

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por
Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



El infierno está vacío
La audiovisión empática en *Tempestad* de Tatiana Huezo: un acercamiento
intersticial para su estudio

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

ANGELA ISABEL CAMPOS PETIT DE MURAT

Director

DR. ARIEL EDGARDO ARNAL LORENZO

Lectores

DR. JESÚS DANIEL GONZÁLEZ-MARÍN

DRA. SARA GABRIELA BAZ SÁNCHEZ

Esta investigación fue posible por la Beca Nacional otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, así como por el apoyo del Departamento de Arte y la Beca Ibero otorgada por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.



ANGELA ISABEL CAMPOS PETIT DE MURAT

EL INFIERNO ESTÁ VACÍO

La audiovisión empática en *Tempestad* de Tatiana Huevo:
un acercamiento intersticial para su estudio



para
Nieves
♡

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis fue posible debido a los cuidados de muchas personas. Quiero agradecerles por acompañarme durante la tempestad.

A mis maestras, maestros y guías, Daniel González-Marín, Berta Gilabert Hidalgo, Minerva Anguiano González, Rodrigo Munguía Rodríguez, Ilana Boltvinik Riesenfeld, David González Tolosa, Yolanda Wood Pujols, Alicia Hopkins Moreno, Luis Fernando Galván Cornejo, Sara Baz Sánchez y Valeria Sánchez Michel. Gracias por recordarme que mis palabras importan y por ofrecerme su conocimiento de forma ilimitada y apasionada.

A Sofía Loza Hernández. Gracias por prestar tu indomable creatividad a las ilustraciones de este proyecto.

A Alonso Ortega Moctezuma y Mariana Estrada Argumedo. Gracias por demostrarme que el conocimiento debe construirse y compartirse desde la ternura y la rebeldía.

A Ariel Arnal Lorenzo. Gracias por enseñarme que, con discalculias y distracciones, se puede sobrellevar la tormenta, y por siempre recordarme que Dios es gordo.

A los grupos de estudiantes que me han acompañado en este camino, permitiéndome ser su profesora e, inadvertidamente, convirtiéndose en mis más importantes maestros. Fueron, son y serán mi motor y mi alegría.

A Erik Cabrera González. Gracias por ser mi compañero, por leer cada palabra que escribo, por presentarme *Tempestad* y por ser mi cómplice a lo largo de los momentos más importantes de mi vida.

A mi papá, Zigor Campos Goenaga, mi hermano, Zigor Campos Petit de Murat y mis perritas Bartola y Macaria. Gracias por estar ahí siempre, y por enseñarme lo que es querer bien.

A las mujeres de mi familia. Gracias por empujarme, desde el recuerdo o la presencia, a conocer, amar y luchar.

A mi mamá, Désirée Nieves Petit de Murat Lapena, quien me enseñó todo lo que sé. Gracias por demostrarme que el aprendizaje, la bondad y la resiliencia van primero. Tú eres la verdadera definición de empatía, y me siento enormemente agradecida de recibir y observar tus cuidados y enseñanzas día con día.

ÍNDICE

1. Introducción 1

2. Viajar 11

- 2.1. Sobre este apartado 13
- 2.2. Sinopsis de *Tempestad* 16
- 2.3. Sobre la directora de *Tempestad* 17
- 2.4. Aspectos teóricos de género 20
- 2.5. Aspectos técnicos de *Tempestad* 25
- 2.6. Teoría del cine 27
- 2.7. Relación entre Miriam y Adela 29
- 2.8. Consideraciones hacia los siguientes apartados 43

3. Buscar 45

- 3.1. Sobre este apartado 47
- 3.2. Modos del cine documental en *Tempestad* 48
- 3.3. Hacia una definición propia 76
- 3.4. El acercamiento intersticial 80
- 3.5. Consideraciones hacia el siguiente apartado 89

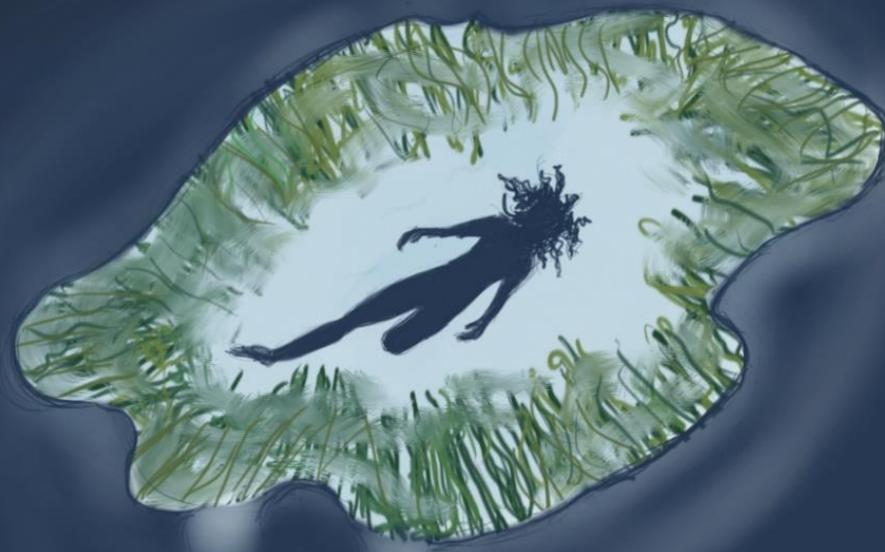
4. Sobrevivir 90

- 4.1. Sobre este apartado 92
- 4.2. Una muestra del acercamiento intersticial 93
- 4.3. Empatía 93
- 4.4. Audiovisión 97
- 4.5. Efecto empático en la relación audiovisual en *Tempestad* 106
- 4.6. Consideraciones hacia la conclusión 135

5. Conclusiones 136

6. Fuentes consultadas 143

7. Anexos 152



INTRODUCCIÓN

No hubo alma que no sintiese la fiebre de la locura y no diera señales de desesperación. Todos, menos los marineros, sumergiéronse en la onda amarga y espumeante, y abandonaron el buque totalmente incendiado por mí. Fernando el hijo del rey, con los cabellos erizados, más bien cañahejas de cabellos, fue el primero que saltó gritando: “¡El infierno está vacío y todos los demonios se hallan aquí!”

— WILLIAM SHAKESPEARE

“El infierno está vacío y todos los demonios se hallan aquí.”¹ El título de esta tesis viene de una frase emitida por Ariel, espíritu del aire, en una conversación con Próspero, legítimo duque de Milán, en *La tempestad* de William Shakespeare. Esta conocida y estudiada obra comparte nombre, reflexiones y temáticas con el objeto a tratar de la presente investigación. *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo es un documental que, a través de la sensibilidad artística, la copertenencia afectiva y el quehacer poético, nos enseña que, lamentablemente, nuestra tierra está habitada por demonios, y luchar contra ellos es una necesidad para sobrellevar y sobrevivir. La manera en la que este filme apela a las sensibilidades de quien lo vivencia, y los efectos que sus soluciones audiovisuales pueden tener en el espectador, es algo digno de estudiarse y entenderse. A través de la exploración de este largometraje y sus cualidades formales, poéticas y afectivas, esta investigación busca demostrar y ejemplificar la necesidad de una acercamiento intersticial en el análisis objetos artísticos.



Previo a presentar un balance teórico que sustente la incidencia epistemológica de este proyecto, me gustaría ofrecer unas palabras a la persona a la que se dedica esta tesis, quien, a su vez, es la razón por la cual decidí escribir sobre un filme hecho por mujeres sobrevivientes de un sistema violento y mortal. Mi abuela Nieves Lapena García era directora de cámaras y madre de

cuatro hijos pequeños. A los 33 años, fue asesinada por ser mujer. Su feminicidio ha afectado a mi familia de maneras inimaginables, esparciendo la incertidumbre, la impotencia y la injusticia generación tras generación. Un hombre sostenido por un sistema podrido y corrupto me arrebató a mi abuela, quien a su vez era madre, hija y ser humano. Ese dolor jamás se irá de mi familia, pero considero importante dedicar mi trabajo académico a encontrar soluciones que nos ayuden a acompañarnos, fortalecernos y unirnos para evitar que esta punzante ausencia aceche a otras personas en el futuro.

¹ William Shakespeare, *La tempestad*, Gradifco, Buenos Aires, 2006, 15.

Fuentes y grietas

Para construir este proyecto, utilicé una serie de conceptos esenciales, los cuales se presentarán en esta introducción. Mencionaré y presentaré un breve balance de los autores, teorías y debates que utilizaré para justificar y apuntalar mi acercamiento, visión y análisis.

Tempestad fue seleccionado como objeto a tratar debido a la originalidad e incidencia social, política y artística de sus propuestas discursivas, poéticas y formales, y la manera en la que estas se combinan para crear una experiencia trascendente en el imaginario del espectador, instituyendo un ejercicio de concientización basado en los afectos.

Los conceptos centrales que se estudiarán a profundidad para llevar a cabo un análisis intersticial de *Tempestad* incluyen: la experiencia cinematográfica (particularmente en el aspecto afectivo), el documental y sus modos, lo intersticial, la empatía, el montaje y la audiovisión. A lo largo de esta introducción haré una revisión preliminar de estos tópicos, y en el cuerpo del proyecto cada uno tendrá su espacio y definición exhaustiva. Sin duda existen otros conceptos que serán explorados en esta tesis, sin embargo, estos se insertan dentro de los tópicos claves de la investigación, sirviendo como base y apoyo para las definiciones que exploraré y conformaré.

La experiencia cinematográfica

En primera instancia, para concebir la experiencia cinematográfica que *Tempestad* genera y los espacios desde los cuales se puede entender, compararé y contrastaré a varios autores, rescatando elementos de sus definiciones que me parecen cruciales para entender la importancia histórica que tiene este filme. Pensadores como Edgar Morin me ayudarán enormemente, ya que habla, desde el concepto del ‘hombre imaginario’, de la identificación y transformación dentro de la sala de proyecciones, elemento que *Tempestad* utiliza para propiciar ejercicios empáticos.

Para agregar un eje político a estas identificaciones y transformaciones generadas por ejercicios cinematográficos, utilizaré algunas ideas de Georges Didi-Huberman, quien matiza el concepto de ‘hombre imaginario’, dotándolo de características que nos permiten ver al espectador como un participante activo con posibilidades políticas y tangibles, las cuales

conlleven acciones concretas y reales. Dentro de esta exploración de la experiencia cinematográfica, también haré una breve parada en las ideas de Gilles Deleuze, ya que reitera la idea de que una película, ya sea ficcional o documental, tiene la capacidad de transmitir un movimiento transformador, que restituye y afecta al espectador.

El documental y sus modos

Asimismo, para explorar definiciones de cine documental que funcionen en el marco de esta propuesta, utilizaré a autores como Carl R. Plantinga y Bill Nichols. Estos teóricos colocan al cine documental en el mismo universo que el cine de ficción, alegando que, por más que busquemos representar la realidad, la subjetividad siempre conformará sitios ficcionales, los cuales se pueden visibilizar como oportunidades para generar espacios de copertenencia y vicisitud. Naturalmente, y como se demostrará cuando se hable de la recepción de *Tempestad*, este largometraje fue pionero en la lucha por colocar al cine documental en el mismo plano de importancia que el cine ficcional, particularmente en el contexto mexicano.

Asimismo, se considerarán los postulados de David Bordwell y Kristin Thompson, quienes argumentan que el documental tiene características que lo distinguen del cine de ficción, como el control que se tiene durante la producción, particularmente en áreas como la iluminación, la dirección de personajes, etc. Debido a esta diferencia, el montaje se volverá un aspecto absolutamente crucial para el quehacer documental, por lo que será uno de los ejes a analizar cuando se conforme la propuesta de esta tesis.

Para hablar de las categorías o subgéneros del cine documental, utilizaré como base a Bill Nichols, sin olvidar a otros pensadores que han discutido con este autor o han construido distintas teorías en torno a la clasificación dentro del cine documental. Esto lo haré con el fin de encontrar la grieta donde puede entrar el acercamiento que propondré, el cual tiene que ver con el concepto de lo intersticial.

Nichols es un teórico que, a través de la división cronológica del cine documental occidental, discernió tipologías (llamadas ‘modos’), las cuales son capaces de definir los rasgos generales de una película documental, con el fin de clasificarla y comprender sus características y limitaciones históricas, formales y discursivas. La categorización propuesta por este autor es, sin duda, enormemente útil y efectiva, sin embargo, existen críticas

importantes contra este tipo de sistemas cronológicos. Por ejemplo, la autora Stella Bruzzi anuncia su desacuerdo con el método genealógico de Nichols y propone alejarse de las divisiones lineales que reducen a las películas al momento en la historia del cine en el que fueron creadas.

En esta tesis, se aplicarán en *Tempestad* varios de los subgéneros de Nichols, con el fin de demostrar que este largometraje no puede reducirse a una sola subcategoría, ni cumple con todas las características o limitaciones que el autor estipula en la definición de sus modos. Esto con el fin de insertar mi acercamiento en un plano no lineal, como el que propone Bruzzi, hallando espacios liminales donde se puede categorizar sin reducir o restringir las posibilidades analíticas de un filme con un contexto, contenido y discurso tan rico y complejo como *Tempestad*.

Lo intersticial

El acercamiento intersticial será mi propuesta para generar un análisis efectivo, consciente y situado de *Tempestad*. Explicaré las ideas de Michel Foucault en torno a lo intersticial, las cuales se alinean con el concepto de lo liminal, presentado por Victor Turner; ambos autores hablan de un no-lugar intermedio, ambiguo y mutable. Este concepto será construido, también, utilizando estudios que han profundizado en el intersticio de Foucault, con escritores como Roberto Fajardo, quien explica claramente la manera en la que el filósofo francés plantea espacios de tensión entre razón y sensibilidad, generando umbrales donde se propicia la creación.

Habiendo explicado el término intersticio, se profundizará en la razón por la cual se necesita un espacio en el que quepa la subjetividad y los afectos para el análisis de *Tempestad*. Para esto, se propondrá un balance de propuestas contrahegemónicas,² las cuales se centran

² Cabe mencionar que en el primer capítulo de la tesis se discutirán definiciones y conceptos contrahegemónicos presentados por autoras como Kate Millett, Gayle Rubin y Rita Segato, con el fin de explicar el espectro de denuncia política en el que también se inserta *Tempestad*. Aunque estas autoras no serán utilizadas directamente para conformar la definición del acercamiento intersticial, sus aportaciones son de gran ayuda para entender la necesidad y el alcance de proyectos que, de formas innovadoras y poéticas, visibilizan problemáticas urgentes de la actualidad mexicana y latinoamericana.

en justificar la búsqueda por nuevos espacios de análisis en los estudios de arte. Vendrán a colación autoras como Griselda Pollock, quien desafía la definición hegemónica de arte, y pensadoras como Norma Broude y Mary D. Garrard, quienes señalan las formas en las que los estudios de arte han absorbido, a modo de industria cultural, las críticas hacia el eje controlador y patriarcal que históricamente los ha regido. Para complementar estas ideas y críticas, se utilizarán algunas ideas presentadas por Hans-Georg Gadamer, las cuales apoyan la necesidad por acercamientos que prioricen la vivencia sobre la objetividad, alejando a los estudios de arte de ecuanimidades hegemónicas y aparentemente imparciales.

Para acercar los discursos contrahegemónicos al quehacer cinematográfico, se utilizarán los postulados del Camera Obscura Collective, que considera que, al separar cuerpo y mente en la realización y estudios de cine, estamos perpetuando un sistema de discriminación económica, política y cultural que afecta enormemente a las mujeres y disidencias, así como a sus historias y narrativas. Dentro de estos debates, también se resaltarán las ideas y soluciones de Teresa de Lauretis, quien apoya las micropolíticas de resistencia para contrarrestar la opresión sistémica, planteando las prácticas subjetivas y situadas como posibles soluciones ante la violencia social, intelectual y artística de los discursos institucionales. Esto no sólo servirá para sustentar la necesidad del acercamiento intersticial, sino también para demostrar cómo, si se aplica consciente y constructivamente, la visión planteada en este proyecto puede ser parte de un universo de nuevas propuestas para acercarnos a otras manifestaciones culturales con temáticas y realizaciones basadas en las experiencias afectivas generadas por la violencia sistémica.

Como otro pilar para sostener el acercamiento intersticial, se utilizará la noción de conocimiento situado. Acuñado por Donna Haraway, este sistema de pensamiento nos permite ver cómo la objetividad ha causado que el conocimiento y la tecnología se utilicen con fines deshumanizantes. Para luchar en contra de los peligros de la neutralidad, la autora propone que, al momento de construir conocimiento, lo hagamos desde una subjetividad consciente, la cual tenga en cuenta que ningún conocimiento será universal, y que la creación de ideas parciales, situadas y críticas es posible, admisible y necesaria.

Después de presentar el acercamiento intersticial, justificar su necesidad y aclarar su andamiaje teórico, finalmente llevaré a cabo el análisis de ciertas cualidades poéticas y

retóricas presentes en la audiovisión de una secuencia de *Tempestad*, explicando cómo estas son capaces de despertar empatía en el espectador.

La empatía

Previo a realizar el análisis-ejemplo de una sección de *Tempestad*, se definirán los conceptos a estudiar en la secuencia seleccionada, que, en este caso, son la empatía y su relación directa con el montaje audiovisual del filme.

Para construir el concepto de empatía, se utilizarán varios autores, partiendo, primariamente, de Edith Stein. Esta fenomenóloga, quien viene de las escuelas de Theodor Lipps y Edmund Husserl, considera la empatía como un espacio de copertenencia, en el que advertimos y aprehendemos las vivencias ajenas como propias, señalando nuestra constante búsqueda por un espacio intersticial entre el *yo* y el *otro*.

Para complementar la definición de Stein, se hará una breve revisión histórica del concepto de empatía, y sus orígenes en las nociones platónicas y aristotélicas del amor y la amistad, respectivamente. Platón considera que el amor es una armonía entre polos opuestos, y Aristóteles define la amistad como el deseo por el bien del otro. Es claro, entonces, cómo ambos conceptos se conectan con la empatía, ya que esta recae, de acuerdo con Stein, en el interés por adoptar, desde la profunda humanidad, las experiencias de los demás.

Otro autor que se incluirá como complemento de lo empático es Viktor Frankl. Las ideas que este pensador tiene en torno al encierro, particularmente por sus experiencias personales, inspirarán, de forma indirecta, algunas reflexiones presentes a lo largo del proyecto. No obstante, en esta definición crucial del concepto de empatía, las ideas de Frankl se centrarán en entender la copertenencia como un elemento del más allá que esclarece el valor e importancia en el otro, permitiéndonos responder preguntas existenciales que jamás serían reconocidas desde la soledad e individualidad. Estas cualidades y posibilidades se verán en *Tempestad*, particularmente en sus soluciones formales y poéticas.

El montaje

Como se mencionó anteriormente, el montaje se convertirá en una de las áreas más importantes para entender no sólo el cine documental en general, sino también el efecto empático que un proyecto como *Tempestad* genera, de forma intencional, en el espectador. Para esta investigación, el montaje se considerará una cualidad intrínseca de la audiovisión.

Para comprender la importancia del montaje en la audiovisión de *Tempestad*, se utilizarán autores como Vicente Sánchez-Biosca, quien menciona que el montaje es un proceso técnico que tiene la posibilidad de convertirse en un espacio creativo. Considero, entonces, que *Tempestad* es uno de los ejemplos de filmes que sobrepasaron la cualidad técnica del montaje y llegaron a convertir este ejercicio en uno estético y poético, con el fin de despertar afectos y reflexiones trascendentales en el público.

Asimismo, se revisarán los postulados de Ken Dancyger, quien considera que el documental es hallado y fabricado en el proceso de montaje, al igual que Jacques Aumont. Estos autores piensan el montaje documental como una herramienta que genera coherencia entre sucesos o imágenes (visuales y auditivas) que, en su forma original, podrían parecer momentos aislados o esporádicos. Por ende, quien edita el filme documental, cuenta con una responsabilidad central, la cual puede producir resultados completamente diferentes dependiendo de los objetivos de la película. En el caso de *Tempestad*, el montaje es una cuidadosa construcción audiovisual en la que se generan, de forma constante, figuras retóricas, las cuales tienen la capacidad de despertar procesos sensoriales y sensibles, proyecciones-identificaciones que van a lugares profundos de afectación y copertenencia.

Otra autora que habla del montaje como una responsabilidad crucial en la creación del universo de un filme es Karen Pearlman. Esta teórica considera que el montaje es, primariamente, aquello que permite que el documental se convierta en una historia. Sin embargo, Pearlman piensa que este proceso va más allá de la coherencia, ya que también es un momento en el que se ponderan ciertas narrativas, imágenes, sonidos y acontecimientos, seleccionando qué elementos van a tener mayor injerencia en el producto final, y cómo se presentarán estas selecciones (tiempo, ritmo y estructura). Así, vienen a colación los postulados de Karel Reisz, quien considera que la yuxtaposición entre audio e imagen es un

ejercicio poético, en el que la selección, los cortes y el orden son herramientas de creación de micro (secuencias) y macrocosmos (película completa).

La audiovisión

Para entender el concepto de audiovisión, acuñado por Michel Chion, primero se definirán los aspectos auditivos seleccionados para el análisis intersticial de una secuencia de *Tempestad*. Para esto, se manejarán los postulados de Ken Dancyger, quien considera que el corte sonoro es necesario para transmitir una idea de forma clara y eficaz, y de Samuel Larson Guerra, quien define y categoriza los aspectos auditivos de un filme. Después de presentar las clasificaciones y precisiones de Larson Guerra, se justificará la elección de tres elementos a estudiar en *Tempestad* con base en el acercamiento intersticial: el diálogo, el sonido ambiental y los efectos sonoros.

Posterior a esta selección, se definirá el concepto de audiovisión, resaltando también la idea de *acousmètre*. Creados por Michel Chion, estos conceptos son enormemente útiles para exponer y estudiar las razones por las cuales *Tempestad* genera afecciones y reflexiones trascendentales para el espectador. Chion nos explica que la audiovisión se da cuando el sonido transforma a la imagen y la imagen transforma al sonido, generando un fenómeno que nace en el montaje, pero se desdobra en la proyección y asimilación del filme. *Tempestad*, entonces, instrumentaliza la audiovisión para generar figuras retóricas; lo que vemos no se relaciona directamente con lo que oímos, ya que su significado recae en metáforas, personificaciones, anáforas, oxímoron, analogías, presagios, entre otras presentes a lo largo del documental. Estas figuras retóricas que nacen en el montaje audiovisual son la razón por la cual este filme tiene tal alcance afectivo, lo cual será demostrado en el análisis-ejemplo de la secuencia seleccionada.

El segundo concepto de Chion que se utilizará es el de *acousmètre*, el cual se define como una presencia no visual que se basa en la voz, y que puede convertirse en un ser omnipresente, especial y transformador dentro del universo de una película. Como se explicará a profundidad a lo largo de la tesis, Huevo utiliza esta solución de forma clara y consistente en *Tempestad*, particularmente con la historia de Miriam, quien aparentemente

no muestra su rostro, y recurre, plenamente, a su voz para transmitirnos sus sentires, recuerdos y dolores.

El ejemplo

Después del balance teórico y la presentación de las fuentes, nociones, conceptos e ideas que sostienen esta investigación, se llevará a cabo el análisis-ejemplo que tiene como objetivo demostrar la eficacia del acercamiento intersticial. Para esto, se analizará una secuencia de *Tempestad* plano por plano a modo de *storyboard*, tomando en cuenta, describiendo y analizando la parte visual, auditiva, poética y afectiva de cada sección. De esta forma, se podrá ver si los postulados este proyecto se cumplen, y si existe una verdadera aportación al mundo de los estudios de arte con el acercamiento planteado en esta tesis.

Me permito, entonces, pasar al primer capítulo, el cual emprenderá el viaje a través de los momentos más importantes en la conformación de *Tempestad*, como la preproducción, la producción y la posproducción, y ofrecerá análisis preliminares que permitirán entender y justificar un acercamiento situado y personalizado.

*[...] y muda fue vendida...
de mano en mano, de
noche en noche,
negada y desecrada,
esperando el alba
y el canto de la lechuza
que nunca llegaban.
Su vientre robado de su
fruto;*

*hecha un puño de polvo
seco su alma.
Tú no la querías ya y él
la negaba
y aquel que cuando niño
¡mamá! le gritaba
cuando creció le puso por
nombre "la chingada"*

— LUCHA CORPI



Capítulo I VIAJAR

CONTENIDOS

1. Sobre este apartado 13
2. Sinopsis de *Tempestad* 16
3. Sobre la directora de *Tempestad* 17
4. Aspectos teóricos de género 20
5. Aspectos técnicos de *Tempestad* 25
6. Teoría del cine 27
7. Relación entre Miriam y Adela 29
 - 7.1. Las narradoras 29
 - 7.2. La edición 32
 - 7.3. La iluminación 34
 - 7.4. La fotografía 36
 - 7.5. El sonido 38
 - 7.6. Los símbolos 39
8. Consideraciones hacia los siguientes apartados 43

1. Sobre este apartado

El objetivo de este apartado es presentar el ejercicio cinematográfico que lleva a cabo Tatiana Huezo en el documental *Tempestad*.

El capítulo se dividirá en cuatro secciones; en la primera se introducirán los aspectos principales del filme, como su sinopsis y la trayectoria de Tatiana Huezo, la directora. En la segunda, se presentarán conceptos cruciales de autoras que tratan el tema de la violencia sistémica contra las mujeres. En la tercera, se expondrán definiciones de conceptos claves para el entendimiento de los aspectos audiovisuales a estudiar en esta tesis. En la cuarta, se explorará la relación de los dos personajes que cuentan sus historias en el largometraje. Finalmente, se ofrecerá una serie de conclusiones que lleven hacia el siguiente capítulo de este proyecto.

Dentro del capítulo se separarán, de forma deliberada, aspectos técnicos y aspectos interpretativos. Por ejemplo, hablaré del montaje en dos secciones, sin embargo, en una me enfocaré en la parte técnica y en otra realizaré una interpretación personal de este recurso cinematográfico. Decidí no juntar los universos técnicos e interpretativos en esta sección ya que eso es algo que se trabajará más adelante después de explicar, justificar y apuntalar el acercamiento que esta investigación propondrá. También considero esto parte de mi posicionamiento político, ya que pienso que el cine no es una estructura monográfica o lineal donde todos los elementos similares están juntos; como en una película, dentro de mi escritura me daré la libertad de generar un ‘criterio de montaje’³ en el que ideas múltiples y reflexiones variadas coexistan.

Este apartado, así como la tesis en general, trabajará con base en la división secuencial de la película, con el fin de ejemplificar o hacer referencia a variados conceptos y análisis. Para la división de las secuencias⁴ se tomaron en cuenta las situaciones retratadas y el impacto

³ Es decir, un texto que una y armonice una serie de referencias, reflexiones y análisis, tal como lo hace el montaje en un filme.

⁴ Se incluirá en anexos una tabla de secuencias que describe cada una de ellas para su fácil ubicación. Una secuencia es un concepto problemático que se puede definir de distintas maneras, pero para los objetivos de esta investigación, se le considerará como un plano o una serie de planos que conforman una sección de un filme. Cada secuencia tiene un tema específico. Las secuencias podrían equipararse a los párrafos de un texto; cada una tiene una micro temática (tanto discursiva como audiovisual) que aporta al tema general de la película.

emocional de su audiovisión.⁵ Las secuencias seleccionadas para este análisis se encuentran repartidas a lo largo del filme, y muestran momentos centrales que aluden a las historias de Miriam Carbajal y Adela Alvarado, las narradoras y personajes principales, literal o figurativamente, y que representan la relación entre montaje y empatía que lleva a cabo la película.

Otro aspecto importante a considerar es que a lo largo de esta tesis se utilizará *Tempestad* como fuente de consulta. Para justificar esta decisión, me basaré en la premisa presentada por Robert A. Rosenstone en el libro *History on Film. Film on History* y el artículo “The Historical Film as Real History”, donde el autor propone ver al cine como historia, y da una justificación teórica para el uso de la filmografía como referencia académica. En el artículo, Rosenstone considera que “El cine crea un mundo de historia adyacente a la historia escrita y oral [...]”⁶ En el libro, escrito 11 años después, el estadounidense menciona

Aceptar a los cineastas como historiadores [...] es aceptar un nuevo tipo de historia. [...] En términos de contenido informativo, densidad intelectual o conocimiento teórico, el cine siempre será menos complejo que la historia escrita. Sin embargo, sus imágenes en movimiento y sus paisajes sonoros crearán complejidades experienciales y emocionales desconocidos en la página impresa.⁷

Al argumentar y asegurar que los y las cineastas son creadores de otras historias e historiografías, el autor proporciona una base teórica para justificar la utilización de *Tempestad* como fuente de consulta en esta tesis. Además de la historia escrita y la oral, la historia fílmica es crucial en una tesis sobre cine, por lo que *Tempestad* es considerada una fuente histórica en este proyecto debido a su incidencia social, política y audiovisual, la cual será explicada a lo largo del escrito.

⁵ Concepto acuñado por Michel Chion, quien explora la interrelación y codependencia entre el sonido y la visualidad en el cine. Este término se explorará de forma profunda en el Capítulo III.

⁶ “Film creates a world of history that stands adjacent to written and oral history. [...]” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Robert A. Rosenstone, “The Historical Film as Real History”, *Filmhistoria*, vol. V, no. 1, 1995, 10-11.

⁷ “To accept film-makers as historians [...] is to accept a new sort of history. [...] In terms of informational content, intellectual density, or theoretical insight, film will always be less complex than written history. Yet its moving images and sound scapes will create experiential and emotional complexities of a sort unknown upon the printed page.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Robert A. Rosenstone, *History on Film. Film on History*, Routledge, Nueva York, 2013, 181.

Este argumento también se desarrolla en *Film History Theory and Practice* de Robert C. Allen y Douglas Gomery. Los autores estudian la historia del cine desde varios campos, incluyendo el social, el económico, el tecnológico y el estético. Asimismo, exploran y teorizan sobre los roles y relación entre realizadores y espectadores. Allen y Gomery consideran que, para estudiar la historia del cine, el objeto de estudio no sólo debe ser el quehacer cinematográfico, sino también la historia.⁸ Después de ofrecer una serie de observaciones críticas acerca del rol del historiador y su relación con los estudios de cine, los autores aseguran que “Las historias del cine son obras de explicación histórica, y como tales no pueden escapar a las cuestiones básicas de la historiografía.”⁹ Por ende, utilizar las películas como fuente histórica genera historias del cine que, dentro de las convenciones académicas, también merecen ser estudiadas. Si bien esta tesis no tratará el tema de la historiografía cinematográfica, este postulado es otro pilar que me permite apuntalar la idea de que los filmes son fuentes de consulta.

Finalmente, es importante mencionar las ideas desarrolladas por Reinhart Koselleck en su escrito *L'expérience de l'histoire*. El autor considera que los monumentos, sobre todo aquellos relacionados con la muerte, se convierten en espacios y momentos de identidad y significación para las personas vivas, aquellas que sobrevivieron o sobrellevaron la crisis que el monumento conmemora.¹⁰ Así, se podría decir que *Tempestad* es una suerte de monumento, no sólo para Miriam y Adela, sino para todas las madres y personas que han sido afectadas por la desaparición forzada y siguen luchando para obtener respuestas y justicia.¹¹ Por ende, este documental es una fuente de consulta en cuanto a su función como documento histórico, pero también en cuanto a su función como monumento.

⁸ Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History Theory and Practice*, Newbery Award Records, Nueva York, 1985, 5.

⁹ “Film histories are works of historical explanation, and as such cannot escape basic questions of historiography.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. *Ibid.*, 13.

¹⁰ Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, Gallimard, París, 2000, 202.

¹¹ Vid. Ariel Arnal, *El cenotafio de la memoria. Historia y conciencia en La batalla de Chile*, URV y SIMO, Tarragona y Ciudad de México, 2016.

2. Sinopsis de *Tempestad*

Tempestad (2016) es un largometraje documental mexicano. El filme fue reconocido por la crítica nacional e internacional,¹² llevándose cuatro premios Ariel en 2017 (mejor fotografía, dirección, largometraje documental y sonido), tres premios Fénix en 2016 (mejor fotografía de documental, largometraje documental y música) y una mención especial en el Festival Internacional de Cine de Berlín.

La primera pregunta que surge al escuchar el nombre de este filme es ¿qué significa ‘tempestad’? Las definiciones principales para esta palabra incluyen: tormenta grande, especialmente marina, con vientos de extraordinaria fuerza; conjunto de palabras ásperas o injuriosas; agitación de los ánimos.¹³ Es interesante cómo en este documental las tres definiciones confluyen; *Tempestad* muestra enormes tormentas (literales y retóricas), sobre las cuales escuchamos palabras ásperas, que terminan generando en nosotros una enorme agitación anímica. El título, entonces, no sólo se refiere a la trama de la película, sino también a la experiencia de verla. Esto aporta a la coherencia discursiva y vivencial del largometraje, ya que las tempestades se viven y se padecen.

Por otro lado, la raíz etimológica de la palabra tempestad viene del latín *tempus*, que significa tiempo.¹⁴ Esta etimología es sugestiva debido a la importancia de las construcciones temporales en el cine; vemos las películas de forma lineal, pero las reflexiones, afecciones y narraciones que se entretajan tienen tiempos yuxtapuestos que trascienden la sala de proyecciones o el servicio de *streaming*. En *Tempestad*, vivenciamos varias realidades entrelazadas: caminos que van y vienen, con base en historias dramáticas ordenadas de forma alternada para generar tiempos crecientes y entrañables.

Huezo muestra la cruda situación en la que viven las mujeres mexicanas actualmente a través de imágenes que evocan los recuerdos y memorias de las narradoras, y a su vez

¹² Cuenta con aproximadamente 30 reconocimientos y cerca de 70 proyecciones en festivales en México y el resto del mundo.

¹³ Diccionario de la Lengua Española, “Tempestad”, *Rae.es*, 2001, <<https://www.rae.es/drae2001/tempestad>>, (2 feb. 2022).

¹⁴ Oxford University Press, *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford University Press, Oxford, 1996, 369.

representan travesías, interacciones y lugares. Utiliza las historias de Miriam y Adela, contadas por ellas mismas, a la par de planos que representan metafóricamente sus vidas, relatos e inmensos dolores, demostrándonos los duros viajes que tienen que emprender algunas mujeres mexicanas para escapar o luchar en contra de la violencia que las persigue sin parar. Estos temas son el origen del presente texto, los cuales se pueden explorar con mayor profundidad en otros documentales mexicanos.¹⁵

En *Tempestad* se exploran las historias de dos mujeres que han sido afectadas por la impunidad, el crimen organizado y el sistema judicial en México. Miriam fue acusada injustamente de tráfico de personas cuando trabajaba en el aeropuerto de Cancún y nos cuenta lo sucedido sin mostrar su rostro de forma evidente. La mujer ahonda en su arresto, el tiempo que pasó en una penitenciaría dominada por narcotraficantes y los sentimientos y vivencias que tuvo durante todo el camino de regreso a casa después de ser liberada.

Adela es una madre y trabajadora de circo que busca tenazmente a su hija Mónica, desaparecida desde hace diez años; las imágenes y audios de su entrevista se intercalan con retratos íntimos de sus vidas y secuencias que evocan a la situación de violencia e inseguridad en México. Así, *Tempestad* construye una crítica hacia un sistema que destruye vidas, y a la vez reconoce a las personas que son duramente afectadas pero siguen luchando y resistiendo.

En esta película acompañamos a ambas mujeres mientras relatan su búsqueda por la libertad, cada una a su manera. Miriam logró salir del penal donde se encontraba encerrada y regresar a su ciudad natal para estar con su pequeño hijo. Por otro lado, Adela sigue buscando a su hija, dejando claro que no tiene pistas sobre su paradero, pero que jamás se rendirá en su misión por encontrarla.

3. Sobre la directora de *Tempestad*

El filme fue dirigido por Tatiana Huevo Sánchez. La cineasta nació en El Salvador y se nacionalizó mexicana. Se graduó del Centro de Capacitación Cinematográfica en la Ciudad

¹⁵ Por ejemplo, *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo, *Retratos de una búsqueda* (2014) de Alicia Calderón, *Batallas íntimas* (2016) de Lucía Gajá y *La libertad del diablo* (2017) de Everardo González. Este tipo de narrativas y denuncias también están presentes en el cine de ficción, por ejemplo, en los largometrajes *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez o *Noche de fuego* (2021) de la propia Tatiana Huevo.

de México, y cuenta con una Maestría en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona; también es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Su primer largometraje *El lugar más pequeño* (2011) le dio reputación internacional y múltiples premios después de ser exhibido en más de cincuenta festivales de cine. *Tempestad* es el segundo largometraje de su carrera como directora y recientemente dirigió el tercero y el cuarto, la aclamada película de ficción *Noche de fuego* (2021) y el premiado documental *El eco* (2023). Huevo ha dirigido cortometrajes como *Tiempo cáustico* (1997), *El ombligo del mundo* (del cual también realizó el guion) (2001), *Retrato de Familia* (2005), *Ver, oír y callar* (2015), *El aula vacía* (2015), y *Ausencias* (2015).¹⁶ La realizadora se preocupa por retratar y criticar, siempre desde una cuidada estética visual en cuanto a color, fotografía y composición de imágenes, las historias y situaciones de personas afectadas por las injusticias que suceden en países como México y El Salvador.

Huevo se considera a sí misma una enamorada del cine y de las experiencias de las personas, siempre dispuesta a tomar riesgos para contar sus historias, y a trabajar desde el rigor en todos los áreas y momentos de la realización de sus películas. Como creadora, se apoya en su equipo para generar un ambiente de complicidad, respeto, profesionalismo y pasión. Uno de los objetivos de la mexicana-salvadoreña y su *crew* al realizar *Tempestad* fue que, mediante la cámara, el público pudiera ver, escuchar y sentir desde los ojos de la directora, empatizando con los personajes, sus recuerdos y sus travesías.¹⁷

La autora describe a *Tempestad* como un camino de la evocación, en el cual trató de evitar la violencia gráfica a toda costa. Constantemente, desde la pre producción hasta el montaje, tomó iniciativas estéticas y discursivas para agregar a este sentimiento evocativo.¹⁸ Su objetivo como realizadora es que todos los niveles, incluyendo el formal, el narrativo y el estético, inviten al espectador a ser parte de la construcción de las imágenes y universos que *Tempestad* y sus personajes ofrecen.¹⁹

¹⁶ “Tempestad Press Kit”, *TempestadTheFilm.com*, <<http://www.tempestadthefilm.com/>>, (9 oct. 2021), 5.

¹⁷ CineNT.com, “Entrevista con Tatiana Huevo, directora de *Tempestad*”, *YouTube.com*, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=O0deoIF31hs>>, (3 oct. 2022).

¹⁸ Entre ellas se encuentra la elección de no mostrar el rostro de una de sus protagonistas.

¹⁹ Cineteca Nacional, “#InvitadoCineteca Tatiana Huevo. Directora del documental “*Tempestad*”.”, *YouTube.com*, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=Oku0dlqUjMs>>, (4 oct. 2022).

Huezo tuvo que pasar por una fuerte preparación emocional y psicológica para filmar esta película, ya que Miriam es su amiga cercana desde que ambas eran adolescentes. Aun con el muro simbólico que la directora se creó para realizar el filme sin que la emoción ‘le ganara’, la preparación, el rodaje y la posproducción de *Tempestad* le causaron colosales estragos emocionales. Huezo menciona, “La siento como una película muy cercana a mí y muy personal. [...] No puedo entender el cine desde otro lado, trabajo desde las cosas que me tocan profundamente, que me enamoran, que me duelen.”²⁰

Un tema general en *Tempestad* es el miedo y su superación. Al escuchar, grabar y editar los recuerdos de sus personajes, Huezo también pasó por un camino repleto de agobio y dolor. Como acotó la creadora, estos son “testimonios que inevitablemente te calan y a uno como documentalista le toca caminar junto a sus personajes [...] y te toca sentir muy de cerca su dolor e imaginarte en su posición.”²¹ Tener rodajes en zonas altamente peligrosas del país, especialmente para las mujeres (particularmente las carreteras y Matamoros), junto con la incesante presencia del terror que consumió la vida de las protagonistas, causó en Huezo una metamorfosis absoluta, que en su opinión, sólo puede darse en la realización rigurosa de un filme documental. Para describir sus sentires, experiencias y transformaciones como cineasta y persona, Huezo aclara:

El documental [...] es un camino de resistencia, es ir contra la corriente. A nivel profesional, económico, creativo es un camino muy complejo [...] son largos procesos. [...] El documentalista tiene ojos de niño, el documentalista les da una profunda importancia a los acontecimientos de la vida, a las emociones, a los sueños, a las pesadillas. El proceso que se vive al hacer una película documental es muy poderoso en la vida del creador. [...] Normalmente, después de una experiencia documental, por lo menos a nivel personal, algo profundo cambió; adentro del corazón, adentro de la cabeza, son experiencias de vida los documentales.²²

Así, *Tempestad*, junto con otros documentales estrenados en 2016, rompió un paradigma en el cine mexicano. Previo al estreno de este largometraje, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas se enfocaba en la ficción al momento de premiar

²⁰ *Ídem.*

²¹ *Ídem.*

²² Vivecanal Tv, “Plática con Tatiana Huezo - Documental *Tempestad*”, *YouTube.com*, 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=BdYtywyi390>>, (4 oct. 2022).

películas en categorías generales y consideradas como las más importantes, entre ellas ‘mejor película’, ‘mejor dirección’, ‘mejor edición’ y ‘mejor fotografía’. Aunque los documentales son películas, estos eran relegados a su propia subcategoría sin permitirles competir con las ficciones. Al crear *Tempestad*, Huevo y su equipo fueron pioneros y antecedentes claves para la consideración del documental como un quehacer equitativamente valioso con respecto a la ficción.²³ Asimismo, mostraron la forma en la que una película documental puede romper las barreras de lo expositivo y observacional, generando vínculos emocionales fuertes entre las protagonistas, el público y los realizadores.

Huevo presenció, en varias ocasiones, las catarsis que *Tempestad* provocaba en ciertos espectadores. Lo que más le sorprendió fue que al finalizar la función, la gente se acercaba a preguntarle: “¿Qué vamos a hacer sobre esto? ¿Cómo vamos a arreglar este terror?” La autora no contaba con respuestas ante estos cuestionamientos, sin embargo, le pareció extremadamente valioso que su proyecto removiera indolencias, provocara reflexiones y dejara claro que la problemática vista en *Tempestad* nos corresponde a todos, por lo que Huevo reflexiona: “[...] acercarnos a esas historias, empatizar, y [...] percibir y sentir como espectadores. [...] El cine es una provocación muy importante del pensamiento y de darnos cuenta que esto nos pertenece también, [...] formula espejos y sobre todo mueve fibras a nivel sensorial y a veces esas fibras son profundas.”²⁴

Para entender esas fibras, es necesario explicar la problemática que se vive y exhibe en *Tempestad*. El terror de las desapariciones forzadas, la impunidad y la injusticia y, en específico, la violencia de género que consume las vidas de muchas mujeres y personas disidentes en nuestro país.

4. Aspectos teóricos de género

Viajar. Buscar. Sobrevivir. Miriam y Adela no cesan de hacerlo, y es probable que nunca lo hagan, no en esta realidad. Miriam y Adela son el reflejo de la sempiterna agonía que viven

²³ IMCINE, “TEMPESTAD de Tatiana Huevo | Entrevista”, *YouTube.com*, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=IAUHxc6GO9I>>, (5 oct. 2022).

²⁴ FICM, “#FICM2021: Entrevista Tatiana Huevo”, *YouTube.com*, 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=UJFnbfyc9zE>>, (4 oct. 2022).

aquellas que, por nacer en el espacio, cuerpo y tiempo incorrectos, deben luchar por sus vidas y las de sus hijos e hijas. La libertad es un mero sueño cuando vives en una eterna persecución, amenazada, odiada y desprotegida. No eres más que un cuerpo enajenado, un territorio abusado sin voz y, aun así, sigues adelante. Sobrepassando tempestades. Viajando, buscando, sobreviviendo.

Miriam, de madre trabajadora a chivo expiatorio encarcelado; Adela, de madre trabajadora a eterna detective incierta. Estas transiciones son, lamentablemente, tan cotidianas y comunes que se vuelven invisibles, normales y masivas. Vemos un reflejo de lo que son los cuerpos de las mujeres para una tierra que dice amar a su madre, vemos a las pobres, a las racializadas, a las trabajadoras, a las inocentes, a las despojadas, a las golpeadas, a las abusadas, a las violadas, a las desaparecidas, a las asesinadas. Vemos a las sobrevivientes, a las luchadoras, a las buscadoras, a las que sueñan, a las que siguen adelante a pesar de la tempestad.

La violencia sistémica contra las mujeres en México, según la antropóloga feminista Rita Segato, se define como el momento en el que el ser inferiorizado es llevado a un estado de víctima de sacrificio, con el fin de servir como tributo y satisfacer el consenso establecido por el régimen hegemónico.²⁵ Asimismo, la autora explica que los crímenes contra las mujeres tienen su origen en los grupos masculinos que:

Sellan su pacto de silencio y lealtad cuando, en comunión nefasta, manchan sus manos con la sangre de las mujeres mediante su muerte atroz, en verdaderos rituales donde la víctima sacrificial es colocada en esa posición por ninguna otra razón más que la marca de su anatomía femenina - índice último de subalternidad en la economía desigual del género-, destinada al consumo canibalístico en el proceso de realimentación de la *fratria* mafiosa.²⁶

El sistema le falla a las mujeres e identidades disidentes porque no está forjado por y para ellas y ellos; como acota Kate Millett “la política sexual es objeto de aprobación en virtud de la «socialización» de ambos sexos según las normas fundamentales del patriarcado en lo que atañe al temperamento, al papel y a la posición social. El prejuicio de la superioridad masculina, que recibe el beneplácito general, garantiza al varón una posición superior en la

²⁵ Rita Segato, “Los principios de la violencia”, *Las estructuras elementales de la violencia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003, 255.

²⁶ *Ídem*.

sociedad.”²⁷ Cuando surge una resistencia a los principios de la hegemonía masculina y su consenso comienza a quebrarse, la fuerza es la única solución que le queda al sistema para combatir, lo que lleva al incremento de violencia que vemos día con día en nuestro país.

Otra pensadora importante para pensar este régimen hegemónico es Gayle Rubin. Según la antropóloga estadounidense, el sistema sexo-género y sus medidas opresivas dan origen a la violencia contra las mujeres. Aunque no escribe desde el punto de vista de una mujer mexicana o latinoamericana, sus ideas brindan pautas para entender el imaginario que está detrás de la crisis que vivimos actualmente. La autora asegura que “el masoquismo es malo para los hombres pero esencial para las mujeres. El narcisismo adecuado es necesario para los hombres pero imposible para las mujeres. La pasividad es trágica en el hombre, mientras que la falta de pasividad es trágica en una mujer.”²⁸

En la película se escuchan crudos detalles de estos tipos de violencia durante los relatos de Miriam y Adela. En varias secuencias se señalan los detalles del proceso de enajenación que sufrió Miriam por parte del Estado (la policía y la burocracia gubernamental) y los narcotraficantes, ya que habla de los instantes en los que se percató de que no podría volver a la tranquilidad por un buen tiempo. Se le desnudó y despojó de su identidad, derechos humanos, individualidad, libertad, voz, defensa y criatura, y ni siquiera tuvo que ser asesinada para volverse un cuerpo deshumanizado. Su vida se volcó hacia un solo horizonte: cumplir el papel que el sistema requería de ella en ese momento. Estando en el penal, se tomaron decisiones sobre su mortalidad y la de quienes la rodeaban. Según Segato, el miedo, la intimidación y las amenazas escritas sobre los cuerpos femeninos son algunas de las estrategias que tienen los sistemas hegemónicos masculinos para mantener la estabilidad y el control, y la manera en la que se rige el penal donde Miriam estaba encarcelada es una micro representación de lo que pasa a gran escala en el país.

En el caso de Adela, sus recuerdos engloban y exponen lo que sufren las madres de mujeres desaparecidas y asesinadas. Su relato, su llanto y las imágenes del pequeño santuario

²⁷ Kate Millett, “El testimonio de la sexualidad”, *Política sexual*, (trad.) Ana María Bravo García, Cátedra, Madrid, 1995, 72.

²⁸ Gayle Rubin, “El tráfico de mujeres, notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, *Nueva Antropología*, vol. VIII, no. 30, 1986, 133.

que tiene para su hija Mónica demuestran el inconmensurable dolor con el que miles de familias viven a diario. Revelan cómo la violencia estructural no se puede ver individualmente, ya que cuando una mujer es arrebatada de su vida, todo lo que está alrededor de ella es afectado permanentemente, perpetuando el miedo necesario para la integridad hegemónica.

El filme comunica el estado de alerta perpetuo que se vive siendo mujer en México, con crudeza, pero sin necesidad de planos visualmente descriptivos o gráficamente violentos. Al escuchar la voz de Miriam, resignificada y dialogada por imágenes que remiten a las sensaciones, recuerdos y situaciones que describe, se puede sentir la pesadez y el dolor con el que aún vive la violencia que sufrió, y cómo ésta la cambió para siempre. Esto es evidente en las inflexiones de su voz, los nudos en su garganta y los cambios en la tonalidad de su habla al recordar y relatar. Escuchando a Adela y viendo sus pertenencias y el estado de precariedad en el que vive, comenzamos a entender lo que hace una ausencia tan grande, tan incierta y tan incomprendida como la de su hija, particularmente cuando no existen los medios económicos para buscar y exigir justicia, y cuando la búsqueda se vuelve peligrosa debido a la extorsión, hostigamiento y amenaza de los cuerpos gubernamentales y criminales.

Estos significados tienen implicaciones cruciales en la película, ya que ofrecen al público puntos claros con los cuales podemos relacionarnos para empatizar, a mayor o menor escala, con la terrible guerra que existe contra las mujeres y las identidades disidentes. Las historias de estas narradoras son retratos de la realidad que vivimos constantemente,²⁹ y *Tempestad* nos sitúa sobre reflexiones necesarias para resaltar una problemática tan importante y urgente.

Para hablar del caso mexicano, podemos volver a las ideas de Rita Segato, pero esta vez con su ensayo “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”. En este texto, la autora muestra las formas en las que un sistema aparentemente disfuncional es

²⁹ Para el 25 de abril de 2023, fueron registrados 227 feminicidios. Es importante mencionar que esta estadística únicamente incluye los crímenes tipificados como feminicidio bajo el criterio de las autoridades. Si se le agregan los casos de homicidio doloso contra mujeres, la cifra llega a 674 mujeres asesinadas en tan solo cuatro meses. Infobae, “Feminicidios en México registraron una tendencia al alza durante primer trimestre del año”, *Infobae.com*, 2023, <<https://www.infobae.com/mexico/2023/04/25/feminicidios-en-mexico-registraron-una-tendencia-al-alza-durante-el-primer-trimestre-del-ano/>>, (30 may. 2023).

altamente funcional gracias a sus violentas formas de organización. Segato habla sobre la manera en la cual el gobierno, el narcotráfico y los empresarios se unen (o suelen ser uno mismo) para crear un consenso hegemónico en el cual la violencia contra las mujeres es necesaria para que las facciones anteriormente mencionadas puedan comunicarse, unirse, advertirse y amenazarse entre sí. La antropóloga ve las violaciones y los feminicidios como actos de poder que buscan invadir un territorio y dejar una huella que muestre esta conquista, la cual se halla inscrita en los cuerpos de las mujeres violentadas y en el de quienes las rodean. Aunque Segato se enfoca en Ciudad Juárez, este modelo puede extrapolarse a todo el país, sobre todo con las cifras actuales de violencias de género.³⁰ La autora menciona:

[...] de acuerdo con este modelo, el crimen de estupro resulta de un mandato que emana de la estructura de género y garantiza, en determinados casos, el tributo que acredita el acceso de cada nuevo miembro a la cofradía viril. Y se me ocurre que el cruce tenso entre sus dos coordenadas, la vertical, de consumición de la víctima, y la horizontal, condicionada a la obtención del tributo, es capaz de iluminar aspectos fundamentales del largo y establecido ciclo de los feminicidios en Ciudad Juárez.³¹

Es importante teorizar, analizar y buscar narrativas que vislumbren el origen de las violencias sistémicas de género que se incrementan exponencialmente en nuestro país. *Tempestad* ofrece una mirada al mundo de dos mujeres afectadas, regresándoles su voz, su identidad y su humanidad, y quitándolas de la posición de tributo que garantiza la verticalidad mencionada por Segato.

En el aspecto específico de la violencia del narcotráfico contra las mujeres en México, es importante considerar a la autora Elsa Ivette Jiménez Valdez con su artículo “Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida”. En este escrito, la académica busca analizar los cambios que la guerra contra el narcotráfico ha traído a la situación de las mujeres

³⁰ De acuerdo al Instituto Nacional de Estadística y Geografía, “En 2021, a nivel nacional, del total de mujeres de 15 años y más, 70.1 % han experimentado al menos un incidente de violencia, que puede ser psicológica, económica, patrimonial, física, sexual o discriminación en al menos un ámbito y ejercida por cualquier persona agresora a lo largo de su vida. La violencia psicológica es la que presenta mayor prevalencia (51.6 %), seguida de la violencia sexual (49.7 %), la violencia física (34.7 %) y la violencia económica, patrimonial y/o discriminación (27.4 %).” INEGI, “Violencia contra las mujeres en México”, *INEGI.com*, 2022, <<https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/>> (30 may. 2023).

³¹ Rita Segato, “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”, *Tinta Limón*, Buenos Aires, 2013, 24-25.

en el noroeste del país. Para introducir esta problemática, Jiménez menciona “En el mundo del narco se justifica [...] la subordinación de los hombres en una escala jerárquica inferior y del colectivo de las mujeres.”³² El problema de la masculinidad exaltada en la cultura del narcotráfico es crucial para concebir las consecuencias vistas en las mujeres. La autora acota “Otro resultado funesto para las mujeres en este contexto es el incremento de la violencia de la que son objeto, lo cual se intensifica por la indiferencia del Estado y el incremento en la violencia social que posibilitan que su asesinato y vejación se vuelva una forma de interlocución entre capos.”³³ Entender la incidencia directa que tiene la guerra contra el narcotráfico en las historias que escuchamos y vemos en *Tempestad* es esencial, ya que es uno de los factores en común que mejor representa la audiovisión empática que lleva a cabo Huevo en el filme. Tomando en cuenta estos aspectos teóricos, podemos percatarnos de las formas en las que el largometraje ofrece la realidad de manera compleja y sensible.

Ambas narradoras, aunque devastadas, persisten en su lucha a pesar de las atroces situaciones que vivieron y viven, por lo que no han sucumbido a la pasividad que exige el sistema sexo-género a través de sus estereotipos y roles preestablecidos. Esto también le da al filme un tinte esperanzador, proveniente, en gran parte, de los niños y niñas presentes a lo largo de los recuerdos y narraciones. Persiste la idea de que, si se sigue luchando, algo mejorará, germinará y crecerá a pesar de la tempestad.

5. Aspectos técnicos de *Tempestad*

Según la directora y Ernesto Pardo, fotógrafo del documental, se usó una cámara digital apta para una *road movie*³⁴ para grabar *Tempestad*. Los recursos de iluminación son naturales³⁵ pero

³² Elsa Ivette Jiménez Valdez, “Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida”, *Región y sociedad*, vol. XXVI, 2014.

³³ *Ídem*.

³⁴ Así nombrada por Tatiana Huevo en su plática del 25 de octubre de 2017 sobre *Tempestad* en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, anteriormente Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Una cámara apta para este tipo de películas es ligera y pequeña. No hay uso de *zoom* en toma, lo cual nos dice que se pudieron haber usado lentes de distancia focal fija. Asimismo, para el plano final del cenote, se pudo haber utilizado una cámara especial subacuática, probablemente distinta a la cámara principal.

³⁵ Siendo un filme que se grabó en un viaje desde Matamoros hasta Tulum, no se podía cargar equipo abundante de iluminación.

estilizados, ya que se utiliza la penumbra³⁶ y el azul de forma dramática. Los efectos de la imagen en el espectador vienen del uso de la cámara en mano la mayor parte del tiempo,³⁷ lo cual genera una sensación de movimiento constante y de tiempo real, orillando al público a identificarse con las personas y situaciones retratadas en el viaje emprendido.³⁸

En cuanto a los efectos de audio y el diseño sonoro, es crucial el uso de la voz en *off*³⁹ y los complementos musicales (creados especialmente para este largometraje) para las narrativas expuestas por los personajes principales, así como algunos sonidos de los entornos retratados a lo largo del filme.

Finalmente, para la dirección artística se utilizaron elementos y *props* ya existentes en las locaciones elegidas,⁴⁰ de manera que estos complementarían los retratos de las dos narradoras. La cinta dura 105 minutos y, de acuerdo con la división propuesta en este proyecto,⁴¹ cuenta con 45 secuencias narrativas divididas en 485 planos cuya duración fluctúa entre los dos segundos y los cuatro minutos.⁴²

³⁶ Zona de sombra tenue entre la luz y la total oscuridad.

³⁷ Excepto en situaciones como entrevistas, donde se pudo haber utilizado un tripié.

³⁸ Huezó también habla de las sujeciones climáticas que tuvo durante el rodaje, describiendo cómo dependía de los meteorólogos para poder grabar ciertas secuencias cruciales para el filme con elementos necesarios para la narrativa, como el viento y las tormentas.

³⁹ La historia narrada que escucha el espectador es evocada por imágenes del viaje, logrando que la historia de Miriam no se sienta incompleta, aunque aparentemente nunca muestre su rostro. Huezó menciona que todos los audios de las entrevistas fueron grabados a la par del rodaje.

⁴⁰ Como la carpa del circo, el maquillaje de payaso de Adela, el equipaje de la gente viajera, las patrullas de la policía, etc.

⁴¹ Reitero que no existe un consenso para el criterio de división secuencial de una película. En esta investigación, considero que las secuencias son conjuntos de planos que tienen un tema en común, ya sea visual, auditivo, narrativo o todos los anteriores. Los planos fueron contados con base en los cortes visuales que contiene el filme; cada corte indica el inicio de un nuevo plano. En anexos se encontrará la tabla que desarrollé para mostrar esta división, la cual incluye breves descripciones visuales de cada plano. Aunque en esta tesis se pondera la audiovisión (es decir, la relación entre el sonido y la imagen visual), esta segmentación incluye principalmente aspectos visuales, ya que, bajo mi criterio, es más sencillo ubicar y discernir secuencias y planos de esta manera.

⁴² La duración promedio de la mayoría es de 15 segundos.

6. Teoría del cine

Se escuchan las historias y no se ve la persona que las relata. Viajamos con la película, en el camión bajo la lluvia, viendo las luces del circo, sintiendo el viento del campo y la brisa del mar. Nos estremecemos con las palabras que escuchamos y las imágenes que vemos, aunque no se correspondan directamente. La cámara es subjetiva,⁴³ no apuntada hacia lo que ven las protagonistas, sino dirigida desde y hacia sus sentimientos, recuerdos y emociones. Imaginamos, sufrimos y reflexionamos, esperando resoluciones que probablemente nunca surgirán.

Está claro que no es lo mismo una película de fantasía o ciencia ficción que un documental, pero formal, técnica y narrativamente pueden tener más coincidencias de las que simulan. Las temáticas tratadas en *Tempestad* se representan en espacios que, aunque son aparentemente reales, están contruidos por una cámara, una ideología y con base en un fin artístico y discursivo subjetivo. Para hablar del documental como un género cinematográfico ficcional podemos revisar las ideas de teóricos como Bill Nichols y Carl R. Plantinga. Estos autores ofrecen pautas para desarrollar la idea de que las películas consideradas no ficcionales siguen siendo ficcionales, pero de maneras diferentes. Nichols considera que la objetividad es imposible en el documental debido al eje político que existe en esta rama del quehacer cinematográfico, por lo que nunca podemos deshacernos de la idea de ficción, aunque estemos viendo escenarios que pretenden mostrar la realidad. Plantinga menciona que “si creemos que una película de no ficción es algo que no es ficticio, necesitamos una comprensión de la naturaleza de la ficción.”⁴⁴

Aunque sea una ficción ‘diferente’, este documental sigue requiriendo un espectador activo y afectivo, lo cual se relaciona con algunas ideas de Edgar Morin. La proyección-

⁴³ Como explica Ernesto Pardo, fotógrafo de *Tempestad*. En su entrevista con CineNT, el realizador menciona que el manejo de la fotografía en este filme buscaba mirar a través de los ojos de Huezo, por lo que el operador tenía que atreverse a sentir lo que les sucede a los personajes. Asimismo, la cámara debía ser el corazón y los ojos de una de las protagonistas, ya que no la vemos directamente en la película. Pardo acota que, al terminar algunas tomas, se encontraba tan conmovido por lo que se estaba construyendo que temblaba de la emoción. CineNT.com, “Entrevista con Tatiana Huezo, directora de *Tempestad*”, *YouTube.com*, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=O0deoIF31hs>>, (3 oct. 2022).

⁴⁴ Carl R. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, UNAM, Ciudad de México, 2014, 32.

identificación (o participación afectiva) es algo que ejercemos cotidianamente en nuestras relaciones sociales, y el filósofo considera que en la medida en la que identificamos imágenes en pantalla con las de la existencia cotidiana, se ponen en movimiento las proyecciones-identificaciones propias de la vida real. Morin reflexiona que:

La ausencia de la ausencia de la participación práctica determina, pues, una intensa participación afectiva; se realizan verdaderas transferencias entre el alma del espectador y el espectáculo en pantalla. Correlativamente, la pasividad del espectador, su impotencia, lo ponen en situación regresiva. Nos volvemos sentimentales, sensibles, lacrimosos cuando se nos priva de nuestros medios de acción.⁴⁵

Esta situación es ideal para el ejercicio de audiovisión consciente, sensible y empática que este largometraje requiere. Tratándose de un tema tan fuerte e importante pero común y normalizado, es significativo que el espectador sea retado a crear reflexiones y relaciones afectivas. La impotencia mencionada por Morin posibilita que nos sintamos conectados con las historias que escuchamos y las imágenes que observamos, haciendo que el filme trascienda la pantalla y devenga en una experiencia estética, sentimental, vivencial y sensorial. Como acota Gilles Deleuze, “Las imágenes exteriores actúan sobre mí, me transmiten movimiento, y yo restituyo movimiento.”⁴⁶ Quizás a través de proyectos como *Tempestad*, se pueda considerar la restitución y visibilización de movimientos de resistencia. Es importante crear nuevas narrativas y políticas que intenten parar con una guerra que sigue cobrando vidas día con día.

Georges Didi-Huberman menciona bajo esta línea de pensamiento: “Si el hombre del cine es entonces el *hombre imaginario* que sugiere Morin, no es en particular para que vayamos a diagnosticar en él únicamente el hombre de la huida y la ilusión, el hombre de lo irreal y el desconocimiento, el hombre del apoliticismo y la indiferencia al mundo.”⁴⁷ Debemos llevar a la praxis las afecciones, relaciones y reflexiones que despiertan en nosotros montajes y discursos como el de *Tempestad*, persistiendo hasta que las vivencias de las mujeres violentadas por el sistema no vuelvan a ser invisibles ni impunes.

⁴⁵ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001, 90.

⁴⁶ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1983, 90.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial, Buenos Aires, 2014, 150.

Al ver, escuchar y analizar *Tempestad*, puede notarse la importancia de la audiovisión; no sólo por sus cualidades estéticas, sino también por su importancia discursiva y relacional. El lenguaje visual que se utiliza para contar estas historias es, además de tremendamente cuidadoso por sus cualidades fotográficas, sumamente efectivo y penetrante en lo sensorial, lo afectivo y lo vivencial. Los planos seleccionados por la directora y la editora, el orden en el que se exponen, la presencia de silencio, sonido ambiental y/o música en momentos críticos, la yuxtaposición visual y auditiva, entre otros elementos, se necesitan para pertenecer al discurso del filme y formar parte de las realidades que este presenta. Así, se conforma una empatía que viene desde la mirada, desde el acto perceptivo y desde la implicación del espectador.

7. Relación entre Miriam y Adela

Dos mujeres cuentan su historia. Escuchamos sus pensamientos, experiencias, deseos y adversidades. Miriam, una funcionaria que desapareció debido a un sistema corrupto que busca chivos expiatorios; Adela, una madre que busca a su hija desaparecida. ¿Cómo se conectan sus relatos? ¿Por qué Huezo eligió a estas dos personas? ¿Con qué herramientas se narran sus testimonios? ¿Qué símbolos aparecen a lo largo del filme? ¿Cómo ayudan estos símbolos a contar y engarzar las historias que vemos y escuchamos?

Las narradoras

Lo primero que podemos encontrar son similitudes entre las vidas de Miriam y Adela. Son mexicanas, madres, racializadas y trabajadoras, y ambas han sufrido las consecuencias de la violencia sistémica contra las mujeres en México alimentada por el narcotráfico y las instituciones gubernamentales. Sin haberlo pedido ni deseado, tanto Miriam como Adela han estado en contacto directo con la desaparición, la policía y los cárteles. Sus historias, sin duda, representan las vivencias de muchas mujeres en este país, convirtiéndolas en manifestaciones de una realidad lamentablemente generalizada.

Si existen tantas historias así, ¿por qué seleccionar a estas dos personas específicamente? Surgen tres respuestas:

1. La capacidad de narración⁴⁸ que tienen Miriam y Adela. No sólo cuentan sus experiencias, sino que lo hacen de una forma contundente, clara y evocadora.⁴⁹ Saben qué detalles mencionar, qué partes enfatizar, en qué aspectos ahondar y en qué orden secuenciar los acontecimientos. Nos cuentan sus adversidades no sólo desde el dolor y la catarsis, sino también con la intención de visibilizar y documentar vivencias como las suyas. Esto hace que sus narraciones vayan más allá del relato, y se vuelvan participantes activas en la construcción de *Tempestad*.
2. La forma en la que sus historias se complementan, ya que ambas testimonian desde un punto crucial en común: la búsqueda por la libertad. Miriam lleva a cabo esta búsqueda hacia adentro; es un viaje de retorno a ella misma, recordando su propia historia después de desaparecer. Su narración comienza en la destrucción, y vemos cómo a lo largo del filme se reconstruye como ser humano, al punto de tener un 'final feliz'.⁵⁰ El caso de Adela es otro; su final no va hacia la felicidad, sino hacia la pérdida del miedo y la persistencia de la motivación para seguir buscando incesante e incansablemente.⁵¹ Adela también lleva a cabo una búsqueda, pero en su caso, es hacia afuera; ella no es la desaparecida, sino que está buscando a su hija. Al principio vemos muchos momentos de risa, compañerismo y optimismo. Sin embargo, conforme vamos avanzando, se revela un final incierto y doloroso: Adela no ha encontrado a su hija, y no hay indicios de que vaya a hacerlo en un futuro cercano o lejano.
3. Proporciona la base para el formato de *road movie*. Esta película, tanto formal como discursivamente, está constituida como una *road movie*. Ambas mujeres se encuentran en un camino de búsqueda, una travesía que las transforma con el paso de las secuencias.

⁴⁸ *Storytelling*.

⁴⁹ Es decir, con posibilidades de traducirse a imágenes.

⁵⁰ Cabe mencionar que esto tiene matices, ya que Miriam menciona claramente que sigue lidiando con los fantasmas de la experiencia que vivió. Sin embargo, en términos generales, aparece y regresa con su hijo, lo cual se puede considerar un final feliz dentro de su historia. No obstante, regresa rota, con dolores, heridas y recuerdos que la perseguirán por siempre; esto puede devenir en un final agri dulce, e incluso agregar al componente trágico de su relato.

⁵¹ Esto también puede tener efectos en el espectador. El filme muestra las maneras en las que cada persona construye y fundamenta su libertad, y cómo esta puede buscarse dentro de nuestros propios conflictos y vivencias.

Este viaje es claro para Miriam, ya que vemos su *road movie* del norte al sureste del país de forma literal. Para Adela el viaje es metafórico, una *road movie* que, por la naturaleza de su propia historia, no acabará nunca.

En cuanto al aspecto narrativo de una *road movie*, el camino para estas dos mujeres significa un martirio. Para Miriam es un suplicio personal, ya que en carne propia experimentó la violencia que la convirtió en otra persona. Para Adela, es un tormento diferido; nos muestra cómo, aunque no deja de ser madre, sus intereses y necesidades se han transformado de forma cruel e injusta. Ha tenido que convertirse en una buscadora, alguien que perseverará hasta saber el paradero de su hija, aunque esto le cueste la vida.⁵² Debido a esto, en *Tempestad* vemos dos *road movies* paralelas, una textual y una metafórica, conformando un documental que muestra una de las premisas más importantes para el universo cinematográfico: la transformación de las protagonistas a lo largo del filme.

Respecto al contexto de creación de una *road movie*, Steven Cohan e Ina Rae Hark reflexionan en la introducción del libro *The Road Movie Book*: “[...] una *road movie* ofrece un espacio preparado para la exploración de las tensiones y crisis del momento histórico en el que se produce. Los momentos clave en la historia de la *road movie* tienden a producirse en periodos de agitación y dislocación.”⁵³ *Tempestad* tiene cualidades importantes de una *road movie*, no sólo por la manera en la que narra viajes literales y metafóricos, sino también por su contexto de creación. Es claro que Huezco explora y denuncia, a partir de soluciones formales, poéticas y sensibles, las crisis de violencia de género y desaparición forzada derivadas de y agudizadas por una serie de problemáticas contemporáneas.⁵⁴ Esta época de dislocaciones sociales, agitaciones políticas y miedos universales es retratada a partir del viaje,

⁵² Asimismo, Adela se transforma de forma literal cada noche de presentación en el circo a través de su maquillaje de payaso, el cual es presentado en su secuencia final.

⁵³ “[...] that a road movie provides a ready space for exploration of the tensions and crises of the historical moment during which it is produced. Key moments in the history of the road movie tend to come in periods of upheaval and dislocation.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Steven Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *The Road Movie Book*, Routledge, Nueva York, 1997, 2.

⁵⁴ Entre ellas la guerra contra el narcotráfico y la trata de personas.

que sirve como escape,⁵⁵ pero también como un medio de inmersión que nos coloca, desde nuestras propias asociaciones, dentro de las realidades de Miriam y Adela.

Tener un relato doloroso pero un ‘final feliz’ de parte de Miriam y lo contrario de parte de Adela no sólo hace que sus historias se engarzen perfectamente, sino también genera que el público pueda soportar el filme en su totalidad. Si nos sentimos agobiados por el relato de Miriam, la risa de Adela nos salva. Si sufrimos por la situación de Adela, el retorno de Miriam nos auxilia. Estos contrastes nacidos de situaciones similares muestran la gran elección que ejecutó Huezo al considerar a estas dos mujeres para *Tempestad*; no sólo pensó en el mensaje, sino también en la forma en la que este debe comunicarse. Cuando se tratan temas tan pesados para el corazón, esta consideración se agradece enormemente.

Para crear un documental a partir de estas historias y su relación, Huezo se valió de una serie de herramientas cinematográficas, incluyendo la edición, la iluminación, la fotografía y el sonido. La película tiene un aspecto y sonido de forma general, pero existen matices importantes cuando se cambia de narradora. Ambas narraciones se asemejan, pero también somos capaces de distinguirlas a través de su alternancia en todos los aspectos.

La edición

La edición en *Tempestad* es crucial para contar la historia, como en todo el cine, especialmente el documental. A través de esta herramienta, Huezo logra visibilizar y entrelazar los testimonios de Miriam y Adela de formas sutiles pero efectivas. El formato de Miriam se basa en el relato en voz en *off* yuxtapuesto con imágenes evocativas que representan aspectos cruciales de sus



Figura 1

⁵⁵ Desde el punto de vista audiovisual, ya que constantemente se incluyen planos paisajísticos y sonidos que normalmente se asocian con la calma, la relajación y la paz.



Figura 2

recuerdos e historia: el viaje, la espera, entre otros. Jamás vemos su rostro, y el formato de entrevista a cámara no está presente en ningún momento. Adela, por el contrario, muestra su rostro desde el principio. En su caso, el formato de entrevista a cámara se usa

constantemente, mezclado con la misma técnica utilizada en las secuencias de Miriam, pero con imágenes del circo, donde Adela y su familia habitan y trabajan.⁵⁶ Esto logra resaltar aspectos cruciales de su historia, como su ocupación y las mujeres, niñas y niños que la rodean.

Develar la identidad de sólo una de las mujeres no es aleatorio. Huezo decide mostrarnos el rostro de Adela desde el principio porque ella no es la desaparecida, sino la buscadora. Por el contrario, Miriam fue la desaparecida, por lo que no verle el rostro no sólo es natural, sino importante para comprender su historia de reclusión, encerramiento forzado y deshumanización. Nunca vamos a verla palmariamente porque como ella misma menciona, “cuando salí de ahí, no me reconocí”.

La elección de planos es coherente con las partes de la historia que está contando cada narradora; si Adela menciona a su hija, vemos imágenes de madres e hijas en el circo donde ella trabaja [figura 1].⁵⁷ Si habla de vivir ocultada, la encontramos maquillándose para el espectáculo que va a ofrecer, escondiéndose detrás de una máscara de payaso [figura 2]. Si Miriam describe la espera en el penal, vemos planos de mujeres esperando en una estación [figura 3]. Si recuerda extrañar a su hijo mientras estaba



Figura 3

⁵⁶ Voz en *off* yuxtapuesta con imágenes metafóricas representativas de su historia.

⁵⁷ Todos los *stills* de *Tempestad* presentados en esta tesis fueron capturados por Angela Isabel Campos Petit de Murat.

confinada, observamos momentos de madres e hijos en el camión que nos evocan a su viaje [figura 4].⁵⁸



Figura 4

común con Adela en su narración, empezamos a escuchar a Adela. Este ir y venir entre testimonios es constante en la película, y crea un paralelismo disidente⁵⁹ que resulta en una complementación más fuerte y evidente.

La iluminación

La iluminación en esta película no sólo sirve para generar una atmósfera inmutable y necesaria, sino también para



Figura 5

iluminación que existen en estos ambientes, sólo algunos son seleccionados para el documental. Huezo decide enseñarnos frecuentemente la luz que vemos a través de

⁵⁸ También es interesante considerar que el hijo de Miriam es un varón y la hija de Adela es una mujer. Por ende, se podrían traer a colación una variedad de consideraciones, desde la diferencia entre las relaciones madre-hija y madre-hijo a partir del sentido psicoanalítico, hasta la diferencia en las afecciones o los cuidados que producen estas relaciones y sus distinciones sociales y políticas. ¿Cómo el género del hijo o hija puede cambiar la experiencia de maternidad de una persona? ¿Qué miedos surgen en el contexto de violencia sistémica en México en cada uno de los casos? ¿Cómo extrañó Miriam a Leo y cómo extraña Adela a Mónica?

⁵⁹ Las historias nunca se cruzan explícitamente, sin embargo, están inmersas una en la otra.

ventanas cuando está nublado [figura 5]. Esa luz gris hace que los azules y verdes (en el caso de ambas narradoras) y rojos (sólo en el caso de Adela) elegidos por la directora como colores principales sean más vibrantes, notorios e intensos.⁶⁰ Este punto en común es importante, ya que advierte el aire de tristeza y poca claridad que existe en ambos testimonios.

Fuera de ese punto en común, existen varias diferencias entre la iluminación en las secuencias de Miriam y las de Adela. Las secuencias de Miriam varían en locación debido al viaje en camión, pero la atmósfera lumínica es muy similar a lo largo de la película. Esto sólo cambia al final, cuando Miriam finalmente llega a su destino en Tulum. Ahí vemos una luz mucho más clara, amable e intensa, con tonos amarillos en vez



Figura 6

de grises. Nos lleva a la playa y al cenote, y aunque el azul y el verde siguen ahí, la manera de verlos cambia completamente porque ahora contrastan con la claridad, no con lo nublado [figura 6].

En el caso de Adela, la luz tiene un tinte más optimista. Vemos más destellos de luz artificial, lo cual cambia completamente la atmósfera en ciertas secuencias.⁶¹ Asimismo, tenemos presentes otros colores más alegres, como el rojo y el amarillo



Figura 7

[figura 7]. Con Miriam nos acostumbramos a la penumbra y la falta de brillo. Con Adela tenemos señales constantes de fulgor y luminosidad, que nos dejan ver, de forma

⁶⁰ Intensificando así la melancolía, el terror o la tristeza que estos representan.

⁶¹ Como cuando habla de Mónica, su hija, por primera vez. Vemos la fotografía de Mónica siendo iluminada por una vela. Asimismo, en la parte final de su historia, cuando está hablando de no rendirse en la búsqueda, vemos luces de espectáculo, las cuales nos muestran cómo se puede iluminar algo en la oscuridad total, asemejándose a la eterna esperanza de Adela.

simbólica, su corazón; un corazón que ha recibido miles de golpes, pero jamás se ha apagado. De esta manera, el interior de Adela se ve completamente reflejado en su búsqueda.

La fotografía

Hay tres aspectos fotográficos que vemos a lo largo de la película que unen y representan ambos relatos: el cuadro dentro del cuadro, el manejo de la cámara en mano semiestable y los retratos.

El dentro del cuadro está presente en muchos casos: los interiores con puertas, las ventanas en el camión, las aperturas en la carpa del circo, etc. Esto muestra uno de los puntos en común más importantes mencionados anteriormente: la búsqueda por la libertad.



Figura 8

No se puede tener una búsqueda por la libertad si no existe el encierro. En ambos casos, el encierro fue físico,⁶² pero eso generó un encierro psicológico más sutil, representado constantemente por esta solución fotográfica.⁶³

Casi nunca vemos el exterior de manera absoluta, frecuentemente se atraviesa, por ejemplo, una ventana, representando los ojos encerrados de estas mujeres viendo hacia afuera [figura 8]. Esta solución también es efectiva porque hace que el público sienta el confinamiento, con todas sus particularidades de abandono, incompletud, vacío, soledad e incomodidad. Debido a que vemos a través de una puerta o una apertura, sabemos que hay algo más afuera, pero no podemos percibirlo porque, al igual que Miriam y Adela, estamos encerrados en el cuadro. Sea dentro del autobús, de un cuarto de hotel o de una construcción en ruinas, la

⁶² Miriam fue encerrada en el penal y Adela fue recluida por la Agencia Federal de Investigación (AFI) durante seis meses mientras ‘buscaban’ a su hija. Adela también menciona vivir escondida ya que la persiguen las personas que se llevaron a su hija, para que cese su búsqueda, lo cual es también un tipo de encierro.

⁶³ Se ahondará en este punto en el Capítulo III, dentro del apartado de análisis una secuencia de *Tempestad*.

cámara está presa al igual que los personajes, y, a pesar de esto, el mundo exterior no se muestra ni un poco más prometedor que el interior.

La cámara en mano con un efecto semiestable también es relevante, ya que está presente en ambas narraciones, aunque estén filmadas en espacios diferentes y con enfoques contrastantes. Se puede intuir que el efecto que provoca este tipo de movimiento se asemeja a la violencia que pretende retratar el documental a partir de los testimonios de Miriam y Adela; a veces es sutil, otras veces no tanto, pero es constante



Figura 9

y esas mismas violencias que se aplican a la cámara, se transmiten a la fotografía, para finalmente terminar en el espectador.



Figura 10

En los exteriores, son más lejanos y aprovechan el campo vacío o los entornos relacionados con el viaje, como los baños de las estaciones de camión [figura 10]. De cualquier forma, el uso del retrato muestra la intención de humanizar a quienes han sido deshumanizadas.⁶⁴

El último aspecto que predomina a lo largo de la película son los retratos. Las composiciones varían entre secuencias; dentro del autobús y del circo (que en instantes se antoja distópico) son intimistas y centrados en

⁶⁴ Por esto, es muy evidente el trato que se le da a cuerpos policiales y militares dentro de la película. A diferencia de los retratos de personas, a estos elementos raramente se les retrata individualmente; se les representa como equipos sin identidad propia. Incluso en una secuencia se asemejan a la iconografía de la muerte por los impermeables que traen puestos.

El sonido

En el sonido predominan tres cualidades que conectan las historias de estas mujeres: la voz en *off*, los sonidos de los lugares que recuerdan, y los sonidos de la naturaleza y los ambientes a lo largo del viaje. Asimismo, prevalece un motivo musical creado para la cinta, que es colocado en momentos claves, tanto en secuencias de Miriam como en secuencias de Adela.

Es imposible separar el audio de la visualidad en *Tempestad*. La forma en la que Huezo resignifica la imagen a través del sonido y viceversa, hace que el documental cumpla su objetivo de visibilizar y denunciar la violencia sistémica contra las mujeres en México generada por el narcotráfico, e incluso vaya más allá, causando experiencias sensoriales y reflexivas en el público, las cuales llevan hacia los propios recuerdos y vulnerabilidades. El recurso de la voz en *off* es sumamente efectivo para resaltar esta codependencia audiovisual en la película; conocemos únicamente dos voces, y estas no sólo nos muestran sus viajes, sino también nos empujan a vivirlos con ellas.

Los momentos en los que la voz en *off* se mezcla con otros elementos sonoros son selectos pero importantes, ya que nos enseñan partes clave de cada una de las historias. Por ejemplo, cuando Miriam comienza a contarnos sobre la cárcel, oímos sonidos de puertas metálicas siendo azotadas, mostrando el encierro que viene pronto en ambas historias. Cuando Adela habla del amor por sus hijos, se escuchan risas de niños, resaltando la importancia que ambas mujeres le dan a la maternidad. Cuando hay transiciones de una narradora a otra, se utilizan sonidos de naturaleza, como el viento, la lluvia y los truenos, mostrándonos cómo ambas viven en ‘el mismo cielo’ (el cielo de la búsqueda por la libertad, la lucha por la vida y la rebeldía contra el encierro).

Algunas de las secuencias de mayor importancia⁶⁵ son acompañadas por un motivo musical reconocible desde principio del documental.⁶⁶ Este motivo une ambas historias, ya que resume, a través de la melancolía, obstinación, y tristeza de sus notas, los aspectos más importantes en las narrativas. La melodía incluye un violín y un piano; el violín llora mientras el piano insiste, mostrando la dicotomía desaparición-búsqueda que vemos constantemente

⁶⁵ Como cuando Miriam habla de sus peores experiencias en el penal, o cuando Adela menciona que no se rendirá buscando a su hija.

⁶⁶ Incluso vemos a un músico tocando esta composición en uno de los comedores de la carretera.

representada en *Tempestad*. Cuando Adela termina de contar su historia, suena esta melodía, y lo mismo sucede con Miriam. Este motivo musical coloca a las narradoras y al espectador en el mismo mundo, ofreciendo otra forma de empatizar con sus testimonios.

Este motivo musical es de tal importancia que se podría considerar como un personaje más dentro del universo presentado por Huezo. La música que escuchamos sirve para contarnos las historias una segunda vez. Al oírla, podemos sentir la tristeza, desesperación, insistencia e incertidumbre que ambas mujeres han tenido que sobrepasar. Nos recuerda todo lo que nos han dicho, y despierta en nosotros las ganas de buscar la libertad junto a ellas. Sin este motivo musical, las historias se sentirían como casos separados. Gracias a la elección de esta pieza, no sólo atamos los relatos, sino también nos involucramos directamente con ellos.

Los símbolos

Finalmente, es crucial hablar de los símbolos que relacionan a los testimonios. Los más claros e importantes incluyen el agua (en forma de lluvia y cuerpos acuíferos), la naturaleza (en forma de viento y rayos) y la máscara. Estos símbolos muestran la profundidad e infinitud de lecturas que tienen las historias que presentan las narradoras.



Figura 11

en la lluvia, la cual está presente visual y auditivamente en varias secuencias de la película. Vista en las ventanas,⁶⁷ la lluvia es un símbolo inmediato del llanto, la tristeza, la invisibilidad, la falta de claridad y el dolor [figura 11]. Sin embargo, también representa

El agua está constantemente presente en *Tempestad*. Desde el título de la película, nos vemos obligados a relacionarnos con este elemento, ya que, sin él, la tempestad no sería posible. El líquido puede verse claramente

⁶⁷ Como se mencionó anteriormente, representan los ojos de Miriam y Adela viendo hacia afuera.

esperanza, ya que sabemos que las tormentas en algún momento tienen que parar. La lluvia también tiene la posibilidad de limpiar, nutrir y purificar, acciones que se relacionan con la vida de estas mujeres fuera de sus adversidades. Huevo nos presenta este elemento en partes de la película donde se cuentan los aspectos más tristes de ambas historias, y lo retira cuando escuchamos narrativas más esperanzadoras.

El agua también hace evidente el contraste entre el final que tiene cada historia. En el caso de Adela, la participación de este elemento se limita a la lluvia. Por otro lado, en el caso de Miriam y su 'final feliz', existe una nueva forma del agua, el cenote. Los cenotes son cuerpos de agua que históricamente han servido para el sacrificio y la purificación, dos aspectos cruciales y frecuentemente presentes en el testimonio de Miriam.



Figura 12

Al final de la película, la cámara nos lleva desde las profundidades fangosas y turbias del cenote hasta una nueva ventana de luz, donde Miriam se encuentra flotando [figura 12]. Mientras vemos esto, la sobreviviente nos cuenta de sus esfuerzos por no contaminar a su hijo con los traumas que ella carga. Apoyándose de este cuerpo acuífero, Huevo expone cómo después de llenarse de las peores experiencias del mundo material, Miriam está intentando limpiarse. La elección de esta secuencia para ser el final del documental es una gran estrategia, porque no sólo resume *Tempestad*, sino también le permite al espectador respirar después del turbulento viaje que experimentó.

La naturaleza es presentada a lo largo de la película como un acompañante y elemento unificador para ambas historias. Dos de los elementos naturales más presentes son el viento y los rayos. El viento es un elemento que empuja una historia hacia la otra y las une, mostrándonos que, aunque estemos encerrados, el caos y la adversidad siguen presentes ahí afuera, desordenando y moviendo todo de lugar.

Los rayos, aparte de ser un componente estético presentado en momentos cruciales de los testimonios,⁶⁸ muestran la fugacidad con la que la luz va y viene, y que esta sólo puede provenir de la tormenta. Asimismo, remiten a la contradicción entre el anuncio de una temible tempestad y el porvenir de agua mansa para el florecimiento de los sembradíos. Esto evoca ambas historias de una forma fuerte pero directa, ya que está remarcando la importancia de la contradicción entre el inmenso dolor y la enorme esperanza por buscar la libertad.

Los fenómenos naturales son un elemento constante y crucial en la historia de la humanidad. Durante mucho tiempo, fueron enormes detonadores de cuestionamientos religiosos y existenciales. Sin embargo, estos también han formado parte de nuestro imaginario simbólico, sobre todo después de que se generó una explicación racional y científica de su origen y permanencia. En el libro *La formación del espíritu científico*, Gaston Bachelard teoriza sobre las tormentas internas, y la manera en la que estas se han convertido en elementos igual o más temidos que las tormentas físicas. El autor reflexiona:

Actualmente nuestras causas de ansiedad dominantes son causas humanas. Es del hombre que hoy el hombre puede recibir sus mayores sufrimientos. Los fenómenos naturales están hoy desarmados porque están explicados. En nuestros días, el miedo al trueno está dominado. No actúa sino en la soledad. Ya no puede turbar una sociedad pues, socialmente, la doctrina del trueno está totalmente racionalizada; las vesanías individuales ya no son más que singularidades que se ocultan.⁶⁹

Huezo representa, a través de tormentas literales, aquellas tormentas sentimentales, individuales y humanas que nos persiguen, acechan y empapan. Los caminos que recorren estas mujeres están llenos de interrupciones inesperadas, pero en algún punto puede llegar un rayo fugaz, un destello eléctrico que puede cambiarlo todo. Por esto, siguen luchando y perseverando.

⁶⁸ Huezo menciona que estuvieron horas esperando el momento perfecto para grabar los rayos.

⁶⁹ Gaston Bachelard, *La formación del espíritu científico*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 2000, 29-30.



Figura 13

En este caso, la máscara literal es portada por Adela, que se dedica a ser payasa de circo. Huezo incluye el proceso de aplicación de la máscara de Adela, con planos de la buscadora maquillándose hasta obtener un rostro blanco, ficcional e irreconocible [figura 13]. Cuando vemos este proceso, escuchamos a Adela hablando de las maneras en las que ha tenido que esconderse de quienes se llevaron a su hija, sobreviviendo amenazas con tal de seguir su búsqueda. Así, la máscara también deviene en otra forma simbólica de ocultamiento.

En el caso de Miriam, la máscara es metafórica y está escondida. La sobreviviente se encuentra detrás de una de las máscaras más obvias, la de la edición. Se oculta tras de la invisibilidad, eligiendo develarnos solamente su voz. Su rostro es mudo y se halla cubierto por una máscara que está compuesta de todos los planos que vemos a lo largo del relato, aquellas secuencias evocadoras de su travesía basada en recuerdos.

El símbolo de la máscara no sólo es importante porque une a las narradoras y representa partes centrales de sus historias, sino también porque manifiesta el poder y generalidad de los personajes de *Tempestad*. Para acotar esto, puede considerarse una de las ideas expuestas por Joseph Campbell en el libro *The Hero with a Thousand Faces*. Cuando el autor habla de la diosa universal, nos menciona que “La madre de la vida es al mismo tiempo la madre de la muerte; está enmascarada en las feas demonias del hambre y la enfermedad.”⁷⁰ Esto es precisamente lo que sucede con Miriam y Adela; ambas están enmascaradas con la fealdad,

⁷⁰ “The mother of life is at the same time the mother of death; she is masked in the ugly demonesses of famine and disease.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton, 2004, 280.

el terror y el miedo,⁷¹ pero cuando se va removiendo ese velo podrido, podemos ver a dos madres que nunca cesarán de tener esperanza por un futuro mejor para sus hijas e hijos.

Gilbert Durand también teoriza sobre la máscara, reflexionando sobre los ejes estéticos que convierten a este símbolo en un poderoso elemento de defensa:

Pero lo mismo ocurre con todas las actividades estéticas: desde el maquillaje teatral y la coreografía, hasta la escultura de máscaras y la pintura. Las máscaras “están en la vanguardia de la defensa contra la muerte”, pero se convierten en seculares, y son soportes de emociones puramente estéticas. En el paso de lo religioso a lo estético se encuentran la magia y sus rituales imitativos, duplicadores del mundo.⁷²

Adela se defiende a través de la máscara; sabe que su profesión como payaso y su camino como buscadora son tristemente contradictorios, pero sigue cumpliendo con ambos roles, colocándose la máscara con la esperanza de salvarse del martirio que le fue impuesto. Miriam también se defiende desde su máscara oscura y ocultadora, la cual le permite contar su historia sin revelarnos, directamente, la vulnerabilidad de su realidad.⁷³

8. Consideraciones hacia los siguientes apartados

Un filme que trata una temática tan difícil como la violencia sistémica contra las mujeres en México requiere que el público relacione y asocie imágenes y relatos con recuerdos, situaciones y experiencias, ya sean ajenas o personales. De esta manera, la audiovisión empática y metafórica se complementa con las vivencias violentas que conocemos. El largometraje de Huevo exige empatía gracias a sus cualidades formales y discursivas,

⁷¹ Que son, en primera instancia, los pensamientos negativos que nos cruzan la mente al conocer sus historias.

⁷² “But the same applies to all aesthetic activities: from theatrical make-up and choreography, to the sculpture of masks and painting. Masks “are in the vanguard of the defence against death”, but they become secular, and are supports of purely aesthetic emotions. In the passage from the religious to the aesthetic are to be found magic and its imitative, world duplicating rituals.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Gilbert Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana, Brisbane, 1999, 39.

⁷³ Esta vulnerabilidad es revelada constantemente a través de sus palabras, pero jamás nos permite ver su rostro cuando las emite. Asimismo, el plano final de la película deja ver, de forma literal, la vulnerabilidad desenmascarada de Miriam, ya que presenta un plano de la narradora en el que es evidente la mutilación de su pierna. Nos dice que algo murió dentro de ella después de su experiencia en el penal, y esta muerte podría traducirse, de forma alegórica, a la amputación de un miembro del cuerpo. La imagen final de Miriam es aquella de una mujer mutilada, tanto en el sentido psicoemocional como en el físico.

cumpliendo el objetivo de trascender lo estético hacia lo real, lo corporal, lo que vive y lo que muere.

Considero que el cine es una excelente herramienta para tratar, analizar y clarificar temas perentorios y delicados, sobre todo si el proyecto se lleva a cabo con sensibilidad, empatía y asertividad. La imagen y el sonido tienen el poder de transformarnos, y es imprescindible que surjan narrativas que señalen, problematicen y politicen situaciones ignoradas e invisibilizadas. El cine es enormemente capaz de transmitir sentires, sensaciones y experiencias,⁷⁴ y considero que, habiendo tantas maneras de hacer cine, siempre es posible encontrar lenguajes para desarrollar ideas, afectar imaginarios y generar propuestas.

Tempestad aprovecha el lenguaje formal y emocional para impactar a quien la vea. Cuando se remite a esta película o a una de sus secuencias, no se puede recordar únicamente por aspectos superficiales, estéticos o estilísticos. Siempre se siente la pesadez de la violencia, los tintes de eterna tristeza, la desesperación de la espera, la impotencia de las injusticias, el sueño por la libertad, la fuerza de la tempestad, y la esperanza por la tranquilidad.

El epígrafe de este capítulo nos habla de ‘la chingada’, aquella que fue vendida, negada y robada del fruto de su vientre.⁷⁵ Miriam y Adela son personajes ocultos pero esclarecedores, complejos pero sencillos de entender, devastadores pero esperanzadores. Estas contradicciones se encuentran tanto en sus historias, como en la forma en la que Huezo nos las presenta. Sin embargo, este laberíntico camino no es tan confuso al momento de ver la película. La razón por la que podemos aprehender lo que *Tempestad* exhibe es porque la conocemos. Todos los días la vemos, la enunciamos, la mentamos. ‘La chingada’ está eternamente presente en nuestra realidad, nos acompaña y sobrevive con nosotros. Lo único que hace este documental es mostrárnosla de una forma diferente, pero manteniendo su esencia reconocible, cotidiana, dolorosa y perseverante.

⁷⁴ Con limitaciones, por supuesto; debido a la disposición del público y la pantalla en una proyección, el público no estará completamente inmerso en el universo presentado.

⁷⁵ Lucha Corpi, “Marina Madre”, Cherrie Moraga, Ana Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda*, Ism Press, San Francisco, 1988, 243.

Capítulo II
BUSCAR



Toda historia tiene que empezar por una emoción que trastorne al artista.

— AGNÈS VARDA

CONTENIDOS

1. **Sobre este apartado** 47
2. **Modos del cine documental en *Tempestad*** 48
 - 2.1. La creación de Bill Nichols 48
 - 2.2. Modo poético 51
 - 2.3. Modo participativo 59
 - 2.4. Modo reflexivo 66
 - 2.5. Modo performativo 70
3. **Hacia una definición propia** 76
4. **El acercamiento intersticial** 80
 - 4.1. Lo intersticial 80
 - 4.2. Una propuesta contrahegemónica 81
 - 4.3. El conocimiento situado 85
 - 4.4. Los afectos y sus efectos 86
5. **Consideraciones hacia el siguiente apartado** 89

1. Sobre este apartado

Este capítulo se enfocará en apuntalar, de forma teórica, el acercamiento que propone esta tesis. Para empezar, se explorará la clasificación de Bill Nichols, teórico estadounidense que ha estudiado el cine documental en varios escritos. Nichols creó uno de los sistemas de organización más usados y enseñados en las materias relacionadas con el cine documental, razón por la cual su acercamiento será indagado y ensayado para conformar uno propio.

Por consiguiente, se definirán los modos del cine documental propuestos por Nichols, para después aplicarlos a algunas secciones de *Tempestad* y analizar qué aspectos de esta teoría funcionan y qué fallas surgen al momento de aplicarla a un filme como el estudiado en este proyecto. Así, se encontrarán las lagunas que estas clasificaciones sujetan, señalando áreas de oportunidad que funcionarán como base para la propuesta de análisis del presente texto.

Al realizar el estudio modal, se ofrecerá una serie de consideraciones y argumentos personales en las que se navegan los aciertos y detrimentos de *Tempestad*, así como una aproximación inicial a algunas de sus secuencias. Eso servirá como un andamio para esbozar el análisis propuesto en esta investigación, basado en una nueva visión llamada ‘acercamiento intersticial’. Se incluirán definiciones de conceptos importantes, como lo contrahegemónico, los conocimientos situados y, desde luego, lo intersticial.

Dentro de la exploración teórica, también se incluirán reflexiones acerca del rol de la subjetividad en las artes, y la manera en la que los estudios de arte pueden convertirse en espacios donde lo subjetivo y personal es igual o más valioso que los intentos objetivos, formales y homogeneizantes. Para esto, se utilizará un compendio de autores que han originado u ofrecido definiciones y argumentos relevantes sobre estos temas, como Griselda Pollock, Michel Foucault, Teresa de Lauretis y Hans-Georg Gadamer.

Posterior al posicionamiento teórico, se explicarán las características del acercamiento intersticial, así como los pasos específicos para aplicar este modelo a una secuencia de *Tempestad*.

2. Modos del cine documental en *Tempestad*

La creación de Bill Nichols

El documental se considera una ramificación del quehacer cinematográfico, y sus matices formales e históricos han sido definidos o clasificados por Bill Nichols (2001), entre otros autores. El pensador creó una base teórica para agrupar y diferenciar los distintos modos de la práctica documental, las cuales son modulares, adaptables y flexibles. De acuerdo con Nichols, pueden surgir nuevos modos de cine documental, ya que el mundo creativo no es estático ni definitivo.

El teórico ofrece seis modos del cine documental. En la siguiente tabla [tabla 1], se ofrece una pequeña síntesis de sus cualidades y deficiencias de acuerdo a lo que el autor describe:

Modo	Cualidades	Deficiencias
Expositivo	Tiene un andamiaje retórico y argumentativo, utilizando las imágenes para ilustrar un discurso persuasivo y lógico. Muestra problemas del mundo histórico.	Es demasiado didáctico y sesgado.
Observacional	Muestra la vida como se vive, desde una perspectiva voyerista, en la que la cámara idealmente no afecta la acción.	Falta de historia y/o contexto.
Poético	Ofrece yuxtaposiciones espaciales y temporales, rompiendo con el sentido del	Es ambiguo y abstracto, tiene actos incoherentes y asociaciones flojas. ⁷⁶

⁷⁶ Con asociaciones flojas el autor se refiere a que “sacrifica las convenciones del montaje de continuidad y el sentido de una ubicación muy específica en el tiempo y el lugar que se desprende de él para explorar asociaciones y patrones que implican ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales.” Traducción en el texto

	montaje tradicional y mostrando, a través de la forma, personajes con complejidad psicológica y una visión específica del mundo.	
Participativo	Busca incluir al cineasta como un actor social que colabora con los sujetos, lo cual genera un compromiso activo que lleva a un montaje muy pensado con una gran cantidad de entrevistas.	Es demasiado intrusivo, cree ciegamente en los testigos y sus testimonios y puede caer en la ingenuidad narrativa.
Reflexivo	Muestra el documental como un constructo y una representación, y trata de enseñar al espectador las cosas como son, pero empujándolo a imaginar en lo que podrían convertirse.	Demasiado abstracto, al punto de perder de vista problemas reales.
Performativo	Se dirige al público de forma emocional y expresiva, invitándolo a la experiencia y priorizando el afecto sobre el efecto y la emoción sobre la razón.	Al no priorizar la objetividad, puede caer en la estilización excesiva del filme.

Tabla 1

de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Bill Nichols *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001, 102.

Nichols menciona que los documentales pueden caer en más de un modo debido a las variaciones formales que un cineasta puede tener en su película. De esta forma, *Tempestad* cabe en el modo poético, el participativo, el reflexivo y el performativo. El propio autor señala las faltas que tiene cada modo, mostrando que ninguno cumple con todas las características requeridas para clasificar y analizar un filme dentro de esa categoría. Es importante acotar que Nichols jamás pretende proponer los modos como subgéneros mutuamente exclusivos, ya que reitera que estos se pueden complementar y mostrar dentro de una misma película:

Una película identificada con una modalidad determinada no tiene por qué serlo por completo.

Un documental reflexivo puede contener considerables porciones de metraje observacional o participativo; un documental expositivo puede incluir segmentos poéticos o performativos. Las características de un modo determinado funcionan como dominantes en una película determinada: dan estructura a la película en general, pero no dictan ni determinan todos los aspectos de su organización. Queda un margen de maniobra considerable.⁷⁷

A continuación, se ofrecerá un análisis más detallado de estos modos dentro del documental de Huevo. Este estudio también tendrá como objetivo demostrar las grietas en la clasificación de Nichols para llevar a cabo la maniobra considerable que el propio autor resalta. Se acotarán tanto las cualidades como las deficiencias de cada modo, mostrando cómo *Tempestad* supera los límites estipulados en las categorías del autor. Es importante mencionar que las secuencias resaltadas no son las únicas que forman parte de los modos seleccionados, sino que sirven como claros ejemplos de lo que el teórico acota para cada subgénero.

Asimismo, se pondrán en cuestión algunos aspectos de la película con relación a los modos del cine documental. Como se aclarará a lo largo del texto, *Tempestad* cabe en varios de los modos propuestos por Nichols, desafiando sus limitaciones y exigiendo definiciones más complejas, contextualizadas y situadas. Sin embargo, al hacer un ejercicio diverso y exploraciones entrañables, el documental se queda sin tiempo y espacio para profundizar en algunos aspectos de cada una de las subcategorías. El objetivo de esta discusión no es exhibir las limitaciones de la película, sino cuestionar qué posibilidades pudo haber tenido si hubiese

⁷⁷ “A film identified with a given mode need not be so entirely. A reflexive documentary can contain sizable portions of observational or participatory footage; an expository documentary can include poetic or performative segments. The characteristics of a given mode function as a dominant in a given film: they give structure to the overall film, but they do not dictate or determine every aspect of its organization. Considerable latitude remains possible.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. *Ibid.*, 100.

explorado cada modo con mayor profundidad. La metodología que Huezo eligió para cumplir con los objetivos de *Tempestad* es legítima, no obstante, a través de este análisis, busco reflexionar sobre cómo y por qué la directora, en ciertos momentos, limita o controla al espectador de forma consciente.⁷⁸

Modo poético

En cuanto a las cualidades del modo poético podemos mencionar varios aspectos. Al contar con yuxtaposiciones audiovisuales constantes y mostrar la complejidad de sus narradoras, *Tempestad* se relaciona con esta categoría. Nichols menciona “El modo poético es particularmente hábil para abrir la posibilidad de formas de conocimiento alternativas a la simple transmisión de información, la defensa de un argumento o punto de vista particular, o la presentación de proposiciones razonadas sobre problemas que necesitan solución”⁷⁹ lo cual aparece constantemente en este documental. El quehacer alternativo en la transmisión de información puede verse a lo largo de todo el filme, ya que Huezo contrasta imágenes y sonido consistentemente; mientras escuchamos un relato estresante sobre cómo Miriam llega a la cárcel,⁸⁰ vemos imágenes que se relacionan con lo que la narradora dice y recuerda de forma metafórica, indirecta y poética.

Por ejemplo, al principio de la película escuchamos a Miriam hablar sobre el día en que la liberaron de la cárcel y lo que la libertad significó para ella, con toda su confusión, ilusión y miedo.⁸¹ Entretanto, la cámara nos coloca dentro de edificios abandonados, de los cuales sólo vemos las ventanas; están descuidadas, pero aun así nos permiten ver hacia afuera e imaginar lo que hay del otro lado [figura 14]. Estos planos, aparte de crear el efecto

⁷⁸ Esta tesis no utilizará herramientas que califican y cuantifican la recepción del público que ha visto el largometraje, por lo que cuando me refiera al espectador, estoy hablando desde mi punto de vista. Esta subjetividad apunta hacia mi percepción no comprobable, no hacia la recepción de un público o espectador estudiado.

⁷⁹ “The poetic mode is particularly adept at opening up the possibility of alternative forms of knowledge to the straightforward transfer of information, the prosecution of a particular argument or point of view, or the presentation of reasoned propositions about problems in need of solution.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. *Ibid.*, 103.

⁸⁰ 00:00:52-00:32:22.

⁸¹ 00:1:51-00:5:24.

fotográfico del cuadro dentro del cuadro, ilustran el cruce entre encierro y libertad que la sobreviviente describe.



Figura 14

visual que, de forma metafórica, nos orienta hacia el corazón y la mente de Miriam, tanto en ese momento como en sucesos posteriores. Durante su tiempo encerrada, lo único en lo que podía pensar era en su libertad, viendo el mundo a través de una ventana que era su única escapatoria, pero también la gran representante de su limitación. Huelzo nos coloca en la misma posición, llevándonos al interior de edificios y sólo permitiéndonos ver lo que hay afuera por entre sus aberturas [figura 15].

Estas visiones también tienen la capacidad de presagiar lo que sucederá después en la historia de la narradora. Aunque vemos el cielo, el viento y la naturaleza a través de las ventanas, estos son grises, poco abundantes,



Figura 15

moribundos y volátiles; ¿por qué no se siente el respiro de libertad que una ventana debería ofrecer? Hacia el final del documental, Miriam describe lo difícil que fue volver a existir en libertad, hablando de la parte de ella que murió por estar en el encierro, mencionando, “¿así de fácil me voy a mi casa? Con todos los muertos, con todo el dolor.” La confesión de la sobreviviente recuerda al texto *Salvar el fuego* de Guillermo Arriaga Jordán:

¿O creen que a uno se le salen los olores, los ruidos, los miedos, las dudas, la incertidumbre, las palizas, el frío, el calor, las vueltas al patio, las amenazas, las advertencias, las miradas de reojo, las botellas de plástico afiladas como cuchillos, los pasos a tu espalda, los gritos, las órdenes, las burlas, las humillaciones, el óxido de los barrotes, las paredes descascaradas, el verde pistache de los muros, la peste a mierda, la comida que apesta a mierda? Señoras y señores, damas y caballeros, niñas y niños: uno sale de la cárcel, pero la cárcel nunca sale de uno.⁸²

La forma en la que se realizó el montaje de esta secuencia habla de cómo Huezo lleva el ejercicio poético a la conformación de cada sección (con los elementos de yuxtaposición audiovisual) y también al andamiaje de la película en general. No está pensando *Tempestad* como un proyecto directo o lineal, sino como una proposición razonada que se vale de una estructura circular, la cual presenta las problemáticas a partir de figuras retóricas visuales y regresa a ellas usando el montaje, mostrando lo complejo que es encontrarles una solución.

En cambio, Nichols asegura que las deficiencias del modo poético yacen en la abstracción y ausencia de especificidad. Esto tiene sentido dentro de los ejemplos que el autor ofrece, ya que podemos notar que, en el quehacer poético, el documental gira hacia la estetización del mundo histórico, planeada completamente desde la perspectiva del director del filme. El teórico menciona: “El modo poético tiene muchas facetas, pero todas ellas resaltan el modo en que la voz del cineasta confiere a los fragmentos del mundo histórico una integridad formal y estética propia de la película.”⁸³ Así, los documentales poéticos transforman el material, aflojando las asociaciones con actos poco coherentes o relacionados y repletos de impresiones subjetivas.

La puntualidad con la que Nichols acota las faltas en el documental poético es central, ya que parece que esta clase de creaciones siempre ponderarán fragmentos sobre totalidades. Esto es interesante en cuanto a la relación de la categoría con *Tempestad*, debido a que, en esta película, la fragmentación en ningún momento deviene dispersa. En vez de permitir que las subjetividades debiliten, Huezo las utiliza a su favor, convirtiendo las

⁸² Guillermo Arriaga Jordán, *Salvar el fuego*, Alfaguara, Ciudad de México, 2020, 206.

⁸³ “The poetic mode has many facets, but they all emphasize the ways in which the filmmaker’s voice gives fragments of the historical world a formal, aesthetic integrity peculiar to the film itself.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Bill Nichols, *op. cit.*, 105.

deficiencias del documental poético en fortalezas que aumentan la complejidad discursiva,



Figura 16

formal y narrativa del filme.

De esta forma, *Tempestad* tergiversa los límites de la modalidad poética. Un gran ejemplo de esto es cuando Miriam nos cuenta sobre su llegada a la cárcel. Si bien vemos secuencias metafóricas de

personas trasladándose,⁸⁴ no todo el viaje se vuelca hacia lo simbólico y abstracto. La directora decide bajarnos del camión y enfrentarnos con la policía y los militares.⁸⁵ Escuchamos cómo estas figuras de autoridad preguntan a los viajeros detalles de sus orígenes, vidas, carreras y destinos [figura 16]. En momentos como este, Huezo se aleja de la abstracción y la falta de especificidad. Al ponerle rostro y voz a la institución que encarceló a Miriam, asociamos los fragmentos de su historia. Al ver cómo se comporta la autoridad, qué tono utiliza al hablar y cómo las personas reaccionan ante ella, podemos entender qué fue lo que Miriam vio cuando estaba en el proceso de ser privada de su libertad. Jamás presenciamos una escena directamente ilustrativa, pero



Figura 17

tampoco vivimos la experiencia filmica desde la subjetividad pura. La forma en la que Huezo nos arrebató la abstracción rompe con la idea de una modalidad poética indeterminada.

⁸⁴ Metafóricas del viaje de Miriam. No vemos a Miriam directamente viajando en camión, sino a personas que representan su viaje tanto literal como espiritualmente a través de la adversidad que pasó cuando la encarcelaron.

⁸⁵ 00:09:49-00:12:14.

Esto vuelve a suceder cuando Adela recuenta el día de la desaparición de Mónica.⁸⁶ Escuchamos el testimonio mientras vemos imágenes del circo vacío, siguiendo al pie de la letra la apariencia del modo poético. Oímos un relato explícito de abandono forzado, mientras vemos carpas vacías que remembran la soledad que la buscadora siente desde el día que perdió a su hija [figura 17]. Hasta este momento, la secuencia aparenta todas las cualidades que reacomodan al mundo de forma poética.

Sin embargo, mientras Adela habla del proceso de búsqueda con las autoridades, se presentan, de nuevo, imágenes de policías. Estas tomas tienen un tono siniestro, ya que los



Figura 18

oficiales se encuentran tapados por oscuros impermeables mientras llueve [figura 18]. Huevo nos presenta estas imágenes momentos antes de que Adela empiece a describir la corrupción que vivió por parte de las instituciones policiacas. De nuevo, la directora se deshace del mundo abstracto y regresa a la preocupación específica; la audiovisión ya no es una reacomodación poética, sino una prefiguración directa. Así, la ambigüedad que debilita al modo poético desaparece, y la familiaridad que el espectador tiene con la policía (tanto en el mundo ajeno a *Tempestad* como en el universo de la película) permite que congenien aspectos enemistados por Nichols, como la subjetividad y la realidad, la poeticidad y la determinación o la fragmentación y la coherencia.

Huevo juega en este vaivén a través de todo el documental, demostrando que la modalidad poética le es suficiente en cuanto a sus cualidades, pero no le alcanza en cuanto a sus deficiencias. En ningún momento presenta solamente imágenes realistas y específicas, pero tampoco ofrece únicamente secuencias evocadoras e indirectas. Mientras vemos el cielo nublado [figura 19],⁸⁷ Adela confiesa que está casi segura de que se llevaron a su hija para

⁸⁶ 01:16:23-01:18:46.

⁸⁷ 01:27:33-01:27:59.



Figura 19

ambigüedad audiovisual.

En un instante y mientras Adela sigue reflexionando, entra un plano con la fotografía de Mónica [figura 20]. Nos encontramos cara a cara con aquel rostro desaparecido, aquella persona que probablemente ha tenido el peor destino. El retrato no está solo. Se acompaña con una veladora, una figura de San Judas Tadeo, los zapatos de bebé de Mónica y una foto de Adela con su hija de pequeña [figura 21]. Así, Huevo especifica no sólo un horizonte de expectativa a través de la religión y el ritual, sino la relación



Figura 20

madre-hija. No nos permite dudar del dolor de esta buscadora, al evocarlo únicamente con cielos y colores. Nos trae la realidad y nos enfrenta con ella. Aquellos objetos que pertenecían a la desaparecida y ahora son sagrados para su madre no pueden ser ambiguos.



Figura 21

Cualquier incertidumbre que el espectador pudiera tener para asociar el relato con el desconsuelo y la realidad desaparece. Se esfuma el estado de elevación que, según Nichols,

explotarla en una red de trata de personas. A través de los colores del cielo, indirectamente se relaciona la tristeza y oscuridad que siente Adela al aceptar este hecho. Pero de nuevo, para *Tempestad* no existe la permanencia en la

el modo poético causa, transportándonos de regreso al plano material, palpable y real desde la memoria y el recuerdo.

Con una temática como la de *Tempestad*, apegarse completamente al modo poético hubiera sido problemático. No se debe obviar ni abstraer la violencia de la que hablan las narradoras, ya que, al hacerlo, se trivializa el dolor, y la película perdería su fin.⁸⁸ Por otro lado, no es sensato ilustrar crudamente los relatos, porque se conformaría un filme mórbido. Huevo logra balancear estos aspectos, desafiando la modalidad poética y demostrando que aquellas claras faltas se pueden evaporar. El público puede formar parte del ejercicio poético y pensar en el simbolismo de las nubes grises, pero siempre tendrá que regresar a lo concreto, a aquel altar que la buscadora venera y jamás apaga.⁸⁹

Después de acotar las formas en las que Huevo cumple y desafía al modo poético, es necesario aclarar que hay cualidades de la poeticidad que la directora no exploró a fondo. Esta necesidad parte de una cualidad intrínseca que hace que lo poético produzca figuras e imágenes mentales, visuales y afectivas. *Tempestad* genera estas figuras e imágenes, pero, al derivar en otros modos, no se enfoca plenamente en ellas, a veces dejando a un lado aquello que corrió por la mente del público al escuchar ciertos sonidos o ver ciertas imágenes.

Entonces, ¿qué sucedería si este documental fuera siempre construido de forma poética? Si *Tempestad* se apoyara más en los recursos de la poesía, este podría alentar una idea más clara de la complejidad psicológica de los personajes, de la creadora y del espectador. Hay momentos en los que la reflexión o la participación sobresalen tanto, que no se consideran las figuras que la audiovisualidad del filme ha detonado en nosotros. Estamos

⁸⁸ La generación de una serie de puntos álgidos, aquellos que podrían causar impacto y cuestionamientos en el espectador.

⁸⁹ Lo cual también apunta a la importancia del contexto de creación del filme, que tiene que ver con las consecuencias de las políticas contra el crimen organizado de los gobiernos mexicanos del siglo XXI. Existe un contexto historiográfico en el que los feminicidios y desapariciones se convirtieron en elementos clave para la construcción de la realidad mexicana contemporánea, sin embargo, resaltan matices importantes para el caso de *Tempestad*. En este documental, vemos un caso de desaparición forzada relacionada con el narcotráfico y los círculos de trata de personas (en el caso de Mónica y Adela), así como un caso de encarcelamiento injustificado proveniente de la corrupción estatal y su relación con el crimen organizado (en cuanto a la historia de Miriam). Aunque estos casos se relacionan con la crisis de feminicidios en México, no ejemplifican directamente este aspecto de la violencia de género sistémica. *Tempestad* muestra y se enfoca, dentro del universo de las desapariciones y torturas, en la importancia de las intersecciones de género, maternidad, raza y clase.

tan inmersos en la descripción que ofrece Miriam, que nos olvidamos de las imágenes que creamos en nuestra mente, aquellas que permiten relacionarnos con el universo de este largometraje y con todo lo que conlleva.

Por ejemplo, cuando se reintroduce la narración de Miriam después de la primera participación de Adela,⁹⁰ no escuchamos inmediatamente a la sobreviviente. Durante unos segundos, nos vemos inmersos en el viaje por carretera; sonidos del camión en marcha e imágenes templadas y húmedas que hacen que relacionemos sentidos, imaginarios y visualidades. A través de la ventana, se ve la naturaleza, cubierta por un cielo gris pero también con rayos de sol que se cuelan a través del vidrio. Se nos presenta una niña durmiendo, tranquila y en absoluta serenidad bajo la luz fría de la mañana naciente [figura



Figura 22

por Miriam en su primer segmento, y simplemente nos encontramos viajando con ella, asociando sentimientos, afecciones y figuras con las visualidades presentadas. Sin embargo, esto termina después de un minuto; somos arrebatados del momento de creación y contemplación cuando se vuelve a escuchar la voz de la narradora, que nos recuerda su vivencia violenta y particular anunciando “esa mañana, vi por primera vez la luz del sol después de muchos días”. Así, nos percatamos que este pasaje poético que nos lleva a lo concreto y real es cruel, ya que estaba regalándonos la experiencia de ver el amanecer, para luego recordarnos que la sobreviviente llevaba días sin luz exterior.

La utilización de la poesía como preámbulo es efectiva, ya que genera un impacto mayor cuando llega el golpe de crudeza en la narración; no obstante, si ese momento de imaginación y construcción hubiera durado más de un minuto, quizá hubiésemos podido

⁹⁰ 00:41:52-00:44:20.

producir asociaciones más profundas con la historia, o figuras mejor construidas que apelen hacia nuestros propios sentimientos y pensamientos. Es difícil imaginar qué hubiera pasado si los instantes puramente poéticos tuvieran mayor longitud, pero es importante mencionar que, sin duda, existen durante todo el documental, aunque sea de forma fugaz.

Sin embargo, es claro que el documental, por la naturaleza de su temática, no puede ser enteramente poético. ¿Cuál sería el propósito de despertar nuestra imaginación y asociaciones si no hacemos nada con ellas? Aunque *Tempestad* podría aprovechar la posibilidad poética del dolor, no se limita a ello. Esto provoca reflexiones importantes, las cuales posicionan al documental como denuncia y registro de la situación de violencia que viven las mujeres e identidades disidentes en México. Pero este desaprovechamiento también limita las asociaciones y creaciones que podrían construir el discurso de la película más allá de lo presentado, haciendo que el público a veces olvide aquellas importantes figuras mentales, visuales y afectivas que impactan en nuestra imaginación.

Modo participativo

Las cualidades del modo participativo son muy claras dentro de *Tempestad*. Al incluir entrevistas y mostrar un compromiso activo de parte de la cineasta con los sujetos, el filme corresponde con este subgénero. Nichols considera que lo participativo se relaciona con el quehacer antropológico: “El cineasta sale de la capa de la voz en *off*, (...) y se convierte en un actor social (casi) como cualquier otro. (Casi como cualquier otro porque el cineasta conserva la cámara, y con ella, un cierto grado de poder potencial y de control sobre los acontecimientos).”⁹¹

El modo participativo se ve, sobre todo, en las secuencias de Adela. Por ejemplo, a la mitad de la película,⁹² vemos a la cirquera y a las mujeres con las que vive. Podemos notar que Huezco tomó la decisión de mostrarse dentro de estos planos, ya que escuchamos una

⁹¹ “The filmmaker steps out from behind the cloak of voice-over commentary, [...] and becomes a social actor (almost) like any other. (Almost like any other because the filmmaker retains the camera, and with it, a certain degree of potential power and control over events.)” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Bill Nichols, *op. cit.*, 116.

⁹² 00:59:26-01:02:03.

conversación entre las participantes, en la cual susurran “pero no hables, puedes estar aquí pero no hables, porque sale en el micrófono de nosotras. Es que van a hacer una entrevista”. Esto nos aparta momentáneamente del mundo de *Tempestad* y nos recuerda que es una película, en la que una realizadora está interactuando con estas personas, antes, durante y después de grabarlas.



Figura 23

sonrisas con tanta naturalidad, fue necesario que la persona con el poder de la cámara se los permitiera y les brindara la confianza requerida. Las participantes están bromeando con ingenio escatológico, un humor universal que puede hacer reír a cualquiera. Así, es casi evidente que Huezco se estaba riendo con ellas durante este momento, participando activamente en un ritual banal pero enormemente necesario. La decisión de incluir estas tomas en el documental genera que el espectador también participe en la alegría, permitiéndonos descansar, y al mismo tiempo bajar nuestra guardia para el dolor que llegará inevitablemente.

Por otro lado, Nichols repara en que las insuficiencias del modo participativo tienen que ver con la excesiva fe en los testigos y la actitud intrusiva por parte del realizador. El teórico asegura “lo que vemos es lo que podemos ver sólo cuando una cámara, o un cineasta, está allí en lugar de nosotros mismos.”⁹³ Asimismo, Nichols considera que los documentales participativos añaden al compromiso activo del cineasta con sus sujetos, y evitan la exposición de voces en *off* anónimas. Considerando las faltas estipuladas por el autor para

⁹³ “[...] what we see is what we can see only when a camera, or filmmaker, is there instead of ourselves.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Bill Nichols, *op. cit.*, 118.

esta modalidad documental, de nuevo contrastaré sus insuficiencias con la propuesta audiovisual en *Tempestad*.

En primera instancia, vale la pena reconocer la forma en la que Huezo mezcla la voz en *off* con el formato de entrevista a lo largo del filme. La relación del espectador con Miriam siempre parte de la voz en *off*, ya que nunca vemos la cámara dirigida hacia ella mientras está hablando. Reconocemos su participación por la tonalidad, las cadencias que implementa, y, por supuesto, las imágenes yuxtapuestas del grisáceo viaje que la representa. La voz en *off* de Miriam es completamente reconocible, allegada a su identidad y a su historia. Jamás gira hacia lo anónimo, aunque su rostro esté escondido durante la película.

Sin embargo, con Adela, la directora genera una propuesta mixta. En ciertas partes, vemos a Adela sentada, presentada como un clásico sujeto de entrevista. Ella, y a veces las mujeres de su familia, están colocadas frente



Figura 24

a la cámara, iluminadas y encuadradas cuidadosamente [figura 24]. Conocemos su paralenguaje, la manera en la que mueven las manos, los gestos que emiten al decir ciertas palabras o frases, su postura frente a la cámara, entre otras conductas y detalles.⁹⁴

Por lo contrario, en distintos momentos del documental, Huezo utiliza la voz en *off* para introducir la narración de Adela.⁹⁵ Habitualmente, lo lógico sería que la mujer que sí muestra la cara siempre la exhiba. No obstante, la directora no encasilla a la buscadora en un solo formato de presentación. Este ir y venir entre el formato de entrevista y la voz en *off* habla de una de las cualidades más importantes del modo participativo: el compromiso de la realizadora. No obstante, también desafía el estancamiento que este modo tiene con los

⁹⁴ 00:59:44-01:03:58.

⁹⁵ 01:29:01-01:30:38.

encuentros directos, jugando con distintos métodos para presentar al sujeto y rompiendo con las barreras de anonimato de la voz en *off*.

Otra falta del modo participativo que este documental desafía es la fe excesiva en los testigos. Sin duda, *Tempestad* está construido alrededor de los testimonios de Miriam y Adela. No obstante, existen varios ejemplos dentro del filme que comprueban que, aunque las narraciones se tratan con enorme respeto y preponderancia, también se analizan, cuestionan



Figura 25

y complejizan. Huevo, en vez de enaltecer de forma paternalista a sus testigos, es capaz de confrontarlos, colocándolos en distintos momentos psicológicos y bajo variados matices discursivos. Por ejemplo, este tratamiento es claro cuando Adela expresa uno de los pensamientos más crudos e inocentes para una buscadora.⁹⁶ La madre se pregunta, “¿Va a llegar? ¿Ya la van a traer? Siempre he añorado ese momento de que me digan estaba en algún lado tu hija.” Estos pensamientos son relacionados con la imagen de una de las jóvenes que están bajo el cuidado de Adela. La adolescente camina en un campo, con el cielo oscuro y rayos en el fondo. Mientras escuchamos un pensamiento maternal primario que sale de la esperanza y desesperación más pura por controlar una situación incontrolable, vemos la libertad con la que la joven camina [figura 25].

Así se expone la contradicción en la que vive Adela. No puede traer de regreso a su hija, pero tampoco puede obligarse a sí misma y a las mujeres que la rodean a vivir pasivamente en el encierro físico y psicológico que la desaparición causó. Al ser presentado con esta imposible dicotomía, el espectador comienza a cuestionar su fe en la narradora, y al exhibir esta paradoja, la directora está desmitificando la verdad absoluta en el relato de la participante. Momentos antes escuchábamos a Adela aceptar la dolorosa probabilidad de que su hija esté en un círculo de trata, y ahora percibimos su deseo de que todo sea un

⁹⁶ 01:28:05-01:29:13.

malentendido y Mónica regrese a casa sin un rasguño, como la chica que camina libremente por el campo oscuro.

Al esclarecer los contradictorios matices que conforman las historias de Miriam y Adela, Huevo está demostrando que cuando no se tiene fe excesiva en los testigos, se pueden contar sus historias de una forma más verídica, con todas sus discordancias y manías. Si creyéramos ciegamente en las narradoras, no tendríamos la posibilidad de empatizar con ellas, ya que serían sujetos omnipotentes, colocados frente a nosotros por una incuestionable cámara que sólo muestra coherencia y claridad. Ver los pliegues y marañas en las historias nos ayuda a entender la complejidad psicológica que estas mujeres viven. Con relatos tan dolorosos, es sencillo caer en la revictimización de las participantes. El cuidado con el que la directora maneja la profundidad de los testimonios señala que no debemos ver a estas mujeres únicamente desde su dolor, sino también desde su esperanza, sus búsquedas, sus soluciones y sus recuerdos. Así, Huevo desafía la idea de que el documental participativo enaltece a sus sujetos.

Nichols sostiene que el modo participativo falla en cuanto a la intrusión del realizador. No obstante, en *Tempestad* se identifica cómo Huevo asume un lugar de participante, sin olvidar que las historias que está documentando son partes vitales del filme. Se entiende que las historias no habrían salido a la luz si esta película no se hubiese realizado, pero este documental jamás se habría llevado a cabo si las sobrevivientes no estuviesen dispuestas a narrar sus experiencias.

Este entendimiento y respeto mutuo se ejemplifica en la última secuencia.⁹⁷ Este es el único momento en el que vemos a Miriam, pero no la encontramos de forma repentina, entrometida y llana, ya que la testigo no se quiere mostrar de esa forma. En cambio, se nota la colaboración entre las dos participantes (cineasta y sujeto) para



Figura 26

⁹⁷ 01:36:36-01:40:53.

presentar a la narradora sin romper su deseo de mantener anónimo su semblante. La toma es propositiva cinematográficamente debido a que la cámara va saliendo del fondo de un cenote [figura 26], haciendo un pequeño viaje para que por fin veamos a la narradora. Mientras, Miriam flota tranquilamente, sabiendo que su identidad está segura pero su historia está bien contada. Demostrando así, la forma poco intrusiva e impositiva en la que la directora planeó, realizó y editó el documental.

Es importante explorar con mayor rigor el concepto de intrusión, y las contradicciones que el modo participativo genera en la construcción de *Tempestad*. Este modo es una parte clave de este documental, ya que conforma el discurso y la recepción del filme y compromete al espectador con la temática que presenta y critica. Huezo hace un esfuerzo constante por no ser intrusiva en el mundo de sus testigos, exponiendo cualidades mundanas y momentos particulares. Eso es central, ya que muestra el mundo contradictorio y complejo en el que viven las participantes. No obstante, la falta de obviedad de la presencia de la directora genera en el espectador un enorme sentimiento de intrusión.

Para las narradoras, la presencia de Huezo no es intrusiva, al punto de llevarla a los momentos más personales de su cotidianidad. No obstante, esa misma cualidad hace que como espectadores, sintamos que estamos irrumpiendo en la intimidad de estas mujeres. Inmediatamente después de conocerlas, conocemos su dolor, su felicidad, sus frustraciones a corto y largo plazo, sus motivaciones y sus pesadillas. Conocer todo esto de golpe puede



Figura 27

segundo segmento de Adela.⁹⁸ Aquí, escuchamos sobre cómo fue el embarazo y parto de

generar enorme angustia; Huezo nos obliga a entrar al mundo y la mente de estas mujeres, construyendo, al menos en mi experiencia subjetiva, un sentimiento de genuina intrusión.

Un ejemplo es el

⁹⁸ 00:54:53-00:59:23.

Mónica. Mientras la cirquera cuenta esta experiencia personal, vemos imágenes de la vida cotidiana en el circo: niñas jugando con arcilla, un bebé asomado en la ventana de un tráiler, una joven con un perro, una madre que carga a dos niños a la vez [figura 27]. La narradora cuenta la historia como una anécdota, remarcando aspectos graciosos como su enorme panza o el hecho de que Mónica no quería salir cuando “ya le tocaba”.

Al empalmar la narración con imágenes de momentos cotidianos e íntimos de la vida en el circo, somos insertados en la vida personal e historia de Adela, tanto en el pasado como en el presente. Estamos inmersos en momentos que, como público, se sienten prohibidos; estas mujeres suelen mostrarse en un escenario, maquilladas y listas para hacer un espectáculo circense. No es habitual verlas durante el día, cuando sólo están esperando a la hora de comer, practicando sus trucos o acariciando al perro. Aunque estos instantes parezcan habituales, son parte de una construcción específica para incluirnos en la privacidad de Adela, lo cual se complementa con que estamos escuchando sobre su embarazo y parto. Adela no nos dio permiso de forma explícita para escuchar y ver estos momentos, sin embargo, ahí estamos, escuchando y viendo detalles de una mujer que apenas conocemos.

Así, es más duro el golpe cuando nos percatamos del propósito de las imágenes y la narración. A Adela se le quiebra la voz cuando habla del momento específico en el que Mónica nació, anunciando con un nudo en la garganta, “en ese momento salió. Ella llora, llora en ese primer grito, y fue algo que se grabó en mi memoria para toda mi vida.” La buscadora está relatando un momento inolvidable y feliz, que eventualmente la llevaría a un dolor igual de inolvidable pero infinitamente triste. Mónica nació, vivió una vida guiada por Adela, y eventualmente, desapareció de forma violenta. Nos percatamos de que existe dolor en este relato, y que ya estamos demasiado inmersos en el mundo y la realidad de Adela como para alejarnos de él.

Segundos después, de nuevo se exponen imágenes de la vida diaria de la cirquera [figura 28].



Figura 28

Volvemos a ver momentos de preparación, cotidianeidad, e intimidad entre ella y su familia.

Adela continúa contando la historia de Mónica a la par de estas imágenes, hablando acerca de su personalidad, su vida amorosa, su carrera y sus gustos personales. De esta forma, Huevo no nos permite descansar de la intrusión; no podemos separarnos de la narración porque ya vimos y conocimos demasiado acerca de quien la cuenta. Se nos colocó en una posición incómoda, detonada por el confort de la directora. Es claro que Adela y Huevo tienen una relación de respeto, comunidad y complicidad, por lo que se siente la naturalidad y apertura con la que la creadora se incluye en el mundo de la participante. No obstante, nosotros no tenemos esa relación preestablecida, por lo que la inmersión en la realidad de la buscadora se siente como algo forzado y complejo.

Esto ayuda a que el público empatee con las historias y el mensaje de la película, ya que nos llena de vergüenza e impotencia, tanto por el contenido narrativo de sus historias como por nuestra intrusión dentro de ellas. Huevo nos inserta de golpe en la vulnerabilidad de estas mujeres, haciendo que no podamos cuestionarnos si queremos relacionarnos o no. No obstante, me pregunto si Huevo pudo haber generado la empatía desde otros lados, teniendo la misma consideración con el público que la que tuvo consigo misma. Si ella no quería pintarse como intrusa, ¿por qué genera este sentimiento en nosotros? ¿Hubiera sido más coherente acercarnos paulatinamente a la intimidad de estas mujeres? ¿Por qué Huevo puede desafiar la intrusión del modo participativo, pero nosotros no? ¿Qué nos falta entender en *Tempestad* para dejar de sentirnos como intrusos dentro de las vidas e historias de Miriam y Adela? ¿De qué forma el relato audiovisual de estos recuerdos nos señala nuestras propias vulnerabilidades?

Modo reflexivo

Las cualidades del modo reflexivo pueden verse en *Tempestad* gracias a la capacidad que este documental tiene para mostrar la realidad, pero también las posibilidades de las historias y preocupaciones de los personajes. Sobre esta categoría, Nichols acota: “Los documentales reflexivos también abordan cuestiones de realismo. Se trata de un estilo que parece proporcionar un acceso no problemático al mundo; se concreta en un realismo físico, psicológico y emocional a través de técnicas de montaje de pruebas o de continuidad,

desarrollo de personajes y estructura narrativa.”⁹⁹ *Tempestad* devela el desarrollo de los personajes a través de soluciones que apelan a la mente, al corazón y al cuerpo, y de esta forma, nos muestra el ‘qué será’ y el ‘qué hubiera sido’ en las historias de las sobrevivientes.



Figura 29

En la entrevista referenciada anteriormente,¹⁰⁰ después del momento de risa, Adela comienza a hablar de lo triste que se siente cuando está sola. De un momento a otro, el tono de la secuencia cambia, y pasa de una ocasión de diversión

y ligereza a una de tristeza sofocante, compartida y comunitaria. La buscadora comienza a llorar y su familiar la abraza [figura 29]. Se escucha, “no me gusta que estés triste. Ya sabes que nosotras te apoyamos mucho, somos tu familia, tía.” Este momento expone una serie importante de preocupaciones, más allá del llanto fugaz de Adela. Es el instante en el que nos damos cuenta del alcance que tiene una desaparición como la de Mónica, ya que vemos a su familia y el tormento que este evento les genera. Todos los momentos y años de espontáneo llanto, consuelo, apapacho y agobio se muestran en ese apretado abrazo entre Adela y su sobrina.

Es vital meditar las palabras de consuelo para Adela, ya que son expresiones que se usan cotidianamente para mejorar el ánimo de alguien en distintos contextos y por diferentes causas. Lo desconcertante en este caso es que el origen de esas palabras es desolador, ya que una desaparición no es un evento cotidiano para quienes lo sufren; este acontecimiento cambia la vida de una familia para siempre. La mezcla de elementos habituales con eventos enormemente violentos genera una reflexión que señala las terribles posibilidades de este

⁹⁹ “Reflexive documentaries also address issues of realism. This is a style that seems to provide unproblematic access to the world; it takes form as physical, psychological, and emotional realism through techniques of evidentiary or continuity editing, character development, and narrative structure.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Bill Nichols, *op. cit.*, 125.

¹⁰⁰ 01:02:03-01:03:27.

proceso y los que se le asemejan; la violencia inaguantable se envuelve en cotidianidad, y la supervivencia en constantes, necesarios e inacabables apoyos.

El abrazo se termina cuando Adela declara, “pero no vamos a estar tristes, nos vamos a seguir riendo” lo cual refleja, a su vez, la resiliencia y lucha contra la adversidad que vivieron y vivirán esta madre y las personas que la rodean. El sentimiento de tristeza sigue ahí, pero como la narradora, tenemos que seguir adelante al ver el filme, intentando reír con ellas a pesar del terrible momento que acabamos de presenciar. Esta reflexión engloba el sentimiento que deja *Tempestad* de forma general, esa aterrizada búsqueda por la libertad que nos hace reflexionar, colocándonos en el realismo que su contenido presenta.

Por otra parte, Nichols considera que el desperfecto del modo reflexivo es la abstracción que lleva a la pérdida de enfoque en asuntos reales e importantes. El autor ratifica: “El modo reflexivo es el modo de representación más consciente y auto cuestionado. El acceso realista al mundo, la capacidad de proporcionar pruebas persuasivas, la posibilidad de una prueba indiscutible, el vínculo solemne e indexado entre una imagen indexada y lo que representa: todas estas nociones están bajo sospecha.”¹⁰¹

Aunque Huevo utiliza la reflexión como una herramienta importante en la película, es relevante reparar en la tensión que este modo genera en el imaginario del espectador. La problemática que presenta *Tempestad* ante el modo reflexivo se relaciona con la que surge ante lo poético. Al manifestar la realidad a través de lo que se ve y se escucha, este documental nos distrae de nuestra imaginación y sus alcances.

No hay duda de que *Tempestad* detona reflexiones importantes y nos da la posibilidad de crear una serie de preocupaciones, cuestionamientos y críticas. Sin embargo, de vez en cuando nos limita al presentar detalles crudos, objetivos e incuestionables. Este descenso es necesario, ya que nos regresa al mundo objetivo y recuerda que esta problemática se encuentra en la realidad actual y tangible. No obstante, en esos momentos de regresión, desaparecen (temporalmente) nuestras asociaciones, identificaciones y reflexiones, haciendo

¹⁰¹ “The reflexive mode is the most self-conscious and self-questioning mode of representation. Realist access to the world, the ability to provide persuasive evidence, the possibility of indisputable proof, the solemn, indexical bond between an indexical image and what it represents—all these notions come under suspicion.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Bill Nichols, *op. cit.*, 128.

que imaginar las posibilidades de las historias contadas se vuelva una experiencia retardora e inconstante.

Esto se ejemplifica hacia el final de la película, cuando Adela está expresando sus conclusiones.¹⁰² Presenciamos imágenes llenas de posibilidades, donde la madre está maquillándose para convertirse en su personaje de payaso [figura 30]. Esto



Figura 30

detona inmediatamente cuestionamientos de cómo se va a ver, qué tipo de rostro está dibujando, para qué va a utilizar esa brocha o pigmento. Nuestra imaginación vuela, pero no libremente, ya que al mismo tiempo escuchamos una fuerte y cruda reflexión:

Mi familia que yo he formado ha cambiado completamente porque ya tiene tiempo que tuvimos que salir de nuestra casa. Pasamos temporadas separados, vivimos ocultados como si nosotros fuéramos los delincuentes, en una forma podríamos decir clandestina porque estamos amenazados de muerte. [...] Que si no paramos esta búsqueda [...] nos van a matar. Y a este tiempo, a estas alturas de la vida, de la situación, no tengo miedo. Yo prefiero salir y buscar. La muerte ya no es algo que me preocupe.¹⁰³

Este ir y venir entre imaginación y realidad genera una enorme tensión en el espectador, guiando y limitando las reflexiones y asociaciones que pueden tenerse en esta secuencia-epílogo. Por un lado, vemos un acto creativo, que nos muestra la capacidad que tiene la narradora para convertirse en y presentarse como un acto de circo, lleno de entretenimiento y alegría. Por otro lado, escuchamos una aseveración genuina pero difícil de aceptar, en la que se explica cómo el miedo a la muerte se ha perdido tras el dolor y las amenazas. Con esta yuxtaposición se genera una experiencia dividida e inconsistente, en la cual no se nos permite reflexionar plenamente en torno a la creatividad, pero tampoco reparar completamente en la motivación valiente y tenaz de Adela.

El vaivén juega con nuestros imaginarios, lo cual sirve un propósito importante en cuanto al impacto del filme en el espectador. Pero, quizás la consistencia en este aspecto

¹⁰² 01:29:01-01:30:58.

¹⁰³ 01:29:10-01:30:36.

podría generar en nosotros asociaciones más fuertes, reflexiones mejor formadas y claridad en el asunto a analizar. ¿Qué pasaría si la estructura del filme ofreciera realidad y poética en un orden distinto, en el que no estuvieran en constante alternancia o empalme? ¿Cambiarían o se fortalecerían nuestras figuras mentales, visuales y afectivas si se nos diera la oportunidad de trabajar en ellas de forma consistente?

Modo performativo

Las cualidades del modo performativo se ilustran en *Tempstad* debido a su capacidad de contar las historias a través de un cuidado montaje de imágenes evocadoras y testimonios conmovedores. Describiendo este subgénero, Nichols indica

¿O es mejor describir el conocimiento como algo concreto y encarnado, basado en las especificidades de la experiencia personal, en la tradición de la poesía, la literatura y la retórica? El documentalismo performativo se inclina por esta última postura y se propone demostrar cómo el conocimiento encarnado permite comprender los procesos más generales que se dan en la sociedad.¹⁰⁴

Tempstad utiliza las particularidades en experiencias personales para mostrar realidades



Figura 31

lamentablemente comunes en la generalidad.

Hacia el final de la película,¹⁰⁵ podemos ver este modo con claridad. Después de viajar en una carretera gris durante todo el largometraje mientras escuchamos a

Miriam, al fin vemos el horizonte del mar azul, con un cielo cálido. Se nos presenta el rostro de un niño sonriente [figura 31], seguido de las palabras de Miriam que refieren al miedo y

¹⁰⁴ “Or is knowledge better described as concrete and embodied, based on the specificities of personal experience, in the tradition of poetry, literature, and rhetoric? Performative documentary endorses the latter position and sets out to demonstrate how embodied knowledge provides entry into an understanding of the more general processes at work in society.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Bill Nichols, *op. cit.*, 131.

¹⁰⁵ 01:36:03-01:40:53.

daño que le estaba heredando a su hijo sin darse cuenta. Esto genera una contradicción enorme, ya que se encaran dos aspectos tristemente relacionados en la historia de la narradora: la ternura y el terror. Al presentarnos el rostro de Leo (o un niño que podría ser Leo), la directora está apelando a nuestras afecciones, encarnando a aquel ser que motivó a su madre en los momentos más oscuros. El rostro sonriente de un niño es una de las soluciones más utilizadas para presentar la felicidad, sin embargo, el semblante infantil en este contexto despierta otro tipo de sentimientos. Nuestra vista está sesgada por el relato que acabamos de escuchar, complejizando y oscureciendo la experiencia de mirar un momento de aparente felicidad y tranquilidad. Queremos que Miriam y su hijo estén bien, y que esa sonrisa nunca se borre. No obstante, sabemos que el daño ya está hecho y sólo podemos esperar que las afectaciones sean menores.

Al final de la secuencia, vemos a Miriam, después del tramo completo del filme en que su corporalidad está oculta. No distinguimos su rostro, pero sí su cuerpo, el cual flota en un cenote, mostrando la pierna amputada que la particulariza [figura 32]. De esta forma, Huevo nos regresa a la experiencia somática y personal, que conduce a entender esta historia como algo que se escucha, pero también se encarna y



Figura 32

que genera efectos a través de los afectos. Con este tipo de ejercicios audiovisuales y sensoriales, el documental no se queda en lo observacional o lo expositivo, sino que tiene consecuencias en nuestra realidad física y emocional.

En contraste, como deficiencia de este modo, Nichols menciona la pérdida de énfasis en la objetividad, que puede relegar estas películas a la estilización excesiva. El teórico reflexiona: “El documental performativo subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo haciendo hincapié en sus dimensiones subjetivas y afectivas subjetiva y afectiva. [...] nos exige una respuesta emocional que reconozca que la comprensión de este

acontecimiento dentro de cualquier marco de referencia preestablecido es una imposibilidad absoluta.”¹⁰⁶

La secuencia que mejor rebate este defecto es la introducción de Adela.¹⁰⁷ Lo primero que vemos de esta importante testigo es un momento cotidiano; intenta bajar y acomodar la



Figura 33

mesa dentro de su caravana, con el objetivo de asentarse para la entrevista [figura 33]. Mientras batalla con el objeto, le sonríe a la realizadora, develando, de entrada, un momento humano en el que la estilización no es la

prioridad. En el instante en el que presenciamos un error por parte de la participante, y una risa compartida derivada de ese disparate, nos alejamos de cualquier elevación o invención en la audiovisión. Así, presenciamos un acto genuino y humano como primer acercamiento al personaje. Esto demuestra que, aunque la cineasta sea capaz de exponernos a planos enormemente estilizados y allegados a lo simbólico, también tiene la capacidad de exhibir circunstancias sinceras, que no necesitan abusar del estilo para engancharnos y envolvernos.



Figura 34

Si bien generar secuencias objetivas dentro de un documental basado en testimonios es casi imposible, la presentación de Adela se define por su honestidad e inmediatez. Después de acomodar la mesa, la cirquera cuenta: “Mi nombre es Adela. Yo tengo tres hijos, soy mamá de tres hijos.”

¹⁰⁶ “Performative documentary underscores the complexity of our knowledge of the world by emphasizing its subjective and affective dimensions. (...) it calls for an emotional responsiveness from us that acknowledges how understanding this event within any pre-established frame of reference is an utter impossibility.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat., Bill Nichols, *op. cit.*, 131-135.

¹⁰⁷ 00:33:40-00:35:42.

Mientras la participante menciona importantes hechos de su vida, advertimos planos de su rostro, así como imágenes de las mamás, niñas, niños y bebés que viven en el campamento circense con ella [figura 34]. Posteriormente, se nos presenta un plano en el que una de las sobrinas de Adela consuela a su hijo/a, preguntándole “¿Qué te paso? ¿Por qué lloras?” La exteriorización de estas realidades prologa un concepto central en el discurso de *Tempestad*: el cuidado colectivo y la maternidad, con todas sus afecciones y caminos.¹⁰⁸

Aunque no existe una definición ni una sola manera de ser madre, Huezco está presentando un momento universal, tanto en el lenguaje (la frase “soy mamá” que emite Adela) como en la imagen (la sobrina cuidando a su cría). Un bebé está incómodo y lo demuestra, entonces su madre lo consuela e intenta quitarle cualquier molestia. Este suceso, aunque parezca personal y subjetivo, es una de las pocas realidades genéricas que todas las personas podemos reconocer, palpar y compartir desde la maternidad o la filialidad. La relación entre madres e hijos puede tener un sinfín de matices, etapas y cambios, pero confortar a un bebé o ser confortado de bebé es una situación, podría aceptarse, objetivamente común. Al presentar este instante, Huezco se aleja de la descuidada subjetividad que caracteriza a los defectos del modo performativo, y nos incluye en un momento primario donde podemos reconocernos y representarnos.

El modo performativo está claramente presente en este documental, e incluso Huezco desafía sus deficiencias al no caer en la estilización derivada de la poca objetividad. Pero existe una importante posibilidad que podría potencializarse más; que el espectador *performe*. Aunque el ejercicio performático está presente a lo largo del filme, Huezco no lo explora a profundidad, perdiendo la oportunidad de que quien mire la película se encuentre aún más inmerso en el universo creado por la cineasta y las narradoras.

Al apelar a nuestros afectos, el filme genera que el público *performe* la película. Esa intrusión cuestionable del modo participativo proclama en nosotros una enorme responsabilidad, que es la de conformar una parte importante de la performatividad de la

¹⁰⁸ Aunque el tema de la maternidad es, sin duda, un importante pilar del cine mexicano, considero que *Tempestad* trata este concepto desde una perspectiva más universal. No presenta y/o hace una crítica al estereotipo o características de ‘la madre mexicana’, sino que muestra las cualidades humanas que la maternidad contiene; los trabajos de cuidado, la cercanía, el deseo y labor por el bienestar de la criatura, entre otras.

película a través de nuestras impresiones, reacciones y experiencias. Sin embargo, como se expuso en las problemáticas de los modos poético y reflexivo, un gran problema con el vaivén afectivo que genera esta película es la inconsistencia. Al sentirnos dentro y fuera constantemente, no podemos completar esta performatividad, generando que la experiencia se sienta incompleta o difícil de consolidar.

Para ejemplificar este complejo vaivén performativo podemos regresar a la secuencia mencionada en el modo poético, cuando el momento sereno y pacífico repleto de atardeceres y naturaleza es interrumpido por el terrible recuerdo de la experiencia de Miriam en el penal. El tiempo de asociar y crear figuras desde la poesía se acorta, pero algo importante sucede; Huevo nos arranca la libertad poética, y nos aterriza de nuevo en la realidad específica y dolorosa de la narradora. Al arrebatarnos el momento de paz e imponer el relato, nos pone en la posición de Miriam. De repente, como ella, somos despojados del sol, el exterior y la naturaleza, y somos obligados a presenciar, de forma auditiva, escenas terribles.

Esto hace que performemos la historia de Miriam, pero también nos aleja de su realidad, ya que preguntas culposas surgen: si yo me siento así con sólo escucharla, ¿cómo se habrá sentido ella presenciando esos momentos en carne y hueso? ¿cómo me atrevo a sentirme mal cuando ella pasó por algo tan terrible que yo no puedo ni comenzar a entender?

Huevo nos obliga constantemente a sentir, corporeizar y personalizar la frustración, ternura y complejidad que vemos en el filme. Por otro lado, también nos aleja de las experiencias de estas mujeres al presentar detalles espeluznantes de sus relatos. Otro claro ejemplo de esto es cuando Adela declara que está casi segura que su hija está en círculos de trata de personas. Así, nos damos cuenta de que, aunque hay un hilo narrativo universal en las historias que vemos y escuchamos, existen ciertos detalles que nos separan de estas realidades.

Estos instantes son claves dentro de las historias de las participantes, ya que marcaron sus caminos y las convirtieron en quienes vemos y escuchamos, por ende, es necesario que Huevo los exhiba. Sin embargo, los momentos en los que decide presentarlos rompen temporalmente con el camino performativo que hemos construido, generando confusión en cuanto a nuestra posición como espectadores: ¿debería sentir culpa o alivio de no relacionarme con estos detalles? ¿Se pueden sentir ambas? ¿Es suficiente imaginar la angustia

que describe Adela? ¿Puedo relacionarme con estas mujeres o no? ¿Debería identificarme con ellas?

Al ver la película, podemos conectarnos con aspectos cruciales pero generales, como la relación madre-hijo, el dolor y la impotencia. Pero ¿qué hay de esas importantes distinciones y puntualizaciones que diferencian a Miriam y Adela de nosotros? Huelzo las coloca en momentos álgidos, de nuevo recordándonos la crudeza real de estas narrativas. Esta colocación es estratégica, y contribuye al vaivén afectivo que la directora pretende generar en nosotros. Alternar con disparidades sentimientos de identificación es una forma de marcar los imaginarios del público, pero también genera una interrupción constante de la performatividad, que en sí misma es una excelente herramienta para situarnos y ayudarnos a recordar problemáticas importantes.

La poca confianza que Huelzo tiene en su público al malabarear entre imaginación y realidad rinde frutos importantes, pero también genera limitantes que podrían haber despertado exploraciones nuevas, creaciones propositivas, reflexiones indelebles y afectos plenos. Cuando por fin nos soltamos a imaginar, reflexionar y vivenciar, la directora nos vuelve a tomar de la mano y nos recuerda que esta experiencia está dictada bajo sus parámetros.

Este ejercicio guiado se puede ver en la secuencia final de Adela, mencionada anteriormente. Al presenciar las palabras e imágenes finales en torno a la historia de esta buscadora, no somos capaces de liberarnos hacia una reflexión o encarnación propia. Huelzo otorga un poco de libertad al exponer un proceso crucial en la vida de la cirquera: la



Figura 35

transformación para el momento del espectáculo.

Vemos cómo se prepara, qué materiales usa, en qué espacio se encuentra y cuál es el resultado final de su transformación [figura 35]. Si únicamente contáramos con esa

información, y tomando en cuenta todo el conocimiento que tenemos sobre su historia,

quizá podríamos formar nuestras propias interpretaciones acerca de su vida, sus esperanzas y sus motivaciones, cerrando su historia desde nuestras asociaciones e imaginaciones. No obstante, eso no es posible, ya que Huezo nos guía con el audio que esclarece completamente estos aspectos; al escuchar los pensamientos de Adela de forma directa y transparente, la directora está imposibilitando que malinterpretemos los objetivos de *Tempestad*. Por otro lado, al limitarnos, está impidiendo, en algún nivel, que formemos conclusiones y relaciones propias, las cuales podrían generar vínculos más fuertes con las historias y elementos expuestos en el documental.

La variedad modal enriquece a *Tempestad*, pero también disipa la experiencia de quien la ve, escucha y vive. Los altibajos impactan, pero generan inestabilidad. Huezo eligió desarrollarse en la diversidad, aunque eso interrumpiera o incomodara los procesos de reconocimiento de sus espectadores.

3. Hacia una definición propia

Es relevante cuestionar las aportaciones de Nichols en cuanto a su aplicabilidad, territorialidad y temporalidad. *Introduction to Documentary* es un texto publicado en 2001 por un hombre cisgénero estadounidense, lo cual señala un interés metodológico y teórico específico, orientado primariamente a la creación de clasificaciones generales para el quehacer cinematográfico occidental. El autor agrupa filmes del siglo XX, enfocándose en documentales de distintos tipos y orígenes. Sin embargo, cuando presenta las películas que analiza y clasifica, repara poco en su contexto, es decir, pondera el mundo creado sobre el mundo creador.

En el cine latinoamericano del siglo XXI, en especial aquel hecho por mujeres, es imposible desatender el contexto de creación. La teoría de Nichols deja fuera una problemática contextual que él no conocía, por ende, hay algo que se omite. Es inviable que una película hecha por una mujer salvadoreña-mexicana en 2016 que trata el dolor de madres afectadas por un sistema violento e injusto pueda caber perfectamente en los modos de Nichols sin ningún sobrante o faltante.

Así, pueden notarse las porosidades en la propuesta del teórico. El contexto, un asunto clave para la gran mayoría de las producciones cinematográficas, es lo que se le escapa a este autor y es lo priorizado por Huezo en su documental, por lo que sus visiones son polos opuestos en ese sentido. *Tempestad* no existiría de no ser por la circunstancia, por el entorno, por las situaciones que transcurren en un sistema violento y doloroso. Este documental no se encuentra aislado, por ende, no puede ser analizado ni catalogado a partir de una clasificación que se creó sin empatizar con la realidad de una mujer precarizada en el México del siglo XXI.¹⁰⁹

Las categorías estipuladas por Nichols fueron seleccionadas para esta investigación debido a sus cualidades directas y claras. Sin embargo, estas categorizaciones han sido descartadas y criticadas por otros autores que buscaron clasificaciones distintas a la que ofrece este pensador. Una teórica que expone y debate las deficiencias y postulados de Nichols es Stella Bruzzi. En su libro *New Documentary: A Critical Introduction*, la autora habla del uso rígido que se les ha dado a los modos de Nichols, y lo problemática que puede ser la estructura de ‘árbol genealógico’¹¹⁰ que el escritor plantea con sus categorías, las cuales estipula de forma cronológica. Bruzzi acota que “Los problemas fundamentales del ‘árbol genealógico’ de Nichols son que elude las diferencias entre las películas que caen firmemente dentro de una de las categorías identificadas e impone a la historia del documental una falsa estructura cronológica dictada por una obsesión con la linealidad de la evolución teórica del documental.”¹¹¹

¹⁰⁹ Siglo en el que no sólo empezó la guerra contra el narcotráfico en México (2006), sino también en el que incrementó la ola de feminicidios y crímenes de odio contra las mujeres proveniente del siglo anterior, como es el caso de los delitos en contra de las mujeres trabajadoras de los campos algodonereros de Ciudad Juárez (1993-2003). A partir de esos sucesos, y como se mencionó en el Capítulo I de esta tesis, los feminicidios, especialmente los cometidos en el norte del país, se convirtieron en un sistema de comunicación entre narcotraficantes, empresarios y policías, incrementando el número de mujeres asesinadas y la violencia hacia mujeres trabajadoras, empobrecidas y racializadas. Como menciona Rita Segato, “los feminicidios son mensajes emanados de un sujeto autor que sólo puede ser identificado, localizado, perfilado, mediante una ‘escucha’ rigurosa de estos crímenes como actos comunicativos.” Rita Segato, “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”, *Tinta Limón*, Buenos Aires, 2013, 31.

¹¹⁰ Es decir, la idea que tiene Nichols de que cada ‘época’ del cine documental da pie a un nuevo modo, y que cada novedad modal tiene relación directa con su antecesor cronológico.

¹¹¹ “The fundamental problems with Nichols’ ‘family tree’ are that it elides differences between films that fall firmly within one of the identified categories and imposes onto documentary history a false chronological

Sin embargo, la autora señala aciertos de la teoría de Nichols, resaltando que al considerar que el documental ya no necesita buscar alternativas para controlar sus componentes imprevisibles, el autor deja espacio para necesarias grietas, como la memoria y la subjetividad. Estos dos componentes son enormemente importantes en *Tempestad* y en el acercamiento que se propondrá más adelante en este proyecto. Asimismo, Bruzzi reflexiona en torno al cine de viajes, que también es el caso del objeto a tratar de esta tesis:

El nuevo cine de viajes es un ejemplo de esta tendencia, ya que toma las preocupaciones tradicionales de los documentales de investigación (un tipo de viaje en sí mismo) y de viaje para crear un subgénero suelto del modo de observación, tomando prestada del cine directo la noción clave de que un documental y su tesis están dictados por los acontecimientos que se desarrollan en el presente y delante de la cámara. La acción que las películas representan es el resultado de una relación dinámica y dialéctica entre el hecho, el cineasta y el aparato.¹¹²

La propuesta analítica de la presente investigación busca reparar en lo que Bruzzi señala: subcategorías que pueden nacer de los espacios liminales, y pueden analizarse desde la relación entre la forma, la creación y la emoción, y, por supuesto, el contexto.

Una parte muy importante del contexto recae en la empatía. Este elemento es visto en *Tempestad* con pequeñas acciones o planos, momentos íntimos entre madres y sus hijos, que nos recuerdan a nuestra existencia, origen y realidad. Huezco utiliza estos instantes para apelar a los afectos del espectador, presentando un ‘manejo’ reconocible, enormemente utilizado en los medios audiovisuales; aquello que produce y transmite emociones y que hace que sigamos viendo películas. El manejo emocional que la realizadora utiliza para identificarnos e impactarnos podría parecer negativo, pero en el contexto de *Tempestad* es necesario, porque apela a lo que nos encarna y conecta con las historias y vidas que vemos y escuchamos, por más aterradores y decepcionantes que sean sus destinos y recuerdos.

structure dictated by an obsession with the linearity of documentary’s theoretical evolution.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Nueva York, 2001, 41.

¹¹² “The new journey film is indicative of this trend, taking the traditional documentary concerns of enquiry (itself a type of journey) and travel to create a loose subgenre of the observational mode, borrowing from direct cinema the key notion that a documentary and its thesis is dictated by events as they unfold in the present and in front of the camera. The action the films represent is the result of a dynamic, dialectical relationship between fact, film-maker and apparatus.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. *Ibid*, 103.

La razón por la que podemos ser ‘manejados’ es porque tenemos sentimientos reales como base. Transmitir asuntos explícitos a través de lo emocional es un síntoma del contexto de creación de *Tempestad*, y, aunque la experiencia de pronto se torne confusa o inconsistente, es importante considerar esto como una de las derivaciones circunstanciales más importantes que nos ofrece Huezo. Por supuesto que podemos clasificar varios asuntos y secuencias de *Tempestad* dentro de las categorías de Nichols, pero, en el marco de los resultados del apartado anterior y la crítica de Bruzzi, ¿dónde cabe la empatía con la que Huezo planea, filma y edita? ¿dónde caben esos pequeños detalles que la directora muestra, esos momentos cotidianos que apelan a nuestra humanidad?

Nichols menciona la sensibilidad de los cineastas en algunas ocasiones, no obstante, lo hace de forma superficial, y parecería que considera los sentimientos reales en el análisis de la experiencia cinematográfica como una falta. Esto tiene sentido, ya que el autor no está situado en un contexto donde por obligación sistémica se siente dolor, pero por supervivencia se genera empatía. Al resaltar esa deficiencia sensible y convertirla en una ventaja universalizable, Huezo expone importantes eslabones humanos que yacen en la base del quehacer artístico, sobre todo en este tiempo y espacio. Por ende, la vivencia emocional es necesariamente un pilar del acercamiento que busco proponer.

Después de aplicar la clasificación de Nichols (con sus cualidades y defectos) y reparar en la importancia del contexto en *Tempestad*, puedo asegurar que en este documental no predomina un solo modo, a diferencia de lo que el teórico asegura. Por esto, considero que es importante generar un nuevo acercamiento en el que se pueda analizar las particularidades formales, afectivas y poéticas de *Tempestad*.¹¹³ Un giro que tome en cuenta la correlación y codependencia del contexto (tema y la estructura), es necesario para el análisis de este documental, ya que estas cualidades son inseparables dentro de su universo de creación. El impacto audiovisual de la película no existiría sin el entorno, y el discurso presentado no cumpliría su función sin la configuración formal.

¹¹³ Este acercamiento, como cualquier otro, corre el riesgo de convertirse en una categoría totalizadora y únicamente aplicable para este documental. Sin embargo, parto de la idea de que, para acercarnos a la realidad, necesitamos herramientas, aunque, como he reflexionado a lo largo del capítulo, estas encasillen. Así, desde la particularidad derivo una teoría propia y posiblemente (aunque no necesariamente) exclusiva, la cual propone una visión personalizada a partir de este objeto a tratar y sus especificidades.

Nichols nos habla del envase en el que está el contenido el filme. El acercamiento que quiero proponer alcanza también la entraña que la estructura sujeta, y en especial, el contexto al cual responde el universo de la película; una entraña que no es cronológica ni clasificable, pero sí reconocible y analizable. Por supuesto que en este documental la parte formal es crucial, ya que es un apoyo para el fondo; prepara el terreno con la música, la fotografía, el montaje, la iluminación, etc., para que el discurso se coloque comprensible y suavemente. Así, considero que, para acercarse *Tempestad*, más que desechar los modos de Nichols, estos se pueden utilizar, fusionar y enriquecer por una visión que relacione entorno, molde y tema. Aquellas porosidades que presenta el teórico pueden llenarse del contexto y las emociones que Huezco despierta.

4. El acercamiento intersticial

Lo intersticial

Este concepto parte de mi interés por trabajar un acercamiento que no se base en la categorización inamovible y estricta, ni que constantemente anuncie cualidades y faltas. No busco proponer análisis que clasifiquen o engloben todas las maneras de hacer cine documental, sino traer a la luz una visión que contribuya a trabajar desde las grietas, aquellas cosas que cambian con cada realización, contexto y acción.

El objetivo del acercamiento intersticial es generar un espacio donde se tomen en cuenta las disputas únicas que se llevan a cabo en cada filme, por cuestiones de historicidad, economía, accesibilidad y lenguaje; aquello que es ininteligible, cambiante, subjetivo e indefinible pero enormemente necesario. No quiero reparar en el sistema que ya está hecho, sino abrir un lugar nuevo para hablar de las porosidades presentadas en el modelo de Nichols, aquellas que apelan al mundo emocional, se basan en la subjetividad y tienen que ver con la territorialidad, la afectividad y lo sensible.

El término ‘intersticio’ proviene de los desarrollos filosóficos presentados por Michel Foucault en *Microfísica del poder*. Para hablar de este espacio incognoscible, el autor menciona, “un no lugar, una pura distancia [...] Nadie es pues responsable de una

emergencia, nadie puede vanagloriarse de ella; esta se produce en el intersticio.”¹¹⁴ El intersticio es una zona donde el conocimiento particular y la sensibilidad pueden existir y validarse. Para analizar documentales que inevitablemente apelan al quehacer subjetivo, el intersticio debería ser concurrido y considerado.

En el texto “Intersticios Semióticos; lo posible como modo de ser. Herramientas para la investigación en arte”, Roberto Fajardo explora las ideas de Foucault para proponer una definición del término, acotando que el intersticio es un:

Espacio de tensión entre sentidos y significados que se originan en el paradigma de la razón instrumental. Representa la pugna dialéctica y existencial entre razón y sensibilidad y representa un mundo potencial de nuevas propuestas epistemológicas para el desarrollo de la poética y la estética. Dichas alternativas se presentan epistemológicamente como “figuras intersticiales” y constituyen un “espacio de saber”. Ejemplos de estas figuras intersticiales son: entre, umbral, intervalo, límite, intermedio etc.¹¹⁵

En vez de enfocarme en los lugares principales, me dirigiré al espacio intermedio, debido a que permite explorar aquello que une, aglutina y concatena. Para forjar un acercamiento con base en este concepto, es necesario comprender la importancia de los discursos contrahegemónicos y los conocimientos situados, ya que pueden ilustrar desde dónde y para qué se valida la zona intersticial.¹¹⁶

Una propuesta contrahegemónica

Entonces, ¿cómo encontrar los intersticios que contienen la subjetividad afectiva que *Tempestad* genera en todos sus aspectos? Esta visión, además de incluir cualidades importantes de los subgéneros anteriormente discutidos, propone abrazar la sensibilidad con la que este documental se realizó, y la respuesta afectiva que, por esta misma razón, este genera en el espectador.

¹¹⁴ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1992, 16.

¹¹⁵ Roberto Fajardo, “Intersticios Semióticos; lo posible como modo de ser. Herramientas para la investigación en arte”, *VIII Jornadas “Peirce en Argentina”*, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2019, 5.

¹¹⁶ Este término también puede complementarse con la liminalidad y sus nociones, sobre todo partiendo de la idea propuesta por Victor Turner en *La selva de los símbolos*, la cual estudia el rito y las relaciones interestructurales desde su capacidad ambigua, dialéctica y mutable. Turner, Victor, *La selva de los símbolos*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 2013.

Los estudios del arte han sido históricamente liderados por figuras hegemónicas, que, a través de la blanquitud, la modernidad, la masculinidad y la colonialidad han instaurado análisis sedientos de objetividad, verdades absolutas y reglas inamovibles. Aunque estas visiones no han excluido a las mujeres de sus estudios, sí las ha forzado dentro de distintas clasificaciones y estereotipos, limitando la inclusión de nuevas formas de ver y estudiar las artes. Como menciona Griselda Pollock en el libro *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*: “La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual como discurso ideológico, se compone de procedimientos y técnicas mediante las cuales se fabrica una representación específica de lo que es el arte.”¹¹⁷ Para analizar una obra en el contexto tradicional occidental, debemos realizar análisis cerrados, externos y lejanos a nuestra subjetividad; no importa nuestra opinión o sentimiento ante la pieza, sino los elementos medibles que la conforman dentro de su contexto de creación e interpretación.

Esto, además de generar un gran elitismo en los estudios artísticos (ya que sólo puede opinar quien conoce la historia del arte con rigor), irónicamente también ha causado un enorme sesgo con el afán de evitar la parcialidad. La necesidad por la objetividad ha obstaculizado la vivencia, una de las posibilidades más importantes y necesarias de la obra de arte. En *Verdad y método*, Hans-Georg Gadamer discute y defiende este concepto como una de las cualidades centrales para la experiencia estética, asegurando que “La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino. Por eso se caracteriza ella misma como objeto de vivencia estética.”¹¹⁸ La ecuanimidad hegemónica, sobre todo la que parte de los valores ilustrados y sus fuentes y ejercicios masculinos,¹¹⁹ prioriza la vida pública, externa, formal y comprobable, olvidándose de la vivencia, la experiencia humana y todos sus matices. Esto cierra posibilidades importantes en los estudios artísticos, y bloquea acercamientos que

¹¹⁷ Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Fiordo, Buenos Aires, 2013, 38.

¹¹⁸ Hans-Georg Gadamer, “La subjetivización de la estética por la crítica kantiana”, *Verdad y método*, Sigüeme, Salamanca, 1977, 107.

¹¹⁹ Anne Ross-Smith, Martin Kornberger, “Gendered Rationality? A Genealogical Exploration of the Philosophical and Sociological Conceptions of Rationality, Masculinity and Organization”, *Gender, Work & Organization*, vol. 11, no. 3, 282.

tomen la subjetividad y las emociones con la misma consideración que las cualidades formales o iconográficas.

¿Por qué los artistas tienen derecho a expresar sus sentimientos a través de las piezas que producen, pero las personas que analizan esas piezas no tienen derecho a estudiarlas desde la sensibilidad? ¿No deberían los análisis dejar espacio para el amor, el dolor, la empatía y la identificación subjetiva? Sin duda, estudiar desde la sensibilidad no es algo sencillo, ya que no se puede estandarizar la experiencia afectiva. Es imposible definir una visión estática que abrace a todas y cada una de las experiencias humanas generadas por una obra. Sin embargo, ¿cómo hemos sido capaces de excluir algo que nos une, sólo porque no tiene una definición homogénea?

Una de las herramientas hegemónicas más funcionales son los esencialismos, y su capacidad de predefinir cualquier cualidad dentro del quehacer femenino o disidente, ignorando los contextos que dotan de fuerza al intersticio. Parte de la reclamación de agencia contrahegemónica es el cambio en las miradas, y el cuestionamiento de aquello que es aceptable en el campo de estudio. Esto sin duda será impugnado e invalidado por las normativas en poder, pero es necesario para cambiar paradigmas y resultados. Como reflexionan Norma Broude y Mary D. Garrard en su texto “Female Subjective Agency and Its Repression”:

Las mujeres artistas y las figuras públicas que buscan actuar a través del arte no ocupan posiciones inmutables definidas por estructuras de género permanentes; más bien, entran y afectan a los discursos de representación de género cuyas normas de lo que es “natural” o apropiado son tan precarias, tan intrínsecamente inestables, que sus reglas y códigos deben ser perpetuamente vigilados [...] por un patriarcado que tiene el poder de naturalizar, controlar y reescribir la metanarrativa histórica a lo largo del tiempo.¹²⁰

¹²⁰ “Women artists and public figures who seek agency through art do not occupy immutable positions defined by permanent gender structures; rather, they enter and affect gendered discourses of representation whose standards of what is “natural” or appropriate are so precarious, so inherently unstable, that their rules and codes must be perpetually policed [...] for a patriarchy that has the power to naturalize, control, and rewrite the historical metanarrative over time.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat, Norma Broude y Mary D. Garrard, “Female Subjective Agency and Its Repression” *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*, University of California Press, Londres, 2005, 7-8.

Considerar y priorizar lo afectivo, tomar en cuenta las emociones y entender la importancia de las cualidades humanas en el quehacer artístico, es una necesidad, pero también una crítica y una forma de resistencia política, ya que ignorar la sensibilidad en los estudios artísticos es un privilegio que excluye la mirada de cualquier mente no hegemónica.

Esto se puede ver claramente en el cine, como acota el Camera Obscura Collective, cuando señala en su escrito “Feminism and Film. Critical Approaches”: “Las mujeres están oprimidas no sólo económica y políticamente, sino también en las propias formas de razonamiento, significación e intercambio simbólico de nuestra cultura. El cine es un lugar privilegiado para un examen de este tipo en su singular coyuntura de códigos políticos, económicos y culturales.”¹²¹ La racionalización de la experiencia artística y cinematográfica es posible cuando se puede separar cuerpo y mente, pero cuando se tiene un grado de disidencia, esta separación no es solo contradictoria, sino imposible. Por esto, Huevo¹²² no tuvo la opción de crear desde la disociación sentimental; no había manera de dejar atrás la empatía al contar las historias de Miriam y Adela en el México de 2016.

Consecuentemente, esto también convierte a *Tempestad* en una creación que escapa las representaciones de las tecnologías de género. Como menciona Teresa de Lauretis en su texto *La tecnología del género*:

La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción

¹²¹ “Women are oppressed not only economically and politically, but also in the very forms of reasoning, signifying and symbolical exchange of our culture. The cinema is a privileged place for an examination of this kind in its unique conjuncture of political, economic and cultural codes.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Camera Obscura Collective, “Feminism and Film. Critical Approaches”, *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Londres, 2003, 234.

¹²² Tatiana Huevo tiene al menos tres grados de disidencia, ya que es mujer, racializada y latinoamericana. Es decir, se encuentra en la posibilidad de ser oprimida por la discriminación de género, el racismo, y el eurocentrismo/colonialidad.

del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación.¹²³

Bajo esta premisa, el documental de Huezo está creado desde una perspectiva situada y crítica, que no cabe en las supremacías que convierten a la violencia sistémica contra las mujeres en un asunto amarillista, morboso y erotizado. Las historias son contadas a partir del punto de vista de una directora y desde las palabras y relatos de dos mujeres que sobrellevan las consecuencias de resistir a las violencias de las políticas masivas.

Huezo creó, desde las afueras del contrato social hegemónico, un filme que se opone a las tecnologías de género. Por ende, es necesario acercarse a este desde la apreciación de las subjetividades e ir más allá de las representaciones de género y sus implantaciones, con el fin de contribuir a visiones que desafíen los discursos dominantes.

El conocimiento situado

Debido a estos cuestionamientos, propongo el uso del acercamiento intersticial desde los conocimientos situados. Este concepto fue acuñado por Donna Haraway en “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En el escrito, la autora se enfoca en la objetividad dentro del mundo científico. Expone y analiza discusiones, ideas, problemáticas y teorías que han surgido para renunciar a la hegemonía de lo objetivo como algo irrefutable, controlado por los cuerpos ‘no marcados’ (personas que no son parte de una minoría).

La pensadora considera que la objetividad ha llevado a que la ciencia y tecnología se usen con un fin bélico y a que se deifiquen perspectivas juzgadas como neutrales.¹²⁴ Utiliza la vista como metáfora para presentarnos las desigualdades, violencias, irresponsabilidades y pocas consideraciones que se tienen en un mundo científico sin conocimientos situados; la falta de interés por ver horizontalmente y fijarse en los contextos hace que la producción de

¹²³ Teresa de Lauretis, “La tecnología del género”, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan Press, Londres, 1989, 25.

¹²⁴ Que, en realidad, no lo son, ya que sólo competen a una parte de la población.

conocimientos se empobrezca y sea aparentemente apolítica; por ende, “la alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos.”¹²⁵

Haraway también teoriza sobre los objetos como actores. Ahonda en dicotomías cruciales y conflictivas como naturaleza-cultura o sexo-género, y la manera en la que pueden mirarse desde un sesgo feminista para conversar, problematizar y vivir. También nos muestra maneras de activarnos, haciendo de nuestro cuerpo un agente u objeto de conocimiento, al cual podemos proyectar material y semióticamente.¹²⁶

Este texto expone un problema extrapolable a casi todos los campos en los que nos movemos bajo las hegemonías, ya que, al politizar lo personal y llevarlo a la luz en ámbitos epistemológicos, podemos hacer del conocimiento algo vivencial, relacional, transgresor y relevante, con alcances más enriquecedores e innovadores. Esta perspectiva concuerda con el discurso ofrecido en *Tempestad* y la línea que quiero llevar a lo largo de esta propuesta, ya que, al asumirme una mujer capaz de generar conocimientos situados, me libero, y, al mismo tiempo, siento la obligación de localizarme conscientemente y trabajar desde ahí.

Los afectos y sus efectos

Debido a que los conocimientos situados y la subjetividad consciente nos empujan a trabajar con los afectos, es crucial definir cómo se utilizará este concepto, el cual devendrá en la idea de empatía que será explorada en el siguiente capítulo.

Los afectos, de acuerdo a Sara Ahmed, “[...] funcionan como una especie de capital: el afecto no reside positivamente en el signo o la mercancía, sino que se produce como efecto de su circulación.”¹²⁷ Por ende, si nos encontramos en un espacio donde sea perpetuada la circulación afectiva, es probable que nos permitamos afectar y ser afectados. Los afectos, entonces, no son únicamente aquellos que brotan naturalmente al exponernos a ciertas

¹²⁵ Donna Haraway, “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995, 14.

¹²⁶ En mi opinión, *Tempestad* logra, a través de la audiovisión empática, generar esta activación en sus espectadores.

¹²⁷ “[...] work as a form of capital: affect does not reside positively in the sign or commodity, but is produced as an effect of its circulation.” Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2014, 45.

situaciones sensibles, sino también esas reacciones emocionales generadas al momento de relacionarnos con otros seres, objetos e historias.

Tempestad muestra a dos madres¹²⁸ que a partir de diferentes dolores y búsquedas por la libertad comparten una historia de resiliencia, amor y construcción. Para presentarlas, la cineasta tuvo que posicionarse desde la empatía, generando una película que siguiera esa línea afectiva. Así, es ilógico alejarse de la sensibilidad para el estudio de este documental. Romper con la línea sensible le quitaría el sentido al filme, y generaría un análisis alejado de la realidad vista en la película; nos quedaríamos con los elementos formales, contextuales, estéticos, visuales, poéticos y simbólicos, pero sin el hilo conductor que hace que tengan sentido en conjunto. Lo que propone el acercamiento intersticial es identificar y analizar ese hilo humano que entreteje todos los elementos del filme, y sentar un precedente para que esta visión pueda utilizarse en análisis posteriores en caso de ser aplicable.

Entonces, ¿cómo se identifica la presencia de lo intersticial en *Tempestad*? A continuación, se ofrecerá una serie de características [tabla 2].

Presencia intersticial	<ul style="list-style-type: none"> ○ En el documental no prevalece ninguno de los modos explicados en apartados anteriores. Puede contar con características y momentos clasificables dentro de esas subcategorías, pero no comparte la mayoría de sus características y deficiencias. ○ Sobresale la mirada subjetiva de parte del realizador(a) y la subjetividad es transversal para la narrativa. Esto se puede ver, por ejemplo, en su elección de secuencias y el orden en el que las coloca, la forma en la que retrata a los participantes, las historias que decide relatar y cómo las relata, etc. ○ El documental cuenta con secuencias que muestran la cotidianeidad de los personajes, y estas son mezcladas con
-------------------------------	--

¹²⁸ De nuevo, son mujeres latinoamericanas. En el caso de Miriam y Adela, también podríamos agregar el nivel de disidencia traído por el elitismo/la aporofobia, ya que ambas son personas que pertenecen a la clase trabajadora mexicana. Asimismo, la maternidad podría considerarse una intersección, que lamentablemente y en algunos casos, agrega otro nivel de disidencia, por lo que es un aspecto importante y vital cuando se discuten estas historias.

	<p>detalles impactantes dentro de sus historias, generando un manejo emocional hacia el espectador.</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ La temática y construcción del filme gira en torno a aspectos subjetivos, ambiguos, universalizables y heterogéneos de la experiencia humana. Por ejemplo, el dolor, el amor, la empatía, entre otros, y, desde una apuesta política genera esos mismos afectos en el espectador.
--	---

Tabla 2

Teniendo en cuenta estas cualidades, se resalta el aspecto intersticial en *Tempestad*, y así, se puede incursionar en el uso del acercamiento que propone esta tesis. Es importante recalcar que esta visión es moldeable, así como perfectible, y debe ser practicada desde el quehacer situado y la subjetividad consciente. De forma general y alterable, este acercamiento propone los siguientes pasos:

1. Identificar, desde la subjetividad, un afecto crucial dentro del universo de la película, tanto en sus cualidades narrativas como en sus aspectos formales. Definir el afecto con base en teorías que funcionen para lo que se presenta y genera a partir del documental.
2. Identificar en qué aspecto formal del filme predomina el afecto seleccionado. Definir el aspecto formal desde teorías que sean coherentes para el cine documental y las cualidades audiovisuales de la película.
3. Unir ambas definiciones para crear una noción del intersticio afectivo-formal en el filme.
4. Seleccionar, desde la subjetividad, una secuencia que demuestre el intersticio afectivo-formal que se definió con anterioridad.
5. Relatar la secuencia de forma general.
6. Describir la secuencia detalladamente (plano por plano) y realizar un análisis preliminar.
7. Encontrar elementos retóricos en la secuencia que permitan el análisis profundo de la misma, con el fin de mostrar cómo las soluciones formales se trabajaron para generar consecuencias afectivas.

5. Consideraciones hacia el siguiente apartado

Después de apuntalar y reflexionar la necesidad del acercamiento intersticial, finalmente este se aplicará a una de las secuencias de *Tempestad*. No obstante, es importante recordar de dónde nace la necesidad de un análisis contrahegemónico.

El epígrafe de este capítulo habla sobre emociones creadoras de historias. La base de *Tempestad* y de la manera en la que Huevo cuenta las historias de Miriam y Adela tiene su raíz en lo afectivo. Desde luego, el largometraje también contiene una serie de reflexiones y denuncias sociopolíticas, sin embargo, estas siempre son relatadas desde y para los afectos. Por ende, este documental no puede analizarse desde visiones objetivas, categóricas y generalizantes.

Lo que sintió Huevo al escuchar las experiencias de Miriam y Adela la trastornó, al punto de dedicarse, arriesgarse y transformarse para contar las historias de estas mujeres. Sin la copertenencia, *Tempestad* y todos sus efectos no existirían. Así, la película debe analizarse de la misma manera: empatizando, permitiendo que lo que vemos y escuchamos nos afecte y transforme.

Cuando voy al cine me dispongo a vivir la vida de otro ser humano y a recibir la emoción y las preocupaciones, las pesadillas y los sueños y las oscilaciones que hay encima de ese personaje, y me dispongo a escuchar y a ver y a dejarme revolcar.

— TATIANA HUEZO



Capítulo III
SOBREVIVIR

CONTENIDOS

1. Sobre este apartado 92
2. Una muestra del acercamiento intersticial 93
3. Empatía 93
4. Audiovisión 97
 - 4.1. El montaje en el cine documental 97
 - 4.2. La relación sonora 101
 - 4.3. Audiovisión y *acousmètre* 103
5. Efecto empático en la relación audiovisual de *Tempestad* 106
 - 5.1. Descripción general de la secuencia 106
 - 5.2. Detalles, significados y valoraciones audiovisuales 109
6. Consideraciones hacia la conclusión 135

1. Sobre este apartado

Este capítulo está dedicado a la ejemplificación del acercamiento intersticial. Para esto, se explicarán los elementos afectivos y formales que se analizarán en una de las secuencias de *Tempestad*.

En primera instancia, se definirá el concepto de empatía, utilizando como base la teoría acuñada por la fenomenóloga Edith Stein en torno a la copertenencia. Asimismo, para completar y entender el trasfondo de este concepto, se aprovecharán nociones como amor, amistad y valor ajeno, con base en pensadores como Platón, Aristóteles y Viktor Frankl.

Después de tratar la empatía, se ahondará en el concepto de audiovisión. Para esbozar el significado de este término y relacionarlo con *Tempestad*, se realizará un breve recorrido por algunas definiciones de montaje cinematográfico, particularmente en el cine documental, reparando en las ideas presentadas por autores como David Bordwell, Kristin Thompson, Vicente Sánchez-Biosca, Ken Dancyger, Jacques Aumont, Karen Pearlman, Karel Reisz y Rob Thompson. De igual manera, se resaltaré la importancia de la construcción sonora en el ejercicio de montaje audiovisual, destacando definiciones del académico y realizador Samuel Larson Guerra.

Posterior al entendimiento del montaje audiovisual documental y la selección justificada de tres elementos auditivos para el análisis de la secuencia de *Tempestad*, se definirá propiamente el concepto de audiovisión, acompañado también del término *acousmètre*, ambos acuñados por el teórico francés Michel Chion. Además de la definición conceptual, se ofrecerá un breve análisis que relaciona estas ideas con *Tempestad*, señalando las formas en las que, a través de la audiovisión, el documental se aleja de la violencia gráfica para causar un efecto empático. Para fortalecer este argumento, se utilizará el postulado de Susan Sontag en torno a la *compassion fatigue*.

Después de la explicación teórica para los aspectos a estudiar, se analizará la secuencia. En primera instancia, se brindará una descripción general de la misma, narrando superficialmente los eventos que vemos en los siete minutos transcurridos en pantalla. Con base en este relato inicial, se presentará una serie de figuras retóricas que están presentes en la audiovisión de la secuencia, con el fin de relacionarlas al efecto empático que *Tempestad*

busca y produce. Posterior a la introducción de estas figuras, se analizará la secuencia, de forma ordenada, detallada y fragmentada plano por plano (a modo de *storyboard*), a partir de las imágenes visuales, auditivas y retóricas, entrelazando todos estos aspectos y vinculándolos con los afectos (en este caso, la empatía) para ejemplificar el acercamiento intersticial.

2. Una muestra del acercamiento intersticial

Debido a la forma en la que *Tempestad* incluye la empatía en muchos de sus aspectos, se seleccionó este afecto para llevar a cabo un ejemplo de análisis basado en el acercamiento intersticial. La empatía es inclasificable y subjetiva, pero imborrable y universalizable. El acercamiento intersticial busca priorizar la identificación de factores afectivos presentes en una película documental, con el objetivo de estudiarlos desde la parcialidad y el conocimiento situado, generando una visión flexible, incluyente y moldeable. Este acercamiento no pretende normar las características sensibles de una obra, sino ofrecer la posibilidad de identificarlas, definir las y trabajarlas desde la subjetividad y la responsabilidad dentro de un estudio.

Una vez identificado el elemento afectivo, el acercamiento intersticial propone relacionarlo con alguno de los aspectos formales de la película. Para este ejemplo, se seleccionó la audiovisión, debido a su importancia en el quehacer documental y a la forma magistral en la que Huerdo la utiliza para explorar la empatía en variadas dimensiones. Así, se analizará, de forma intersticial, la manera en la que empatía y audiovisión se engarzan retóricamente en una de las secuencias de *Tempestad*, y la importancia que este ejercicio filmico tiene dentro del universo del cine documental latinoamericano.

3. Empatía

La empatía es un concepto complejo, ya que la premisa ‘ponerse en los zapatos del otro’ es ambigua y cuestionable. ¿Quién es el otro? ¿Cómo me coloco en sus zapatos sin aplastarle? ¿Me quedarán esos zapatos? ¿Cuánto tiempo debo traerlos puestos? Para este ejemplo del acercamiento intersticial, quiero implementar una definición de empatía que tenga sentido en el universo de *Tempestad*. Por ende, utilizaré el postulado de Edith Stein en su libro *Sobre*

*el problema de la empatía.*¹²⁹ Aunque esta autora no definió propiamente empatía, sí ofreció un detallado e importante análisis que trae a colación conceptos centrales para conformar una descripción. Stein partió de ideas fenomenológicas como las de su maestro Theodor Lipps, quien se enfocó en la experiencia estética, asegurando que la empatía es una transferencia de emociones y sentires de un sujeto a un objeto, es decir, la forma en la que se fusiona el ser humano con el universo.¹³⁰

Sin embargo, a lo largo de su disertación, la filósofa pudo consolidar un acercamiento a la empatía altamente compatible con los postulados del acercamiento intersticial, ya que, a diferencia de la tradición filosófica que la antecedía, esta fenomenóloga no ve un *yo* puro, sino un *yo* completo que se conforma de sus partes, las cuales deben ser reconocidas. Por ende, le interesan “[...] las relaciones intersubjetivas, la capacidad de comunicación con el otro, en definitiva, la posibilidad de empatizar, que, [...] tiene alcances políticos.”¹³¹

Percatarse de la importancia de la experiencia del *otro* y entender la constitución del ser ajeno, requiere visualizar “[...] de qué tipo es el sujeto que tiene la experiencia y de qué tipo el sujeto cuya conciencia es experimentada.”¹³² Esta autora no repara en generalidades al momento de analizar la empatía, sino que desea mostrarnos la importancia de la diversidad de dimensiones y aspectos¹³³ que tenemos como *yo* y como *el otro*.

Para Stein, no se puede hablar de empatía sin considerar la aprehensión de la vivencia ajena. Considera que las andanzas foráneas son trascendentes en la existencia de todos los seres humanos, por lo que, constante e inevitablemente, nos encontramos advirtiendo las conductas, decisiones y experiencias de quienes nos rodean:

¹²⁹ Este libro fue la tesis doctoral de Edith Stein, estudiante de Theodor Lipps y Edmund Husserl. En la disertación, Stein rebate la teoría de la empatía de Max Scheler, y disputa, desde la fenomenología, sus postulados generalizantes sobre la experiencia del otro.

¹³⁰ Marta Morgade Salgado, “Del valor estético de la empatía al negocio inteligente de las emociones: la psicología estética de Theodor Lipps a las puertas del tercer milenio”, *Historia de la Psicología*, Madrid, vol. 21, no. 2-3, 363.

¹³¹ Enrique Muñoz Pérez, “El concepto de empatía (*Einfühlung*) en Max Scheler y Edith Stein. Sus alcances religiosos y políticos”, *Veritas*, Maule, no. 38, 2017, 88.

¹³² Edith Stein, *Sobre el problema de la empatía*, Trotta, Madrid, 2004, 88.

¹³³ Diego Rosales Meana, “El cuerpo humano como subjetividad según Edith Stein. En torno al monismo antropológico”, *Pensamiento*, Madrid, vol. 66, no. 2, 2010, 844.

[...] ningún móvil sentimental debe motivarnos para separar lo que esencialmente se copertenece. La aprehensión de vivencias ajenas -sean sensaciones, sentimientos o lo que sea- es una modificación de conciencia unitaria, típica (aunque diferenciada de varias maneras) y requiere un nombre unitario; para ella hemos elegido el término «empatía», ya usual para una parte de los fenómenos pertenecientes a ella.¹³⁴

Aunque la definición de Stein es la principal para esta investigación, es necesario revisar a otros autores que dan pie a la existencia de este concepto, el cual tiene su génesis en la idea del amor. Platón es una base importante, ya que su idea de este término contiene el concepto de la experiencia ajena. El filósofo alega que el amor viene desde la divinidad y un ser lo refleja a otro. Esto se puede ver en varios textos, pero es muy claro en *Banquete*. En su participación, Erixímaco menciona “Eros [...] no sólo existe en las almas de los hombres como impulso hacia los bellos, sino también en los demás objetos como inclinación hacia muchas otras cosas, tanto en los cuerpos de todos los seres vivos como en lo que nace sobre la tierra y, por decirlo así, en todo lo que tiene existencia.”¹³⁵

Con estas palabras, se puede notar la forma en la que Platón trata a Eros, o el amor, como una “[...] concordia armónica de los contrarios.”¹³⁶ Así, se distingue cómo la empatía se convierte en una forma particular de entender el amor platónico, aquel deseo que busca la vida eterna, la bondad, la belleza y la perfección integral.¹³⁷

Aristóteles también habla de la relación con los seres ajenos cuando esboza su definición de empatía. El filósofo ve a la semejanza como la base de las relaciones amistosas¹³⁸ y asegura que “Debe haber, pues, una buena disposición recíproca y que cada uno desee el bien del otro”.¹³⁹ Este impulso de amistad deviene en un deseo por el bien del otro, el cual

¹³⁴ Edith Stein, *op. cit.*, 79.

¹³⁵ Platón, “Banquete”, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández, Emilio Lledó Íñigo (trads.), Gredos, Madrid, 1988, 215.

¹³⁶ Marcos Martínez Hernández, *Ibid*, 169.

¹³⁷ Manuel Cruz Ortiz de Landázuri, “¿Es el concepto platónico del amor intelectualista? Eros como impulso contemplativo y desiderativo en Platón”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Madrid, vol. 34, no. 2, 2017, 14.

¹³⁸ Gara Herrera López, *De la amistad aristotélica a la empatía spinozista: Edmundo Dantés bajo la perspectiva de Spinoza*, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2014, 7.

¹³⁹ Aristóteles, “Libro VIII. Sobre la amistad”, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Julio Pallí Bonet, (trad.), Gredos, Madrid, 1998, 327.

hace que el yo, por momentos, no sea la prioridad, y nos permitamos actuar con base en y para la experiencia ajena.

Finalmente, vale la pena mencionar a Viktor Frankl, quien, a la par de Stein, Platón y Aristóteles, considera que la empatía viene del más allá.¹⁴⁰ Este teórico acota que la empatía “[...] puede despertar la estimación del valor en otro. La realización de valores que se descubren es la respuesta al interrogante del sentido existencial. La vida es interpelación a la persona, y la respuesta a esta pregunta es la realización de un sentido.”¹⁴¹ El autor también trae a colación algo crucial para el análisis de *Tempestad*, ya que habla de la necesidad de vivenciar los valores.¹⁴² Con el ejercicio cinematográfico que Huezco lleva a cabo (especialmente en el montaje de la película), podemos notar que el fin de este documental no es enseñarnos la empatía, sino darnos la oportunidad de vivenciarla como la vivió la directora en cada paso de su realización.

Tomando en cuenta estas definiciones, comienza a esclarecerse la forma en la que *Tempestad*, en todas sus facetas, se relaciona con la empatía. Para elegir las historias de Miriam y Adela, Huezco tuvo que llevar a cabo un proceso de aprehensión de las vivencias de estas sobrevivientes. Esto se ve, por ejemplo, cuando la cineasta muestra destellos de la cotidianeidad de las mujeres; nos enseña que ella ha percibido a estas participantes de una forma íntegra, notando todas las caras de sus vidas e historias. Ver a Adela entrenar a las niñas del circo, o escuchar a Miriam describir cómo duerme con su hijo, nos empuja a vivenciar sus realidades junto con la nuestra. Así, sujetar sus andanzas se convierte en una necesidad para viajar dentro de la película.

La empatía se posiciona como el punto de partida, el cual genera que cualquier interpretación, visión o contacto con el filme necesariamente tenga que relacionarse con la aprehensión de las vivencias de las personas presentadas. Como público, estamos predispuestos a vivir y aprehender, visual y auditivamente, los elementos narrativos y simbólicos que estas historias detonan, causando que el elemento empático sea frontal y

¹⁴⁰ Todos los autores mencionados hablan de la relación que la empatía o el amor tienen con Dios o con entes espirituales intermediarios.

¹⁴¹ Xosé Manuel Domínguez Prieto, “La persona según Viktor E. Frankl”, *Pensadores en la frontera: actas*, VI Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago 2001, Santiago de Compostela, 2003, 193.

¹⁴² Viktor Frankl, *La voluntad de sentido. Conferencias escogidas sobre logoterapia*, Herder, Barcelona, 1988, 32.

obligatorio para apreciar este documental. Reconocer esta parte y tomarla con sinceridad es importante para generar una lectura completa de otros elementos de *Tempestad*, como la forma o la técnica.

El énfasis en la empatía durante los procesos de preproducción, producción y posproducción no es exclusivo de *Tempestad*, y la manera en la que se utiliza la aprehensión de vivencias ajenas para activar al público tampoco. De hecho, este componente está presente en casi todas las películas, tanto ficcionales como documentales. Identificar esta cualidad y definirla es una parte crucial del acercamiento que propongo, pues muestra que pueden existir nuevas lecturas y análisis si valoramos y estudiamos los fenómenos empáticos en el quehacer cinematográfico. De esta forma, *Tempestad* es un excelente ejemplo, ya que, a través de la audiovisión, obvia el proceso de aprehensión de la directora y hace más transparente la exigencia vivencial empática que se tiene con el espectador.

4. Audiovisión

El montaje en el cine documental

Para comprender la importancia de la audiovisión como herramienta empática en *Tempestad*, es central esclarecer cómo se definirá el quehacer documental y el montaje en esta tesis. Según David Bordwell y Kristin Thompson, el documental se diferencia de la ficción, principalmente, durante la producción, ya que quien dirige tiene menos control sobre asuntos como el comportamiento de los personajes o la iluminación.¹⁴³ Sin embargo, estos autores también aseguran que los directores de documentales “[...] encuadran y filman normalmente con un ojo puesto en cómo se montarán los planos. Al examinar el montaje continuo, veremos que el director controla la puesta en escena y el encuadre de la acción para que los cambios de plano sean suaves y discretos.”¹⁴⁴ Esto muestra que quienes dirigen cine documental tienen el montaje presente de manera constante, ya que debido al alto nivel de espontaneidad que existe en la realización, sus procesos de posproducción son

¹⁴³ David Bordwell, Kristin Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción*, Yolanda Fontal Rueda (trad.), Paidós, Barcelona, 1995, 29.

¹⁴⁴ *Ibid*, 250.

extremadamente importantes para obtener un producto final que comunique eficientemente los objetivos del creador.

Basándonos en esta descripción, se puede señalar que una de las acciones más importantes en el cine documental es el montaje. En el caso de *Tempestad*, el montaje está inmerso en la audiovisión y en la dimensión intersticial, y es una labor técnica, estética, discursiva y poética. Gracias a este recurso, se generan las temporalidades que rigen los recuerdos y viajes de las protagonistas. El montaje, según Vicente Sánchez-Biosca, es el término con el que:

[...] se alude a una práctica bien localizada en el proceso de fabricación de una película. En nuestra lengua, montaje designaría el trabajo de laboratorio conocido igualmente como edición, por influjo de la voz inglesa 'editing'. El panorama parece sumamente tranquilizador por cuanto la labor de montaje se presenta como técnica, se confina al laboratorio y es asignada a un especialista. Así pues, sólo en casos muy aislados, y siempre excepcionales, el término podría arrojar luz sobre aspectos estéticos que, pese a todo, no desdican sus límites anteriores.¹⁴⁵

Para *Tempestad* el montaje es crucial,¹⁴⁶ e incluso recalca las cualidades estéticas (y muchos otros aspectos) mencionada por Sánchez-Biosca. La edición de la película otorga solemnidad, claridad y continuidad a los relatos de Miriam y Adela. Aunque aparentemente no conocemos el rostro de Miriam, vemos su historia a través de las secuencias que se relacionan sugestiva y metafóricamente con el recuerdo de su viaje desde el norte hasta el sureste del país. Observamos a los viajeros, el pavimento, los árboles, el clima, los



Figura 36

retenes, las carreteras y las luces que presencié la sobreviviente en algún momento. Cuando Miriam detalla cualidades sensibles o ambientales, se presentan imágenes que se relacionan

¹⁴⁵ Vicente Sánchez-Biosca, *Teoría del montaje cinematográfico*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1991, 11.

¹⁴⁶ Dado que es un documental.

indirectamente con estas características, como la pescadería que aparece cuando la narradora describe el hostil ambiente de la cárcel [figura 36].

Lo mismo sucede con Adela; aunque vemos su cara en casi todas las secuencias en las que se escucha su voz, lo que relata no es lo que se ve. Mientras ella habla de su sufrimiento y motivación para seguir buscando a Mónica, brotan imágenes del espectáculo circense que dirige, así como planos que la muestran ansiosa tras bambalinas, a instantes de llevar a cabo su adorado acto de payaso.

El montaje en torno a la historia de Miriam nos empuja a imaginar el largo, intimidante y difícil trayecto que tuvo que emprender esta madre para ver a su hijo, arrojándonos extendidas series de planos que presentan y representan sus sentires, recuerdos y experiencias. Las violentas escenas que reseña son representadas por planos metafóricos, mostrando las relaciones alegóricas entre los despiadados asesinatos en el penal y los olores y sabores a los que nos remiten imágenes de pescados y mariscos siendo fileteados y pelados.



En el caso de Adela, el montaje ayuda a vislumbrar la manera en la que esta madre vive a pesar del dolor al que está sujeta, mostrándonos que después de diez años de buscar a su hija, aún tiene esperanza, ya

que sigue trabajando, entrenando a y presentando sus espectáculos. Sin embargo, Huevo señala el eterno aire de tristeza que rodea a Adela en todo momento, mostrándola contemplativa, sobre todo cuando está con niñas y jóvenes, evidenciado, por ejemplo, en la secuencia donde hay un *close-up* a la cara desolada de Adela mientras le enseña a una joven a tocar un instrumento casero hecho de botellas de vidrio que suena similar a la marimba [figura 37]. Esto nos habla tanto de la incertidumbre que la persigue, como de la eterna distracción en la que se alberga por especular sobre el paradero de Mónica.

Como menciona Ken Dancyger, “[...] el documental se encuentra y se moldea en el montaje.”¹⁴⁷ La idea de que el montaje es crucial en el quehacer documental también se apuntala en los postulados de Jacques Aumont, quien habla del documental como herramienta generadora de coherencia. Aunque el personaje relate la historia de forma desordenada o los hechos sucedan de forma esporádica, el montaje documental será capaz de “[...] dar a las informaciones recogidas una apariencia de coherencia.”¹⁴⁸

Quien edita o realiza el montaje de un documental tiene una responsabilidad central, ya que debe moldear la narrativa desde la estructura.¹⁴⁹ Esta importante labor es explicada de forma clara y relevante para esta investigación por Karen Pearlman en su libro *Cutting Rythms. Shaping the Film Edit*:

La historia en un documental se escribe a partir del material filmado en bruto. Se elabora a partir de la respuesta de los sujetos a las preguntas y a las situaciones que se revelan en el proceso de rodaje, no necesariamente antes. Por lo tanto, la mayor parte del tiempo de montaje se dedica a dar forma al material no guionizado para convertirlo en una experiencia estructurada, en una historia. Las primeras preocupaciones del editor son la claridad de la perspectiva, la coherencia y la creación de una experiencia atractiva o un conjunto de ideas convincentes a partir de los acontecimientos, las imágenes y los sonidos del caótico mundo real. Este proceso de estructuración del material implica determinar lo que está dentro y lo que está fuera en función de las ideas que transmiten los acontecimientos, las imágenes y los sonidos cuando seuxtaponen. [...] El orden, el peso y la forma del movimiento, el tiempo y la energía de los acontecimientos, las ideas, las imágenes y la información forman parte del proceso de narración.¹⁵⁰

¹⁴⁷ “The documentary film is found and shaped in the editing.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Ken Dancyger, *The Technique of Film and Video Editing. History, Theory and Practice*, Focal Press, Oxford, 2007, 304.

¹⁴⁸ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estetica Del Cine: Espacio Filmico, Montaje, Narracion, Lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2005, 81.

¹⁴⁹ Karen Pearlman, *Cutting Rythms. Shaping the Film Edit*, Focal Press, Oxford, 2009. 139.

¹⁵⁰ “The story in a documentary gets written from the raw filmed material. It is made from the response of subjects to questions and unfolding situations being revealed in the process of shooting, not necessarily before it. So the bulk of the cutting time is spent on shaping unscripted material into a structured experience, a story. The editor’s first concerns are clarity of perspective, coherence, and creating a compelling experience or convincing set of ideas from the events, images, and sounds of the chaotic real world. This process of structuring material involves figuring out what’s in and what’s out based on the ideas that the events, images, and sounds convey when juxtaposed. [...] The ordering, weighting, and shaping of the movement, time, and energy of

Con base en esta descripción, podemos señalar otro aspecto crucial del montaje, particularmente en el cine documental; montar o editar no es encontrar balance, sino ritmo. Lo importante es la intensidad que proviene de la unión de elementos visuales y auditivos y del impacto que se puede obtener al unir imágenes y sonidos que originalmente estaban aislados.¹⁵¹ Con un buen montaje, cada secuencia es una historia en sí misma.

La relación sonora

El montaje documental tiene una serie de aspectos importantes: la creación de secuencias, el impacto visual a través de cortes y continuidades, la coherencia narrativa, entre otras. No obstante, para este análisis el enfoque principal del montaje será la relación entre lo auditivo y lo visual, debido a la importancia que tiene la edición de estos aspectos en *Tempestad*. En esta película vemos cómo se exaltan y aprovechan una serie de elementos principales desde su yuxtaposición, los cuales serán explicados más adelante en este capítulo. Estos son capaces de enriquecer, complementar y enaltecer la experiencia sensorial y afectiva del espectador, convirtiendo a la relación sonora en el aspecto del montaje que genera la más clara respuesta empática ante el universo creado por Huezo y sus colaboradores.

Ken Dancyger teoriza sobre esta importante cualidad, y considera que:

Al igual que una yuxtaposición visual o un corte puede introducir una nueva idea o una nueva interpretación, el sonido también puede hacerlo. [...] Cualquiera de los elementos del sonido – música, efectos sonoros, diálogos – puede conseguirlo. La yuxtaposición de diferentes sonidos o la introducción de un ‘corte’ sonoro puede ser tan eficaz como lo visual para introducir una idea.¹⁵²

El sonido es una de las herramientas esenciales para el montaje, debido a que a través de este se puede adelantar o retrasar una acción, preparar al público para un cambio de secuencia,

events, ideas, images, and information are part of the process of telling the story.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. *Ibid*, 139-140.

¹⁵¹ Karel Reisz, *Técnica del montaje cinematográfico*, Eduardo Ducay (trad.), Taurus, Madrid, 1987, 45.

¹⁵² “Just as a visual juxtaposition or a cutaway can introduce a new idea or a new interpretation, so too can sound. [...] Any of the elements of sound –music, sound effects, dialogue– can accomplish this. The juxtaposition of different sounds or the introduction of a sound “cutaway” can be as effective as a visual in introducing an idea.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Ken Dancyger, *op. cit.*, 349.

crear una atmósfera, generar tensión y alegría, entre muchas otras emociones y posibilidades.¹⁵³

Debido al papel decisivo que el aspecto sonoro juega en el montaje, es necesario estipular todas las categorías que derivan de este. Samuel Larson Guerra configuró una clara y eficiente organización y definición de los componentes auditivos, la cual será la raíz para seleccionar aquellos que se analizarán y utilizarán para ejemplificar el acercamiento intersticial. A continuación, se presentará una tabla [tabla 3] con las categorías y definiciones que ofrece este autor en su texto *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*.¹⁵⁴

Elemento	Definición
Sonido directo	Se registra “en vivo” durante el rodaje.
Diálogos	Palabra hablada o voz, transmite información.
Incidentales	Producidos por la acción de los personajes (pasos, cubiertos, ruido sordo). Le dan corporalidad y realismo a la presencia física de los personajes.
Efectos	Sonidos producidos por la acción de elementos de la naturaleza, animales, autos, etc. Pueden no grabarse durante el rodaje y colocarse para dotar de espectacularidad, dramatismo o comicidad.
Ambientes	Pertenecen al entorno y lo definen espacialmente.
Música	Puede ser 1) música compuesta para la película, 2) música preexistente a la creación del filme que puede ser utilizada para la

¹⁵³ Roy Thompson, *Manual de montaje. Gramática del montaje cinematográfico*, Plot Ediciones, Madrid, 2001, 48.

¹⁵⁴ Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, UNAM, Ciudad de México, 2010, 142-145.

	banda sonora, 3) elementos no producidos por un instrumento musical, la cual a veces se denomina diseño sonoro.
Silencio	La ausencia relativa de sonidos. Se aclara la parte relativa porque nunca habrá ausencia absoluta de sonidos, sin embargo, el silencio puede hacerse presente con relación a la carencia de los otros elementos.

Tabla 3

Para este análisis y ejemplo, me basaré en tres aspectos del audio en el montaje de *Tempestad*: el diálogo, el sonido ambiental y los efectos sonoros. Sin duda Huevo utiliza todos los medios auditivos, como el sonido directo cuando Adela entrena a las niñas, o la música compuesta para el filme que acompaña a varias de sus secuencias, pero distingo que, para los efectos empáticos de la secuencia que se analizará, esta triada es la más apta e importante.¹⁵⁵

Audiovisión y *acousmêtre*

Como se mencionó en el apartado anterior, la relación imagen-sonido será la rama del montaje que se utilizará en este ejemplo. Para hablar de esta correspondencia, se explorarán dos conceptos cruciales, acuñados por el teórico Michel Chion.

Este autor también considera que el sonido es trascendental en el quehacer cinematográfico, debido a que “[...] la visión humana, como la del cine, es parcial y direccional. La audición, sin embargo, es omnidireccional. No podemos ver lo que está detrás de nosotros, pero podemos oír todo lo que nos rodea. De todos los sentidos, el oído es probablemente el más precoz.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ Por cuestiones de efectividad en esta ejemplificación, se limitó la selección a tres aspectos. Sin embargo, en investigaciones posteriores sobre este filme, valdría la pena ahondar en todos los aspectos.

¹⁵⁶ “Human vision, like that of cinema, is partial and directional. Hearing, though, is omnidirectional. We cannot see what is behind us, but we can hear all around. Of all the senses hearing is probably the earliest to occur.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Michel Chion, *The Voice in Cinema*, Claudia Gorbman (trad.), Columbia University Press, Nueva York, 1999,17.

El primer concepto acuñado por Chion que se utilizará en este ejemplo es el de audiovisión, definido brevemente en el Capítulo I. Como su nombre lo indica, la audiovisión es el fenómeno de transformación que se lleva a cabo cuando el sonido influye en y transforma a la imagen y viceversa, como señala Chion en su libro *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, “[...] no se ‘ve’ lo mismo cuando se oye; No sé ‘oye’ lo mismo cuando se ve.”¹⁵⁷ La audiovisión es un acontecimiento que, en el caso de *Tempestad*, nace en el montaje y se desenvuelve en la proyección, capaz de transformar la experiencia del espectador de forma definitiva. En este documental, la audiovisión es central, ya que, sin la yuxtaposición visual y sonora, no podríamos viajar, buscar o padecer con Miriam y Adela.

Jamás vemos planos o secuencias violentas, pero escuchamos narraciones que nos hacen imaginar las peores atrocidades. Esta apuesta contra la indolencia visual genera que el efecto empático de *Tempestad* sea trascendente. Podemos notar que Huevo conoce la *compassion fatigue*, aquella apatía generada por el enfrentamiento constante con el terror. Particularmente desde 2006, imágenes explícitamente violentas han forrado las publicaciones mexicanas, causando que ya no exista un factor de *shock* al confrontarnos con el horror de la guerra, el dolor de los feminicidios o la tristeza de las buscadoras. Como reflexiona Susan Sontag, la compasión es una emoción inestable, la cual necesita ser traducida hacia la acción para no marchitarse.¹⁵⁸

A través de la audiovisión, Huevo explora nuevas maneras de volvernos seres empáticos con una compasión activa; si las imágenes violentas ya no causan reacción alguna, es necesario utilizar otros métodos y soluciones para que no se normalice estar en presencia del dolor. Si escuchamos un relato terrorífico, pero al mismo tiempo vemos imágenes de la naturaleza en la carretera, nuestra experiencia sensorial se convierte en un campo de oportunidad para imaginar, entender, actuar y sentir con el otro. La audiovisión es un aspecto clave en *Tempestad* porque es la forma en la que apela a nuestra compasión,

¹⁵⁷ Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993, 5.

¹⁵⁸ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, Nueva York, 2004, 101.

convirtiendo al documental en un espacio de reflexión, pero también de denuncia y cuestionamiento.

El segundo concepto acuñado por Chion que será utilizado en este análisis es el de *acousmêtre*. Sobre esto, el autor teoriza que:

Y la más rica de las relaciones voz-imagen, por supuesto, no es la disposición que muestra a la persona que habla, sino la situación en la que no vemos a la persona que oímos, ya que su voz proviene del centro de la imagen, la misma fuente de todos los demás sonidos de la película. Es la invención cinematográfica del *acousmêtre*. [...] Cuando la presencia acousmática es una voz, y sobre todo cuando esta [...] no ha sido visualizada – es decir, cuando aún no podemos relacionarla con un rostro – obtenemos un ser especial, una especie de sombra parlante y actuante a la que atribuimos el nombre de *acousmêtre*.¹⁵⁹

En *Tempestad* existe un *acousmêtre* muy claro, ya que jamás vemos a Miriam, pero la escuchamos constantemente mientras se presentan imágenes que resignifican su historia y recuerdos de forma retórica. El *acousmêtre* es una zona que fluctúa y se somete a lo que vemos, pero sin perder la capacidad de ser ubicua, panóptica, omnisciente y omnipresente.¹⁶⁰

Estas cualidades hacen que el *acousmêtre* tenga efectos en nuestra corporalidad, permitiéndonos una identificación primaria con aquella voz que escuchamos y que parece determinar la experiencia en la que estamos involucrados como espectadores. El uso constante que Huezco le da a esta herramienta auditiva junto con la relación audiovisual (especialmente en las secuencias dedicadas a Miriam), genera que la experiencia de compasión no se quede en el mundo de las ideas, y pueda somatizarse, moldeando la empatía que caracteriza a la experiencia de ver y escuchar *Tempestad*.

Aprovechando el sonido ambiental y los efectos sonoros a través del montaje, Huezco fortalece al *acousmêtre* y lo convierte en una herramienta empática; así, nos sentimos aún más inmersos en las remembranzas, sentires y dolores de Miriam, dejándonos afectar por cada

¹⁵⁹ “And the richest of voice-image relations, of course, isn't the arrangement that shows the person speaking, but rather the situation in which we don't see the person we hear, as his voice comes from the center of the image, the same source of all the film's other sounds. This is the cinema's invention of the *acousmêtre*. [...] When the acousmatic presence is a voice, and especially when this [...] voice has not yet been visualized—that is, when we cannot yet connect it to a face – we get a special being, a kind of talking and acting shadow to which we attach the name *acousmêtre*.” Traducción en el texto de Angela Isabel Campos Petit de Murat. Michel Chion, *The Voice in Cinema*, 9 y 21.

¹⁶⁰ *Ibid*, 22-24.

nudo en la garganta, cada pausa, cada respiro entre frases álgidas. Así, la experiencia enaltece lo sensorial, ya que, aunque no compartamos exactamente los mismos recuerdos que la narradora, sabemos qué relatos o frases hemos mentado para sentir la garganta cerrada, cómo se siente el viento en nuestra piel y qué imágenes se cuelan en nuestra cabeza al recordar una experiencia alteradora.

5. Efecto empático en la relación audiovisual de *Tempestad*

Descripción general de la secuencia

La secuencia seleccionada¹⁶¹ para ejemplificar el acercamiento intersticial dura aproximadamente siete minutos. Esta sucesión de planos fue escogida desde los postulados explicados en el Capítulo II, particularmente los relacionados con la subjetividad afectiva y situada que rige sobre esta investigación. Cuando vi *Tempestad* por primera vez, esta fue la secuencia que me causó mayor impacto afectivo, y me hizo copertenecer de forma absoluta con la narradora, su historia y sus recuerdos. Durante la realización de esta tesis, he visto la película una gran cantidad de veces, y, en cada ocasión, continúo descubriendo detalles que hacen que este segmento me atraviese y tenga efectos en mis afectos, imaginarios y sensibilidades.

Esta secuencia también fue seleccionada ya que, bajo mi criterio, justifica el título y enfoque del filme. La película en sí misma es una metáfora de la tempestad, una exploración profunda y poética de lo que se vive en los espacios tormentosos. El título, entonces, es un presagio que pone al espectador en una situación de ambigüedad, y esta secuencia es aquel momento que nos posiciona, con una fuerza estruendosa basada en la empatía audiovisual, en el meollo de la borrasca, en el dolor de la pérdida ilógica y en el recuerdo del viaje y sus posibilidades de cambiar a alguien para siempre. Con base en esta realización, surgieron una serie de cuestionamientos centrales que deben ser respondidos en este análisis: ¿por qué esta secuencia me generó empatía? ¿Qué factores de la estructura audiovisual intervinieron en esta construcción de copertenencia? ¿Hay algo más que motivó esta reacción en mí?

¹⁶¹ 01:05:33-01:13:07.

En esta fase del viaje, Miriam comienza a relatar uno de los momentos más dolorosos y transformadores dentro de su historia y memoria. A través del montaje centrado en la audiovisión, Huezos liga cuatro elementos decisivos para el efecto empático de la secuencia:¹⁶² 1) la historia narrada, 2) la voz¹⁶³ de la sobreviviente y los sonidos que alimentan y aluden a su relato y recuerdos, 3) las imágenes evocativas y 4) los tipos de yuxtaposición poética que se generan a través de la unión audiovisual de ambos elementos. Esta coalición es extraordinariamente entrañable y efectiva, ya que cuenta con una cantidad de referencias, presagios y soluciones sensoriales que tienen la capacidad de disparar una experiencia inmersiva empática en el espectador.

La secuencia inicia con sonidos ambientales tormentosos, entre ellos truenos, lluvia y viento, antes de que empiece la voz en *off* de la narradora. Miriam comienza hablar, pero sigue apreciándose el sonido del viento. Empezamos a escuchar acerca de Juanita, una mujer encarcelada que corría como animal acorralado dentro del penal. Mientras Miriam recuerda este incidente, vemos la imagen de un joven migrante pidiendo aventón; parece estar preparado para la lluvia, porta un impermeable hecho con una bolsa de plástico. La imagen visual corta hacia un paisaje natural repleto de pasto y movimiento que parece no tener límites.

Los sonidos del viento comienzan a complementarse con los efectos sonoros del camión, los cuales acompañan a las declaraciones de la narradora. Cuando Miriam aborda el tema de Leo, su hijo, como su motor y motivación durante el encarcelamiento, vemos la imagen de un niño, que después corta hacia el retrato de una madre y una hija¹⁶⁴ dormidas en el camión. Mientras percibimos estas imágenes maternas, Miriam rememora “imaginaba escenas con él, cómo sería cuando lo volviera a ver, también mezcladas con mucho miedo.” En el momento en el que la narradora menciona el miedo, dejamos de ver familias y niños y vemos a una viajera completamente sola. Entretanto, Miriam completa su idea,

¹⁶² Podría argumentarse que estos elementos son ligados a lo largo de toda la película, no obstante, esta secuencia describe el punto más violento del relato de Miriam. Este momento tiene cualidades para considerarse el clímax de la historia de esta narradora.

¹⁶³ En cuanto a inflexiones, intensidades y cadencias.

¹⁶⁴ Una mujer mayor y una menor. No hay certeza de su relación familiar, pero dentro de esta narrativa funcionan como madre e hija.

remembrando “pensar que no me reconocería, ese era un pensamiento que me agobiaba mucho.”

Posteriormente, la sobreviviente comienza a hablar del sentimiento de pertenencia en la cárcel. Mientras tanto, se nos presenta una mujer en la parte de atrás de una *pickup*, quien parece estar libre de preocupaciones, viajando y dejando que el viento la despeine. “Yo ya era parte de la cárcel, y sentía un poco de pertenencia a ese lugar” sugiere Miriam. Sin embargo, su relato cambia de tono tajantemente, cuando vemos la imagen de un hombre completamente desnudo caminando por la carretera y la narradora anuncia que “pasó algo” que truncó el proceso de pertenencia que estaba atravesando.

Miriam inicia su relato contando que perdió a la autoridad que la estaba llevando a un lugar específico del penal. Dentro de su camino tratando de encontrarlo, se halló en un espacio hostil, oscuro e intimidante. Mientras testimonia esto, vemos imágenes de la carretera con militares, y, finalmente, un muchacho dormido en el camión. Miriam introduce la historia de Martín, el adolescente migrante que le cambió la visión del mundo por completo. Para describirlo, la sobreviviente refiere al aspecto joven, las manos amarradas y la mirada angustiada que lo caracterizaban en el momento más terrorífico y doloroso de su vida (y de la de Miriam). Mientras tanto, vemos paisajes verdes libres y eternos, y una lancha varada en la carretera.

Eventualmente, regresamos a aquel joven portador de un impermeable improvisado que está pidiendo aventón. En este instante, Miriam inicia la detallada y cruda descripción del asesinato de Martín. Vemos un par de puestos de mariscos, cada uno con sólo un hombre atendiéndolos. El relato se torna violento, ya que la sobreviviente testimonia el homicidio de Martín, quien murió a causa de varios golpes con una tabla de madera. Miriam describe:

Y yo cerré los ojos... y cuando los abrí, Martín estaba muerto. Le salía sangre por los oídos y por la boca. Ese hombre que estaba ahí con la tabla estaba completamente eufórico, dando vueltas de un lado a otro. Hubo un momento que nos miramos; yo lo miré, directamente a los ojos y no había nada en sus ojos. Entonces en la oscuridad pude reconocer unos cuerpos ahí apilados. Todo se volvió sordo.

En ese momento, retornamos a un plano de paisaje verde, con pasto agitado por el viento. Cuando la sobreviviente habla del estado de euforia en el que se encontraba el asesino de Martín, regresamos a los trabajadores electricistas, quienes ya terminaron su labor y están

descendiendo del poste con la ayuda de una escalera. Cuando Miriam acota que no había nada en los ojos del homicida, se corta a un cielo gris, el cual permea mientras la participante refiere a la pila de cuerpos que se encontraban en la escena del crimen.

Al finalizar su remembranza, Miriam menciona que “todo se volvió sordo”. En ese momento, volvemos al pasto, ahora desde una toma más lejana que permite apreciar la inmensidad del paisaje desde otra perspectiva. Mientras la narradora declara “algo se había roto dentro de mí, algo bueno. Tanto miedo, se trata de eso”, vemos un árbol. La secuencia termina con el sonido del viento, el cual continúa hasta que se corta a la siguiente sección.

Detalles, significados y valoraciones audiovisuales

Es claro que la yuxtaposición de audio y visualidad en esta secuencia no sólo tiene fines evocativos, sino también sensoriales y poéticos. Para explicar las formas en las que la audiovisión en esta secuencia es capaz de forjar afectos empáticos, es importante analizar ciertos planos en cuanto a su yuxtaposición auditiva y visual. ¿Qué está diciendo Miriam en esta parte y por qué se ve esa imagen? ¿Qué genera en el espectador que se relacione ese momento de la narración con ese referente visual? ¿Cómo está hablando Miriam y qué causa en el público esa forma de manejar su voz? ¿A través de qué instrumentos se vuelve empática la audiovisión en *Tempestad*, particularmente de la secuencia seleccionada? ¿Por qué la yuxtaposición entre imagen visual y audio (sonido ambiental, efectos sonoros y voz) impacta al espectador? ¿De qué formas las sutilezas afectan más que la obviedad, generando empatía en vez de horror sin sentido?

Para obtener una audiovisión empática, *Tempestad* emplea instrumentos retóricos, los cuales son utilizados constantemente para transformar, evocar y profundizar las consecuencias que un texto (visual, escrito, auditivo, o todos juntos) tiene en su público. En la tesis doctoral titulada *La figura en el cine: Articulaciones de la operatoria figural textual en interacción con poéticas filmicas*, Mabel Tassara y Oscar Steimberg mencionan y analizan la importancia de las figuras retóricas en las artes cinematográficas:

El tipo de efecto de sentido que la figura dispara siempre se encuentra conectado de algún modo, como antes se señalara, con la transgresión. La figura es sorpresa, novedad, ludicidad. Algunos

usos figurales no sólo intensifican el placer sensible sino que también dan lugar a un incremento de información.¹⁶⁵

En el caso de *Tempestad*, las figuras retóricas y soluciones literarias cumplen la doble función mencionada por los autores: intensifican los afectos, pero también proporcionan información que permite empatizar profundamente con las historias de Miriam y Adela.

A lo largo de esta tesis, he reparado en que *Tempestad* es un documental con predominantes cualidades poéticas. En esta sección se explorará la forma en la que la audiovisión se convierte en un sistema que utiliza figuras retóricas y literarias, las cuales enriquecen y profundizan el efecto empático de la película. Como se mencionó anteriormente, este momento es el nudo poético del conflicto que plantea la película, un clímax simbólico que tensiona la cuerda y construye entramados simbólicos y factores que demuestran el carácter retórico de *Tempestad*. Durante estos siete minutos, se deciden los valores intrínsecos del largometraje, siempre a partir de la unión de los recursos audiovisuales, afectivos y poéticos.

En la secuencia descrita anteriormente, vemos una gran cantidad de figuras retóricas, entre ellas, la metáfora, la personificación, la anáfora, el oxímoron, la analogía y el presagio. Aunque este análisis se enfocará en las figuras retóricas contenidas en la audiovisión, también podemos encontrar estos recursos literarios en las palabras de Miriam. Por ejemplo, cuando menciona “Todo se volvió sordo [...]”, está utilizando una paradoja, ya que es lógicamente imposible que el ambiente se vuelva sordo. Asimismo, cuando anuncia “[...] algo se había roto dentro de mí [...]” está valiéndose de una metáfora. Es importante señalar este tipo de lenguaje empleado por la narradora, ya que, en una entrevista posterior al estreno del documental, Miriam mencionó que algo que la ayudó considerablemente durante su encarcelamiento fue la escritura de poemas. Es claro, entonces, que esta sobreviviente reconoce la creación como un método de resistencia, e incluso acota: “El arte a mí me ha salvado siempre.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ Mabel Tassara, Oscar Steimberg, *La figura en el cine: Articulaciones de la operatoria figural textual en interacción con poéticas filmicas*, Universidad de Buenos Aires, 2015, 48.

¹⁶⁶ Ambulante Gira de Documentales, “RASTROS Y LUCES: Entrevista con Miriam Carbajal”, *YouTube.com*, 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=ileOEvlpgSI>>, (3 nov. 2022).

Es claro que, en *Tempestad*, y particularmente en esta secuencia, las figuras retóricas no sólo se utilizan debido a su fuerza y efectos, sino que también se entretajan, complejizan y potencializan entre sí, generando una red que nos atrapa de una forma más profunda y genuina. La manera en la que el filme articula estos elementos literarios conlleva una lógica poética,¹⁶⁷ la cual, a través del montaje, cuidadosamente construye entradas y salidas de sentido que generan un espacio de reflexión intelectual y afectiva. Como mencionó Huevo en su presentación durante el Festival Ambulante de 2016, esta película busca crear “dos espejos en los que podemos mirarnos, y también dos voces que se acompañan y que se vuelven un eco una a la otra.”¹⁶⁸

Las soluciones poéticas se dan a través de la yuxtaposición¹⁶⁹ entre sonido e imagen, por lo que el montaje deviene en un espacio *poiético*.¹⁷⁰ Por ende, es importante preguntarse de qué instrumentos particulares se apropia *Tempestad*, y con qué recursos trabaja el lenguaje audiovisual para generar esa empatía que impactó y marcó mi subjetividad. Esto me lleva a plantear el cuestionamiento: ¿qué elementos retóricos del lenguaje audiovisual se utilizan para generar este intenso efecto?

Para contestar la pregunta, se hará un estudio utilizando figuras retóricas. En la siguiente tabla [tabla 4], se presentarán las definiciones, de acuerdo a Robert A. Harris, de las soluciones literarias presentes seleccionadas¹⁷¹ para analizar la secuencia:¹⁷²

Figura retórica	Definición
Metáfora	Compara dos cosas diferentes hablando de una en términos de la otra. A diferencia del símil o la analogía, la metáfora afirma que

¹⁶⁷ Esta lógica poética se encuentra justificada en el hecho de que el filme tuvo como punto de partida e inspiración la poesía que Miriam escribió durante su encierro.

¹⁶⁸ Elsa Solorio Borbón, “Tempestad – Tatiana Huevo”, *YouTube.com*, 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=YLFdU3qINwo>>, (27 nov. 2022).

¹⁶⁹ Herramienta que sobrepone dos conceptos equitativos, es decir, ninguno está subordinado al otro, sino que se complementan y existen en el mismo plano sintáctico.

¹⁷⁰ Es decir, de creatividad transformadora.

¹⁷¹ Pueden existir otras figuras retóricas dentro de esta secuencia, sin embargo, se decidió trabajar con esta selección debido a su presencia constante y transformadora dentro del momento empático. Estos instrumentos poéticos son los que, en mi opinión, potencializan la copertenencia generada al ver y escuchar este relato.

¹⁷² Robert A. Harris, *A Handbook of Rhetorical Devices*, Merlot, Long Beach, 2009.

	una cosa es otra cosa, no sólo que una es como otra.
Personificación	Representa metafóricamente un animal u objeto inanimado como si tuviera atributos humanos: atributos de forma, carácter, sentimientos, comportamiento, etc. Las ideas y las abstracciones también pueden personificarse.
Anáfora	Es la repetición de la misma palabra o motivo al principio de frases, cláusulas u oraciones sucesivas, comúnmente en conjunción con el clímax y el paralelismo.
Oxímoron	Es una paradoja reducida a dos palabras, generalmente en relación adjetivo-sustantivo (“silencio elocuente”) o adverbio-adjetivo (“inercialmente fuerte”), y se utiliza para generar efectos, complejidad, énfasis o ingenio.
Analogía	Compara dos cosas, que se parecen en varios aspectos, con el propósito de explicar o aclarar alguna idea u objeto desconocido o difícil mostrando cómo la idea u objeto es similar a otro conocido. A diferencia del símil, la analogía sirve al fin más práctico de explicar un proceso de pensamiento, una línea de razonamiento, o lo abstracto en términos de lo concreto, y puede por lo tanto ser más profunda.

Presagio	La utilización de detalles, símbolos, o ambientes que adquirirán mayor significado más adelante en una obra.
----------	--

Tabla 4

Al principio de la secuencia vemos dos paisajes mientras se escuchan los sonidos ambientales que los acompañan. Durante el tercer plano, que son palmeras, comienza el relato de Miriam, mientras siguen los mismos paisajes y sonidos ambientales de fondo:



Figura 38 Sonido: viento y truenos



Figura 39 Continúa sonido de viento y comienza a hablar Miriam: “Hay una imagen que tengo muy grabada, del día que vi a Juanita corriendo [...]”



Figura 40 [...] por todo el patio, sin rumbo, como loca.”

La secuencia se inaugura con el inicio de la tempestad [figura 38]. El viento y los truenos inundan nuestros oídos. Estos sonidos indican que algo tremendo, transformador y ruidoso se acerca. Se aprecia cómo el viento remueve el pasto y las ramas, y cómo el cielo está cubierto de un aura gris, que no deja ni un solo recoveco para que se asome la luz del sol.

Miriam comienza a hablar [figura 39], aún con el viento de fondo y acompañada por los paisajes violentados por el inicio de la tormenta. Estos verdes eventualmente se convertirán en anáforas, ya que serán motivos repetidos a lo largo de la secuencia para referir al encierro y el dolor que sufría la sobreviviente en varias etapas de su historia. Abre su relato con una frase que rememora la locura del encierro; Juanita estaba viviendo su propia tormenta imparable, llena de caos y desacomodos. No podía ser restringida, contenida o delimitada, así como el paisaje trastornado que vemos en pantalla [figura 40], el cual parece no tener horizonte o fin.

A través del oxímoron, Huevo es capaz de evocar la desesperación y estrés del encierro con imágenes de la naturaleza abierta y libre, ya que esta funge como una excelente representación de la complejidad y el caos mental y real que se vivía en el penal donde Miriam fue injustamente aprisionada. Esa locura fugaz que experimentaba Juanita, una reclusa que llevaba años encarcelada, le estaba indicando a Miriam que una persona nunca se acostumbra a la violencia psicológica y física que se vive en el encierro. Continúa:



Figura 41 “Cuando corría era como, como si no reconociera el lugar donde estaba.”



Figura 42 “[...] chocaba con las paredes, como un animal acorralado [...]”



Figura 43 “[...] que se le acababa el campo y chocaba y se regresaba, se caía y otra vez volvía a correr.”

En esta sección de la secuencia se introduce por primera vez la imagen del joven pidiendo aventón en la carretera [figura 41]. Este viajero es retratado mientras Miriam describe que Juanita desconoció el lugar en donde se encontraba durante su cuadro de pánico. Esta imagen volverá a ser utilizada en esta secuencia cuando se habla de Martín, una persona que también desconoció el lugar en donde estaba porque era migrante; por ende, la introducción de este plano es un presagio de la historia del joven asesinado.

Utilizar a una persona que viaja y migra para describir el desconocimiento de un lugar es una elección segura, pero, ¿por qué ver a ese joven migrante mientras escuchamos sobre Juanita detona angustia y preocupación? Una persona que se encuentra pidiendo aventón en medio de una carretera mexicana está en una posición de extrema vulnerabilidad

y peligro por varias razones. Primero, las carreteras mexicanas son espacios cambiantes, que pueden ser tomados en cualquier momento por grupos delictivos para sus operativos o por manifestantes en contra de la injusticia. Son espacios liminales, que no están ni aquí ni allá, cuya única función es conectar un lugar con otro, y el bienestar y seguridad que se vive en ellas depende de quien las controle en ese instante.

A modo de metáfora, este momento apunta a que Miriam se convirtió en una carretera cuando fue encerrada por un crimen que no cometió en un contexto enormemente ajeno al suyo; fue colocada en otra ciudad del otro lado del país, en una cárcel controlada por narcotraficantes, dentro de un ambiente de incertidumbre e intranquilidad. Juanita también fue una carretera, de pronto tranquila y funcional y en otros momentos caótica, violenta y averiada. Martín fue la vía más catastrófica, que sólo estaba intentando transportarse para llegar a un mejor destino, pero terminó en un derrumbe fulminante y absoluto. La imagen de este joven viajero nos muestra la fragilidad de Juanita (y eventualmente la de Martín), la cual es un espejo y premonición para la vulnerabilidad absurda en la que se encontrará Miriam más adelante en su relato. Otra razón por la que este viajero sirve como presagio es porque él también está preparado para la lluvia; ya trae un par de impermeables, sabe que el caos se acerca y que debe estar listo, aunque sea con dos bolsas de plástico que no lo van a proteger por completo.

Después de este viajero y el agobio de verlo solo, dependiendo de extraños en la carretera, regresamos al paisaje natural, haciendo uso de la anáfora que será constante durante la secuencia [figura 42]. Aquí Huevo regresa al oxímoron descrito anteriormente, utilizando el contraste de la naturaleza libre y caótica para evocar el absoluto desconcierto en el que se encontraba Juanita como resultado de su encierro. Posteriormente, vemos a otro hombre [figura 43]. Él no pide aventón, sino que vende camarones, utilizados en otra secuencia de la película como una metáfora de las víctimas del sistema violento y corrupto que permite y causa historias como las de Miriam y Adela. Asimismo, la presencia de este vendedor de mariscos es un presagio del clímax de esta secuencia. Su presencia aleatoria y arbitraria en el medio de la carretera nos remite al caos, la incertidumbre y la falta de permanencia que se viven en estas vías, y que se vivían en el penal donde estaban encerradas Miriam y Juanita. Aunque a Juanita se le acababa el espacio, ella vivía en un oxímoron

constante y quería seguir corriendo, escapar de ese lugar, llegar a un destino que no la acechara y empujara a correr frenéticamente de vez en cuando.

Así, Miriam termina su preámbulo y el relato de la locura de Juanita. Pasamos por un silencio en el que sólo se aprecian sonidos ambientales y efectos sonoros. Estos sonidos y efectos sonoros también se convierten en anáforas, ya que están presentes en puntos cruciales del relato, como cuando la narradora va a introducir detalles importantes, describe sentimientos avasalladores, o llega a puntos álgidos en sus recuerdos.

Después de unos segundos, la sobreviviente comienza a hablar de su hijo:



Figura 44 La voz de Miriam no está presente, se escuchan las ruedas del camión avanzando sobre la carretera y el golpeteo del viento contra la cortina de la ventana que vemos en el plano.



Figura 45 Sigue golpeteo de cortina, continúa relato de Miriam: “Leo representaba mi fuerza. Me gustaba ir atrás y tirarme [...]”



Figura 46 “ [...] en el pasto. Imaginaba que me estaba esperando y que él también necesitaba abrazarme.”



Figura 47 “Imaginaba escenas con él, ¿cómo sería cuando lo volviera a ver? También mezcladas con mucho miedo, de pensar que [...]”



Figura 48 “[...] no me reconocería. Eso era un pensamiento que me agobiaba mucho.”

En esta sección de la secuencia, Miriam habla de sus pensamientos recurrentes en la cárcel, así como de aquellas ideas y cuestionamientos que, dependiendo de su destino, la motivaban o la torturaban. Al transportarnos al interior del camión de nuevo [figura 44], sobre todo con planos en los que predominan las cortinas de color azul, se señalan, a través de una metáfora, las esperanzas y temores en la construcción de los recuerdos de Miriam. Esto con base en ambientes e instantes que muestran conductas comunes dentro de los viajes en camión, como abrir la ventana (si es posible) para respirar aire fresco, cerrar la cortina para descansar de la luz incesante, o simplemente observar el paisaje a través de una ranura limitada y cambiante [figura 46].

Al estar encerrada, Miriam no tenía la elección de abrir o cerrar su cortina, para evitar, de forma física, la entrada de luz cuando era momento de descansar el cuerpo y la mente. Su única manera de escape era a través del pensamiento, repasando escenarios hipotéticos en los que se encontraría con su hijo. Cuando la narradora menciona que Leo era su motor de fuerza en la adversidad, vemos la imagen de un niño [figura 45], que, como todas las personas en el camión, también se encuentra encerrado aguardando su destino. Desde el reconocimiento a las infancias que existe constantemente en el universo de *Tempestad*, el niño, aunque está solo, se muestra esperanzador, completamente inmerso en el paisaje que lo acompaña desde afuera, aparentemente inafectado por las horas que lleva viajando. Así, podemos sentir cómo Miriam imaginaba a Leo, como otro pasajero obligado a vivir esta experiencia con ella, que esperaba deshacerse de la soledad abrupta a la que fue sometido y abrazar a su mamá de nuevo. No sabemos si el niño verdaderamente tenía estos deseos, pero el hecho de que la mamá se los imagine nos hace empatizar profundamente con su experiencia, permitiéndonos entender el origen de sus mayores motivaciones y pavores.

Los últimos dos planos de esta sección muestran un gran contraste, evocando la inmutable contradicción en la que se encontraba la sobreviviente durante su encierro. Imaginar un abrazo de su hijo la consolaba, la acompañaba y le permitía seguir adelante, no obstante, también la llevaba a pensamientos tormentosos que le recalaban su soledad e incertidumbre. Primero, vemos a dos mujeres [figura 47] que, de forma metafórica, presentan un momento íntimo presente en las relaciones entre madres e hijos, el momento del apoyo mutuo para descansar, el cual muestra confianza absoluta y un lazo irrompible. Es un plano

que conforta, sentimos la paz del sueño profundo y la tranquilidad de la alianza plena que no desaparece por ningún motivo.

Por otro lado, en el siguiente plano [figura 48], regresamos a la soledad absoluta, justo en el momento en el que Miriam acota que uno de sus mayores miedos era que Leo no la reconociera cuando se volvieran a ver. Esto nos recuerda dos aspectos cruciales para copertenecer con la experiencia de la narradora: 1) cuando Miriam fue encarcelada, Leo era un niño muy pequeño, que se encontraba en una etapa de la infancia donde la ausencia prolongada de su madre podía llevarlo a no reconocerla si algún día ella volvía, y 2) Miriam no es la única víctima de esta experiencia. Cuando una madre es arrancada de su criatura, las afectaciones trascenderán generaciones, y causarán estragos severos en más de una vida, ya que existe una red de cuidado necesario entre la madre y el hijo, sobre todo cuando es un niño pequeño.

Después de sentir la ternura de una imagen repleta de atenciones, confianza y paz como el de la madre y la hija, pasamos a un plano repleto de soledad, oscuridad e inseguridad. Una mujer completamente sola, que parece estar despierta y absolutamente perdida en sus pensamientos. Esto es una analogía de cómo funcionaba la mente de Miriam durante el encierro, un espacio en donde los pensamientos tormentosos pueden derivar, sin aviso ni misericordia, de aquello que parece sanador o salvador.

Posteriormente, Miriam cambia la dirección de su relato, y empieza a contarnos sobre su sentimiento de pertenencia en el penal:



Figura 49 “Yo ya era parte de la cárcel. Y sentía un poco de pertenencia a ese lugar. Justo cuando me empecé a sentir así [...]”

En este instante, volvemos a salir del camión. La narradora recuerda una de las cosas más tristes pero tranquilizantes de su experiencia, mencionando que llegó un punto en el que ya sentía una pertenencia a la cárcel y sus dinámicas sociales, políticas y económicas. Una mujer que no tenía razón de estar ahí ya había comenzado a sentir pertenencia. Para evocar esa terrorífica realidad, Huevo nos muestra a una mujer que está viajando por la carretera en la parte de atrás de una *pick-up* [figura 49]. A diferencia de la última viajera que vimos en el camión [figura 48], esta mujer está aparentemente viajando con mayor libertad. Se le nota tranquila, segura y libre, disfrutando de la brisa y viajando bajo sus propios términos, regresando al oxímoron entre libertad y encierro que ya conocemos. Sin embargo, cuando esta imagen se contrasta con la confesión de Miriam, surgen varios cuestionamientos, e incluso, en vez de contradictoria, la imagen deviene metafórica: ¿en realidad esta mujer es más libre que la que viaja en el camión? ¿qué va a pasar cuando llueva? ¿cómo se va a resguardar? ¿se verá tan segura y libre si se desata una tormenta?

Cuando se indaga el contraste entre el plano (y sus posibilidades futuras) y lo que relata la narradora, es evidente que el sentimiento de pertenencia y seguridad que Miriam había comenzado a sentir en la cárcel era otro mecanismo de defensa, uno que iba a afectarle más de lo que se imaginaba cuando la tormenta mayor arribara. La narradora empieza a decir una frase que denota el inicio de una tempestad, la cual continúa con el siguiente plano:



Figura 50 “[...] pasó algo.”

Una frase tan ambigua como “pasó algo”, yuxtapuesta con un plano tan absurdo como un hombre caminando completamente desnudo por la carretera [figura 50] es una analogía enormemente desconcertante. Complejiza nuestros pensamientos e imaginamos los peores escenarios; Miriam ya pasó por cosas horribles, ¿qué otras posibilidades atroces existen? Pensamos que la tormenta ya estaba en sus últimas fases, pero aparentemente sólo va empezando, y hay algo más terrorífico esperándonos en la siguiente etapa. El dolor que se escucha en la voz de Miriam cuando emite estas palabras, mezcladas con la preocupación generada al ver a un hombre absolutamente vulnerable en un espacio ya establecido como peligroso, es un anuncio terrible de lo que viene en la siguiente parte del relato.

Durante los próximos minutos de la secuencia, Miriam va a describir, con detalle y dolor, eso que pasó. Tal como el hombre de la carretera, va a desnudarse a través de sus recuerdos más oscuros y transformadores. En lo personal, aquí comienza la parte de la secuencia que me inquietó severamente, tanto en el aspecto sensorial como en el afectivo. La forma en la que la narradora relata la historia y los planos que evocan y remembran su más grande tempestad a través de figuras retóricas, logran una experiencia absolutamente inmersiva en la que no sólo podemos copertenecer con la sobreviviente, sino imaginar y sufrir, desde nuestro propio bagaje e imaginario, la escena que está describiendo:



Figura 51 “Era sábado y vino un vocero a decirme que fuera a locutorios porque estaba mi abogado ahí.”



Figura 52 “Había mucha gente en el patio y perdí al vocero. Entonces, me indicaron un camino.”



Figura 53 “Era como un pasadizo muy largo y estaba muy oscuro. Cuando llegué al fondo, la puerta estaba cerrada, me recargué en la pared, y en frente de mí había un muchacho [...]”

Desde el inicio del relato, Huezos nos regresa al encierro y la soledad del camión, sólo que esta vez, la analogía es protagonizada por un hombre [figura 51]. Asimismo, se siente la desesperación en el tono de voz de Miriam, aludiendo a que este recuerdo es algo que la seguía acechando cuando se grabó el documental. Comienza de forma incómoda, ya que la narradora recuerda que, al perderse, se encontró a sí misma en un lugar oscuro e intimidante, en vez de arribar a un espacio conocido con una persona de confianza como debía ser. La confusión frenética sentida por Miriam es evocada a través de un plano abstracto metafórico [figura 52], que parece ser el piso de la carretera grabado desde un vehículo en movimiento. La narradora dice que le “indicaron el camino”, pero no vemos un camino claro o entendible, ya que ni siquiera sabemos con certeza quién le indicó el camino ni con qué propósito.

Posteriormente, regresamos a la claridad de la carretera [figura 53]. A primera vista, este plano podría parecer una toma al horizonte vial, sin embargo, mientras avanzamos, se distingue un retén militar. Así, Huezos nos recuerda el ambiente opresor y arbitrario del penal, personificado por los militares de la carretera. Miriam sólo estaba obedeciendo instrucciones cuando llegó al espacio donde presenciaría el momento más atroz y violento de su historia. En este momento, la narradora hace la primera mención del ‘muchacho’ que se encontraba con ella en ese espacio oculto y atemorizante. Todo lo que relata Miriam parece apuntar a una especie de retén como el que vemos en pantalla, en donde, aleatoriamente, alguien puede ser seleccionado, revisado y violentado. La narradora continúa describiendo al joven que estaba en el pasadizo con ella:



Figura 54 “[...] como de diecisiete años. Era un migrante, se le veía enseguida.”



Figura 55 “Estaba amarrado de las manos. Me miró, me acuerdo que pensé [...]”



Figura 56 “[...] en sus ojos. Pensé que era la misma mirada que yo tenía cuando llegué.
Supe lo que estaba [...]”



Figura 57 “[...] sintiendo. Le pregunté su nombre, y él me dijo Martín.”

Como se ha mencionado anteriormente en esta investigación, Huezco recurre, a modo de anáfora, al uso de planos que retratan a personas que podrían ser los personajes de los que hablan las narradoras o, incluso, podrían ser ellas mismas, particularmente en el caso de Miriam. Cuando la sobreviviente empieza su descripción de Martín, vemos a un joven dormido dentro del camión [figura 54]. Esto podría parecer un símil, que indica ‘estos jóvenes son como Martín’; sin embargo, considero que, con base en las reflexiones de la directora y el efecto que este tipo de alusiones tiene en el espectador, estos planos en realidad son metáforas. El joven es Martín; las mujeres son Miriam, porque, lamentablemente, lo que les pasó a ellos podría pasarnos a todos. Las imágenes en vez de comparar, encarnan. Esta estrategia metafórica tiene una consecuencia empática mucho más compleja, ya que rompe con la separación racional que podríamos sentir ante estas historias y personajes al no verlos o confrontarlos directamente.

Miriam dice que Martín era un adolescente, y que era evidente que era un migrante. Es difícil clasificar las características físicas de una persona migrante, no obstante, en este caso, podemos imaginar que Martín emigró de algún país latinoamericano en busca de una mejor vida, probablemente queriendo cruzar a Estados Unidos, razón por la que se encontraba encarcelado en el norte del país. Una persona tan joven emprende un viaje altamente amenazador, todo para terminar en uno de los espacios más atemorizantes y hostiles de México. Lamentablemente, una gran parte de los migrantes latinoamericanos con pocos recursos económicos son gravemente maltratados en tierra mexicana cuando quieren cruzar a Estados Unidos, y muchos de ellos terminan asesinados (ya sea por negligencia o violencia deliberada) durante el proceso de traspasar las fronteras. Lo devastador de estos casos es que, en su mayoría, no existen consecuencias para los asesinos, ya que el sistema hegemónico ve a los migrantes como cuerpos dispensables y sin importancia.¹⁷³

Por esta razón, es esencial la forma en la que la audiovisión en *Tempestad* individualiza a Martín a través de la descripción de Miriam y las metáforas que evocan los últimos momentos de la vida de este joven migrante. Al describirnos cómo se veía, y mostrarnos a

¹⁷³ Juan Bermúdez Lobera, María Rita Díaz Ferraro, Rocío del Carmen Osorno Velázquez, “Morir en el camino: fallecimientos de personas migrantes en México”, *Rutas*, no. 2, 2020, 8-25.

un joven viajero en el espacio del camión con el que ya estamos familiarizados [figura 54], Huevo nos recuerda que, antes de ser una estadística, las víctimas de la violencia sistémica eran seres humanos, individuos con características particulares, sueños personales, miedos y esperanzas.

Cuando Miriam describe la hostilidad con la que estaba siendo tratado Martín [figura 55], volvemos a la anáfora del irónico paisaje verde, que nos indica el oxímoron entre el cautiverio extremo en el que se encontraba el joven y la libertad que estaba buscando al migrar. No sólo lo tenían encerrado en la cárcel, sino también amarrado de las manos, por lo que se encontraba completamente indefenso y vulnerable, tanto física como psicológicamente.

Enseguida, Miriam describe la copertenencia que sintió con el adolescente [figura 56]. En ese momento, vemos una de las metáforas más poéticas y dolorosas de la secuencia, que se agudiza porque también funge como una personificación. Una lancha sobre pasto no puede ser utilizada, no deviene en nada y no avanza hacia ningún destino. Está varada, abandonada, despojada de su función primaria y de cualquier otro uso que pudiera tener. ¿Habrà alguna vez transportado algo importante? ¿Cuántas cosas o personas llegaron a su destino gracias a ella? ¿Qué pasará con aquellas cosas o personas ahora que la lancha está tirada y sola en el medio de una carretera amenazante e interminable? Esta lancha sin rumbo es tan absurda como las historias de Miriam, Adela y Martín. ¿Por qué encarcelar a la madre de un niño pequeño por un crimen que no cometió? ¿Por qué arrebatarle la paz a una madre al secuestrar a su hija? ¿Por qué asesinar a un joven que buscaba un futuro mejor?

Estas realidades duelen porque no tienen sentido, nadie debería de ser puesto en situaciones como estas, y aun así ahí están: navegando sobre pasto, luchando contra lo absurdo y desde lo absurdo, tratando de recuperar su función y destino, y, sabiendo que, si lo logran, no volverán a funcionar perfectamente de nuevo.

En esta parte, la narradora también menciona los ojos del adolescente. La barca, un símbolo del viaje, es Martín y a su mirada como migrante. Esta lancha no sólo es una metáfora de Martín y su historia; Martín es, a través de las palabras de Miriam, una personificación de la embarcación abandonada que vemos en la pantalla. Miriam vio en su semblante todas las aspiraciones que le estaban siendo arrebatadas. Por eso, regresamos a la

anáfora del ya familiar joven que pide aventón con impermeables improvisados, justo en el momento en el que Miriam anuncia el nombre del adolescente que iba a cambiarle la vida [figura 57]. Aquí, el presagio del inicio de la secuencia comienza a cobrar sentido. Imaginamos que así se pudo haber visto Martín, y volvemos a sentir la preocupación por aquel muchacho que pide ayuda para trasladarse, pero ahora podemos ponerle nombre, imaginarnos lo que podría pasarle si lo arrestan y encierran, crear imágenes en nuestra cabeza sobre cómo se pudo haber visto un joven vulnerable, aterrorizado, amarrado e indefenso en un espacio oscuro.

Posteriormente, Miriam procede a describir el destino fatal de Martín:



Figura 58 Sonido de viento y coches en la carretera, continúa Miriam: “En ese momento [...]”



Figura 59 “[...] se abrió la puerta y alguien lo jaló. Sólo vi que era... Martín se hincó.”



Figura 60 “Había alguien ahí, que tenía una tabla en las manos. Esa persona [...]



Figura 61 “[...] alzó las manos con la tabla para pegarle y yo cerré los ojos [...]

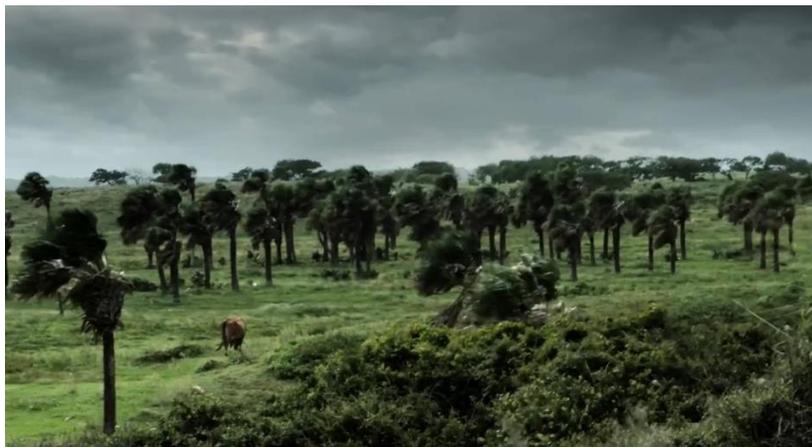


Figura 62 Sonido de viento, Miriam prosigue: “[...] cuando los abrí [...]



Figura 63 “[...] Martín estaba muerto. Le salía sangre por los oídos y por la boca.”

Mientras avanza en el relato, la voz de Miriam se quiebra exponencialmente, como si el nudo en su garganta creciera con cada recuerdo de la experiencia que está relatando. Huelzo de nuevo recurre a los pescados y mariscos [figuras 58 y 59] como una metáfora de la forma en la que el sistema maltrata a ciertas personas, sólo que, en este caso, ya no vemos peces abiertos y camarones pelados, sino puestos de mariscos en medio de la carretera; la pesca ha sido sistematizada, y la violencia también. Cada puesto es atendido por un hombre, y ambos locales están vacíos a pesar de su clara publicidad y aspecto estereotípicamente playero. Esto genera tres reflexiones: 1) en el viaje del camión, ya estamos cerca de alguna costa, 2) esto también es un presagio; Martín va a tener un destino similar al de los mariscos que venden en medio de la carretera en un día nublado; no hay quien responda por ellos y fueron asesinados en vano, y 3) la persona anónima que jaló al adolescente estaba haciendo su trabajo, por lo que esos hombres que atienden puestos de mariscos vacíos son una analogía.

Cuando Miriam empieza a describir a la figura que violenta a Martín, vemos una *pick-up* [figura 60]. Un hombre se encuentra trabajando en la parte de atrás de la camioneta con una pala, un objeto similar a la tabla que tenía en las manos la persona amenazante. La presencia de la *pick-up* también recuerda a la mujer libre vista anteriormente en la secuencia que resultó en realidad estar en peligro [figura 49]. La camioneta, el trabajador y su herramienta presagian un suceso terrible que está a punto de pasar y que cambiará la vida de Miriam por siempre.

Posteriormente, Miriam describe el instante previo a la muerte de Martín [figura 61]. Mientras, vemos la imagen analógica de dos hombres trabajando para arreglar un cable de electricidad en el medio de la carretera. Las tormentas ocasionan que la luz se vaya, y estos hombres probablemente están arreglando una falla eléctrica que llena de oscuridad esa parte de la carretera en la noche. Similarmente, Miriam se ve en la necesidad de apagar la luz cuando ve que Martín está a punto de ser asesinado. La tormenta que está presenciando es tan intensa, que sus ojos se truenan como fusibles, ya que no soportan la tempestad que les rodea.

Cuando la luz regresa a los ojos de Miriam, ya había sucedido la catástrofe [figuras 62 y 63]. Martín ya estaba muerto, y el dolor de recordar ese instante se escucha en la voz de la narradora. Ese momento de absoluto terror, desconcierto y daño es evocado a través la ya conocida anáfora de palmeras y pasto siendo sacudidos por el viento. No obstante, en esta ocasión, el plano es una metáfora en vez de a un oxímoron, ya que, con base en el paisaje caótico, la audiovisión transmite la tormenta interna que estaba creciendo en la sobreviviente. Ver cómo el paisaje es impactado por los elementos naturales nos permite ser afectados por el relato de Miriam y por su tono de voz, imaginando aquello que el documental no nos muestra visualmente. Miriam termina su relato describiendo al hombre que le había arrebatado la vida a Martín, y reflexionando sobre la tempestad interna que esto le causó:



Figura 64 Viento y sonido de hombres bajando la escalera, Miriam comienza: “Ese hombre que estaba ahí con la tabla estaba completamente eufórico. Dando vueltas de un lado a otro, hubo un momento en que nos [...]”



Figura 65 “[...] miramos. Yo lo miré directamente a los ojos y... no había nada en sus ojos.” Sonido vacío, de tensión: “Entonces, en la oscuridad pude reconocer unos cuerpos ahí apilados.”



Figura 66 Sonido de viento, Miriam empieza: “Todo se volvió sordo. Y sentí que [...]”



Figura 67 Continúa viento: Miriam continúa: “[...] algo se había roto dentro de mí, como algo bueno.”



Figura 68 Continúa viento con soplido cada vez más fuerte, Miriam anuncia: “Tanto miedo, se trata de eso.”

Mientras Miriam describe al asesino, regresamos a la analogía de los trabajadores electricistas que estaban arreglando los cables [figura 64], sin embargo, no se encuentran trabajando activamente, ya terminaron su labor y están bajando la escalera y sus herramientas, satisfechos de haber concluido. Lo mismo podríamos decir del hombre que mató a Martín, sólo que su labor conlleva un acto escalofriante y terrorífico. Había cumplido con su trabajo, y estaba completamente eufórico al respecto. La yuxtaposición analógica de este relato con una labor cotidiana como la de los electricistas, nos muestra el nivel de normalización y aceptación que tiene la violencia extrema y mortal en el espacio donde se encontraba encerrada Miriam (y, de forma general, en México). ¿En qué tipo de realidad matar a alguien a golpes es un trabajo como cualquier otro? Huezco nos indica que, lamentablemente, en la nuestra.

Enseguida, la narradora describe el momento en el que vio los ojos del homicida [figura 65]. Vemos cables de electricidad con un cielo gris de fondo. Este cielo tiene una tonalidad oscura, metaforizando los ojos apagados y vacíos del hombre. Se vuelve escalofriante pensar que alguien que acaba de matar a una persona no tenga sentimiento alguno en los ojos, tal como ese cielo gris que está a punto de generar una tormenta y no se despejará hasta que eso suceda. Sabemos que la tempestad va a llegar de nuevo, y que esos cables van a volver a necesitar electricistas que los arreglen. De la misma manera, el asesino no sólo ha matado ni matará a Martín, las tormentas seguirán y él continuará matando

personas. En ese momento, Miriam se percató de que hay una pila de cuerpos asesinados. Los postes de los cables, después de esa revelación, parecen cruces latinas, lo cual presagia un relato de Miriam que se incluye en otra secuencia, en el cual narra que se encontró al asesino en la iglesia, llevando de la mano a una niña pequeña que parecía ser su hija.

Esto confirma que, para ese hombre, el trabajo de asesinar está tan normalizado que puede continuar con su cotidianidad, su religión, su paternidad y su trabajo sin problema alguno, deviniendo en uno de los personajes más tormentosos y representativos de la violencia que Huezo busca denunciar.

Los últimos planos de la secuencia son la anáfora de paisajes verdes [figuras 66 y 67]. Mientras Miriam anuncia que todo se volvió sordo, a modo de oxímoron escuchamos el intenso rugir del viento y la forma en la que aloca al pasto; esto sigue cuando la sobreviviente habla de este evento como algo que la rompió, la transformó y la cambió para siempre. Como reflexión final de esta intervención, la narradora dice que todo el miedo que ella sintió, se trata de haber sido trastocada por un evento tan intensamente atemorizante.

En ese momento, vemos un árbol [figura 68], que ha sobrevivido todas las tormentas que han cruzado por esa carretera y sigue de pie. Eso es una metáfora de la resiliencia de Miriam, y la forma en la que se atreve a contar su historia, aunque se le quiebre la voz, aunque sufra al recordar, aunque nos duela escucharla. Miriam es ese árbol, que, a pesar de los truenos, el viento y el granizo, va a seguir creciendo, cuidando y sentando raíces.

Como en toda la película, la temporalidad de esta sucesión audiovisual se presenta desde la yuxtaposición y los paralelismos poéticos. Escuchamos una historia en tiempo pasado que se vuelve nuestro presente a través de sonidos ambientales, efectos sonoros e imágenes que la evocan retóricamente, pero fueron grabados a posteriori del relato y los eventos.

Esta secuencia nos muestra las dicotomías en el relato, teniendo efectos en nuestros afectos a través del sonido, la imagen y la combinación de ambas que evoca y genera una experiencia sensorial y retórica. El viaje y el encierro. La pasividad y la euforia. Lo cercano y lo lejano. El amor y el dolor. La vida y la muerte. Ojos muertos que roban vitalidad y matan (o intentan matar), al mismo tiempo, a otros ojos. A través de la sutileza de las soluciones poéticas, *Tempestad* lleva relatos aterradores a espacios de empatía. Así, nos aparta del horror

que, en vez de permitirnos pertenecer y copertenecer, nos separa y excluye. La película, y esta secuencia en particular, demuestran que lo sinuoso, desde la opacidad, afecta más que lo evidente y su indolente claridad.

El intersticio formal-afectivo-poético trabajado a lo largo de la película se potencializa en esta secuencia, y el complejo entretejido retórico genera una conexión transformadora en el espectador. La elección de elementos tan potentes como la voz y la imagen, y la unión poética de ambas, construyen un espejo que se apuntala en la valentía de las narradoras, confrontándonos con un postulado categórico para *Tempestad* y su contexto: el reflejo es doloroso, pero necesario.

6. Consideraciones hacia la conclusión

En el epígrafe de este capítulo, Tatiana Huezo menciona que el cine es un ejercicio de disposición, en el que nos permitimos revolcar por las emociones, vidas, temores y pensamientos del otro. En este pequeño espacio entre el Capítulo III y las conclusiones del proyecto, me permitiré un breve ejercicio imaginario, una suerte de conversación hipotética en la que cuestiono junto con la directora, con el objetivo de copertenecer, desde un lugar diferente, con sus vivencias, sentires, e ideas al realizar *Tempestad*.

Tatiana, ¿cómo lucen las profundidades de la vida?

Tatiana, ¿cómo se lucha desde la espera?

Tatiana, ¿cómo se mantiene la luz encendida?

Tatiana, ¿cómo es vivir siendo carretera?

Tatiana, ¿cómo se representa a la nada?

Tatiana, ¿cómo se busca la libertad?

Tatiana, ¿cómo revive 'la chingada'?

Tatiana, ¿cómo se sobrevive la tempestad?

CONCLUSIONES



Quiero seguir teniendo una pluma afilada, una piel susceptible y un corazón abierto.

— TAYLOR SWIFT

Otros posibles viajes

La escritura de esta tesis me enseñó que siempre se puede conocer desde otro lugar. Pienso que existen varias líneas de investigación que, por cuestiones metodológicas y temporales, no pudieron abarcarse en este proyecto, sin embargo, vale la pena mencionarlas y lanzarlas al futuro epistemológico. Es importante señalar qué cabos siguen sueltos, con el fin de propiciar nuevos proyectos que nos acerquen a analizar y estudiar a partir de las subjetividades conscientes y situadas.

En primer lugar, hablaré sobre las posibilidades analíticas de *Tempestad*. El documental cuenta con tal profundidad y detalle, que es imposible abarcar todas sus facetas en una sola investigación. Hablando de la audiovisión, creo que valdría la pena estudiar la banda sonora del filme, explorando, desmenuzando y analizando el efecto afectivo del *leitmotiv* musical que, en muchos sentidos, define al largometraje. Asimismo, considero que se podrían indagar otros aspectos formales a profundidad, como la fotografía, la dirección, el diseño de producción y otros momentos de la edición además del montaje. Igualmente, creo que, siguiendo la línea de la subjetividad consciente, se pueden estudiar una serie de afectos (y sus matices) centrales en la construcción de *Tempestad*, desde el amor maternal hasta el miedo sistémico. Si se exploran los afectos desde otros lugares, podrían, también, estudiarse detalladamente desde todas las perspectivas, incluyendo las de los realizadores, las narradoras y el público.

En cuanto a las posibilidades del acercamiento propuesto en esta tesis, pienso que es necesario aplicarla a otras secuencias de *Tempestad*, así como a filmes que, bajo la consideración de cada proyecto, puedan ser analizados con base en las premisas flexibles de lo intersticial. Existen muchas combinaciones que se pueden generar utilizando esta visión, por lo que sería interesante considerarla para análisis posteriores con diferentes variables y objetivos.

Por último, en cuanto a posibles ángulos de análisis para *Tempestad*, creo que existen una infinidad de disciplinas desde las cuales se puede estudiar este filme y sus cualidades políticas, narrativas, poéticas y técnicas. La que llama más mi atención y me motiva a seguir estudiando esta película es el psicoanálisis. Considero que a lo largo de esta investigación se develaron distintas líneas que revelan la importancia de las figuras psicoanalíticas en la

construcción de *Tempestad*, y me gustaría explorar esos cabos sueltos para, en un futuro, aplicar nociones como las de dique, hostilidad y castración a los sucesos relatados y presentados en el largometraje.

Finalmente, me parece sustancial resaltar que este documental puede ser estudiado y complejizado por enfoques feministas y decoloniales. Ya sea desde la antropología, la sociología, la historiografía, los estudios de cine u otras disciplinas, considero relevante recordar el giro político que este filme ofrece, y no dejar pasar la oportunidad de generar conocimiento desde y para la resistencia ante la violencia sistémica, tal como lo hicieron Miriam Carbajal, Adela Alvarado y Tatiana Huevo.

Recordar y rescatar

Esta tesis inicialmente se planteó como un ejercicio que buscaba proponer un acercamiento contrahegemónico para analizar una película que, personalmente, quería entender y estudiar de una forma coherente e integral. Llegando al final de este proyecto, considero que los objetivos iniciales se cumplieron, y me gustaría recordar y rescatar los procesos que propiciaron este resultado.

Así, quiero resaltar los hallazgos más importantes que tuve a lo largo de esta investigación, tanto en aspectos académicos como en áreas personales. Creo que, si algo me enseñó este viaje, es que la teoría y la práctica no pueden ni deben separarse, y que es crucial entender que quien escribe, analiza e investiga es la misma persona que siente, piensa y sueña. Con esto claro, me gustaría presentar las principales aportaciones de esta investigación al mundo de los estudios de las artes.

El primer descubrimiento con el que me encontré al comenzar el proyecto fue la manera en la que se tienen que comprender las películas para estudiarlas desde espacios contrahegemónicos y propositivos. Al entender al cineasta como historiador, al cine como monumento y al espectador como un participante activo y político, pude posicionarme y ofrecer un acercamiento preliminar que me permitió entender el universo de *Tempestad* desde diferentes trincheras. Así, conformé un primer capítulo que no sólo introdujera al lector al universo de *Tempestad*, sino que también dejara en claro la importancia de este

documental para entender nuestra realidad actual, particularmente en el caso de las mujeres y personas disidentes mexicanas y latinoamericanas.

Me pareció significativo resaltar los tres momentos de realización del filme, tanto en preproducción (utilizando las palabras, pensamientos y reflexiones de la directora, el fotógrafo y el productor), producción (resaltando aspectos cruciales del largometraje como la fotografía, los símbolos, las narradoras, entre otros) y posproducción (señalando la recepción que tuvo el documental, particularmente posicionando a este género en el mismo nivel que la ficción). De esta forma, se acumularon trascendentales líneas de investigación, entre ellas la teoría de género y del cine, así como revelaciones cruciales que serían de gran utilidad en momentos posteriores del proceso investigativo.

Al mismo tiempo, el Capítulo I me reafirmó que el proyecto tenía importancia, y que valía la pena aventurarme a hacer una propuesta contrahegemónica para analizar *Tempestad*. Este apartado me recaló la relevancia que tiene esta película, y la profundidad con la que explora diversas problemáticas complejas y urgentes en nuestra actualidad. Al explorar el documental y conocerlo a profundidad, mi deuda con él creció, incrementando mi pasión por conformar un proyecto analítico que lo acompañara dignamente.

Teniendo este empuje y motivación, comencé el segundo capítulo. Sabía que una de mis más importantes aportaciones en este proyecto partiría de la calidad, efectividad y versatilidad del acercamiento intersticial, por lo que decidí utilizar a uno de los autores más conocidos dentro de la teoría del cine documental, Bill Nichols. Debido a su claridad y flexibilidad, la clasificación acuñada por Nichols para categorizar filmes documentales es enormemente popular en espacios de aprendizaje cinematográfico, en niveles y momentos variados y diferentes. Como profesora de media superior, me pareció valioso que mi visión cumpliera con estas mismas características, y que pudiera ser entendida, contrastada y utilizada en espacios diversos donde se quiera aprender sobre cine.

Así, apliqué las categorías de Nichols a *Tempestad*, con el fin de encontrar espacios de oportunidad en donde cupieran nuevas propuestas. Cuando realicé este ejercicio, no sólo me hallé acercándome a la película desde otros lugares, sino también pude reafirmar la necesidad de mi acercamiento, especialmente en momentos donde los afectos, el contexto y las relaciones humanas resaltaban sobre las clasificaciones o la teoría genealógica del cine

documental. De esta forma, pude apuntalar una definición propia, acuñando el acercamiento intersticial.

Este acercamiento es la aportación del presente proyecto, y se basa, primariamente, en priorizar los afectos, los espacios intersticiales, la subjetividad consciente y los conocimientos situados al momento de acercarnos a filmes en los que preponderan estos elementos, como es el caso de *Tempestad*. Junto con la definición teórica de este acercamiento, concebí una visión moldeable y perfectible que detalla, paso por paso, la manera en la que esta propuesta puede ser utilizada al momento de analizar una o varias secuencias de un documental. En este caso, me enfoqué en el universo de *Tempestad*, ya que en el siguiente capítulo utilizaría una secuencia este filme para ejemplificar el acercamiento intersticial y sus distintos pasos.

En términos personales, la escritura del segundo capítulo significó un gran reto, ya que tuve que encontrar y decidir el camino que quería tomar, tanto con mis bases teóricas como con mis propias decisiones e ideas. En momentos me sentía enormemente incapaz de proponer un acercamiento propio, sobre todo partiendo de un autor tan conocido y posicionado como Bill Nichols, sin embargo, conforme fui utilizando su propuesta y encontrando grietas donde podía caer la mía, pude percatarme de que todas las aproximaciones son moldeables, perfectibles y adaptables, y que si dejaba en claro mis objetivos y limitaciones, podía llevar a cabo una aportación que valiera la pena en el contexto sociopolítico actual, tal como lo hizo Tatiana Huevo con *Tempestad*.

Finalmente, en el Capítulo III ejemplifiqué mi acercamiento. Esto podía demostrar que lo intersticial servía para analizar *Tempestad*, o podía exponer que esta propuesta no funcionaría para estudiar el filme. Me aventuré a intentarlo, y comencé definiendo empatía y audiovisión como el intersticio afectivo-formal a analizar en una secuencia del largometraje. Al elegir y definir estos conceptos, hice una serie de descubrimientos que, en mi opinión, demostraron que la empatía es uno de los ejes principales de *Tempestad*, particularmente en su audiovisión.

En sus entrevistas, análisis y reflexiones sobre este documental (y también sobre su demás cuerpo de trabajo), Huevo constantemente menciona la empatía como un vehículo para crear espacios verdaderamente transformativos en la sala de proyecciones. Consideré

otros afectos para este análisis, incluyendo el miedo, la ternura y el amor, pero considero, y confirmo con la retórica expuesta por Huezo, que la empatía contiene a todos estos sentimientos en el universo de *Tempestad*.

Para demostrar esto, utilicé teoría del cine documental enfocada a la audiovisión. Al explorar las distintas definiciones, cualidades y características del montaje documental, pude notar que, sin duda, la relación audiovisual (y las figuras retóricas presentadas en esta), eran la razón por la que *Tempestad* tiene tal alcance afectivo.

Así, incursioné en el análisis de la secuencia seleccionada. Al realizarlo, noté que los conceptos básicos del acercamiento intersticial (incluyendo los conocimientos situados, la subjetividad consciente y la búsqueda de los espacios liminales) estaban verdaderamente presentes en el filme. Pude analizar, entender y explorar uno de los puntos álgidos de la película de una manera orgánica, integral y satisfactoria, por lo que considero que el acercamiento propuesto en esta tesis resultó ser funcional y valioso.

En términos emocionales, el análisis de la secuencia utilizando el acercamiento intersticial fue enormemente duro, ya que, como mencioné en el Capítulo III, este es el momento del largometraje que me genera mayor copertenencia con el dolor de Miriam. No obstante, sentí un gran alivio al terminar la ejemplificación, ya que por fin pude entender las razones por las cuales esta película, y esa secuencia en particular, me habían trastocado y conmovido de una manera tan inadvertida y profunda. Creo que ser capaces de entender las razones por las que una obra nos transforma es una de las principales razones para seguir generando estudios de arte, y considero que este proyecto fue capaz de aportar en ese sentido.

Itinerario final

Como última reflexión, quiero reiterar la importancia de ver la vulnerabilidad como un poderoso e imperante espacio de fortaleza. Siguiendo el ejemplo de las narradoras y la directora de *Tempestad*, a lo largo de este proyecto me permití recordar, relacionar, sentir y copertenecer, lo cual me demostró que, para que un aprendizaje sea significativo y transformativo, es necesario corporeizarlo. Este ejercicio no se puede llevar a cabo sin priorizar la vulnerabilidad, lo cual, actualmente, parece riesgoso y superfluo, pero, exactamente por esa razón, es lo más seguro y necesario.

Como dice el epígrafe de este apartado, quiero generar conocimiento desde un eje crítico, responsable y situado, y, para lograrlo, debo trabajar, entender, sentir y compartir mis afectos y los de quienes me rodean. Siempre vulnerable, siempre acompañada, siempre abierta ante la llegada de la tormenta.

FUENTES CONSULTADAS



Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2014.

Allen, Robert C., Douglas Gomery, *Film History Theory and Practice*, Newbery Award Records, Nueva York, 1985.

Aristóteles, “Libro VIII. Sobre la amistad”, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Julio Pallí Bonet, (trad.), Gredos, Madrid, 1998.

Arnal, Ariel, *El cenotafio de la memoria. Historia y conciencia en La batalla de Chile*, URV y SIMO, Tarragona y Ciudad de México, 2016.

Arriaga Jordán, Guillermo, *Salvar el fuego*, Alfaguara, Ciudad de México, 2020.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estetica Del Cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2005.

Bachelard, Gaston, *La formación del espíritu científico*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 2000.

Bermúdez Lobera, Juan, María Rita Díaz Ferraro, Rocío del Carmen Osorno Velázquez, “Morir en el camino: fallecimientos de personas migrantes en México”, *Rutas*, no. 2, 2020, 8-25.

Bordwell, David, Kristin Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción*, Yolanda Fontal Rueda (trad.), Paidós, Barcelona, 1995.

Broude. Norma y Garrard D., Mary, “Female Subjective Agency and Its Repression” *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*, University of California Press, Londres, 2005.

- Bruzzi, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Nueva York, 2001.
- Camera Obscura Collective, "Feminism and Film. Critical Approaches", *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, Londres, 2003.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton, 2004.
- Chion, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Chion, Michel, *The Voice in Cinema*, Claudia Gorbman (trad.), Columbia University Press, Nueva York, 1999.
- Cohan, Steven, Ina Rae Hark (eds.), *The Road Movie Book*, Routledge, Nueva York, 1997.
- Corpi, Lucha, "Marina Madre", Cherrie Moraga, Ana Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda*, Ism Press, San Francisco, 1988.
- Dancyger, Ken, *The Technique of Film and Video Editing. History, Theory and Practice*, Focal Press, Oxford, 2007.
- de Lauretis, Teresa, "La tecnología del género", *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan Press, Londres, 1989, 1-30.
- Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1983.
- Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial, Buenos Aires, 2014.

Domínguez Prieto, Xosé Manuel, “La persona según Viktor E. Frankl”, *Pensadores en la frontera: actas*, VI Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago 2001, Santiago de Compostela, 2003.

Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana, Brisbane, 1999.

Fajardo, Roberto, “Intersticios Semióticos; lo posible como modo de ser. Herramientas para la investigación en arte”, VIII Jornadas “Peirce en Argentina”, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2019.

Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1992.

Frankl, Viktor, *La voluntad de sentido. Conferencias escogidas sobre logoterapia*, Herder, Barcelona, 1988.

Gadamer, Hans-Georg, “La subjetivación de la estética por la crítica kantiana”, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.

Haraway, Donna, “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.

Harris, Robert A., *A Handbook of Rhetorical Devices*, Merlot, Long Beach, 2009.

Herrera López, Gara, *De la amistad aristotélica a la empatía spinozista: Edmundo Dantés bajo la perspectiva de Spinoza*, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2014.

Jiménez Valdez, Elsa Ivette, “Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida”, *Región y sociedad*, vol. XXVI, 2014.

Koselleck, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Gallimard, París, 2000.

Larson Guerra, Samuel, *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, UNAM, Ciudad de México, 2010.

Millett, Kate, “El testimonio de la sexualidad”, *Política sexual*, (trad.) Ana María Bravo García, Cátedra, Madrid, 1995.

Morgade Salgado, Marta, “Del valor estético de la empatía al negocio inteligente de las emociones: la psicología estética de Theodor Lipps a las puertas del tercer milenio”, *Historia de la Psicología*, Madrid, vol. 21, no. 2-3, 359-372.

Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001.

Muñoz Pérez, Enrique, “El concepto de empatía (*Einfühlung*) en Max Scheler y Edith Stein. Sus alcances religiosos y políticos”, *Veritas*, Maule, no. 38, 2017, 77-95.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.

Ortiz de Landázuri, Manuel Cruz, “¿Es el concepto platónico del amor intelectualista? Eros como impulso contemplativo y desiderativo en Platón”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Madrid, vol. 34, no. 2, 2017, 9-25.

Oxford University Press, *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

Pearlman, Karen, *Cutting Rythms. Shaping the Film Edit*, Focal Press, Oxford, 2009.

Plantinga, Carl R., *Retórica y representación en el cine de no ficción*, UNAM, Ciudad de México, 2014.

Platón, “Banquete”, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández, Emilio Lledó Íñigo (trads.), Gredos, Madrid, 1988.

Pollock, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Fiordo, Buenos Aires, 2013.

Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Eduardo Ducay (trad.), Taurus, Madrid, 1987.

Rosales Meana, Diego, “El cuerpo humano como subjetividad según Edith Stein. En torno al monismo antropológico”, *Pensamiento*, Madrid, vol. 66, no. 2, 2010, 833-845.

Rosenstone, Robert A., *History on film. Film on History*, Routledge, Nueva York, 2013.

Rosenstone, Robert A., “The Historical Film as Real History”, *Filmhistoria*, vol. V, no. 1, 1995, 5-23.

Ross-Smith, Anne, Martin Kornberger, “Gendered Rationality? A Genealogical Exploration of the Philosophical and Sociological Conceptions of Rationality, Masculinity and Organization”, *Gender, Work & Organization*, vol. 11, no. 3, 280-305.

Rubin, Gayle, “El tráfico de mujeres, notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, *Nueva Antropología*, vol. VIII, no. 30, 1986, 95-145.

Sánchez-Biosca, Vicente, *Teoría del montaje cinematográfico*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1991.

Segato, Rita Laura, “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”, *Tinta Limón*, Buenos Aires, 2013.

Segato, Rita Laura, “Los principios de la violencia”, *Las estructuras elementales de la violencia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

Shakespeare, William, *La tempestad*, Gradifco, Buenos Aires, 2006.

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, Nueva York, 2004.

Stein, Edith, *Sobre el problema de la empatía*, Trotta, Madrid, 2004.

Tassara, Mabel, Oscar Steimberg, *La figura en el cine: Articulaciones de la operatoria figural textual en interacción con poéticas filmicas*, Universidad de Buenos Aires, 2015.

Thompson, Roy, *Manual de montaje. Gramática del montaje cinematográfico*, Plot Ediciones, Madrid, 2001.

Turner, Victor, *La selva de los símbolos*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 2013.

Fuentes consultadas en línea

Ambulante Gira de Documentales, “RASTROS Y LUCES: Entrevista con Miriam Carbajal”, *YouTube.com*, 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=ileOEvlpgSI>>, (3 nov. 2022).

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, “Tatiana Huezo presenta su documental ‘Tempestad’ en el CUEC”, *Facebook.com*, 25 oct. 2017, <<https://www.facebook.com/CUECUNAMOficial/videos/1493762194024456/>>, (2 sep. 2021).

CineNT.com, “Entrevista con Tatiana Huezo, directora de *Tempestad*”, *YouTube.com*, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=O0deoIF31hs>>, (3 oct. 2022).

Cineteca Nacional, “#InvitadoCineteca Tatiana Huezo. Directora del documental “*Tempestad*”.”, *YouTube.com*, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=Oku0dlqUjMs>>, (4 oct. 2022).

Diccionario de la Lengua Española, “*Tempestad*”, *Rae.es*, 2001, <<https://www.rae.es/drae2001/tempestad>>, (2 feb. 2022).

Elsa Solorio Borbón, “*Tempestad - Tatiana Huezo*”, *YouTube.com*, 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=YLFdU3qlNwo>>, (27 nov. 2022).

FICM, “#FICM2021: Entrevista Tatiana Huezo”, *YouTube.com*, 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=UJFnbfc9zE>>, (4 oct. 2022).

IMCINE, “*TEMPESTAD* de Tatiana Huezo | Entrevista”, *YouTube.com*, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=IAUHXC6GO9I>>, (5 oct. 2022).

INEGI, “Violencia contra las mujeres en México”, *INEGI.com*, 2022, <<https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/>>, (30 may. 2023).

Infobae, “Feminicidios en México registraron una tendencia al alza durante primer trimestre del año”, *Infobae.com*, 2023, <<https://www.infobae.com/mexico/2023/04/25/feminicidios-en-mexico-registraron-una-tendencia-al-alza-durante-el-primer-trimestre-del-ano/>>, (30 may. 2023).

Lerman, Gabriel, “Tatiana Huezo: Soy una enamorada del cine”, Hollywood Foreign Press Association, 2017, *Golden Globe Awards*,

<<https://www.goldenglobes.com/articles/tatiana-huezo-soy-una-enamorada-del-cine>>, (17 may. 2022).

“Tempestad Press Kit”, *TempestadTheFilm.com*, <<http://www.tempestadthefilm.com/>>, (9 oct. 2021).

Vivecanal Tv, “Plática con Tatiana Huezo - Documental Tempestad”, *YouTube.com*, 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=BdYtywyi390>>, (4 oct. 2022).

Ficha técnica

Tempestad (México, 2016). Dir. Tatiana Huezo, a partir de su guion. Cinefotografía en color: Ernesto Pardo. Montaje: Lucrecia Gutiérrez Maupomé, Tatiana Huezo. Música: Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman. Producción: Nicolás Celis, Sebastian Celis, José Cohen, Jim Stark, Øyvind Stiauren, Joakim Ziegler. Compañías productoras: Pimienta Films, Bambú Audiovisual, Cactus Film & Video y Terminal. Dur. 105 min.

Con: Miriam Carbajal (como ella misma), Adela Alvarado (como ella misma).



ANEXOS

Duración del plano	No. del plano	Secuencia	Breve descripción
2 min. 16 seg.	1	1	Créditos, voz en <i>off</i> de Miriam Carbajal con ruidos de la naturaleza de fondo.
14 seg.	1	2	Ventana de casa abandonada con vista a árboles en el atardecer.
9 seg.	2		Otra ventana con la misma especie de vista y luz de la anterior.
10 seg.	3		Una puerta en esa misma casa descuidada da hacia un pasillo.
13 seg.	4		Vista a la cancha de básquetbol deteriorada de lo que aparenta ser un penal.
13 seg.	5		<i>Insert</i> de un par de zapatos negros en el piso del mismo recinto.
9 seg.	6		Otra ventana, ahora sin otra vista más que un cielo gris.
8 seg.	7		Ventanas dobles con vista similar a la del plano anterior.
9 seg.	8		Árboles en el viento vistos desde una ventana en contrapicada.
8 seg.	9		Vista externa del penal.
7 seg.	10		Vista externa de otro edificio del penal, más de cerca.
17 seg.	11		Vista de un edificio deteriorado.
8 seg.	12		<i>Insert</i> de un grafiti que dice "GALEANA".
7 seg.	13		Vista de una casa y una calle, ambas deterioradas y solas.

5 seg.			Toma más cercana de la misma casa del plano anterior.
5 seg.	14		Una pescadería abandonada.
5 seg.	15		Un edificio abandonado.
4 seg.	16		Otra toma del mismo edificio abandonado.
8 seg.	17		Toma de unas escaleras abandonadas y deterioradas.
10 seg.	18		Casa descuidada que da hacia la calle en la que pasa un peatón.
8 seg.	19		Toma de una calle desde arriba.
10 seg.	20		Toma de otra calle desde arriba.
23 seg.	1	3	Un tren moviéndose en una estación de trenes.
19 seg.	2		Una mujer recargada en un pilar de la estación de trenes, gente pasando.
9 seg.	3		Una mujer sentada, se empieza a escuchar a una persona anunciando un tren.
5 seg.	4		Otra mujer sentada, se escucha el mismo anuncio del tren.
4 seg.	5		Una niña parada de perfil, mismo anuncio del tren.
5 seg.	6		Hombre de perfil tomando un teléfono público con la mano, mismo anuncio del tren.
4 seg.	7		Misma toma de la niña del plano 5, con el mismo anuncio del tren.

4 seg.	8		Vista de un hombre a través de varias puertas de vidrio.
4 seg.	9		Un soldado entre pilares de la estación de tren.
8 seg.	10		Otro soldado, bloqueado por un letrero de aviso de productos prohibidos para pasajeros.
5 seg.	11		Un camión de pasajeros del cual están sacando equipaje.
12 seg.	12		Un hombre colgando un teléfono público
10 seg.	13		Soldados conversando a través de puertas de vidrio.
6 seg.	14		Figura sentada en contraluz.
10 seg.	1	4	Vista de la carretera desde un camión, está anocheciendo.
15 seg.	2		Otra toma de la carretera desde un camión, más anochecido.
12 seg.	3		Mujer en contraluz viendo hacia la carretera por la ventana del camión por la mañana.
10 seg.	4		Vista de la carretera desde un camión por la mañana.
10 seg.	5		Otra vista de la carretera desde un camión por la mañana.
10 seg.	6		Madre e hijo pequeño en el camión. Madre viendo por la ventana, hijo dormido en su pecho.

9 seg.	7		Hombre viendo por la ventana del camión, sólo se le ilumina la parte frontal del rostro.
26 seg.	8		Joven mujer viendo por la ventana del camión, policías federales pasando a su lado en la carretera.
7 seg.	9		Persona jugando con sus manos (en contraluz) contra la ventana del camión.
10 seg.	10		Rostro de mujer viendo hacia el frente en el camión.
9 seg.	11		Dos niños de espaldas y en contraluz viendo por la ventana del camión.
16 seg.	1		Dos redadas de la policía federal en la carretera.
8 seg.	2		Dos patrullas federales y un policía acercándose a hablar con otro a la caseta.
9 seg.	3	5	Un policía federal blindado visto en picada.
10 seg.	4		Mismos policías del plano dos.
7 seg.	5		Policías blindados y armados conversando y caminando.
11 seg.			Patrullas estacionadas, se comienza a escuchar a un militar preguntándole a alguien “¿de dónde vienen?”
33 seg.	1	6	Se interrumpe voz en <i>off</i> de Miriam, se escucha y ve una conversación de un militar preguntándole a un

			hombre a dónde se dirige y por qué razones.
9 seg.	2		Un policía en motocicleta hablando con un hombre, se comienza a escuchar a otro militar preguntando datos.
27 seg.	3		Militar cuestionando a una joven sobre su educación y destino.
9 seg.	4		Policía federal atrás de su patrulla.
14 seg.	5		Militar cuestionando a otro hombre.
9 seg.	1	7	Vista de la carretera desde la carretera.
6 seg.	2		Una niña viendo por la ventana de un camión.
8 seg.	3		Vista de terracería y una patrulla federal desde un camión.
7 seg.	4		Un hombre en el camión viendo hacia el frente.
14 seg.	5		El reflejo de una mujer que ve a la ventana del camión. Comienza música.
12 seg.	6		Vista a la carretera desde la ventana del camión.
8 seg.	7		Una mujer mayor en el camión viendo hacia el frente.
11 seg.	8		Un hombre en el camión despertando y viendo patrullas de federales.

9 seg.	9		Vista de la carretera desde parabrisas del camión.
8 seg.	10		Mujer recargada en ventana del camión viendo hacia el frente.
10 seg.	11		Campo agrario visto desde ventana del camión.
9 seg.	12		Pareja despertando en el camión.
7 seg.	1	8	Personas sentadas en una fonda.
6 seg.	2		<i>Close-up</i> a madre e hijo charlando en una mesa de la fonda.
8 seg.	3		Mesera retirándole los platos a una familia.
4 seg.	4		Anciano de perfil bebiendo de una taza.
11 seg.	5		Mesera vista desde afuera de la cocina de la fonda.
20 seg.	6		Violinista jarocho que estaba tocando la música, sentado afuera de la fonda.
29 seg.	1		9
10 seg.	2	Vista de un puerto marítimo al anochecer.	
12 seg.	3	Vista del puerto marítimo al anochecer desde la ventana del camión.	
8 seg.	4	Casas y calles de un pueblo de noche en picada.	

9 seg.	5		<i>Close-up</i> de la misma calle de noche en picada, pasa un camión blanco.
6 seg.	6		Negocios de noche vistos en picada.
7 seg.	1	10	Luces de patrulla reflejadas en una pared en el interior de la oficina de la AFI.
6 seg.	2		Ventilador de la oficina con luces de patrulla.
7 seg.	3		Vista hacia la calle y a un letrero de hotel desde una ventana.
5 seg.	4		Vista a un pasillo con varias puertas, una cerrándose.
9 seg.	5		Vista en picada de las manos de una secretaria enrollando papel.
11 seg.	6		Un cuarto con un colchón en el piso, la ventana abierta y la cortina ondeando con el aire.
12 seg.	7		Vista cenital desde en medio de unas escaleras, una mujer caminando en medio.
9 seg.	8		Visa desde adentro del edificio hacia afuera, se ve a una prostituta parada en la puerta del edificio.
13 seg.	9		Vista en picada de la misma secretaria del plano 5, dos personas acercándose a ella.
8 seg.	10		<i>Close-up</i> de la secretaria vista en $\frac{3}{4}$.
13 seg.	11		Otro pasillo del edificio con varias puertas, otra puerta se cierra.

12 seg.	1	11	Vista de otro pasillo con varias puertas, esta vez en “El arraigo”.
9 seg.	2		Vista desde un pasillo del edificio.
6 seg.	3		Una mujer de espaldas en medio cuerpo.
8 seg.	4		Vista de casas de tabique desde una ventana.
10 seg.	1	12	Toma del espejo del lavabo de un baño de mujeres.
9 seg.	2		Una abuela y su nieta bebé en el baño, mujeres peinándose en frente de ellas.
11 seg.	3		Mujer peinándose frente al espejo.
12 seg.	4		Mujer peinando a su hija pequeña frente al espejo.
12 seg.	5		Mujeres peinándose en varios planos del baño, algunas vistas a través de espejos.
8 seg.	6		Mujer limpiando el lavabo, vista desde el espejo.
5 seg.	1	13	Andén de una estación de camiones visto desde el interior.
5 seg.	2		Mujer sentada en el andén vista desde el interior de la estación.
7 seg.	3		Mujer parada e impaciente dentro de la estación.
8 seg.	4		Mujer sentada en el andén con un camión atrás.
8 seg.	5		Gente caminando por la estación.

7 seg.	6		Mujer sentada en la estación viendo a la cámara y luego apartando la mirada.
7 seg.	7		Mujer sentada en la estación viendo al frente.
6 seg.	8		Mujer mayor parada en frente de una ventana de la estación.
7 seg.	9		Gente esperando en el andén.
8 seg.	10		Hombre trapeando el piso del andén.
8 seg.	11		Dos mujeres sentadas en el andén viendo fijamente a la cámara.
26 seg.	1	14	Vista de los árboles de la carretera desde la ventana de un camión.
22 seg.	2		Niña viendo árboles por la ventana del camión. Sale y entra de contraluz.
13 seg.	3		Vista de un puente en contrapicada desde la ventana del camión.
14 seg.	4		Hombre joven viendo la naturaleza desde la ventana del camión.
10 seg.	5		Pick-up de militares vista desde el parabrisas del camión.
13 seg.	6		Mujer joven viendo la naturaleza desde la ventana del camión.
9 seg.	7		Vista del cielo gris y los árboles desde la ventana del camión.
9 seg.	8		Mujer mayor quedándose dormida en el camión.

13 seg.	9		Mujer joven con la mano en la barbilla viendo la naturaleza desde la ventana del camión.
17 seg	10		Paisaje de la carretera visto desde la ventana del camión.
8 seg.	11		Madre e hija viendo la naturaleza desde la ventana del camión.
8 seg.	12		<i>Insert</i> a manos tomadas de mujer adulta y niña pequeña.
20 seg.	13		Hombres en un camión rojo sin techo vistos desde el camión.
17 seg.	14		Mujer joven viendo la naturaleza desde la ventana del camión.
10 seg	15		Mujer viendo la naturaleza desde la ventana del camión.
22 seg.	16		Paisaje de la carretera visto desde parabrisas trasero.
18 seg.	17		<i>Close-up</i> de mujer sentada en el camión viendo hacia el frente.
15 seg.	18		Ventana lluviosa enfocada con paisaje borroso de la carretera atrás.
12 seg.	19		<i>Close-up</i> de mujer sentada en el camión viendo hacia el frente y luego hacia la ventana.
15 seg.	20		Parabrisas lluvioso enfocado con paisaje borroso de la carretera atrás.
22 seg.	21		Rayas del pavimento lluvioso de la carretera vistas desde parabrisas.

18 seg.	22		Carretera lluviosa vista desde el parabrisas.
13 seg.	23		Paisaje lluvioso visto desde la ventana del camión.
14 seg.	24		Árboles y lluvia vistos desde la ventana del camión.
9 seg.	25		Una mujer en la lluvia recargada en un coche vista desde la ventana del camión.
13 seg.	26		<i>Close-up</i> de mujer sentada en el camión viendo hacia abajo.
12 seg.	27		Rayas del pavimento lluvioso de la carretera vistas desde parabrisas.
14 seg.	28		Carretera lluviosa vista desde el parabrisas.
6 seg.	29		Llantas de tráiler en la lluvia vistas desde la ventana.
14 seg.	30		Rayas del pavimento lluvioso de la carretera vistas desde la ventana.
8 seg.	31		Llantas de tráiler en la lluvia vistas desde el parabrisas.
12 seg.	32		Interior del camión visto desde el frente.
9 seg.	33		Mujer joven viendo la naturaleza desde la ventana del camión.
11 seg.	34		Hombre mayor viendo la naturaleza desde la ventana del camión.
8 seg.	35		Hombre joven a la ventana del camión.

12 seg.	36		Mujer joven duerme recargada en la ventana del camión.
8 seg.	37		Niño duerme recostado en el camión.
11 seg.	38		Hombre duerme sentado en el camión.
12 seg.	39		Mujer viendo la naturaleza desde la ventana del camión.
14 seg.	40		Hombre mayor sentado en el camión ve al frente.
19 seg.	1	15	Caseta con lluvia vista desde el parabrisas, perro caminando despreocupado.
14 seg.	2		Calles de un pueblo vistas desde la ventana del camión.
19 seg.	3		Un hombre en bicicleta y un coche en la calle vistos desde la ventana.
10 seg.	4		Un hombre en con impermeable visto desde la ventana.
11 seg.	5		La calle y los coches desenfocados, de noche y con lluvia vistos desde la ventana.
10 seg.	6		La calle y los coches desenfocados, de noche y con lluvia vistos desde la ventana.
33 seg.	7		La calle y los coches desenfocados, de noche y con lluvia vistos desde la ventana, casi en plena oscuridad.

13 seg.	8		El pavimento mojado y reflejando luces rojas de coches visto desde el parabrisas.
12 seg.	9		La calle y los coches desenfocados, de noche y con lluvia vistos desde la ventana, casi en plena oscuridad.
21 seg.	10		Una mujer dormida en el camión, tapada con una cobija.
14 seg.	1	16	Termina voz en <i>off</i> de Miriam. Un caballo pastando en el anochecer, un rayo de tormenta detrás de él.
21 seg.	2		Plano medio de una mujer en el campo que mira a cámara y luego se voltea.
16 seg.	3		Una carpa de circo en medio del campo.
13 seg.	4		Una persona subiendo a los andamios de la carpa en contraluz.
12 seg.	5		<i>Long shot</i> de tres personas armando la carpa, se escucha su conversación.
14 seg.	6		Casa rodante en el medio del campo.
20 seg.	7		Adela adentro de la casa rodante acomodando una mesa y quejándose de que no sirve.
16 seg.	8		Adela ve a la cámara mientras se escucha lo que dice en voz en <i>off</i> .
12 seg.	9		Carpa del circo vista desde la ventana de la casa rodante.

9 seg.	10		Mujer limpiándole la cara a joven mujer con agua dentro de la casa rodante.
7 seg.	11		Tres niños pequeños acostados y sentados sobre una cama dentro de la casa rodante.
13 seg.	12		Mujer jugando con niño a través de la ventana de la casa rodante.
31 seg.	13		Mujer calmando y despertando a dos niños pequeños dentro de la casa rodante.
14 seg.	14		Adela alistándose adentro de la casa rodante.
7 seg.	1	17	Adela viendo a los niños correr dentro de la carpa.
18 seg.	2		Pies de niños corriendo dentro de la carpa.
7 seg.	3		Manos de niños haciendo ejercicio dentro de la carpa.
4 seg.	4		Pies de niños haciendo ejercicio dentro de la carpa.
10 seg.	5		Niña haciendo ejercicio dentro de la carpa.
10 seg.	6		Niña haciendo ejercicios de muñecas dentro de la carpa.
9 seg.	7		Niño haciendo ejercicios de brazos dentro de la carpa.
7 seg.	8		Adela demostrándole los ejercicios a los niños.

10 seg.	9		Niños haciendo ejercicios de 'elefantitos' dentro de la carpa.
17 seg.	10		Niña pequeña es regañada por Adela por quedarse en cuclillas y no hacer los ejercicios.
7 seg.	11		Niña estirándose con el estómago pegado al piso de la carpa y las manos bajo la barbilla.
6 seg.	12		Niña estirándose con el estómago pegado al piso de la carpa y las manos bajo la barbilla.
10 seg.	13		Instructora estirando las ingles de una niña pegándola al piso de la carpa.
6 seg.	14		Instructora estirando las ingles de una niña pegándola al piso de la carpa.
9 seg.	15		Niño sentado descansando sobre caja de metal.
8 seg.	16		Niñas haciendo acrobacias, sólo se ven sus cabezas y pies cuando se paran de manos.
9 seg.	17		Adela ayudando a una niña a hacer el arco.
7 seg.	18		Niña de cabeza siendo estirada por Adela.
16 seg.	19		Niña de cabeza siendo estirada por Adela.

8 seg.	20		Adela ayudando a una niña a hacer el arco.
19 seg.	21		Niña haciendo contorsiones dorsales.
3 seg.	22		Pies de niña colgando de algún trapecio o aro.
6 seg.	23		Niña estirándose colgada de un trapecio o aro.
5 seg.	24		Instructora dándole órdenes para el estiramiento.
18 seg.	25		Adela instruyendo a niña sobre sus movimientos corporales.
10 seg.	26		Niña recostada en un aro colgante.
10 seg.	27		Niña escuchando instrucciones de la instructora.
10 seg.	28		Instructora dándole órdenes a la niña.
5 seg.	29		Adela viendo a niña estirarse. Vuelve a relatar en voz en <i>off</i> .
11 seg.	30		Niña haciendo contorsiones.
9 seg.	31		Niña recuperándose de sus contorsiones.
16 seg.	32		Instructora ayudando a niña en el aro y felicitándola.
10 seg	1	18	Niña hablando sin sonido y viendo al frente hacia la carpa.
8 seg.	2		Instructora acariciando y riéndose con los niños adentro de la carpa.
6 seg.	3		Otra instructora jugando con una niña adentro de la carpa.

8 seg.	4		Adela viendo a las instructoras jugando con los niños dentro de la carpa.	
19 seg.	5		Niña de espaldas en contraluz.	
19 seg.	1	19	Carretera en el amanecer vista desde la ventana de un camión.	
8 seg.	2		Niño recostado sonriendo adentro del camión.	
8 seg.	3		Mujer recargada en la ventana dormida dentro del camión con el niño a un lado.	
9 seg.	4		Carretera de madrugada vista desde el parabrisas del camión.	
15 seg.	5		Camión llegando a estación. Comienza voz <i>en off</i> con relato de Miriam.	
6 seg.	6		Gente bajándose del camión.	
6 seg.	7		Gente esperando en el andén.	
8 seg.	8		Dos mujeres esperando en el andén.	
9 seg.	1		20	<i>Insert</i> de pared blanca con manchas.
6 seg.	2			<i>Insert</i> de mesa descuidada.
5 seg.	3	Toma cenital de una cama matrimonial.		
9 seg.	4	Una puerta y una ventana de mosaicos de las que proviene la única luz.		
9 seg.	5	Escaleras y la misma puerta y ventana del plano 4, sólo que de lejos.		
13 seg.	6	Mujer mayor entrando por la puerta.		

9 seg.	7		Misma mujer sentada en una oficina.
8 seg.	8		Mujer limpiando ventanilla de una puerta.
6 seg.	9		Vista a un cuarto desde afuera.
6 seg.	10		Una puerta verde enmarcada por paredes y tubos.
30 seg.	11		Un cuarto en contraluz con un hombre entrando.
16 seg.	12		Dos hombres en la puerta del edificio vistos en picada.
12 seg.	1	21	Una mujer entrando a un mercado.
21 seg.	2		Un hombre sentado en el mercado y personas pasando.
15 seg.	3		<i>Long shot</i> del pasillo del mercado, personas caminando.
13 seg.	4		<i>Long shot</i> del pasillo de comida del mercado, personas sentadas.
9 seg.	5		Hombre y mujer organizando el comedor del mercado.
11 seg.	6		<i>Bird's Eye View</i> del mercado.
10 seg.	7		Toma en contrapicada de la pollería.
7 seg.	8		<i>Bird's Eye View</i> del mercado.
7 seg.	9		<i>Bird's Eye View</i> del mercado.
19 seg.	10		Mujeres mayores sirviendo comida.
16 seg.	1	22	Hombres cargando y acomodando cajas de mercancía.
8 seg.	2		Hombre acomodando cosas de espaldas.
9 seg.	3		Hombre limpiando pescados.

6 seg.	4		<i>Insert a cubeta con restos de pescados.</i>
9 seg.	5		Hombres rodeando un bote de pesca y trabajando.
5 seg.	6		<i>Insert a las botas de uno de los trabajadores.</i>
5 seg.	7		<i>Insert a las botas de otro de los trabajadores.</i>
28 seg.	8		Grupo de hombres trabajando en botes de pesca cerca de la orilla.
10 seg.	9		Vista desde una ventana con rejas al mar.
8 seg.	10		<i>Insert a pescados desechados.</i>
13 seg.	11		<i>Insert a pies de limpiador de pescado.</i>
9 seg.	12		<i>Insert a pescado siendo fileteado.</i>
16 seg.	13		Limpiador de pescado alimentando gaviotas en contraluz.
12 seg.	1	23	Mujer trabajando con sus manos.
8 seg.	2		Persona levantando cortinaje de refrigerador.
14 seg.	3		Mujer trabajando con sus manos.
8 seg.	4		Hombre trabajando con sus manos.
13 seg.	5		Mujer joven trabajando con sus manos.
13 seg.	6		Mujer joven trabajando con sus manos.
10 seg.	7		<i>Insert a botas de un trabajador.</i>
9 seg.	8		<i>Insert a botas de una trabajadora.</i>
8 seg.	9		Mujer pelando camarones.
6 seg.	10		Mujer pelando camarones.

8 seg.	11		Mujer pelando camarones.
6 seg.	12		Mujer pelando camarones.
7 seg.	13		Mujer pelando camarones.
15 seg.	14		Gato bebé en contraluz lamiendo el piso.
23 seg.	15		Hombre cargando y colocando hielo en una caja.
15 seg.	16		Cuatro mujeres pelando camarones.
11 seg.	17		Mayor grupo de mujeres pelando camarones.
12 seg.	1	24	Mujer viendo por la ventana de una casa despintada.
10 seg.	2		Hombre trabajando con máquina para soplar.
10 seg.	3		Par de soldados martillando.
7 seg.	4		Insert a botas de soldados trabajando.
4 seg.	5		Hombre debajo de soldados y chispa cayendo.
8 seg.	6		Soldador en andamio soldando.
9 seg.	7		Soldador observando a los demás trabajando.
6 seg.	8		Soldador descansando en el andamio.
8 seg.	9		Long shot de soldados trabajando en el barco.
25 seg.	10		Limpiador de pescado a contraluz con barco pasando detrás.

29 seg.	1	25	Cable de luz con cielo nublado y malabares siendo lanzados. Empieza voz en <i>off</i> de Adela.
9 seg.	2		Hombre joven lanzando malabares al aire.
13 seg.	1	26	Adela tocando instrumento hecho de botellas de vidrio adentro de la carpa.
18 seg.	2		<i>Close-up</i> a la cara de Adela mientras toca instrumento hecho de botellas de vidrio adentro de la carpa.
6 seg.	1	27	Manos de niña haciendo figuras de arcilla.
6 seg.	2		Manos de niña haciendo figuras de arcilla.
7 seg.	3		Cara de niña mientras hace figuras de arcilla.
11 seg.	4		Cara de niña mientras hace figuras de arcilla.
10 seg.	5		Cara de niña mientras hace figuras de arcilla.
12 seg.	1		Niña tomando té en la puerta de la casa rodante con un perro.
10 seg.	2	28	Bebé asomándose por ventana de casa rodante con la cortina cubriéndole la cabeza.
6 seg.	3		Dos mujeres cuidando dos niños pequeños afuera de la casa rodante.
9 seg.	4		Mujer caminando entre las casas rodantes con dos niños en brazos.

22 seg.	5		Mujer cargando a niña y niños jugando afuera de la carpa.
13 seg.	1	29	<i>Insert</i> a fotografía familiar de Adela con sus dos hijos.
12 seg.	2		Adela ve hacia el frente mientras se escucha su relato en voz en <i>off</i> .
7 seg.	3		<i>Insert</i> a fotografía de Mónica, hija de Adela.
8 seg.	1	30	Adela limpiando la pared.
8 seg.	2		<i>Long shot</i> de adolescentes jugando.
12 seg.	3		Adela y otra mujer limpiando una estructura de metal.
22 seg.	4		<i>Long shot</i> de adolescentes bajando estructura de metal que Adela limpia.
16 seg.	5		Adolescentes vistos desde ventana sucia de la estructura de metal.
21 seg.	6		Adolescentes y Adela platican en estructura de metal.
17 seg.	1	31	Mujer pone ingredientes en una olla.
14 seg.	2		Adela y tres mujeres sentadas de espalda debajo de la carpa.
5 seg.	3		Rostro de una mujer.
4 seg.	4		Rostro de otra mujer.
5 seg.	5		Adela y la mujer del plano 4 de perfil.
6 seg.	6		Mujer riendo.
5 seg.	7		Adela y mujer riendo.
13 seg.	8		Adela riendo y escuchando mujeres.
19 seg.	9		Adela y dos mujeres riendo y conversando.

9 seg.	10		Adela y mujer riendo.
5 seg.	11		Mujer riendo.
4 seg.	12		Adela riendo y escuchando mujeres.
6 seg.	13		Mujer riendo.
7 seg.	14		Dos mujeres conversando y riendo.
4 seg.	15		Adela riendo y escuchando mujeres.
17 seg.	16		Mujer riendo.
4 seg.	17		Mujer riendo.
7 seg.	18		Mujer riendo.
3 seg.	19		Mujer riendo.
3 seg.	20		Adela riendo y escuchando mujeres.
40 seg.	21		Mujeres conversando y una de ellas abrazando a Adela.
13 seg.	22		Mujer llorando y abanicándose.
9 seg.	23		Mujer llorando.
8 seg.	24		Mujer escuchando con tristeza.
14 seg.	25		Mujer y Adela abrazándose y luego riendo.
2 seg.	26		Mujer riendo.
18 seg.	27		Mujer riendo.
5 seg.	28		Mujer mofándose y riendo.
6 seg.	29		Adela y las tres mujeres riendo.
16 seg.	1	32	Niña ve y sonríe a la cámara dentro de la carpa.
13 seg.	2		Vista del campo a través de los tubos en contraluz de la carpa.
8 seg.	3		Manos de Adela y joven mujer tocando el instrumento hecho de botellas de vidrio.

9 seg.	4		Adela y joven mujer tocando el instrumento hecho de botellas de vidrio.
18 seg.	5		Rostros de Adela y joven mujer tocando el instrumento hecho de botellas de vidrio.
12 seg.	6		Niño jugando afuera de la carpa donde se cuelga ropa para secado.
12 seg.	7		Joven mujer tocando el instrumento hecho de botellas de vidrio.
13 seg.	8		Niña parada afuera de la carpa.
10 seg.	1	33	Pasto del campo siendo acariciado por el viento.
10 seg.	2		Pasto del campo siendo acariciado por el viento con cables de luz detrás.
9 seg.	3		Palmeras siendo acariciadas por el viento. Empieza relato de Miriam en voz en <i>off</i> .
11 seg.	4		Pasto del campo siendo acariciado por el viento.
10 seg.	5		Vendedor de impermeables en la orilla de la carretera.
11 seg.	6		Pasto y árboles del campo siendo acariciados por el viento.
7 seg.	7		Vendedor de cacahuates a la orilla de la carretera atravesado por camiones.
10 seg.	8		Mujer dormida, recargada en la ventana de un camión.

15 seg.	9		Niño viendo por la ventana del camión.
12 seg.	10		Vista del paisaje de la carretera desde la ventana del camión.
18 seg.	11		Dos mujeres dormidas sentadas en el camión.
15 seg.	12		Mujer viendo por la ventana del camión.
17 seg.	13		Mujer en la parte trasera de una pick-up.
8 seg.	14		Persona desnuda caminando por la orilla de la carretera.
11 seg.	15		Hombre viendo por la ventana del camión.
15 seg.	16		Pavimento de la carretera visto desde la ventana.
32 seg.	17		Carretera con militares, gasolineras, camiones y coches vista desde la ventana.
13 seg.	18		Hombre dormido en el camión.
15 seg.	19		Vista del paisaje de la carretera desde la ventana del camión.
13 seg.	20		Un bote en medio de un pastizal.
12 seg.	21		Vendedor de impermeables en la orilla de la carretera.
10 seg.	22		Hombre afuera de restaurante de mariscos.
15 seg.	23		Hombre joven afuera de restaurante de mariscos.

13 seg.	24		Hombre con una pick-up a la orilla de la carretera.
15 seg.	25		Dos hombres arreglando cables de luz en el campo.
13 seg.	26		Palmeras siendo acariciadas por el viento.
20 seg.	27		Pasto del campo siendo acariciado por el viento.
19 seg.	28		Hombre cargando una escalera en el campo.
30 seg.	29		Cables de luz y cielo nublado.
15 seg.	30		Pasto del campo siendo acariciado por el viento.
13 seg.	31		Pasto y árboles del campo siendo acariciados por el viento.
19 seg.	32		Pasto y árboles del campo siendo acariciados por el viento.
17 seg.	1		34
27 seg.	2	Carpa del circo siendo acariciada por el viento y niñas pasando frente a ella. Comienza relato de Adela en voz en <i>off</i> .	
16 seg.	3	Personas armando la estructura de la carpa.	
15 seg.	4	Niñas entrando a casa rodante.	
5 seg.	5	Rostro de mujer armando carpa.	
5 seg.	6	Pies de mujer armando carpa.	

9 seg.	7		Rostro de niña viendo por ventana de casa rodante.
8 seg.	8		Rostro de mujer martillando algo al piso.
8 seg.	9		Mujer martillando algo al piso vista desde ventana de casa rodante.
9 seg.	10		Mujer revisando tensión de cuerdas de la carpa.
9 seg.	11		Carpa vista desde ventana lluviosa.
9 seg.	12		Cuerpo de persona con pala a la orilla de la carpa.
10 seg.	13		Carpa del circo siendo acariciada por el viento.
16 seg.	14		<i>Long shot</i> de la carpa.
15 seg.	15		Aro dentro de la carpa visto en contrapicada.
14 seg.	16		Ventana lluviosa.
23 seg.	17		Niña recostada dentro de casa rodante viendo la ventana.
19 seg.	18		Rostro de niña recostada dentro de casa rodante viendo la ventana.
13 seg.	19		Ventana lluviosa.
10 seg.	1	35	Policía federal en la lluvia.
13 seg.	2		Dos policías federales completamente cubiertos bajo la lluvia.
8 seg.	3		Policía parando camioneta en la orilla de la carretera.

10 seg.	4		Policía con impermeable viendo coches desde parte de atrás de su pick-up.
28 seg.	5		Policías viendo al interior de los coches.
22 seg.	6		Pies de policías y de un civil mientras lo baja del coche para catearlo.
14 seg.	1	36	Mujer joven y Adela sentadas al interior de casa rodante.
13 seg.	2		Niña dentro de casa rodante viendo por la ventana.
13 seg.	3		Gato y niña recostados dentro de casa rodante.
9 seg.	4		Mujer joven y Adela sentadas al interior de casa rodante.
10 seg.	5		Ventana rota y empañada.
16 seg.	6		Perro y carpa vistos desde el interior de casa rodante.
13 seg.	1	37	Árboles y carretera vistos desde parabrisas de un camión.
8 seg.	2		Paisaje de la carretera visto desde la ventana del camión.
10 seg.	3		Árboles de la carretera vistos desde la ventana. Comienza relato de Miriam en voz en <i>off</i> .
24 seg.	4		Paisaje de la carretera visto desde la ventana del camión.
23 seg.	5		Mujer mayor sentada en un asiento del camión.

22 seg.	6		Paisaje de la carretera visto desde la ventana del camión.	
13 seg.	7		Carretera vista desde parabrisas de un camión.	
11 seg.	8		Hombre mayor sentado en un asiento del camión.	
12 seg.	9		Naturaleza de la carretera visto desde la ventana del camión.	
19 seg.	10		Carretera vista desde parabrisas de un camión.	
11 seg.	11		Mujer y hombre viendo las ventanas del camión.	
8 seg.	12		Niño sentado en el camión.	
8 seg.	13		Una parte del camión reflejando luz.	
13 seg.	14		Mujer dormida al lado de la ventana.	
12 seg.	15		Hombre al lado de la ventana viendo al frente.	
10 seg.	16		Paisaje de la carretera visto desde la ventana del camión.	
29 seg.	1		38	Policía municipal con su patrulla.
19 seg.	2			Mujer esperando camión detrás de un vidrio.
13 seg.	3			Policías y personas con sus vehículos.
10 seg.	4			Personas esperando camiones.
12 seg.	5			Rostro de mujer mayor esperando camión.
7 seg.	6	Patrulla parada en gasolinera.		
25 seg.	7	Patrulla y policía vistos desde ventana de camión.		

21 seg.	1	39	Hombre en bicicleta en la orilla de la carretera. Comienza relato de Adela en voz en <i>off</i> .
16 seg.	2		Mujer al lado de la ventana del camión viendo al frente.
17 seg.	3		Carretera nebulosa vista desde parabrisas de un camión.
22 seg.	4		Árboles en la niebla.
18 seg.	5		Mujer al lado de la ventana del camión viendo al frente.
13 seg.	6		Paisaje visto desde parabrisas del camión.
13 seg.	7		Cable de luz y crepúsculo vistos desde la ventana del camión.
11 seg.	1	40	<i>Insert a pertenencias y recuerdos de Mónica.</i>
12 seg.	2		<i>Insert a pertenencias y recuerdos de Mónica vistos desde una ventana lluviosa.</i>
11 seg.	3		Una ventana donde se refleja una vela.
49 seg.	4		Mujer joven caminando por el campo en el anochecer.
13 seg.	1	41	Adela maquillándose frente al espejo.
7 seg.	2		<i>Insert a manos de Adela tomando polvo de un recipiente.</i>
12 seg.	3		Rostro de Adela colocándose polvo en la cara.

9 seg.	4		<i>Long shot</i> de Adela maquillándose dentro de la casa rodante.
10 seg.	5		Rostro de Adela colocándose delineador frente al espejo.
7 seg.	6		<i>Long shot</i> de Adela maquillándose dentro de la casa rodante.
11 seg.	7		Rostro de Adela colocándose delineador.
12 seg.	8		Rostro de Adela pintándose la frente al espejo.
11 seg.	9		Rostro de Adela viéndose en el espejo.
12 seg.	1	42	<i>Long shot</i> de la carpa encendiéndose en el anochecer.
15 seg.	2		Adela preparándose detrás de escenas. Comienza música.
16 seg.	3		Niña haciendo acrobacias detrás de escenas.
15 seg.	4		Mujer calentando detrás de escenas.
11 seg.	5		Mujer concentrada detrás de escenas.
10 seg.	6		Otra mujer concentrada detrás de escenas.
9 seg.	7		Adela y niña detrás de escenas.
18 seg.	8		Niña contorsionista en el escenario.
6 seg.	9		Niña viendo el espectáculo.
5 seg.	10		Niña y público viendo el escenario.
16 seg.	11		Niña danzando en el escenario.
20 seg.	12		Adela esperando a salir detrás de escenas.

12 seg.	13		Mujer viendo hacia arriba.
17 seg.	14		Niña en aro vista en contrapicada.
5 seg.	15		Adela viendo espectáculo detrás de escenas.
6 seg.	16		Mujer viendo el espectáculo.
6 seg.	17		Niña viendo el espectáculo.
14 seg.	18		<i>Long shot</i> de carpa de circo encendida en la noche.
11 seg.	1		Plantas vistas de noche desde la ventana de un camión.
12 seg.	2		Mujer dormida en el camión de noche.
15 seg.	3		Hombre dormido en el camión de noche. Comienza relato de Miriam en voz en <i>off</i> .
21 seg.	4		Mujer sentada en el camión viendo hacia abajo,
8 seg.	5	43	Hombre dormido en el camión con la mano en la cara.
10 seg.	6		Hombre dormido en el camión.
12 seg.	7		Pareja dormida en el camión.
12 seg.	8		Mujer viendo hacia la ventana del camión.
10 seg.	9		Vista de la carretera en la madrugada desde el parabrisas.
11 seg.	10		Rayas del pavimento de la carretera vistas desde parabrisas.
14 seg.	1	44	Vista del mar.
18 seg.	2		Cara de un niño en <i>big close up</i> .

27 seg.	3		Manos iluminadas en la oscuridad.
1 min. 41 seg.	4		Árboles y ramas en el fondo de un cuerpo de agua.
37 seg.	5		Fondo de un cuerpo de agua moviéndose.
1 min. 35 seg.	6		Una figura flotando en un cenote vista desde abajo del agua. Comienza música.
4 min. 9 seg.	1	45	Créditos finales.