



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XXIX. GRITOS Y SUSUROS GÓTICOS EN LA LITERATURA Y EL CINE MEXICANOS

2026/1, año 15, n° 29, 132 pp.

Editoras: **Nicolas Licata / Kristine Vanden Berghe**

DOI: 10.5281/zenodo.21454335

Desaparecidas: los fantasmas de Tatiana Huezo en su documental *Tempestad*

(pp. 79-95; DOI: 10.5281/zenodo.21575425)

Carolyn Wolfenzon

(Bowdoin College)

Abstract:

Tatiana Huezo's *Tempestad* (2016) chronicles the lives of two Mexican women—Miriam and Adela/Mónica—who have fallen victim to drug trafficking, the judicial system, and organized crime. The first woman is forced to pay the price for a crime committed by others. The second is Adela, the mother of Mónica, a woman who has disappeared. Neither woman is the same as she was before these events; they have become ghosts of their former selves. Huezo employs cinematic techniques to reconstruct this spectral quality without directly depicting the violence. She visually constructs the survivors' subjectivity through soundscapes, suspended time, ruined spaces, "non-places", the fury of the elements, and the non-linear structuring of their life stories. Only the traces or effects of the terror are visible. Their stories are interwoven, creating the impression that their testimonies are neither complete nor fully translatable into words. Their voices—mutilated like their bodies and stripped of individuality like the "non-places"—are trapped in time, in a state of limbo. This is a defining characteristic of the spectral: a presence within absence, or "something" unfinished that therefore returns—"something" alive across two different temporalities. Huezo presents these women as flesh-and-blood ghosts.

Keywords: Missing person, Footprint, Phantasmagoria, Framing, Documentary.



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Yasmin Temelli, Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Hans Bouchard, Lizette Jacinto

Redacción iMex:

Emiliano Garcilazo, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Desaparecidas: los fantasmas de Tatiana Huezo en su documental *Tempestad*

Carolyn Wolfenzon

(Bowdoin College)

Tempestad (2016), de la cineasta Tatiana Huezo, narra la biografía de dos mujeres mexicanas que han sido víctimas del narcotráfico, el sistema judicial y el crimen organizado. La primera protagonista, cuya historia prevalece sobre la segunda, es Miriam. Ella trabaja en el aeropuerto de Cancún cuando la mandan intempestivamente a la Ciudad de México, desde donde se le comunica que tiene una acusación por narcotráfico. Inocente en la realidad, pero culpable en el papel, se vuelve "pagadora" de un crimen que otros cometieron. Miriam cumple una larga condena por lo que hicieron otros. Está diez años en la cárcel de Matamoros (Tamaulipas) a 2000 kilómetros de su hogar en Yucatán. La segunda historia es la de Adela, la madre de Mónica, una joven desaparecida cuyo enamorado la entregó al crimen organizado de tráfico humano para la prostitución, presuntamente en complicidad con la policía. Adela es payasa de circo. Pertenece a una familia de cirqueros en un lugar aislado fuera de la Ciudad de México. Todo en su vida es precario: la familia arma la carpa para el circo ambulante y vive en un tráiler. Sobrinas, primos y tíos conviven, y las hijas de todos ellos son las gimnastas, trapeceistas y contorsionistas de los espectáculos ambulantes. Ambas historias se entrelazan en la medida en que tanto Miriam como Adela son sobrevivientes de la siniestra justicia mexicana, cuyos tentáculos alianzan al narcotráfico y al crimen organizado.

Se ha escrito mucho sobre la violencia en México. Entre los estudios más recientes que abordan el tema está la colección de ensayos *Fronteras de violencia* de Oswaldo Estrada: "hablar de México hoy", afirma Estrada, "es hablar de la llamada guerra contra el narco o los feminicidios, el neoliberalismo, la corrupción política, pero también de su relación conflictiva con los Estados Unidos" (2021: 13). Nelson Arteaga estudia el tema centrándose en lo político y económico. En *La violencia en México: feminicidios, desapariciones y ejecuciones*, Arteaga hace referencia al crimen organizado, especialmente al que involucra la producción y distribución de drogas. Para Arteaga la violencia es producto de los procesos de ajuste económico: "las desapariciones forzadas, la proliferación de grupos armados ligados al narcotráfico y las autodefensas tienen su origen en los procesos de modernización liberal y neoliberal" (2024: 9). En *Los cárteles no existen* (2018), Oswaldo Zavala argumenta que la

violencia es perpetuada en su mayoría por el Estado. La historia del narcotráfico y del crimen son para Zavala el reflejo de la corrupción que gobierna el país¹.

Tatiana Huezo aborda la violencia en México desde una mirada diferente a la de los críticos y ensayistas mencionados. La cineasta incorpora algunos elementos del gótico europeo que, en *Supernatural Horror in Literature*, Lovecraft describe como esenciales para generar miedo (fantasmas, espacios abandonados, zombis, castillos embrujados, lo desconocido e inquietante), con el propósito de hacer que el espectador se cuestione sobre los efectos de la violencia en México desde una perspectiva individual y colectiva. Sobre las novelas góticas en Europa, Lovecraft explicaba ya hace un siglo:

This novel dramatic paraphernalia consisted first of all the Gothic castle, with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hyden catacoms, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and demoniac fright. In addition, it included the generally insipid heroine who undergoes the major terrors and serves as a point of view and focus for the reader's sympathies; the valorous and immaculate hero, always of high birth but often in humble disguise, the convention of high-sounding foreign names, mostly Italian, for the characters; and the infinite array of stage properties which includes strange lights, creaking hinges, shaking arras and the like (2006 [1927]: 26).

En el caso de *Tempestad*, Huezo aborda el tema de la violencia con el uso de un elemento característico del gótico —el fantasma— pero no con el propósito de generar miedo, sino para cuestionar y reflexionar sobre los temas que Estrada, Arteaga y Zavala, elaboran en sus ensayos. En su caso, Huezo muestra el conflicto del narcotráfico, el tráfico humano así como la desaparición de personas.

En *Nuevos fantasmas recorren México: lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*, argumento que la figura del fantasma es un dispositivo interpretativo para detectar y describir ciertos desajustes con la realidad, donde lo espectral permite visibilizar lo invisibilizado. En las teorías de lo fantasmático de Avery Gordon y David Punter, el fantasma alude a "procesos históricos que han dañado a ciertos grupos sociales. La aproximación hacia conflictos irresueltos desde lo espectral sirve para invocar a aquello que no se ve material u objetivamente, pero que ha causado temor, inseguridad, violencia, miedo o alguna emoción vinculada a la zozobra" (Wolfenzon 2020: 25). En su seminal *Specters of Marx*, Jacques Derrida propone un elemento adicional a esta definición. Lo fantasmático, explica, es "algo" que regresa incluso cuando no lo buscamos ni esperamos. Es el retorno de esa "ausencia presente" (1993: 5) en una forma en que la mente no puede controlar. Por lo general ésta se vincula a un hecho traumático que aparece sin que uno pueda evitarlo y por eso este "espíritu/espectro" se ha quedado como

¹ No es mi objetivo mencionar todos los ensayos críticos que abordan el tema de la violencia. He seleccionado estos tres porque lo enfocan desde ángulos distintos.

una presencia. Siguiendo esa idea, el espíritu sería todo aquello no formulado, latente, negado u olvidado (tanto en la identidad individual o colectiva) que sigue vivo. Es lo que no se ve ni se siente hasta que adquiera una forma corporal o sensorial. Los fantasmas en *Tempestad* son las mismas protagonistas que han "dejado de existir" como eran antes del trauma sufrido.

Propongo que *Tempestad* utiliza el sonido, los cambios en el clima, los espacios y los encuadres de las imágenes cinematográficas para afantasmarse a sus personajes². Las protagonistas son dos mujeres cuyos rostros nunca aparecen en pantalla porque se han vuelto fantasmas para sí mismas y para la sociedad: Miriam y Mónica son ausencias presentes. A pesar de que el documental trata sobre sus vidas, Huezo magistralmente hace que no se les vea el rostro a ninguna. Ellas han dejado de existir en el plano real y son solamente ecos de su presencia pasada: pedazos, huellas, espacios incompletos. Sus sentimientos se representan como cambios en el clima. En el caso de Miriam ha dejado su corporalidad para volverse solo voz, y Mónica, desaparecida, no existe ni como imagen ni como voz. La voz que la representa es la de su madre, Adela, quien piensa por ella y habla sobre ella. Aunque Adela está presente en todas las escenas sobre Mónica, propongo que ella también ha cobrado una personalidad fantasmática debido al trauma sufrido. Esto se representa en el hecho de que, al revés de Miriam, ella sí está presente en el documental, pero su mirada no se dirige directamente a la cámara, y está en silencio. En toda la historia de Adela/Mónica, ella realiza sus actividades cotidianas en el circo y lo que escuchamos como "su historia" es en realidad la historia de Mónica que, además, proviene de su pensamiento. Ella está callada haciendo cualquier cosa cotidiana y solo escuchamos su voz en un tiempo distinto porque ni sus movimientos ni los escenarios tienen relación con aquello que está narrando³.

Para darle un hilo cronológico a la persona que ya no está (Mónica), Adela construyó un altar con zapatos, libros y tarjetas, así como una foto donde tiene en brazos a Mónica el día de su nacimiento. Ella es una ausencia que ha modificado la vida de Adela precisamente porque no está. En el caso de Miriam, al entrar a la cárcel, dejó a su hijo Leo que en ese momento tenía dos años. En las penúltimas tomas se aprecia a un niño que podría ser él. Leo ya debería ser un

² En *Noche de fuego*, Huezo explota el recurso del sonido para crear una atmósfera de violencia. Emily Celeste Vázquez analiza su rol y explica que es central para la construcción del filme como parte del argumento porque "funciona como el principal medio de sobrevivencia para las tres jóvenes protagonistas ante los distintos niveles de violencia que permean la zona" (2024: 9). Ellas deben reconocer el paisaje sonoro de la naturaleza y darse cuenta de la proximidad de las camionetas de los narcos.

³ El recurso audiovisual que utiliza Tatiana Huezo para el personaje de Adela (reproducir en voz alta su pensamiento pero que ella no hable directamente con la cámara) ya lo había utilizado en su documental *El país más pequeño*, cuando todos los personajes regresan para reconstruir el pueblo Cinquera, en El Salvador. Ese recurso visual enfatiza la idea de pueblo fantasma porque escuchamos el testimonio de los personajes desde su pensamiento, pero no le hablan directamente a la cámara. Las personas están atrapadas todavía en el pasado y recuerdan por qué huyeron mientras reconstruyen el lugar.

adolescente en el momento de su reencuentro, pero Miriam lo sigue viendo como un niño. El espectador no está seguro ni siquiera si es un recuerdo o una escena que pasó en realidad antes de su captura porque la cámara enfoca solo la oreja del niño en medio de una neblina que lo vuelve todo irreal. Estas imágenes cortadas del hijo de Miriam y la del altar de Adela representan cómo la desaparición de estas dos mujeres afectó a los vivos. Marianne Hirsch usa el término "postmemoria" para definir cómo hechos traumáticos se transmiten de generación en generación, aunque la persona directamente no los haya sufrido: "The structure of postmemory clarifies how the multiple ruptures and radical breaks introduced by traumas and catastrophe inflect intra-, inter-, and transgenerational inheritance (1997: 33). Hirsch agrega: "Less directed affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist when after all participants and even their familial descendants are gone" (1997: 33). Adela y Leo son la personificación de esta postmemoria: han sufrido el trauma y, por lo tanto, sus vidas también fueron afectadas por esos fantasmas.

Para tejer el argumento de *Tempestad*, Huezo intercala estas dos historias: una protagonista sin cuerpo ni voz que es Mónica, y la otra, Miriam, solo con una voz. Huezo construye una película donde las imágenes no están directamente relacionadas con aquello que se narra, sino que transmiten la subjetividad, el sentimiento y las sensaciones que estas experiencias traumáticas les ocasionaron a las protagonistas. Una de las formas de representar lo ausente es a través de los espacios porque en sus tomas y encuadres prevalece lo incompleto: paredes rotas, pasillos destruidos, ventanas sin vidrio, ruinas. El espectador necesita contrastar lo que ve con lo que escucha porque lo que se escucha no es lo que se ve. Uno debe realizar constantemente analogías entre la palabra y la imagen porque están dislocadas. En palabras de Juli A. Kroll:

Visual associations are conjured via images like the crumbling facades of buildings, the floor of a fishmonger's shop, travelers' heads pressed against windows, a hand holding a telephone receiver suspended in a midair; all of these have an oblique relationship to the narrated content but do not illustrate that content directly (2022: 164).

Tempestad se propone mostrar la violencia de México de manera fantasmal. Ainhoa Vásquez reflexiona sobre la violencia en el cine y llega a la conclusión de que no es posible representar lo irrepresentable. A diferencia de otras películas o documentales mexicanos que se centran en la violencia física, aquí no se enfocan cadáveres apilados, balas, ni sangre, sino que "a partir del uso del fuera de campo, los filmes dan cuenta también de la incapacidad de representar ese horror y se distancian de la representación común de la violencia" (2023: 119)⁴. *Tempestad* es

⁴ Hay una serie de películas o documentales que proponen algo similar, es decir, no mostrar la violencia directamente. Encontramos otros ejemplos en el filme *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez, así como en los documentales *El Velador* (2012) de Natalia Almada y *Soles negros* (2018) de Julien Elie. En la película y en los dos documentales el tema principal es la muerte causada por el narcotráfico, pero solo se ve

un documental violento por lo que cuenta, pero la violencia es también un fantasma ya que solo se ve cómo afecta el interior de las personas y sus consecuencias. El espectador ve el resultado porque la violencia también está ausente en la forma de contar las historias. Olivia Cosentino señala: "*Tempestad* defamiliarizes violence by never showing it on-screen, instead creating the conditions for viewers to see how normalcy is sutured to systemic violence, that the quotidian is violence" (2021: 367).

Huezo deja en claro que hay un paralelo entre la fantasmagoría de ambas mujeres, su rol actual en la sociedad, y el sistema político mexicano. La inanición del poder judicial es cómplice y perpetrador de esa violencia que recae directamente en los cuerpos de mujeres producto de ésta. En el caso de Miriam esta ruptura es literal porque además tiene una pierna mutilada. El documental también muestra cómo en el México actual los cuerpos son desechables, usables y reutilizables. El sistema político los ha vaciado como si fuesen negocios extractivos para continuar la propagación de un sistema capitalista delincuencial donde el cuerpo es una mercancía más. En lo que sigue, analizaré cómo los diversos recursos cinematográficos (sonido, clima, encuadres, espacios) funcionan para crear, desde el principio, el mensaje de que las protagonistas están afantasmadas por todo lo que les pasó y son ausencias presentes o ecos de movimiento.

Lo fantasmal en el sonido y el clima

Bill Nichols en su estudio sobre el género documental explica que a diferencia del modelo de los documentales históricos que hacen referencia directamente a la realidad registrada con cámara en mano y donde el sonido concuerda con aquello que se ve, el documental poético juega con crear emociones a través de imágenes sugerentes. La palabra está dislocada de la imagen. Según él, el documental poético: "stresses mood, tone and affect much more than displays of factual knowledge or acts of rhetorical persuasion. The rhetorical element remains underdeveloped, but the expressive quality is vivid" (2017: 116). En *Documentar la realidad entre géneros y fronteras* (2025), Oswaldo Estrada y Laura Alicino reflexionan sobre el documental latinoamericano del siglo XXI. El libro propone que el documento o archivo ingresa a la realidad para generar una denuncia, y vuelve como un híbrido entre ficción y realidad.

la violencia de manera indirecta. Otra tendencia para documentar la realidad es a través del "falso documental" como en *Savageland* (2017). Este *mokumentary* cumple con ambas características. Incorpora un elemento del gótico (los zombis caníbales) que cuestiona las políticas xenófobas de Donald Trump frente a la comunidad latina en Estados Unidos y al mismo tiempo se basa en leyes recientes proclamadas por su gobierno. Aun así, no muestra la violencia de forma directa: "Esta guerra (contra el inmigrante) no se limita a lo ficcional, sino que, de acuerdo a la investigación por el *Violence Policy Center*, durante el período de 1999-2015 ha habido aproximadamente un total de 54.000 hispanos que han sido víctimas letales de ataques" (Saldarriaga 2021: 184).

Roberto Cruz Arzabal llama a este fenómeno una "poética de la documentalidad", la cual establece un espacio de enunciación híbrido que tensiona lo individual con lo colectivo, lo vivido y lo reconstruido invocando la acción en el lector⁵. La base de esta teoría de cómo documentar la realidad proviene del ensayo *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza, donde la autora sugiere que la ficción documental parte del documento o archivo y desde allí éste es fracturado, partido, descontextualizado y apropiado. Documentar la realidad es inscribir los textos en nuevos contextos que el lector debe recontextualizar: "La intención no es tanto rescatar voces, sino aceptar la autoría ajena de textos escritos por otros, y mejor aún: trabajar estrechamente con la otra autoría. [...] En ese sentido la ficción documental no rescata voces sino que devela (y produce al develar) autores" (Rivera Garza 2013: 115).

En *Tempestad* solo se aprecian las huellas o efectos del terror. Kroll explica por qué este documental es poético: "This arresting and oneiric style demonstrates that one of the most powerful ways of evoking absence is the action with no sound, or the disembodied, acousmatic sound with no referent or visible course of sound" (2022: 165). *Tempestad* también es un ejemplo concreto de cómo documentar la realidad a través del cruce de géneros: partir del archivo periodístico, ir a lo testimonial y presentarlo de forma poética a través del cine, como lo plantean Rivera Garza, Cruz Arzabal, Estrada y Alicino.

Según los estudios espectrales que cobraron relevancia desde el año 2000, el fantasma puede presentarse en la realidad de diversas maneras: bajo la forma de un eco, una luz, un sonido, un paisaje distorsionado. La forma en que Huezo lo vuelve todo onírico y fantasmagórico sucede desde el principio. *Tempestad* empieza con la pantalla en negro. Solo se escuchan sonidos. El oído del espectador debe agudizarse para comprender lo que pasa y deducir, a través del sonido, las acciones: se escuchan un portón que choca con el piso, el ladrar de los perros, cadenas metálicas que son arrastradas y grillos chirriando. El espectador no sabe quién habla, pero la voz se presenta:

¿Usted es Miriam Carbajal Illescas? Le voy a leer esto. Bajo el artículo no sé cuál y no sé cuál, siendo el día 31 de agosto del 2010 y por falta de elementos, Miriam Carbajal queda en absoluta libertad. No lo podía creer. No hay palabras para decir la emoción que se siente cuando te dicen "Estás libre" (*Tempestad* 3:45).

⁵ Roberto Cruz Arzabal muestra cómo estas fronteras de documentar la realidad son una práctica antigua que se retrotrae a las crónicas coloniales, tal como propuso González Echevarría en su libro *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (1990). El arte sobre los archivos oscila entre la producción e institución de estos (mediante procesos diversos como acumulación, selección, descarte, etc.) y su recuperación para desmontarlos, reacomodearlos o transgredirlos" (2025: 32).

El interlocutor no habla⁶. Solo escucharemos la voz de Miriam que habla por el guardia. Lo paradójico es que, si bien empieza hablando de la libertad que acaba de conseguir, solo se ve la pantalla oscura y el sonido de unas cadenas. Desde el principio se propone una contradicción entre lo que se dice y lo que se ve porque las imágenes representan los sentimientos de las mujeres, no lo que ellas cuentan. Este desfase o dislocación entre imagen y sonido cuestiona la dificultad de relatar acciones extremadamente violentas, y también produce la sensación que estamos viviendo en dos tiempos a la vez. En "On Visibility", John Berger señala que lo fantasmal se produce "outside visibility and between temporalities, between the 'has been' of the past and the 'will come' of the future. It is very possible that visibility is truth and that what lies outside visibility are only the traces for what has been seen or will become visible" (1993: 219). El fantasma, que puede cobrar la forma de una luz, un espectro o una voz, desestabiliza el orden normal de las cosas, porque une el pasado con el presente en dos tiempos yuxtapuestos. El tiempo se vuelve una bisagra donde en lugar de separar el espacio-tiempo, ocurren hechos simultáneos. En esa misma línea de pensamiento, Patricia Keller sostiene que: "Like the image, then, that injures time, ghosts invoke and perform this non-contemporaneity; they persist as an untimely time that destabilizes the order of things" (2016: 5).

Huezo afianza este "des-tiempo" al no hacer aparecer a Miriam en el documental, y por el hecho de que su biografía es contada solo por su voz, la cual se transporta por lugares inconexos como cuartos de hotel, estaciones de bus, casas en ruinas, pasillos y mercados. Su testimonio comienza con su liberación, y luego retrocede el tiempo para contar por qué estuvo en la prisión y qué cosas le pasaron allí. Su historia va de la libertad a la condena. Mientras retrocede en estos hechos, aparece un tercer tiempo: recuerda cuándo le estaba preparando un caldo de gallina a Leo y con el caldo todavía en la olla, la arrestó la policía sin darle explicaciones. Diez años después, cuando va de regreso a su casa, piensa en ese caldo de pollo, y trata de reconstruir la escena cuando dejó a su hijo. Tiene miedo de encontrarse con la olla caliente (a pesar de que han pasado diez años). Esa parte del testimonio crea la sensación de que los años que estuvo en la cárcel son una especie de sueño, limbo o lugar estancado en la memoria por lo traumático: el tiempo se vuelve circular cuando una persona tiene un trauma:

⁶ En este pasaje se reproduce la dinámica del cuento "Luvina" de Juan Rulfo (cuento que, dicho sea de pasada, ha sido releído recientemente por la crítica a través del prisma gótico). La historia narra la vida de un profesor que ha regresado de "Luvina", ese lugar infernal, y le está contando su historia aparentemente a alguien. El lector intuye que ese "alguien" es el futuro profesor, que muy pronto irá a reemplazarlo. Sin embargo, esa persona nunca le responde. Uno puede deducir que el protagonista le hablaba a un fantasma, una de las almas en pena que habita el lugar. Rulfo continuará elaborando esta idea en *Pedro Páramo* (también objeto de lecturas góticas). Esta escena es similar a la dinámica en que es narrada la historia de Miriam, en *Tempestad*. Ella se pregunta y se contesta a sí misma. No tiene interlocutores. El fantasma es ella. El guiño a Rulfo ya había aparecido desde las primeras escenas, cuando, en el momento en que se abre el portal y llega la supuesta libertad, el espectador escucha el ladrido de los perros en alusión al cuento "No oyes ladrar los perros".

The crisis of the core of many traumatic narratives often emerges, indeed as an urgent question: is the trauma the encounter with death or the ongoing experience of having survived it? At the core of these stories, I would suggest, is thus a kind of double telling, the oscillation between a crisis of death and the correlative crisis of life, between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival (Caruth 1996: 7-8).

En el caso de Miriam no ha pasado el tiempo de manera lineal. Ese estado de hiato o elipsis marca su propia ausencia que es precisamente lo que define a lo fantasmal: "algo" que regresa. En este caso, este "algo" es ella misma⁷.

Otro recurso cinematográfico para crear estos des-tiempos ocurre a los 36 minutos del documental. Sin esperarlo ni anunciarlo surgen el circo y la inesperada historia de Adela. Hasta entonces, nada dejaba presagiar otra historia, más allá de la de Miriam. El espacio del circo corta abruptamente el monólogo de Miriam, que se lleva a cabo principalmente en el bus que la transporta de Matamoros a Yucatán. Adela no menciona el secuestro y desaparición de Mónica (tema que une a las dos historias) sino hasta la cuarta vez que aparece su historia, "cortando" la de Miriam. Adela habla de la cotidianeidad de su vida en un circo ambulante y sobre la maternidad:

Cuando me hice mamá por primera vez no me imaginaba todo lo que uno quiere a un hijo. Inmediatamente sentía esas ganas de amamantarlo y cuidarlo. Es una forma de amar que nunca has experimentado. Cuando das esa vida y la vas viendo crecer cada día el tiempo no se siente. Cuando tienes un hijo ese hijo es único. Un hijo jamás puede reemplazar a otro (*Tempestad* 40:13-42:8).

En la historia de Adela, como en la de Miriam, tampoco hay una cronología progresiva de los hechos, salvo que en este caso, Adela posterga el relato de lo que le pasó a Mónica hasta la última vez que aparece: mientras que Miriam no pudo contenerse y no deja de hablar, Adela oculta la realidad y guarda silencio. Todo su testimonio está en su interior. Como ya mencioné, ella no mueve los labios al contar su pasado. La cámara escucha su dolor con una voz en *off* que reconstruye su pensamiento. Este es transmitido también de manera asincrónica en imágenes: Adela se habla a sí misma, lo cual hace que su historia individual sea parte de una historia colectiva.

Si pensamos en la narración como un cuerpo textual, Huevo está cortándoles el cuerpo y está desmembrando nuevamente a Miriam y Adela. La decisión estética de intercalar la historia de Miriam, y cortarla por la de Adela —o viceversa—, sobre todo en momentos claves de sus biografías, produce una sensación no solo de desconcierto en el espectador, sino también de

⁷ En *Tempestad* hay un momento importante que ilustra este tiempo suspendido. En la estación de buses hay un hombre viejo que más parece una estatua porque no llega a colocar el auricular de un teléfono público en su sitio. El hombre está con el brazo suspendido sin terminar de ejecutar el movimiento. Ese es el hiato en el que vive Miriam Carvajal.

pérdida, porque les está cortando lo único que tenían: la voz. En ambos casos, los sentimientos y emociones de estas mujeres son resaltados más por los cambios en el clima que verbalmente⁸. Miriam pronuncia las palabras "miedo", "terror", "desconcierto" o "tristeza", por ejemplo, pero estas emociones se ven a través de los cambios drásticos en el clima: la lluvia, la neblina, la llovizna y la tempestad expresan su estado de ánimo. Este efecto visual describe los sentimientos de Miriam sin decirlos. La cámara nunca la enfoca, pero sí hace muchos primeros planos de cualquier persona en el espacio del bus. Estas tomas hechas a contraluz enfocan las caras de esos desconocidos como si fueran siluetas, o las enfoca en primeros planos desde fuera de la ventana, lo que hace que se yuxtaponga su reflejo con el paisaje exterior. Este efecto genera, por un lado, la sensación de que la imagen parezca espectral, y por otro, el espectador no sabe si el bus avanza o retrocede. Por último, al enfocar diversos rostros en primer plano, uno puede ponerse en el lugar de Miriam, es decir, sentir lo que ella pudo haber sentido a través de ese estar y no estar en momentos claves de su vida.

Finalmente, hay muchas escenas que son tomadas desde dentro del bus hacia afuera, especialmente cuando está lloviendo a cántaros o cuando hay mucha neblina. El vidrio del parabrisas está mojado y la lluvia impide ver con nitidez el exterior: las luces de los semáforos parecen manchas y en otras es imposible ver el paisaje desde la ventana. Esta incapacidad de ver los hechos completos representa todo lo que las palabras no pueden comunicar sobre el sentir de las afectadas. Además, de manera creativa y poética, al mostrar en primeros planos a gente desconocida en el bus, Huezo resalta que la historia de Miriam podría ser la de cualquiera. Todo mexicano está expuesto a esa injusticia.

En el caso de la historia de Adela, el clima también es un recurso que expresa sus sentimientos. Por un lado, la lluvia que persiste en la narración siempre aparece junto con las tomas de la carpa, lo que muestra la fragilidad del circo y de su vida. Algunas plantas alrededor del tráiler se mueven por el viento, pero están estancadas en la tierra y son, en su mayoría, mala hierba o pasto maltratado. Patrick Ridge propone que el movimiento de esas plantas es un renacer: "Huezo's poetic photography underlines this trauma by framing remnants of war, death,

⁸ En *Tempestad* cada imagen funciona como si fuera una fotografía en el sentido estético, pero una que no reproduce la realidad. Barthes argumenta que hay dos elementos claves: el *studium* y el *punctum*. El primero le da al observador un contexto cultural y responde a las preguntas ¿dónde han ocurrido estos eventos reales? ¿cuál podría deducirse es el contexto de la foto? ¿en qué lugar fue tomada? ¿quiénes son los protagonistas? Mientras que el *punctum* es aquello que aparece, pero que el fotógrafo no pensó de manera intencional colocarlo allí, y llama la atención al observador, simplemente por un instinto. El *punctum* es el detalle que atrae a la mirada de una manera sutil, sin que el fotógrafo se lo haya propuesto: "To recognize the *studium* is inevitably to encounter the photographer's intentions, to enter harmony with them, to approve or disapprove of them, but always to understand them (Barthes 27-28). El *punctum*, por el contrario, atrae sin explicaciones; es el corazón de la fotografía. Es un detalle que se fija en la memoria del observador. En el caso de la colección de fotografías artísticas que conforman *Tempestad* el *studium* no responde a ninguna pregunta de locación. Eso hace que todas las imágenes fotográficas que conforman el filme parezcan espectrales.

and violence. However, other sequences capture flora and fauna, suggesting new life, refuge, and hope" (2020: 69). Pienso sin embargo que estas plantas no denotan esperanza, sino más bien estancamiento y abandono, al igual que el tráiler ambulante que permanece allí, estacionado.

La fantasmagoría de Mónica trata de ser cubierta no solo al no hablar de ella, sino que mientras Adela cuenta su historia, está colocándose capas y capas de maquillaje: léase una máscara de payaso que cubre sus sentimientos. En la historia de Adela, además de jugar con el clima como centro de expresión sentimental, Huezo utiliza los cuerpos de las niñas contorsionistas y los enfoca de manera incompleta para resaltar su objetivo: no se puede entender el sufrimiento de manera cabal. Las posiciones de las gimnastas son tan elásticas que sus manos se confunden con sus pies, o sus espaldas se mezclan con sus cabezas. De la misma manera, solo podemos ver parte del sufrimiento y entender parte de la historia; nunca podremos ni conocer ni entender la historia completa.

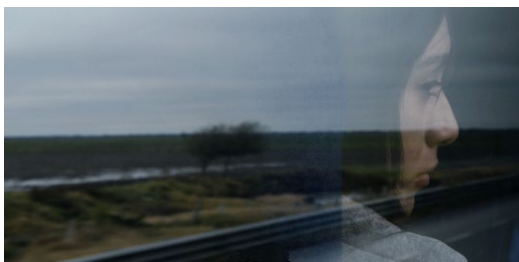


Imagen 1: 12'38'' e imagen 2: 1'30'' (Cortesía de Tatiana Huezo)

A la izquierda, una de las muchas mujeres que podría ser Miriam. Nótese el aspecto de lo espectral por el reflejo del paisaje y el perfil de la mujer. A la derecha: Adela, maquillándose para su espectáculo de payasa. Nótese asimismo que, después de contarnos sobre el secuestro de su hija, ya no accedemos a todo su rostro sino solo al reflejo en el espejo.



Imagen 3: 1'25'' (Cortesía de Tatiana Huezo)

El clima violento frente a la pequeñez del hombre transmite la soledad e impotencia de ambas mujeres.

Fantasmagoría y espacios: la ruina y el mercado.

En *Tempestad*, los diferentes espacios son una herramienta fundamental para que el espectador se sumerja en la conciencia y los sentimientos de las dos protagonistas. Para lograr esto, la cámara enfoca los lugares de manera incompleta: sea la toma de una taberna, una cama de hotel o una escalera. Todas las imágenes están partidas: la escalera tiene un comienzo pero no un final; a la cama le falta una pata; o bien, la taberna está cortada por un tabladillo que impide ver la cantina completa. Huezo busca espacios viejos y destruidos, que reflejan la incompletitud y soledad, que a su vez son un reflejo de la destrucción y de la ruina moral que sienten las protagonistas después de lo que les tocó vivir.

En *Existencia, espacio y arquitectura*, Christian Norberg-Schultz explica cómo el ambiente influye en el hombre y produce significados especiales:

El interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales: deriva de una necesidad de adquirir relaciones vitales en el ambiente que le rodea para aportar sentido y orden a un mundo de acontecimientos y acciones. Básicamente se orienta a "objetos", es decir, se adapta fisiológica y tecnológicamente a las cosas físicas, influye en otras personas y es influido por ellas y capta las realidades abstractas o "significados" transmitidos por los diversos lenguajes creados con el fin de comunicarse. Su orientación hacia los diferentes objetos puede ser cognoscitiva o afectiva (1980: 9).

De acuerdo con esta teoría, el espacio cognoscitivo es tan importante como el afectivo porque no se puede pensarlos solo desde una mirada física o matemática donde las relaciones sean únicamente abstractas. Los espacios tienen una relación afectiva con el medio ambiente. Uno debe "describir la estructura fundamental de la existencia, de 'estar en el mundo' y trasladar esa estructura a las propiedades concretas del espacio arquitectónico" (1980: 16).

Huezo implementa esa teoría con las imágenes que selecciona. La cámara enfoca alguna ventana o algo con la forma de un cuadrado que podría interpretarse como una ventana. Por ejemplo, en la primera toma se ve una ruina en forma de casa. Hay una pared hecha de piedra que tiene un hueco. Es una especie de hueco-ventana filmado desde dentro, lo que simboliza la prisión interior en la que vive Miriam. Detrás hay árboles que se mueven, pero están lejos y ubicados detrás de la ventana: son inalcanzables. Esta toma dura un minuto y la cámara la enfoca estáticamente a pesar de que la narración fluye. Esto es especular al sentimiento de Miriam: el entrapamiento en el tiempo y el lugar. La ventana-hueco puede interpretarse como la cárcel interior en la que vive. Poéticamente representa su fantasmagoría: ¿Miriam está realmente libre? ¿No se ha quedado en esta especie de des-tiempo propio del tiempo fantasmal?

La doble contradicción es que, en lugar de ser espacios de liberación, las ventanas son una representación pequeña de la cárcel, donde los barrotes no se ven pero se sienten.

La segunda característica en *Tempestad* es la proliferación de espacios de paso, que Marc Augé denomina "no lugares". En su teorización del concepto, estos no lugares son aeropuertos, hoteles o estaciones de buses. Miriam está en lugares públicos que simbolizan movimiento y, sin embargo, el espectador percibe encierro. En primer lugar, porque la pantalla muestra a muchas personas desplazándose, pero Miriam es una voz a quien nadie ve: quienes la rodean son indiferentes hacia ella. Ella no interactúa con nadie y viceversa. Los no lugares son espacios de tránsito en el mundo globalizado actual: aeropuertos, estaciones de tren, paraderos de bus, mercados, centros comerciales (básicamente todos los espacios en los que transita la voz de Miriam). El no lugar se caracteriza por su anonimato, homogenización y desvinculación identitaria y simbólica. En ellos, el individuo se convierte en un usuario de paso, que carece de vínculos con los otros, o de referencias identitarias con el mismo lugar. Miriam circula entre lugares de paso, pero en el fondo está atrapada en el pasado y ella es espectral: no ha salido de la cárcel, aunque su voz diga lo contrario. Su sentimiento de asfixia y soledad se refleja en los cuartos de hotel vacíos; tomas en contrapicado para generar mayor sensación de asfixia. Si Miriam es un fantasma de sí misma, el no lugar sería un reflejo de su identidad actual. Ella puede ser cualquier mujer de las que la cámara enfoca en primeros planos, y de las cuales el espectador no conoce las historias. Este anonimato, tanto del lugar como de las diversas mujeres cuyos rostros sirven para contar la historia de Miriam, alude a que a cualquiera le podría haber sucedido esto. En ese sentido, coincido con Ana Cornide cuando dice que "la voz de Miriam se vincula a la de muchos rostros a lo largo del viaje en bus, que es una metáfora de toda la película, mostrando la vulnerabilidad a la que todos están expuestos en México" (2020: 36). Hay un momento clave en que la voz de Miriam se "estaciona" en la estación de buses y la cámara se detiene en un estático *close up* de una mujer. El espectador piensa que ella es Miriam Carbajal. Después se da cuenta que no, que Miriam sigue siendo solo voz. La voz de Miriam lo explica: "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" (06:49-06:50). En ese momento, el espectador se identifica con Miriam porque ni uno ni el otro reconocen a ese fantasma.

Un tercer elemento importante en los espacios es el de desdoblar el tiempo y el espacio en dos (característica de lo fantasmal) a través de la presencia de huellas. Una huella por lo general es algo que señala que alguien o algo estuvo allí pero ya no está. Ana López la define como aquello que es dejado para generar una memoria: "the term 'trace' stands in for the testimonial

function and historical value of the film image as an archive of memory rather than for the materiality of the image imprint" (2014: 27). Sin embargo, en *Tempestad*, la huella suele ser algún recuerdo de que algo estuvo allí, como si ese "algo" se hubiera quedado abandonado fuera del espacio-tiempo. ¿Cómo llegó ese objeto allí? ¿Quién lo hizo? ¿A quién pertenece? Son preguntas sin respuesta. Es el caso, por ejemplo, del par de zapatos solos y sucios que están en una esquina de esa primera casa con el hueco-ventana de la que hablé anteriormente, mientras se escucha la voz de Miriam hablar de libertad. La cámara hace un *paneo* a todo ese lugar misterioso, a sus paredes pintadas en una casa abandonada que indican que alguien estuvo allí⁹. Son huellas de que alguien dejó esos objetos, pero es como si hubiera una mano fantasmal que no da explicaciones ni contexto.

Finalmente, los espacios en el documental y la forma de editar las historias de ambas protagonistas le permiten a Huezo comunicar una de sus ideas: el cuerpo como mercancía. Huezo yuxtapone estos lugares de paso y sin identidad (donde habría que incluir el circo ambulante y el tráiler movable) con el acto de usar y desechar los cuerpos o de volverlos intercambiables, anónimos, usables y reusables (como esos espacios). Los cuerpos de Miriam y Adela/Mónica son mercancías (una es pagadora de otra, y la otra es traficada por otro). Ambas son vendibles y manipulables como si fuesen espacios de transición (¿acaso uno puede distinguir entre un hotel de carretera de otro? ¿una estación de otra? ¿un circo ambulante de otro?). La directora corta metafóricamente los cuerpos/historias y edita los testimonios en momentos inesperados, pero siempre en eventos cruciales en los acontecimientos de sus vidas. Miriam realiza una confesión y la toma se interrumpe, sorprendiéndonos con la historia de la otra mujer. Un ejemplo concreto es el momento más traumático de la estadía de Miriam en la cárcel. Ella recuerda que el peor día de su encierro en Matamoros fue cuando vio cómo los narcotraficantes presos que en realidad dirigían la prisión, le tiraron un tablazo en la cabeza a un inmigrante centroamericano cuyo nombre era Martín. Lo mataron. Ella lo vio morir. Antes de eso, a ella le habían tirado un tablazo similar y se salvó de milagro.

Hubo un momento que me dio un golpe en la cabeza, y pues, inmediatamente me caí. Cuando desperté, me di cuenta que tenía un diente roto. Todavía traía los pedazos del diente en la boca. Era un cuarto totalmente oscuro. Poco a poco empecé a distinguir rostros de mujeres, sus ojos, sus caras. Era un lugar pequeño, como de un metro y medio por dos. El calor era sofocante, sofocante (1:09-1:12).

En ese momento se dio cuenta que estaba en una cárcel autogestionada por los delincuentes y narcos más peligrosos del país y que tenía dos opciones: o salvar su vida pagando el cupo impuesto por los presos o convertirse en uno más de ellos. Decidió lo segundo y se convirtió

⁹ El *paneo* es una toma cinematográfica donde la cámara gira sobre su propio eje abarcando todo el campo visual.

por un tiempo en una mujer tatuada y extorsionadora; es decir, en su propio verdugo. Se convirtió en su enemigo. La historia se interrumpe, y pasa a la cotidianidad en la vida de Adela. Lo que hace Huezo en este microrrelato es ir más allá de las ideas de Punter: el fantasma no solo es estar en dos tiempos sino ser una misma persona en esos dos tiempos aparentemente separados.

Por último, los espacios y ambientes también comunican las relaciones de mercantilización del cuerpo. Miriam cuenta cómo funcionaba la cárcel: era una prisión sin celdas ni policías ni uniformes, pero con cantina y prostíbulo. Estaba dirigida por los cárteles. La cámara muestra imágenes siempre dislocadas que no coinciden visualmente con lo que dice la voz. Enfoca una larga secuencia sobre la vida en un mercado y a los pescadores en plena faena (43:00-57:00) cuando la voz está explicando el orden de la cárcel. Cabe destacar que no se filma la infinidad del mar sino lo contrario. La cámara está al revés y en lugar de enfocar la infinidad del mar, muestra cómo éste termina y se choca con el mercado. El mar que termina en una reja. Es un espacio similar a la ventana-hueco a la que hacía referencia antes. Mientras la voz cuenta su experiencia carcelaria, la cámara se detiene en los puestos de comida, sobre todo en aquellos donde se despedaza al animal: se filetea el pescado, se quitan las colas de los camarones, se despelleja el pollo. Encuentro dos ideas adicionales entre el espacio y el mercado con el contenido del documental. El cuerpo humano en la cárcel recibe tablazos, golpes y cuchillazos que son equivalentes a cómo se desmiembran los moluscos. La cámara enfoca procesos manuales automáticos sobre cómo hay partes de los animales que se desechan y se tiran: los pellejos de los pollos, las escamas de los pescados, las colas del camarón, la grasa de la carne, el coral de la concha. Nunca se enfocan las caras de los trabajadores. Ellos son solo manos o pies con botas que están realizando un trabajo. Es la industrialización y la producción en serie (aunque precaria) lo que Tatiana Huezo quiere subrayar: el desmembramiento del cuerpo. De una manera análoga, los cuerpos de las mujeres en *Tempestad* son también desechables como la grasa del pollo o la cola del camarón. También son reusables. Al respecto, Sayak Valencia considera que estos procedimientos están relacionados con el capitalismo *gore* característico de la era actual: "El capitalismo *gore* es el resultado de la interpretación y la participación, violenta e irreversible de los endriagos del mundo globalizado, del hiper consumismo y de las fronteras" (2016: 98).

Conclusiones

Por un lado, hay una comparación implícita en que todo Tamaulipas es una cárcel y que el crimen se rige por sus propias leyes. La mención de los 72 migrantes encontrados en una fosa

común en San Fernando es la única referencia que se da sobre Tamaulipas y es central para entender quién tiene allí el poder (04.10-04.54)¹⁰. Esto genera la pregunta: ¿son las leyes del narcotráfico similares a las de cualquier negocio (mercado) que implique vender y comprar? ¿Nos está sugiriendo Huezo que, como cualquier mercado, el de la delincuencia tiene su propia lógica autónoma?

Si llevamos al límite esta comparación entre el desmembramiento serial de pescados, camarones y conchas (donde lo que no sirve es puesto en batea o tirado al piso) con el de las dos mujeres, hay que detenerse en la escena final. En un cenote flota un cuerpo, que el espectador al principio no reconoce como cuerpo humano. Poco a poco va cobrando forma hasta poder identificar que es el de una mujer mutilada que flota sobre la superficie. Poco a poco, el espectador se da cuenta que es Miriam, pues en su largo monólogo habló de la mutilación de su pierna. Los ingenuos pensarán que la mujer salió a flote, y sobrevivió. Sin embargo, el hecho de que los cenotes sean aguas subterráneas, el que la cámara nunca le enfoque la cara, y que más bien la voz explique que siguió con miedo aún después de estar libre, miedo hasta de recoger a su hijo del colegio, muestra que su cuerpo también estuvo mutilado física y emocionalmente, como el del camarón, el del pollo y el del pescado. Como esos alimentos, en cierta forma ella misma también fue ingerida, y después expulsada a la superficie, como un fantasma, como un desecho de sí misma, como un eco, como una voz.

Bibliografía

ALICINO, Laura / Oswaldo ESTRADA (2025): "Introducción: documentar la realidad entre géneros y fronteras". En: Oswaldo Estrada / Laura Alcino (eds): *Documentar la realidad: cruce de géneros y fronteras en América Latina*. Texas: Albatros, 3-17.

ARTEAGA, Nelson (2024): *La violencia en México. Feminicidios, desapariciones, ejecuciones*. Ciudad de México: FLACSO.

ARZABAL, Roberto Cruz (2025): "Poéticas de la documentalidad en el siglo XXI en español: las teorías de Cristina Rivera Garza y Agustín Fernández Mallo". En: Oswaldo Estrada / Laura Alcino (eds): *Documentar la realidad: cruce de géneros y fronteras en América Latina*. Texas: Albatros, 31-52.

AUGÉ, Marc (2009). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. London: Verso.

BARTHES, Roland (1981). *Camera Lucida: Reflexions on Photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang.

BERGER, John (1993). "On Visibility". En: John Berger: *The Sense of Sight*. New York: First Vintage International, 219-224.

¹⁰ La historia de la fosa común donde se encontraron los cuerpos de 72 migrantes centroamericanos en esa localidad aparece en otros textos mexicanos como *Antígona González* de Sara Uribe y *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert. La página web: *72 migrantes* sigue activa. La idea era crear un altar virtual para que los nombres de los muertos no fueran simplemente estadísticas. Posteriormente la periodista Alma Guillermprieto los reunió en un libro.

- CABEZAS VARGAS, Andrea / Julia DE CANALES CARCERENY (2018): "Central American Cinematographic Aesthetics and their Role in International Film Festivals". En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15.2, 163-86.
- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experiences. Trauma, Narratives and History*. Baltimore: John Hopkins UP.
- CORNIDE, Ana (2020): "Tempestad: una cartografía corporal de la violencia". En: *Anclajes* 24.3, 29-43.
- COSENTINO, Olivia (2021): "Writing from the Gut: Embodied Spectatorship and Violence in Contemporary Mexican Cinema". En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 18.3, 365-376.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Specters of Marx*. Trad. Peggy Kamuf. New York/London: Routledge.
- ESTRADA, Oswaldo (2021): "Introducción: nuevos muros y fronteras de violencia". En: Oswaldo Estrada (ed.): *Fronteras de violencia en México y Estados Unidos*. Texas: Albatros, 13-24.
- GORDON, Avery (1997): *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GUILLERMOPRIETO, Alma (2014): *72 migrantes*. Ciudad de México: Almadía.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP.
- KELLER, Patricia (2016): *Ghostly Landscapes: Film, Photography and Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture*. Toronto: Toronto UP.
- KROLL, Juli (2022): "Prosthetic Memory and Uncanny Absence: The Female Body in *Tempestad* (2016) by Tatiana Huezo". En: Juli Kroll: *Body, Gender and Sexuality in Latin American Cinema: Insurgent Skin*. New York: Palgrave Macmillan, 113-161.
- LÓPEZ, Ana (2014): "A Poetics of the Trace". En: Vinicius Navarro / Juan Carlos Rodríguez (eds.): *New Documentaries in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 25-43.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2006): *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications.
- NICHOLS, Bill (2017): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP [3a edición].
- NORBERG-SCHULTZ, Christian (1980). *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.
- PUNTER, David (2002): "Spectral Criticism". En: Julian Wolfreys (ed.): *Introducing Criticism at the 21st Century*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- RIDGE, Patrick (2020): "Thunder and Terror: Storms as Allegory in Tatiana Huezo's *Tempestad*". En: *Diálogo* 23.1, 69-84.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
- SALDARRIAGA, Patricia (2021): "Los zombis de *Savegeland* como sujetos de activismo necropolítico". En: Oswaldo Estrada (ed): *Fronteras de violencia en México y Estados Unidos*. Texas: Albatros, 180-193.
- SAYAK, Valencia (2016): *Capitalismo gore*. Ciudad de México: Paidós.
- VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa / Ingrid URGELLES LATORRE (2023): "Subvertir la narcoviencia en dos películas mexicanas: *Noche de fuego* (2021) de Tatiana Huezo y *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez". En: *Aisthesis* 73, 119-136.
- VÁZQUEZ ENRÍQUEZ, Emily Celeste (2024): "Ecos de extracción en *Noche de fuego* de Tatiana Huezo". En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 28, 7-22.

WOLFENZON, Carolyn (2020): *Nuevos fantasmas recorren México. Lo espectral en la literatura mexicana contemporánea*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

ZAVALA, Oswaldo (2018): *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Ciudad de México: Malpaso.

Filmografía

ALMADA, Natalia (dir.) (2012): *El velador*. Altamura / Les Films d'Ici.

ÉLIE, Julien (dir.) (2018): *Soles negros*. División del Norte.

HUEZO, Tatiana (dir.) (2012): *El lugar más pequeño*. Centro de Capacitación Cinematográfica / Fondo para la Producción Cinematográfica / Instituto Mexicano de la Cinematografía.

——— (2016): *Tempestad*. Cinephil.

——— (2021): *Noche de fuego*. Pimienta Films / The Match Factory / Desvia Producciones.

——— (2023): *El eco*. Radiola Films / The Match Factory / Chulada Films.

VALADEZ, Fernanda (dir.) (2020): *Sin señas particulares*. Corpulenta Producciones / FOPROCINE / Avanti Pictures / EnAguas Cines / Nephilim Producciones.

GUIDRY, Phil / Simon Herbert / David Whelan (dirs.) (2017): *Savageland*. The Massive Film Company.