimo, y reverberan las expansiones que multiplican los afectos.

[1] Véase la entrevista de Francisco Sánchez a Apichatpong Weerasethakul, «Me interesa lo que une al virus y el espectro: Apichatpong Weerasethakul, director de Memoria», publicada en Canal Trece (7 de octubre de 2021).



Figura 3. *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021, 01:17:47), fotograma.

Fuente: Captura de pantalla realizada por la autora a partir de *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021)

No desconocemos que la película podría ser analizada desde una perspectiva ligada a los estudios sobre el tiempo profundo, en tanto escala temporal no antropocéntrica que permite pensar la agencia de lo geológico y lo planetario en el entramado de la historia humana (Chakrabarty, 2021; De Landa, 2017; Parikka, 2021). Es evidente que el filme se perfila hacia una reflexión sobre los estratos de memoria inscriptos en la materia -las piedras, los suelos, los cuerpos- y sobre la posibilidad de percibir temporalidades que exceden el marco histórico lineal. Sin embargo, sin desestimar los aportes del enfoque del “tiempo profundo” —en su intento por descentralizar al sujeto humano y abrir la historia a escalas geológicas o planetarias—, este análisis se orienta hacia una temporalidad que, si bien puede dialogar con lo no humano, se ancla en una experiencia afectiva, encarnada y situada. En esa línea, es preciso recuperar también la advertencia de Elizabeth Povinelli (2016) acerca de cómo ciertos giros teóricos hacia lo geológico o lo inhumano pueden, involuntariamente, borrar las violencias coloniales específicas y las memorias históricas inscriptas en los territorios. De ahí que el trabajo de Marisol de la Cadena (2015) resulte clave para pensar otros modos de

existencia y de relación con la tierra que no se rigen por una separación moderna entre naturaleza y cultura. Su noción de “mundos que no se traducen” permite imaginar una temporalidad relacional, donde lo humano y lo más-que-humano coexisten sin reducirse mutuamente, y en donde las memorias se activan no como archivos objetivos sino como presencias resonantes, intensidades afectivas o modos de saber inscriptos en cuerpos, materiales y paisajes. Desde esta perspectiva, *Memoria* no excluye la posibilidad de pensar en términos de temporalidades no humanas, pero consideramos que se orienta principalmente hacia la experiencia sensible del tiempo como vibración, latencia y reverberación. Es decir, reconocemos que la temporalidad aquí es cósmica pero también espectral, es mineral, y por lo tanto, vibrátil, sensible, responde a una geología profunda aunque se sostiene sobre una arqueología afectiva.

En *Memoria*, la experiencia no se resuelve ni se esclarece, se intensifica. La vibración sonora que atraviesa el cuerpo de Jessica —y también el de la película— no remite a una causa o a un origen descifrable, sino que se instala como presencia, como afecto, como ritmo disonante en el tiempo ordinario. Esa vibración no busca ser traducida sino que exige ser sostenida; habitarla en el sentido de disponerse a ser atravesada por ella, de aceptar su opacidad, de sostener modos de percepción que exceden lo reconocible.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo propusimos abordar *Memoria* como una experiencia cinematográfica organizada en torno a una poética de la escucha, en la que el sonido funciona no como elemento subordinado a la representación, sino como una forma de acceso sensible a temporalidades heterogéneas y no lineales. Lejos de operar como indicio de un acontecimiento identificable o como vehículo de esclarecimiento narrativo, el estruendo que atraviesa la experiencia de la protagonista del filme introduce una perturbación perceptiva que desestabiliza las coordenadas ordinarias del tiempo, la memoria y el conocimiento.

El recorrido mostró que la escucha en *Memoria* no constituye una práctica orientada a descifrar un significado oculto, sino una disposición a habitar la persistencia de aquello que no puede ser plenamente traducido. En este sentido, la película desplaza la memoria desde una lógica representacional hacia una experiencia afectiva y material, a partir de la cual cuerpos, espacios y sonidos participan de una misma trama vibrátil. Desde esta perspectiva, la memoria deja de funcionar como recuperación de un acontecimiento pasado para configurarse como una persistencia material de las vibraciones. El recorrido de Jessica y su encuentro con los dos Hernán muestran que el pasado no reaparece como archivo o como representación, sino como resonancia inscrita en cuerpos, paisajes y materiales.

Asimismo, el exotismo no desaparece, sino que se desplaza. Ya no reside en una supuesta alteridad cultural del territorio latinoamericano, sino en una experiencia perceptiva que resiste ser plenamente capturada por los regímenes habituales de representación. En este sentido, podemos decir que la película evita construir una narrativa explícita de la violencia o de la memoria histórica; en cambio, trabaja sobre sus reverberaciones, sobre las formas en que ciertas intensidades persisten en paisajes, cuerpos y ruinas. De este modo, la escucha se configura como una práctica capaz de abrirse a temporalidades no lineales y a formas de experiencia que exceden los marcos modernos de inteligibilidad. Así, el principal aporte de esta lectura consiste en proponer la escucha como una categoría crítica capaz de articular tiempo, memoria y territorio sin reducirlos a un régimen exclusivamente visual o representacional.

Finalmente, consideramos que *Memoria* propone una reflexión más amplia sobre los límites de la percepción y sobre la posibilidad de sostener una relación con aquello que permanece opaco, irresuelto o inasimilable. En lugar de ofrecer una interpretación cerrada del pasado, la película construye un espacio de sensibilidad en el que escuchar implica aceptar la coexistencia de múltiples tiempos y memorias, incluso cuando estas no pueden organizarse en un relato estable.

Referencias

- Chakrabarty, D. (2019). El clima de la historia: Cuatro tesis. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 24(84), 98–108. <https://doi.org/10.5281/zenodo.2653175>
- De la Cadena, M. (2015). *Earth beings: Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press.
- De Landa, M. (2017). *Mil años de historia no lineal*. Gedisa.
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(1), 217–239.
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.
- Sánchez, F., & Weerasethakul, A. (2021, 7 de octubre). *Me interesa lo que une al virus y el espectro: Apichatpong Weerasethakul, director de Memoria* [Entrevista]. Canal Trece. <https://canaltrece.com.co/noticias/me-interesa-lo-que-une-al-virus-y-el-espectro-apichatpong-weerasethakul-director-de-memoria/>
- Weerasethakul, A. (Director). (2021). *Memoria* [Película]. Burning; Kick the Machine; Illuminations Films; Anna Sanders Films; Match Factory Productions; Piano.