

TEMPESTAD: UNA CARTOGRAFÍA CORPORAL DE LA VIOLENCIA

Ana Cornide

University of Arizona
Estados Unidos
cornide@email.arizona.edu
ORCID: 0000-0001-9271-3670

Fecha de recepción: 30/10/2019 / Fecha de aceptación: 06/12/2019

Resumen: Este artículo parte de una crítica sobre la violencia y su relación con el arte y examina cómo Tatiana Huezo en su última película documental, *Tempestad* (2016), crea una estética que funciona como una respuesta a los modos contemporáneos de producción y socialización de la violencia visual, así como a la deshumanización de las víctimas en la realidad de la violencia del México del siglo XXI, derivada del poder militarizado de sus fronteras y la denominada "guerra contra el narcotráfico". Huezo se centra específicamente en la desechabilidad biopolítica de los cuerpos de las mujeres, sujetas a la precarización de la justicia, cuyo síntoma es la impunidad creada por la negligencia sistémica del Estado.

Palabras clave: Tatiana Huezo; violencia; necropolítica; marcos de guerra; documental.

Tempestad: an Embodied Cartography of Violence

Abstract: This article uses a critique of violence and its relationship to art to examine how Tatiana Huezo in her latest documentary film, *Tempestad* (2016), creates an aesthetic that functions as a response to contemporary modes of production and socialization of visual violence, as well as the dehumanization of victims, situated in the violence of contemporary Mexico that results from its militarized borders and the so-called "war on drug trafficking." Huezo focuses specifically on the biopolitical disposability of women's bodies, subjected to the precariousness of justice, whose symptom is the impunity that comes from the systemic neglect of the state.

Keywords: Tatiana Huezo, violence; necropolitics; frames of war; documentary.

Tempest: um mapeamento corporal da violência

Resumo: Este artigo parte de uma crítica à violência e sua relação com a arte e examina como Tatiana Huezo em seu último documentário, *Tempestad* (2016), cria uma estética que funciona como resposta aos modos contemporâneos de produção e socialização da violência visual, bem como a desumanização das vítimas na realidade da violência do



México do século XXI, derivada do poder militarizado de suas fronteiras e da chamada “guerra ao narcotráfico”. Huezo se concentra especificamente na descartabilidade biopolítica dos corpos de mulheres, sujeitas à precariedade da justiça, cujo sintoma é a impunidade criada pela negligência sistêmica do Estado.

Palavras-chave: Tatiana Huezo; violencia; necropolítica; marcos de guerra; documentais.

■ **E**n México se vive bajo un estado normalizado de emergencia y tragedia humanitaria debido al aumento de secuestros, asesinatos y desapariciones. Desde el 2006, producto de la militarización del país bajo la estrategia de Felipe Calderón denominada “guerra contra el narcotráfico”, se han registrado más de 120 mil muertos y aproximadamente 33.000 mil personas desaparecidas. Como respuesta a las vagas cifras oficiales y a la urgencia de la representación, el arte ha intentado denunciar la escalada de violencia y dar testimonio de la tragedia desde la perspectiva de las víctimas, vivas y muertas, a fin de reclamar visibilidad, restitución y justicia más allá de las imágenes espectrales de cadáveres que llenan los medios de comunicación, así como los reportes de las organizaciones de derechos humanos que utilizan el sufrimiento como un instrumento para facilitar la respuesta ética de los otros.

Estos eventos, durante los sexenios de Calderón y Peña Nieto, enmarcan una exploración por parte de los creadores mexicanos de los límites de la estética en su relación con la violencia, la memoria y el cuerpo político. En el campo de la estética visual, destaca el desarrollo de un nuevo lenguaje documental que huye de la representación directa de la violencia. Destacan *El velador* (Natalia Almada, 2011) *Cuando cierro los ojos* (Sergio Blanco Martín, 2019), *Soles Negros* (Julien Elie, 2018), *La libertad del Diablo* (Everardo González, 2017) o *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016). Estos proyectos creativos demuestran que la comprensión más profunda de la realidad, particularmente traumática, requiere un compromiso con el cuerpo social e individual, ya vulnerado o precarizado, así como un cuestionamiento de los aspectos ficticios y conflictivos de las imágenes.

Al inventar nuevos paradigmas de autenticidad basados en la admisión de construcciones subjetivas, este lenguaje documental tiende a desarrollar los aspectos psicológicos de la economía afectiva de la imagen, así como a desalojar la seguridad convencional de las categorías representativas del arte político. El problema entonces se desplaza desde el hacer visible una tragedia invisible a la problemática de los modos dominantes de representación, los cuales mantienen la visibilidad del sufrimiento de los otros como un espectáculo que provee una especulación ética o un simple placer voyerista. En palabras de Cristina Rivera Garza:

¿Cómo evitar tanto el morbo como la indiferencia cuando se trata del dolor ajeno? [...] ¿De qué manera evadir el sentimentalismo artero con el que con tanta frecuencia se explora el dolor ajeno con fines de auto-engrandamiento? ¿Cómo evadir el shock comercial de la violencia y tocar, y trastocar si es del todo posible, el mundo de los sufrientes? (Rivera Garza 41)

En este nuevo documental, el montaje de la imagen y el sonido invitan a una reflexión sobre las implicaciones éticas y políticas del imperativo de presenciar y hacer visible el sufrimiento.

En este ensayo, se analizará cómo Tatiana Huevoz¹, en *Tempestad*, se distancia de la representación de la violencia y las imágenes de la desaparición, los feminicidios o el tráfico de personas, producidas por los medios masivos, y abre un espacio de encuentro afectivo con el sufrimiento de la población sacudida por la violencia. El sufrimiento, como signo contemporáneo, se hace visible a través de una serie de mediaciones visuales en las que emerge el problema de su reconocimiento. Para ello, se abordará la representación del cuerpo ausente y su potencial para una política de la memoria y el duelo colectivos, a fin de demostrar cómo en *Tempestad* la voz en *off*, disociada de un cuerpo, adquiere una materialidad geográfica, social y afectiva que sustituye el marco de guerra por una cartografía imaginaria de posibilidades de supervivencia en medio del dolor.

La mayoría del diálogo de la película es un monólogo de voz en *off* de dos mujeres diferentes. La decisión estética y formal es no mostrar el rostro de una de las protagonistas. Nunca vemos a Miriam Carbajal. Sólo se escucha su voz. Ella es la primera en ser escuchada y se deducen ciertos hechos de su narración: que es la madre de un hijo pequeño, Leo; que le amputaron una pierna en algún momento de su vida; que trabajaba en el área de migraciones del aeropuerto de Cancún; y que fue encarcelada, por la policía federal, en una prisión administrada por el cártel del Golfo en Matamoros, acusada por tráfico de personas, un crimen que no cometió. Miriam describe que antes de su encarcelamiento le dijeron que serviría como uno de los “pagadores”, la convicción puramente simbólica de cumplir tiempo por crímenes ajenos.

La segunda voz, que ocupa sólo un tercio de la película, es la de Adela Alvarado, una mujer de mediana edad que proviene de una larga lista de personas del circo, y que hoy opera un pequeño circo familiar. Su hija Mónica, una estudiante universitaria, fue secuestrada y vendida como esclava sexual con el conocimiento

1 Tatiana Huevoz es una cineasta mexicana-salvadoreña. Graduada del Centro de Capacitación Cinematográfica en México, hizo su maestría en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona. Ha dirigido los cortometrajes *Tiempo cáustico* (1997), *El ombligo del mundo* (2001), *Retrato de familia* (2005), *Ver, oír y callar* (2015) y *Ausencias* (2015). Ganó reputación internacional con su primer largometraje documental, *El lugar más pequeño* (2011). *Tempestad* es su segundo largometraje documental y ha sido ganador de múltiples premios, entre ellos el premio Ariel a la mejor dirección en el 2017, y múltiples reconocimientos, entre los que destacan su selección por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas para competir por el premio Oscar y el premio Goya, en sus respectivas ediciones del 2018.

y participación de la policía federal. Las dos mujeres toman turnos guiando la película. En ambos testimonios, la voz está desconectada del cuerpo; un proceso que subvierte los modos en los que sus sujetos (las víctimas del conflicto, desaparecidas, secuestradas...) son representados con mayor frecuencia: vistos y sin voz.

Cada historia es única, pero ambas se centran específicamente en la desaparición forzada y la desechabilidad biopolítica de los cuerpos de las mujeres, sujetas a diferentes condiciones de precarización socioeconómica e identitaria, así como a la precariedad de la justicia cuyo síntoma es la impunidad que genera la negligencia sistémica del Estado. En *Tempestad*, la desaparición forzada opera en una doble vertiente de desaparición y pérdida, y desaparición y reaparición, produciendo desaparecidos y sobrevivientes como parte de una misma tecnología del necropoder. Al entrelazar ambos testimonios, el documental busca integrar la pérdida y la reaparición en su propia especificidad e inscripción biográfica y en sus efectos en el presente.

En general, la problemática de la violencia en México se enmarca en la conexión entre soberanía y gubernamentalidad en el marco de la “guerra contra el narcotráfico” del presidente Calderón. El Estado se define así como un “estado sin entrañas” (Rivera Garza 11), un Estado que simula legalidad y legitimidad, al mismo tiempo que construye la privación y la negación de sí mismo. Sergio González Rodríguez define en *Campo de Guerra*² al actual estado mexicano por la ausencia de un Estado Constitucional de Derecho y “el pacto suprainstitucional originado por los nexos criminales del poder político y económico con el narcotráfico” (22).

En *Capitalismo gore*, Sayak Valencia, siguiendo la definición de Achille Mbembe sobre la soberanía en contextos coloniales, propone que este Estado “reconfigura la biopolítica y hace uso de necroprácticas para arrebatar, conservar y rentabilizar el poder de dar muerte” (Valencia *Capitalismo* 157). De esta manera, la biopolítica se transforma en necropolítica entendida como “la expresión más actual de soberanía que reside, en gran medida, en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (Mbembe 19). En esta fase del capitalismo, además de la explotación, se extrae plusvalía de la desposesión y el despojo, mediante la necropolítica que asume al crimen como la herramienta adecuada para sus fines: la destrucción tajante de los cuerpos a través de su uso predatorio, de su incorporación al mercado neoliberal desregulado como una mercancía más, donde los derechos de la propiedad sobre el propio cuerpo quedan desdibujados.

Un aspecto fundamental para entender la tecnología de la violencia contemporánea es que el ejercicio de la misma ya no reside sólo en el Estado. Ahora,

2 *Campo de guerra* es la tercera entrega de una trilogía. Le preceden *Huesos en el desierto* sobre los feminicidios en Ciudad Juárez y *El hombre sin cabeza* sobre los rituales de violencia de grupos criminales.

para generar el terror necesario que permite el control de los recursos y su explotación, se necesitan “máquinas de guerra”³:

Estás máquinas se componen de facciones de hombres armados que se escinden o se fusionan según su tarea y circunstancia. Organizaciones difusas y polimorfos, las máquinas de guerra se caracterizan por su capacidad para la metamorfosis. Su relación con el espacio es móvil. Algunas veces mantienen relaciones complejas con las formas estatales (que pueden ir de la autonomía a la incorporación). El Estado puede, por sí mismo, transformarse en una máquina de guerra. Puede, por otra parte, apropiarse para sí de una máquina de guerra ya existente, o ayudar a crear una. Las máquinas de guerra funcionan tomando prestado de los ejércitos habituales, aunque incorporan nuevos elementos bien adaptados al principio de segmentación y desterritorialización. (Mbembe 59)

Irmgard Emmelhainz parte también de los marcos que legitiman la violencia contemporánea, fundamentados en nociones modernas de la guerra, la soberanía y el enemigo, para describir cómo el proyecto de la necropolítica implica justificar como medida de seguridad la instrumentalización de la existencia humana y la destrucción de cuerpos y poblaciones que se consideran desechables desde el punto de vista de la economía política:

Si el estado mexicano gobierna diferencialmente a sus poblaciones de acuerdo con las necesidades de la economía política, la “guerra contra el narcotráfico” es una manifestación de la necropolítica y el resultado del gobierno diferenciado de áreas y poblaciones. [...] En otras palabras, la guerra contra el crimen no es una guerra en la que luchan enemigos a muerte, sino una forma de violencia estatal contra los excluidos. (Emmelhainz 163-64)

De este modo, la militarización de la seguridad se relaciona con el control del territorio y las poblaciones, así como el aumento de la violencia.

Pedro Moscoso Flores y Patricio Azócar Donoso reconocen también esta modalidad de la guerra que ha llegado a un punto indistinguible de la política. Esta tecnología del poder incluye procesos de subjetivización que no se reducen a la acción soberana de la suspensión de la garantía jurídica del estado (Butler, *Quién* 17), sino que incluyen lo que identifican como una “nueva economía social del miedo” en el contexto neoliberal contemporáneo:

Sostenida en la producción de horror y miedo como tecnología de gobierno, la guerra es incorporada al ejercicio del poder de Estado como base normativa del control de las poblaciones. No obstante, dicha violencia no queda reducida a la dimensión jurídica con que históricamente se componía la ciudadanía, sino abierta a nuevas configuraciones que la ejercerán por fuera de la dimensión estatal: corporaciones, bandas criminales, organismos paraestatales, etc. (Moscoso Flores y Azocar Donoso 392)

3 Mbembe toma este concepto de Deleuze y Guattari, quienes lo desarrollan en sus dos tratados de psiquiatría y capitalismo, *El Anti Edipo* y *Mil Mesetas*.

Se articula así en los cuerpos de las poblaciones una gestión del miedo mediante la incorporación de las violencias y las retóricas de la seguridad como elemento indispensable en la gobernabilidad del mundo. En *Tempestad* abundan imágenes de la policía federal mexicana, interrogando a viajeros en los puestos de control en las carreteras, en las estaciones de autobús, o simplemente patrullando. El documental rastrea los territorios del capitalismo neoliberal contemporáneo, particularmente el régimen visual de sus sistemas de seguridad y zonas fronterizas, así como las subjetividades que producen.

Tempestad es, sobre todo, una película de carretera, un *road movie*, un viaje en autobús en época de lluvias de más de 2000 kilómetros que cruza México del norte al sur, desde Matamoros a Tulum. Contar la historia de un viaje, narrarlo como fue, y trazarlo en un mapa, es uno de los géneros más viejos de la narrativa, una de las formas más comunes de oralidad. ¿Cuál es su motivación? Darle al viaje un sentido, reconstruirlo. A lo largo del viaje en *Tempestad* hay vendavales, tormentas y nubes oscuras; un clima que recrea el paisaje interno y emocional de los personajes. Nos vamos deteniendo en hoteles de paso, restaurantes de carretera o terminales de autobús. En el movimiento constante de la cámara, el confinamiento se convierte en una tarea imposible y los contornos de la nación como lugar de identidad económica, lingüística o legal, se disipan. En su lugar aparece un terreno vago, el espacio migrante. La carretera es la casa, a través de la cual transita la película y a la que el espectador se sube como alguien más del camino.

En el caso de *Tempestad*, Tatiana Huezo no pudo haber documentado los hechos narrados por sus protagonistas y no intenta tampoco una reconstrucción de los mismos. A lo largo del viaje vamos conociendo el recuento de los hechos de las dos historias, mientras la imagen evoca. El documental no sólo huye de lo gráfico, de la ilustración de la violencia, sino que trabaja con la metáfora, invitando al espectador a ser parte de la construcción de las imágenes. Funciona a partir de un principio poético donde las secuencias metaforizan lo que no pudo ser registrado. De este modo, las imágenes se desnaturalizan, al tiempo que los testimonios adquieren una materialidad visual y sonora que requiere de una interpretación por parte del espectador. Las funciones documentales se unen a escenarios imaginativos que el espectador debe rellenar enfatizando la representación subjetiva de la realidad social.

Esta experimentación con el montaje de diversos materiales visuales y sonoros, imágenes, ruidos y voces en *off*, relacionan a Huezo directamente con la tradición del ensayo documental⁴, especialmente al huir de la posición del director como autor del texto y mediante la invitación a la co-creación por parte del espectador, a partir de su propio archivo emocional y visual. Para Laura Ras-

4 T.J Demos define esta tradición a partir de tan diversos directores y grupos como Black Audio Film Collective, Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Chris Maker, Ursula Biemann, Dario Azzeellini, Hito Steyerl, the Otolith Group, and Anand Patwardhan. En todos ellos, hay un trabajo que rompe las fronteras entre lo objetivo y lo subjetivo (*The Migrating Image* 209).

caroli, el documental se construye como un modo de buscar la verdad histórica, y para ello “*convey(s) the ideological position of the filmmaker... even when the film attempts to make it look like the pure observation of an unaltered reality*” (Rascaroli 42). Así, a menudo avanza desde lo incierto hacia una explicación que se autoriza. Laura Rascaroli encuentra en el ensayo documental una cualidad transgresiva o “*betrayal of the documentary.*” El documental se transforma en “*a field of experimentation*” que “*involves the spectator in a dialogue*” (Rascaroli 39-40). Esta técnica de montaje sirve como cuestionamiento de la relación directa que se establece entre la mirada y el conocimiento, entre lo vivido y lo representado, desarrollando un lenguaje visual que impide que los espectadores descifren o produzcan el sentido fácilmente en función de sus encuentros inmediatos con estas imágenes.

En el caso de *Tempestad*, este enfoque no sólo se traduce como una reflexión poética sobre la naturaleza seductora de la imagen y el papel de la gratificación estética en la anulación de la responsabilidad ética y política, sino que responde a la espectralización mediática propia del capitalismo *gore*, que saca a la víctima de la violencia “del contexto de lo conocido para crear un extrañamiento y una distancia tanto simbólica como emocional en el receptor, que hace que el sujeto o contexto al que se aplique se deslegitime” (Valencia *Capitalismo* 178).

De acuerdo con Sayak Valencia, un elemento importante de la economía capitalista neoliberal en el contexto mexicano de la “guerra contra el narcotráfico” es la inclusión de los imaginarios de guerra en la población civil, mediante la producción de formas de regímenes escópicos (Jay 2003) que iconizan la violencia y la rentabilizan, convirtiéndola en objeto de deseo, y a sus víctimas en objeto de consumo. Estos regímenes visuales violentos son una parte importante del mercado *gore*:

Con mercado *gore* nos referimos a un campo específico del capitalismo en el cual se comercializa, a manera de “mercancías” y “servicios”, productos vinculados con el necropoder y las necroprácticas, asociadas a técnicas de violencia extrema como: venta de drogas ilegales, de órganos humanos, de violencia intimidatoria, de asesinatos por encargo, de esclavismo sexual o doméstico de personas, así como a imaginarios violentos en los cuales el derramamiento de sangre es el principal protagonista. (Valencia y Sepúlveda 77)

En el caso del régimen escópico del capitalismo *gore* mexicano neoliberal, anclado en un régimen jerárquico colonial, el uso e instrumentalización de la violencia responde a una ideología política “necro-hetero-patriarcal y racista” que refuerza la negación de las vidas precarizadas, excedentes, y congela los afectos en relación a la impunidad “para hacer frente a la destrucción masiva y palpable de los cuerpos en el contexto de la violencia generalizada” (Valencia y Sepúlveda 84).

Tatiana Huezo se aleja del régimen escópico del capitalismo *gore*, de la imagen que media y genera la relación entre lo vivido y lo representado, mediante

estrategias de intensificación de los modos de sensibilidad afectiva⁵, a partir de la metaforización visual de la experiencia. No hay nada auténtico o natural en ninguna de las tomas. La película destaca meticulosamente la manera en que cada imagen se produce. De esta manera, el espectador se relaciona de forma no capitalista con la imagen. En lugar de haber vínculos de propiedad, los hay de pertenencia. La mediación crea una relación afectiva con la problemática de la impunidad, a partir del surgimiento de dos agencias: la de los afectados y la del espectador.

Este potencial de crear en el espectador un vínculo tanto semiótico como afectivo con sujetos y eventos que de otra forma permanecerían distantes no radica sólo en una relación de empatía o simple reconocimiento. Cuando el viaje es narrado como un monólogo en la intimidad de un marco fílmico dirigido a una audiencia, el discurso se convierte en un discurso de relación. En la evocación presente por parte de Miriam acerca de la experiencia de la propia desaparición y su posterior liberación en el proceso del viaje, se elabora una modulación singular de la tecnología de la desaparición, la impunidad y la precariedad de la justicia. Trazar el desplazamiento de uno mismo y la historia de violencia ejercida sobre el cuerpo, darle sentido y forma en el discurso, es reclamar el derecho básico de agencia, autonomía y movimiento.

Miriam articula su propia historia y es escuchada, pero no vista. Esta decisión estética funciona de varias maneras. Por un lado, se evita replicar la mirada carcelaria y militarizada que nombra, clasifica y cuestiona, ya que, en su caso, la visibilidad está vinculada con la vigilancia, no con la agencia: “No podía mirar a los ojos a la gente, pensaba que todo el mundo sabía que yo había estado en la cárcel y como que traía un letrero de ‘ésta estuvo presa’” (0:07:04-0:07:15). Por otro, la voz de Miriam⁶ se vincula así a muchos rostros a lo largo del camino que es la película, mostrando la vulnerabilidad a la que todos están expuestos en México.

Las secuencias que acompañan al testimonio de Miriam se rigen por la opacidad, esto es, el reverso de la transparencia, una oscuridad que limita el conocimiento y que asigna al sujeto representado un anonimato que es signo de múltiples posibilidades⁷. Existe una tensión entre la proximidad y evocación de esta historia de

5 Melissa Gregg y Gregory Seigworth señalan el origen de la teoría del afecto en la ontología del afecto de Deleuze, donde el afecto es un proceso a través del cual tanto el sujeto como el cuerpo son afectados por otros objetos o cuerpos, tanto presentes como ausentes: “Pues el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar al yo” (Deleuze y Guattari 246).

6 En sus reflexiones sobre la capacidad de la estética de hacer presente, Gumbrecht define la voz como una agente de comunicación complejo que incluye elementos históricos, sociolingüísticos, sociopolíticos, mitológicos y siniestros, especialmente cuando aparece disociada de un cuerpo. Esta disociación la coloca en un espacio indefinido entre la presencia y la ausencia, cargado de afectividad.

7 Sigo aquí al poeta y crítico literario Edouard Glissant que reclama “*the right to opacity*” como una “*subsistence within an irreducible singularity*” (253).

vida y las identidades anónimas. En múltiples ocasiones, la presencia de la cámara funciona como un dispositivo intrusivo, incluso cuando captura a los habitantes como no colaboradores desconectados, impenetrables, remotos y pensativos que dan la espalda a la cámara y vuelven la mirada a otra parte. Nos afecta el silencio de los sujetos, su alienación, su anonimato. Se crea una conciencia afectiva de la distancia que existe entre el espectador y estas identidades. Sin embargo, el testimonio sin cuerpo nos obliga a que les adscribamos sentido. Lo fragmentario de las imágenes y de la historia solicita que la reconstruyamos en cada cuerpo, que nos imaginemos sus viajes, sus tragedias, sus pérdidas. Es a través de nuestro archivo, de nuestra imaginación, que evitamos la violencia del anonimato, mientras atravesamos la geografía del desplazamiento forzado y la impunidad.

El cuerpo ausente de Miriam es representado en la primera toma del documental con una escena en negro donde aparecen de pronto los sonidos de la noche en la oscuridad, junto a sonidos metálicos y voces lejanas. Observamos entonces un espacio vacío, sucio, descolorido, en el cual, progresivamente, comienzan a aparecer algunas huellas de lo humano; se trata de las huellas de un cuerpo que alguna vez estuvo allí. La cámara descubre manchas y las rayas pintadas que a menudo usan los prisioneros para contar los días. Esas huellas rompen la monotonía de las paredes y muestran, en su ausencia, la presencia de un cuerpo. Reconocemos entonces el lugar como vacío porque ha sido previamente ocupado, una ocupación que ha dejado marcas. Si al comienzo la imagen toma cuerpo ante el vacío de la palabra, el testimonio aparece insistiendo en ella: “todas las mujeres estaban dormidas” (0:00:46).

El camino se relaciona con la historia personal narrada y con su desplazamiento temporal. Cada toma sugiere una historia y una geografía que solicita ser desentrañada. Los nombres en las señales de carretera apoyan este sentido de realidad: San Fernando, Ciudad Victoria. Todos son lugares reconocibles en un presente nacional de violencia e impunidad: “Sabíamos que había un toque de queda en Matamoros durante la noche. La ciudad estaba como en guerra y había enfrentamientos todos los días entre los Zetas y el Cártel del Golfo y la policía. El abogado que me recogió tenía miedo de que nos levantaran en el camino. Hacía cinco días que acababan de encontrar a 72 migrantes en una fosa en San Fernando” (0:04:10-0:04:52).

Hace alusión al hallazgo de 72 cuerpos de migrantes centroamericanos, 58 hombres y 14 mujeres, en agosto de 2010. Sólo en aquel año, se encontraron un total de 193 muertos en 47 fosas comunes más⁸. Hechos que son huellas de las tecnologías de la desaparición que identifican a los cuerpos como signos de una actividad económica frustrada. Irmard Emmelhainz define estas fosas como “el máximo aprovechamiento del excedente de mano de obra, cuerpos incapaces de devenir en plusvalía efectivamente desechados” (178).

8 A finales del 2014, el gobierno admitió la participación de la policía federal en estos asesinatos (Chouza).

En *Campo de guerra*, Sergio González describe las transformaciones que se han dado en el litoral del Golfo de México:

Allá la explotación de las personas, los expulsados de sus comunidades por la pobreza y la criminalidad, los exiliados en busca de trabajo de EEUU a través de la ruta mexicana, donde sufren abusos, muertes, violaciones y extorsiones por parte de grupos criminales, experimentan el acoso vital de la carencia del Estado de derecho y el respeto a la dignidad humana: el vasto trayecto que se convierte en cárcel. (15)

Las imágenes que acompañan a la voz en *off* exhiben un espacio urbano casi vacío que parece haber sido tocado por la violencia del desplazamiento. El testimonio continúa de manera no dramática: “No tenía dinero. Estaba muy lejos de mi casa, en el norte de México. Tenía que recorrer todo el país para llegar a mi casa en Tulum” (0:05:13-0:05:23). La narrativa visual no se forma alrededor de eventos climáticos que brindan intensidad emocional. El resultado es un choque entre forma y contenido, una representación calmada de una vida desmembrada, violentada, detenida.

En *Violencias de estado*, Pilar Calveiro, describe cómo, en la cárcel, el cuerpo capturado se transforma: “el cuerpo sometido al hambre, a la violencia y al dolor, registra el cambio de manera distinta que la mente. Se produce una enajenación del cuerpo que el preso experimenta como un extrañamiento de sí mismo” (269). De igual modo, Miriam narra: “Recuerdo que cuando llegué a la estación de autobuses y entré al baño, era la primera vez que me veía en muchísimo tiempo, y no me reconocí. No reconocí a la mujer que estaba enfrente de mí” (0:06:49- 0:06:09). El espectador se coloca así entre el estado de ánimo y su articulación, entre un proceso de pérdida y su narración. La experiencia se convierte en testimonio cuando ésta permanece presente en su pérdida. En palabras de Jeffrey C Alexander, el espectador opera dentro del “proceso de trauma”, luchando por cerrar la brecha entre evento y representación (Alexander 11). Como testigos, la reflexión sobre lo que ocurrió surge de nuestra experiencia del testimonio mediado por las imágenes y los sonidos. Esta reflexión es ya una forma de recuperación.

La prisión descrita por Miriam gestionada por el cártel, que se acompaña de imágenes de un mercado en Veracruz, es una prisión sin celdas ni policías; un espacio abierto con mercado, cantina y prostíbulo. De acuerdo con Sayak Valencia, estos espacios han producido “sujetos endriagos”, parte monstruo y parte hombre, que se caracterizan por el uso de la violencia espectacular como método de empoderamiento económico y territorial: “El capitalismo gore es el resultado de la interpretación y la participación activa, violenta e irreversible de los endriagos del mundo globalizado, del hiperconsumismo y de las fronteras. [...] Los endriagos como los nuevos sujetos del capitalismo *gore*” (*Capitalismo gore* 98). De igual modo, los cuerpos capturados, como el de Miriam, gestionan espacios de representación sobre los que el crimen organizado extiende su domi-

nio a través de una violencia cruel: “Yo ya era parte de la cárcel y sentía un poco de pertenencia a ese lugar” (1:07:54).

La segunda voz, que ocupa sólo un tercio de la película, es la de Adela Alvarado, una mujer de mediana edad que proviene de una larga lista de personas del circo, y que hoy opera un pequeño circo familiar, rodeada de otras mujeres. El contexto son las labores diarias del circo ambulante en un montaje de escenas que van desde el despertar de todos los miembros de la familia hasta el espectáculo, pasando por los entrenamientos, la instalación y limpieza de la carpa. Los sonidos de ambiente son las voces de los miembros de la familia, el campo y los efectos del viento en la instalación. Aparece entonces su voz en *off* de nuevo desprendida del rostro, sin mirar directamente a la cámara: “Mi nombre es Adela. Soy madre de tres hijos” (0:34:14). La imagen se mueve entonces hacia la ventana mientras Adela recuerda su vida como niña en el circo y su decisión de ser payaso. El recuento de sus memorias se acompaña de la superposición de las labores diarias, junto a imágenes de afecto familiar, especialmente hacia los más pequeños, y sus ejercicios circenses.

El relato de Adela se articula mediante un montaje, entre su propio cuerpo, su memoria y ciertas escenas del presente. El acto de mirar estas imágenes entrelazadas a un relato que remite a una ausencia, es una acción definida por un componente afectivo. No se trata sólo de un ejercicio de la memoria para recontar un pasado injusto, sino de mostrar el rastro que ha quedado de la dolorosa injusticia en el presente: “Cuando tú tienes un hijo, ese hijo es único. Un hijo jamás puede reemplazar a otro” (0:41:25- 0:41:43). Adela, como muchas otras madres, se constituye como sujeto político en el acto de posar y narrar la historia de su hija desaparecida. El estado mexicano no ha protegido el derecho a narrar de las víctimas de la violencia feminicida, sometidas a la amenaza o al descrédito. De igual modo, la búsqueda de Adela para encontrar a su hija se construye ante el silencio de un estado que no responde, un estado que se hace evidente sólo por su ausencia ante la corrupción de los organismos de seguridad. La condición de espacio espectral y nómada del circo ha permitido a Adela continuar con la búsqueda de su hija durante 10 años. Así, mientras se va poniendo el maquillaje de payaso, narra:

Mi familia ha cambiado completamente porque ya tiene tiempo que tuvimos que salir de nuestra casa. Pasamos temporadas separados. Vivimos ocultados como si fuéramos los delinquentes. De una manera clandestina, porque estamos amenazados de muerte. Este hijo de este judicial y el grupo nos han amenazado directamente por teléfono diciendo que, si no paramos esta búsqueda, nos van a matar. (1:28:45- 1:30)

El montaje permite que el nombramiento de la injusticia, a partir de la memorialización de la vida de Mónica, sea el primer paso hacia una reparación. El cuerpo ausente nos habla por medio de las imágenes que lo sobreviven y, junto a la narración de Adela, forma un relato que comunica dolor, pero también es-

peranza: “Yo la espero con los brazos abiertos para seguir abrazándola y donde quiera que se encuentre que sepa que no vamos a parar hasta que ella regrese” (1:33:45- 1:33:47).

Cuando alguien desaparece deja atrás su lugar, un lugar que lo sobrevive y que no puede ser ocupado por nadie más. Esta idea construye una noción específica de lo social, que no sólo se concibe conformado por los individuos particulares y sus relaciones de unos con otros, sino también como una relación con esos lugares imposibles de ocupar. Lo social se compone, entonces, no sólo de aquellas cosas que desaparecerán, sino también de relaciones con lugares vacíos que no desaparecerán. De igual modo, Adela no introduce la historia de Mónica en su desaparición sino en el embarazo, cuando el cuerpo de Mónica comienza a afectar el suyo: “Para mí, fue muy especial mi segundo embarazo. Fue el de Mónica” (0:55:20). La narración del parto se acompaña con fragmentos del altar que Adela tiene en la caravana: una foto de ella sonriendo, dando de mamar al bebé, y una foto de Mónica cuando desapareció. Tatiana Huezo realiza una superposición de tiempos: los objetos de la hija, como sus zapatos de bebé, atrapados en aquel otro tiempo de la vida, pero indicando el actual tiempo de la ausencia. A través de la memoria retenida en sus espacios cotidianos e íntimos, y las memorias de Adela, se crea la identidad de la desaparecida, devolviéndole el rostro, rescatándola de las cifras que alimentan las noticias.

Tempestad es un relato de momentos terriblemente violentos, pero no una repetición de la violencia. El testimonio como voz en *off* restaura el poder del lenguaje para interrumpir la violencia de toda representación y obligarnos a ver lo que de otro modo permanece oculto. Partiendo de las reflexiones que sobre la fotografía de guerra hace Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, Judith Butler sostiene también que la crítica de la violencia debe empezar por el papel de los medios de comunicación dominantes en la regulación del afecto, y sobre todo por la pregunta de la representabilidad, refiriéndose al espacio de representaciones en el que se disputa qué vidas importan y cuáles no. La fotografía, al usarse como prueba de crímenes de guerra, produce la corporalidad dentro de marcos normativos violentos que circunscriben lo que es un cuerpo digno de ser llorado. Esta normatividad depende de su constante iteración en dichos marcos de representación. De ahí que Butler vea en el flujo repetido de imágenes la posibilidad de un desplazamiento de las narrativas que estructuran los marcos de guerra, capaz de crear un espacio de representación crítico de la guerra misma:

Estrictamente hablando, el rostro no representa entonces nada, en el sentido de que consigue captar y transmitir aquello a lo que se refiere. [...] Lo humano no está representado por el rostro. Más bien, lo humano se afirma indirectamente en esa disyuntiva que vuelve la representación imposible. Para que la representación exprese entonces lo humano no sólo debe fracasar, sino que debe mostrar su fracaso. (Butler *Vida* 180)

En *Tempestad*, las secuencias metafóricas desplazan el acto de percepción hacia un marco de representabilidad creado a partir de un efecto de espejo. Si cada historia es única por el impacto en el individuo que lo comparte, estas historias individuales dan forma a la experiencia colectiva de vivir en guerra. *Tempestad* combina el centro dramático de ambas historias, obligando a la audiencia a reconstruir la violencia mediante el acto mismo de reconocerse en esta realidad. Adela relata el secuestro de su hija, al mismo tiempo que Miriam describe cómo presencié el asesinato de Martín, un joven inmigrante de unos 17 años⁹:

Me miró y recuerdo que pensé en sus ojos. Pensé que era la misma mirada que yo tenía cuando llegué. Supe lo que estaba sintiendo. Y él dijo ‘Martín’ [...] Ese hombre que estaba con la tabla estaba completamente eufórico y hubo un momento que nos miramos y no había nada en sus ojos. Entonces en la oscuridad pude reconocer unos cuerpos ahí apilados. [...] Tanto miedo. Se trata de eso. (1:09:22-1:12:53)

A este momento del testimonio de Miriam, le sigue la historia de la búsqueda de su hija por parte de Adela, en compañía de imágenes del camino vistas desde la ventana del autobús, de la tormenta, de la carretera tomada por un retén de policías federales cubiertos con impermeables negros y del altar dedicado a Mónica que Adela tiene en su caravana. En el fracaso mismo de la representabilidad, se reconoce un pueblo que está siendo expuesto a la desaparición.

Los testimonios de Miriam y de Adela se insertan dentro de una fábrica social donde la exposición como acto imprescindible en la vida social ha sido sustituida por la sustracción de los cuerpos; en palabras de Sayak Valencia, “la violencia del capitalismo *gore* es un factor transversal que nos traspasa a tod@s” (Valencia *Capitalismo* 209) Su transmisión se convierte en una forma de experiencia de vidas íntimas y compartidas, alrededor de todo el territorio mexicano.

Tempestad suspende los marcos de representabilidad de la guerra, generando un espacio crítico de representación que sirve como evidencia de la misma guerra y una denuncia del horror. Al utilizar el poder de afectar del documental para alterar perspectivas, crear recuerdos y modos de identificación no experimentados antes en la representación en el espectador, Tatiana Huezo redefine la ambición del documental no sólo como la representación sino también como la constitución de la realidad, inspirando la construcción propia de una geografía corporal de vulnerabilidad y duelo colectivos, así como una mirada ética que prioriza el cuidado por la vida.

9 En la charla con Cristina Venegas en la Universidad de California en Santa Bárbara Tatiana Huezo afirma: “En su vida hay un antes y un después a partir del asesinato de Martín” (*Tempestad* Director Tatiana Huezo min. 25:04)

Referencias bibliográficas

- Alexander, Jeffrey. *Cultural Trauma and Collective Identity*. California, University of California Press, 2004.
- Butler, Judith. *Vida precaria*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- _____. *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Calveiro, Pilar. *Violencias de estado*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Chouza, Paula. “México admite la participación de la policía en matanzas de inmigrantes”. *El País*, 22 diciembre 2014, https://elpais.com/internacional/2014/12/22/actualidad/1419280307_672813.html
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 1992.
- Demos, T.J. *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham & London, Duke University Press, 2013.
- Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común*. Ciudad de México, Paradiso Editores, 2016.
- Glissant, Édouard. “For Opacity”, *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, editado por Gerardo Mosquera y Jean Fisher. New York, New Museum of Contemporary Art, 2004, pp. 252-257.
- González Rodríguez, Sergio. *Campos de guerra*. Barcelona, Anagrama, 2016.
- Gregg, Melissa y Gregory Seigworth, editores. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Palo Alto, Stanford University Press, 2012.
- Huezo, Tatiana. *Tempestad*. México, Pimenta Films, Cactus Film y Terminal, 2016.
- _____. “Charla con Cristina Venegas”. University of California Television. 7 nov. 2017. <https://www.uctv.tv/shows/Tempestad-Director-Tatiana-Huezo-33181>.
- Jay, Martin. *Campos de Fuerza. Entre la historia cultural y la crítica intelectual*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011.
- Moscoso, Pedro y Patricio Azócar. “El ‘miedo’ de las Ciencias Sociales. Hacia una propuesta epistemo-política de intensificación afectiva”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n.º 236, 2019, pp. 383-404. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2019.236.658391E1>

- Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Rascaroli, Laura. "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments". *Framework: the Journal of Cinema and Media*, vol. 49, n.º 2, 2008, pp. 24-47. <https://doi.org/10.1353/frm.0.0019>.
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México, Sur+ Ediciones, 2015.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara, 2003.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Ciudad de México, Paidós, 2016.
- Valencia, Sayak y Katia Sepúlveda. "Del fascinante fascismo a las fascinantes violencias: Psico/bio/necro/política y mercado gore". *Mitologías hoy*, n.º 14, 2016, pp. 75-91. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.395>.