

Subvertir la narcoviolenencia en dos películas mexicanas. *Noche de fuego* (2021) de Tatiana Huezo y *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez

Subverting Drug Violence in Two Mexican Films. *Noche de fuego* (2021) by Tatiana Huezo and *Sin señas particulares* (2020) by Fernanda Valadez

Ainhoa Vásquez Mejías
Universidad Nacional Autónoma de México
ainhoavasquez@filos.unam.mx

Ingrid Urgelles Latorre
Pontificia Universidad Católica de Chile
igurgell@uc.cl

Enviado: 21 octubre 2022 | **Aceptado:** 9 abril 2023

Resumen

Desde la guerra contra el narcotráfico, implementada por Felipe Calderón, se produce un auge en el «espectáculo de la violencia» (Berlanga, «El espectáculo»), es decir, una exhibición desmedida de la violencia tanto en medios de comunicación como en los productos culturales. Esta estética corre el riesgo de naturalizar la violencia, por lo que se vuelve necesario pensar en otras formas de representar lo irrepresentable. Este artículo se centra en las películas *Noche de fuego* (2021) de Tatiana Huezo y *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez. En ellas, se establecen mecanismos de resistencia a través de contrapedagogías (Segato), como la empatía y las comunidades de afectos. A partir del uso del fuera de campo, los filmes dan cuenta de la incapacidad de representar el horror y se distancian de la representación común de la violencia.

Palabras clave: Cine mexicano, narcotráfico, violencia, resistencia, víctimas.

Abstract

Since the war on drugs launched by Felipe Calderón, there has been a rise in the «spectacle of violence» (Berlanga, «El espectáculo»), that is, an excessive exhibition of violence both in media and cultural products. This aesthetic entails the risk of naturalizing violence, so it becomes necessary to think of other ways of representing the unrepresentable. This article focuses on the films *Prayers for the Stolen* (2021) by Tatiana Huezo and *Identifying Features* (2020) by Fernanda Valadez. In them, resistance mechanisms are established through counter-pedagogies (Segato) such as empathy and communities of affection. Using the off-screen, the films show the inability to represent horror and distance themselves from the common representation of violence.

Keywords: Mexican cinema, drug trafficking, violence, resistance, victims.

Introducción

Narcotráfico y violencia son conceptos que hoy nos parecen sinónimos o que, al menos, están de tal modo vinculados que es impensable no referir a las agresiones, torturas, a la sangre y a la exhibición de la aniquilación de los cuerpos cuando tocamos algún tema relacionado con esta industria criminal. Esta asociación, sin embargo, no era tan evidente hace algunos años. Si bien este delito siempre ha implicado la utilización de la violencia para legitimarse, al menos los productos culturales que lo representaban no lo hacían enfatizando este aspecto. Nos remontamos, por ejemplo, a los inicios de los narcocorridos, las primeras novelas o, incluso, las primeras series de televisión que abordaban el tema del narco, pues la violencia era un telón de fondo, no el centro.

Diana Palaversich lo mencionaba hace algún tiempo en referencia a la literatura y aseguraba que en estas primeras producciones lo que primaba era un acercamiento ético a la representación de la violencia, a través del retrato de las víctimas. La violencia como tal quedaba en un segundo plano frente a la importancia de rescatar a quienes sufrían los estragos. En el caso del narcocorrido, Juan Carlos Ramírez-Pimienta («En torno al primer narcocorrido») indicaba que, aunque el énfasis no estuviera necesariamente puesto en la víctima, tampoco lo estaba en la criminalidad, sino en las consecuencias. Por ejemplo, en «el lamento del prisionero», se rescataban los aspectos negativos de dejarse seducir por el dinero fácil. El canto era un canto moral de quien aconsejaba a sus escuchas no irse por este camino: «son corridos cuyo locus de enunciación es la prisión. El sujeto del enunciado está encarcelado y desde ahí lamenta su condición y los hechos que lo llevaron a su situación, con la lógica moraleja de que traficar con droga no deja nada bueno» (86).

Es mediante estos ejemplos que podemos indicar que el foco de los productos culturales que hacen referencia al narcotráfico no ha sido siempre el mismo. Siguiendo la línea argumental de Ramírez-Pimienta («En torno al primer narcocorrido») concordamos en que el énfasis ha variado según la década, la sociedad y los contextos políticos. Si hace un tiempo importaba representar el lamento del condenado y el retrato de las víctimas, más adelante se visibilizó mayormente la impunidad que rodeaba a este tipo de crimen, la complicidad del Estado y, en otros casos, el estilo de vida suntuoso de los narcotraficantes, expresado, por ejemplo, en los narcocorridos de fiestas. De esta forma, llegamos a un hito que cambiaría por completo estos distintos énfasis para dar paso a la violencia como única protagonista.

Para Ramírez-Pimienta («De torturaciones») y Mariana Berlanga («El espectáculo») este hito que nos obligó a volcar la mirada hacia la violencia, tanto en la realidad y los medios de comunicación como en las producciones culturales que le siguieron, fue la denominada guerra contra el narcotráfico implementada por Felipe Calderón. Para Ramírez-Pimienta («De torturaciones»), «una de las consecuencias más visibles para el narcocorrido en el contexto de la guerra contra el narco en el sexenio de Felipe Calderón es que se tornó más violento» (305). Esta hiperviolencia (307), por

ejemplo, resultó muy evidente en las letras del Movimiento Alterado, en que pareció normalizarse hasta tal punto que en el transporte público, en las fiestas familiares y en casi cualquier reunión social era común escuchar el «van y hacen pedazos a gente a balazos. Ráfagas continuas que no se terminan. Cuchillo afilado, cuerno atravesado para degollar» («Sanguinarios del M1»).

Esta hiperviolencia, no obstante, no se visibilizó solamente en el cambio del narcocorrido al Movimiento Alterado. En general, los productos culturales hicieron eco de esta representación y comenzaron a mostrar con detalle las torturas, muertes, secuestros y todo tipo de agresiones provocada por los narcos. A ello, Mariana Berlanga («El espectáculo») lo denominó el espectáculo de la violencia, ya que fue reproducido en gran escala por medios de comunicación tanto como por diversos medios ficcionales. Esta sucesión y exhibición de cuerpos aniquilados ha sido trabajada en el cine mexicano por investigadoras como Gabrielle Pannetier-Leboeuf, e Ilse Murillo Tenorio y José Salvador Arellano, pero, probablemente, el ejemplo más impactante de esta hiperviolencia en el cine sea la película *Heli* (2013) de Amat Escalante. Baste recordar la escena en que un joven es torturado en la sala de una casa, la que causó tal conmoción por el nivel de detalle de la agresión, que en el Festival de Cannes varias y varios asistentes, jueces y espectadores, prefirieron retirarse de la función por sentirse incapaces de observar tal nivel de violencia.

Por su representación frontal y sin elipsis, y porque Escalante subraya su carácter de espectáculo al hacer que otros personajes sean testigos de la tortura (uno como advertencia, otros para aprender a aplicarla) la escena dio lugar a un debate previsible sobre el «derecho» de un director a extender el castigo a sus espectadores, obligándolos a mirar (Solórzano).

Heli fue un caso paradigmático por el revuelo que causó en Cannes y por el debate que suscitó a propósito de esta representación hiperviolenta que se venía dando. Sin embargo, también ya la veíamos en los medios de comunicación como noticieros y periódicos, lo que, para Berlanga («El espectáculo»), nos estaba obligando a naturalizarla, «a partir de la reproducción de las imágenes que muestran sus efectos con lujo de detalle, se ha “naturalizado” la violencia. Nos hemos vuelto indiferentes frente a la repetición de un fenómeno que tendría que conmovernos, porque en este contexto, la insensibilidad es una forma de supervivencia» (110). En ello también ya habían reparado las académicas Sayak Valencia y Katia Sepúlveda, es decir, que la violencia y su exhibición exacerbada en las presentaciones reales y ficcionales, lejos de ayudarnos a cuestionar nuestro entorno, estaba produciendo, a veces, rechazo y asco –como en el caso *Heli* en que ni siquiera el público fue capaz de quedarse en la sala del cine–, o de costumbre o normalización en los espectadores

la producción, distribución y consumo masivo de imágenes violentas transmitidas, entre otras vías, por el Big Data es una de las herramientas más efectivas del conglomerado capitalista y/o socialista y necro-patriarcal para instituir, distribuir y normalizar las violencias contemporáneas aplicadas sobre el cuerpo social (79).

Es entonces que este exceso de violencia comenzó a ser cuestionado por académicas, académicos, productores y también por el público en general. El público, a través del rechazo a visualizar en las pantallas este nivel de detalle y de agresiones; las y los académicos, al asumir que este tipo de representaciones contribuían a normalizar la violencia en lugar de cuestionarla; las y los productores, al proponer otras alternativas. En este artículo nos centraremos en dos producciones que rompen por completo con la hiperviolencia que se venía dando en la ficción y plantean focalizar el problema del narcotráfico desde un ángulo más cercano a las víctimas, pero también a las resistencias que se pueden generar frente a esta violencia. Para ello referiremos dos películas mexicanas muy recientes: *Noche de fuego* (2021) de Tatiana Huezo y *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez, en las que la hiperviolencia se elide con el fin de privilegiar el volcar la mirada hacia la colectividad, la lucha comunitaria y a las mujeres fuertes que encuentran estrategias para sobrevivir.

Noche de fuego

Noche de fuego (2021) es la primera película de ficción de la directora Tatiana Huezo, reconocida principalmente como documentalista por obras como *El lugar más pequeño* (2011) y *La tempestad* (2016). *Noche de fuego* es una adaptación libre de la novela *Ladydi*, escrita por Jennifer Clement, y a muy poco tiempo de su estreno ya ha cosechado premios nacionales como el Ariel 2022 a la Mejor Película, e internacionales como la mención especial del jurado en el Festival de Cannes 2021, a la mejor película latinoamericana en el Festival de San Sebastián 2021 y en los premios Forqué 2021, así como el Premio Nueva Generación 2021 que otorga la Asociación de Críticos de Los Ángeles. El filme retrata la vida de tres amigas que deben sobrevivir a múltiples violencias que se ejercen sobre ellas mientras habitan un pueblo en la sierra mexicana.

Las violencias que viven se dan en diversos planos: deben sufrir la violencia por parte del Estado, pues viven en una montaña marginada, por lo que ni siquiera cuentan con servicios básicos para su supervivencia. Sufren las violencias de grupos armados, tanto de militares como de narcotraficantes, y sus vidas quedan en medio de esta guerra. Sin embargo, a pesar de ello estas mujeres y niñas no se dejan amedrentar ni normalizan esta violencia. Así, si bien sufren constantemente lo que Rita Segato refiere como pedagogías de la crueldad, en que las vidas son desechables y cosificables, y en que «La repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la empresa predatoria» (11), en la película no las normalizan ni por ellas se convierten en seres deshumanizados. Al contrario, diseñan contrapedagogías en las que rescatan su sensibilidad, empatía y solidaridad. A la par, esto se refleja en la representación audiovisual, puesto que frente a la violencia que debiera ser muy explícita se buscan nuevas estrategias en el mostrar para poner el énfasis en aspectos más humanos y felices, antes que en la violencia despiadada.

Empecemos por referir a la violencia estatal. Este pueblo, del que desconocemos el nombre, se ubica geográficamente alejado de todo. De manera constante vemos que hombres y niños trabajan dinamitando parte del cerro, lo que suponemos traerá mayor incomunicación con el centro. La incomunicación es un factor importante, pues implica mayor desprotección frente a todo. Por ejemplo, se menciona que cada vez es más difícil contar con docentes para que las y los niños puedan terminar sus estudios. Los grupos de crimen organizado les exigen pagar una cuota para dejarlos trabajar en paz, a la vez que el Estado no les paga por sus servicios. De la misma manera, sabemos que pueden pasar años antes de que puedan acceder a servicios de salud. María debe esperar hasta ser casi una adolescente antes de que los médicos lleguen hasta el poblado para operar su paladar hendido. Y así como están incomunicados de servicios básicos, también lo están de sus familiares. En el lugar que habitan no hay señal telefónica y la única manera de entablar algún tipo de vínculo con el afuera de la sierra es subir a un espacio especial de la montaña, el único en el que es posible comunicarse.

La incomunicación propicia, asimismo, que esta comunidad quede por completo desamparada y por ello se vuelva blanco fácil, tanto para el crimen organizado como para la apatía estatal. Esto provoca que las y los habitantes no distingan con claridad quiénes son las personas encargadas de protegerlos de quienes vienen a atacarlos. La consigna es no mirar a los ojos a nadie ajeno al pueblo. Los militares no son representados como agentes del orden y preocupados de lograr estabilidad y otorgar protección, al contrario, se exhiben como sujetos inclementes que atacan a la comunidad y los tratan como seres desechables. Por ejemplo, ellos son los responsables de lanzar veneno para acabar con las plantaciones ilegales de droga, sin embargo, lejos de cumplir con ello, lanzan el veneno contra la gente que habita la sierra: «Ya empezaron a echar veneno allá por la escuela, cerca de las milpas», le comenta una mujer a la peluquera Helena, quien le responde: «para eso les pagan, para que lo avienten por todos lados, menos donde deben» (16:56-17:02).

Como indicábamos en la introducción, posterior a la declaración de guerra al narcotráfico, realizada por Calderón, se hizo constante la representación de la violencia de manera descarnada. Las y los espectadores nos acostumbramos a una espectacularización de la violencia como estrategia de hipervisibilidad. Con Danilo Santos denominamos a este fenómeno, propio de los productos culturales que abordan el narcotráfico, como «estilística gore»:

Este es uno de los aspectos más evidentes de la narcoliteratura: la representación explícita de la violencia que se utiliza para describir los crímenes vinculados al narcotráfico. La puesta en escena de asesinatos y torturas atroces –este ejercicio de agresión sobre los cuerpos– puede ser entendido producto de la des-subjetivación de estos, resultado de una sociedad capitalista donde el individuo no es más que un objeto servible para ciertos fines económicos y desechable cuando deja de ser provechoso (10).

Para nosotras, esta representación visual de violencia exacerbada tiene como finalidad visibilizar que los sujetos son desechables para el sistema y, a la vez, funcionan como metáfora de la descomposición social producto del narcotráfico. La aniquilación que se ejerce sobre los cuerpos de los personajes sería una ampliación de la violencia del sistema y una cierta advertencia de que también nosotras y nosotros podemos ser víctimas de esta maquinaria sangrienta.

Por su parte, Sayak Valencia y Katia Sepúlveda llaman a esta representación hiper-violenta: la fascinante violencia. Este es un concepto tomado de Susan Sontag, quien refería al fascinante fascismo como estrategia para normalizar la violencia fascista y, con ello, acceder de mejor manera a la población civil, que, mediante lo visual, terminaría por acostumbrarse a las violencias cotidianas. Según las autoras:

Definimos la fascinante violencia como una tecnología de seducción visual que se apropia de los afectos y apela a los códigos de emotividad e identificación, en la media que crea un simulacro de comunidad extensa enraizada en los valores del capitalismo gore y su culto a la violencia como herramienta de control, de trabajo y de filiación social (Valencia y Sepúlveda 84).

De esta forma, se reconoce que la violencia explícita ya era un elemento indispensable al momento de retratar la violencia del narcotráfico, sea como un medio para fascinar, normalizar y adiestrar a las audiencias –según Valencia y Sepúlveda–, o como un recordatorio de nuestra fragilidad dentro del sistema y metáfora de la desestructuración de la sociedad –en nuestras palabras–.

Lo cierto es que *Noche de fuego* se aleja por completo de esta representación gore. La violencia está latente, pero la sentimos más que la vemos. En las primeras escenas accedemos a un hecho de mucha violencia que ha ocurrido: el secuestro de Juana, sin embargo, no somos testigos del acontecimiento en sí. Como público espectador podemos sospechar que la niña ha sido robada por narcotraficantes. La protagonista, Ana, va a la casa de Juana, pero, como la niña, a nosotros también solo se nos muestra una puerta entreabierta donde vemos a la madre con rastros de sangre y un desorden en la habitación. Posteriormente escuchamos al profesor preguntar a las mujeres qué ha pasado y quién se ha llevado a Juana, pero la respuesta es el silencio. De la violencia se muestran las consecuencias: la casa abandonada, cosas tiradas en el suelo, el silencio absoluto.

Los levantones, como se conoce en la jerga del narco a los secuestros, no son retratados nunca a lo largo del filme. Siempre los escuchamos a lo lejos, como en otra escena en que se escucha un ruido que Ana y su madre Rita creen que pueden venir desde la escuela. No sabemos si los culpables son los militares o los narcotraficantes, solo se escucha un ruido indistinto: «levántalo», «vámonos», luego un disparo y el ruido de la camioneta. Rita ve a las camionetas desde lejos, mientras Ana se esconde en el hoyo y, ajena a la violencia directa, ve a los pájaros. Incluso hasta el mismo hecho del secuestro de niñas se mantiene en un cierto silencio. Nunca se expresa abiertamente: «¿sabes por

qué te escondo?, ¿sabes lo que les hacen a las niñas?, lo has oído, ¿verdad?, ¿quieres que eso te pase?» (1:11:20-1:11:44), le dice Rita a Ana, pero es ese no decir el que dice todo.

Esta es una estrategia constante a lo largo de toda la película: no decir, no mostrar de manera explícita la violencia. Cuando las y los médicos por fin han llegado a la sierra y están operando a los niños, las mujeres y las niñas esperan en la estética de Helena a que termine la operación de María. A lo lejos se escucha una vibración de automóviles que cada vez se vuelven más cercanos. Suponemos que son los narcotraficantes que atacan a los militares que deben resguardar al personal de salud, se escuchan los disparos, pero nunca vemos lo que ocurre afuera. Lo que sí enfoca la cámara es a las mujeres que se refugian debajo de las mesas y se abrazan. Cuando todo esto pasa, Helena les pinta las uñas a las niñas para que, al menos unos momentos, olviden la violencia que acaban de vivir (53:18-54:54).

No vemos la violencia directa, a pesar de que la escuchamos y la intuimos todo el tiempo. Luego del jaripeo, Rita y Ana encuentran un cuerpo de mujer, sin embargo, el cuerpo apenas lo visualizamos y desde lejos. Es Rita quien se acerca, pero no la cámara. Apenas vislumbramos los brazos de la joven asesinada. O en el momento en que Margarito le muestra su pistola a Ana y quiere enseñarle a disparar, pronto se cambia el tono de la escena a un juego. Ella lo apunta, él le quita la pistola y se ríen (1:23:50-1:24:18). Lo que prima en la escena no es la exposición de la violencia, sino la complicidad entre ellos, la inocencia, el disfrute de un entretenimiento entre amigos.

Hay dos escenas, sin embargo, que tienen una mayor carga de violencia. La primera es la obligación de las niñas de cortarse el cabello. Al estar constantemente expuestas a la posibilidad de ser secuestradas por los narcotraficantes, las madres optan por eliminar de sus hijas todo signo de feminidad. No pueden maquillarse, no pueden vestirse como mujeres y, por ello, no pueden traer su cabello largo. En la estética de Helena, Ana y Paula son sometidas a este procedimiento. Esta escena es especialmente dolorosa porque se retrata a la pequeña Ana callada y llorando en silencio frente al espejo, mientras ve cómo es despojada de su pelo. No hay aspaviento, ni exceso de drama, solo vemos sus lágrimas y a su amiga Paula tomándole la mano en forma de apoyo. Frente a este acto violento, por cuanto atenta contra su identidad, la focalización está en las manos de las amigas.

La segunda escena de violencia mucho más directa es el intento de secuestro de Ana. Rita escucha desde lejos a las camionetas y hace a su hija esconderse en el hoyo. «Venimos por la niña, madre». Rita trata de convencerlos de que en su casa no vive ninguna niña, que ella vive sola con un hijo varón que en ese momento anda cortando leña: «no me engañe o se la va a cargar la chingada». Ante la postura de Rita los narcotraficantes deciden irse, no sin antes disparar a la casa de la mujer (1:34:49-1:38:00). Es el único momento en que como público espectador asistimos a una violencia visualmente explícita, pues vemos a los narcos disparar y atacar contra Rita y su hogar, vemos el llanto y la angustia de ella, sin embargo, esto dura unos pocos minutos y pronto la cámara nos lleva al hoyo en que Ana se encuentra, y nuevamente a su visión: los pájaros,

las nubes. Ana sale del hoyo y abraza a su madre. Otra vez la focalización nos conduce hacia el acto de cariño entre ellas como respuesta a la violencia.

Como se ha venido señalando, la estrategia del filme es el no exhibir la violencia de manera directa, y cuando –en muy pocas ocasiones– se hace con mayor visibilidad, rápidamente la cámara focaliza otros detalles, siempre de solidaridad, empatía o, incluso, más felices. Cuando el helicóptero pasa rociando con veneno el poblado y Paula es agredida con el líquido, la vemos correr hacia la escuela y llegar con sus amigas. Este acto sumamente violento es intercambiado por el acto de amor de las niñas que la llevan al baño, le sacan la ropa y rápidamente le quitan el veneno con agua abundante. Lo que se ve es la solidaridad de las amigas y la contención que le dan (1:25:00-1:26:52). En la siguiente escena ellas están jugando y riendo.

El llanto, la violencia explícita y el dolor son suplantados en múltiples oportunidades por escenas más agradables, muchas veces por la risa. Este gesto no es banal en el contexto en el que se sitúa la película: la extrema precariedad de estos sujetos desechables.

En circunstancias políticas en las que la vida se ve amenazada, en las que unas fuerzas externas ejercen el control y la violencia, ¿cómo es que surge a veces una forma salvadora de risa? Cuando la gente vive confinada y no dispone de ningún camino para la acción, cuando ninguna aptitud ni ninguna discusión racional puede llevar a una resolución tolerable, el cuerpo escapa, y este rapto de la risa constituye, diría yo, las condiciones de una resistencia viva, de una resistencia por parte de los vivos y en nombre de los vivos (Butler 91).

La risa, entonces, tal como sugiere Judith Butler, se convierte en una forma de lucha, una exhibición de la vida y no de la muerte. Esta es una de las estrategias que Tatiana Huezo utiliza a lo largo de todo el filme, focalizar no en la crueldad a la que son expuestas las personajes en el filme, sino en las resistencias que generan en comunidad. Retomamos, entonces, la idea principal de las pedagogías de la crueldad, las que, según Rita Segato, tienen como finalidad la desconexión de las víctimas con la realidad que viven, es decir, la naturalización de las agresiones cotidianas.

Aprender a no sentir, aprender a no reconocer el dolor propio o ajeno. [...] El mundo de dueños que habitamos necesita de personalidades no empáticas, de sujetos incapaces de experimentar la conmutabilidad de las posiciones, es decir, de ponerse en el lugar del otro. No se trata simplemente de violencia, sino de un tipo de violencia muy particular por la cual la victoria, la aniquilación, no resulta de una muerte humana sino de la substracción de la humanidad de lo aniquilado (79-80).

Así, mientras una de las consecuencias más comunes en esta lógica de las pedagogías de la crueldad es, justamente, la no vida, la aceptación y resignación frente a lo que se vive, en este caso, el centro está en las posibilidades de sobrevivir. Si la reacción esperada y natural frente a las pedagogías de la crueldad es el desvincularse de los otros para apostar por resistir de manera individual, la gran contrapedagogía de la crueldad

que encontramos en *Noche de fuego* es la de apostar a lo contrario: la humanización, la empatía, la risa, el juego y el resistir entre todas, juntas y organizadas.

La película en sí representa una contrapedagogía frente a la violencia cotidiana. Donde debiéramos escuchar sonidos de llanto, gritos y disparos, porque es a lo que también nos hemos acostumbrado como público espectador, lo que oímos mayoritariamente son los sonidos de la naturaleza: grillos, hojas, perros, vacas, gallinas; el ruido del viento y de la lluvia. Asimismo, en lugar de ver el llanto escuchamos las risas y somos parte de los juegos. No visualizamos la agresión, al contrario, vemos a las jóvenes disfrutar de su tiempo en la escuela, cuando dibujan, cuando conversan, cuando se bañan en el lago, cuando simplemente están juntas.

El foco del filme no está puesto en la realidad violenta y la muerte, sino en las cosas simples y llenas de vida que comparten: en el amor infantil e inocente de Ana y Margarito, en el baile en el jaripeo, en su ilusión de llegar a ser profesora. También en las estrategias comunitarias: en la gente del pueblo organizada para instalar una campana en la escuela para avisar a todos si es que llega algún peligro, en el salón de belleza donde todas comparten sus experiencias, en definitiva, en las mujeres resistiendo juntas. Ello se ve muy claro en las últimas escenas, cuando sabemos que los narcos se han llevado a María. Nuevamente la escena se nos elide, solo accedemos a las consecuencias: a su madre llorando, pero abrazada por otras madres; a la gente del pueblo armando barricadas para impedir el paso de los narcos por la carretera. La cámara evita que presenciemos la violencia, en cambio, nos remite a los estragos de las agresiones, al dolor individual y colectivo y, sobre todo, a la empatía y a la solidaridad.

En todos los sentidos, *Noche de fuego* se distancia de las producciones culturales sobre el narcotráfico que veníamos visualizando en los años precedentes. La película de Huezno no presenta ninguna escena que podamos identificar desde una estilística gore, según lo que planteábamos en «Lo narco como modelo cultural»; mucho menos respecto a una fascinante violencia, en los términos propuestos por Valencia y Sepúlveda. Así como las protagonistas reaccionan a la violencia implementando contrapedagogías en modo de resistencia comunitaria, el mismo enfoque de la cámara se convierte en otra contrapedagogía cuando, en lugar de visibilizar la aniquilación de los cuerpos, se centra en las risas, los juegos y el amor.

Sin señas particulares

Por otra parte, la película *Sin señas particulares* (2020), primer largometraje de la directora Fernanda Valadez, y escrita por esta y Astrid Rondero, nos sitúa en la temática de la desaparición forzada de personas en México. Al igual que el filme referido anteriormente, *Sin señas particulares* ha obtenido una serie de reconocimientos internacionales durante el año 2020, como el Premio de la Audiencia y Premio del Jurado a Mejor Guion en el Festival de Sundance, Premio Horizontes por Mejor Película Latinoame-

ricana en el Festival de San Sebastián, Mejor Película en el Festival de Morelia, Premio Gotham por Mejor Película Internacional, así como nueve Premios Ariel, entre otros. La película se centra en las desapariciones forzadas, así como en la crisis de migración y desplazamientos producto de la guerra entre carteles de la droga en México.

No es primera vez que Valadez aborda estos temas, pues ya el 2014 había producido el corto *400 maletas*, en el contexto de su tesis, por el que recibió el Premio a Mejor Cortometraje en el Festival Latinoamericano de São Paulo y que compitió en la carrera por el Oscar estudiantil en la categoría extranjera durante el 2015. El corto, que es una suerte de antecedente de la película del 2020, surge a partir de la noticia de que en los terminales de autobuses del norte de México existen cientos de maletas abandonadas sin ser reclamadas por sus dueños o dueñas, y en un completo abandono por parte de las autoridades. Esas maletas abandonadas, que representan los continuos secuestros de migrantes que intentan cruzar la frontera, le dieron la idea a Valadez para armar el cortometraje desde el punto de vista de una madre que busca a su hijo. Es esa misma trama la que retomará y ampliará en la película, retratando el viaje de Magdalena Martínez, una madre originaria de Guanajuato, en busca de su hijo Jesús en la frontera norte.

En un país donde las desapariciones forzadas son una constante, especialmente desde el sexenio de Felipe Calderón y su guerra contra el narcotráfico, las madres de las y los desaparecidos se han organizado en agrupaciones para la búsqueda de sus familiares. De acuerdo con las cifras oficiales del Gobierno Federal de México, al 16 de mayo de 2022, se encuentran registradas más de 100.000 personas desaparecidas en el país.¹ En una reciente investigación de las periodistas Guillén, Torre y Turati, se constató que existen más de 2.000 fosas clandestinas repartidas por toda la geografía mexicana. A diferencia de las desapariciones producidas durante la llamada «guerra sucia» (1964-1985), cuyo fin era la represión política por parte del Estado, el móvil ha pasado de uno político a meramente económico, territorial y táctico, producto del programa neoliberal (Robledo 103). Así, se presume que la desaparición forzada «pasó de ser un mecanismo de eliminación de la disidencia política a un mecanismo más amplio de control social, despojo territorial y control de flujos migratorios» (103). Muchas y muchos autores coinciden en que las desapariciones en ciertos lugares específicos están relacionadas con un modelo neoextractivista que requiere eliminar la resistencia y producir la migración forzada de pueblos para extraer ciertos recursos naturales. Para lograr este objetivo, el crimen organizado actúa en complicidad con corporaciones mineras y el Ejército, creando grupos paramilitares (Rosas). Además de estas estrategias de control, Robledo plantea que la desaparición es un crimen sistémico, pues involucra tanto la ejecución o autorización por agentes del Estado y miembros de las Fuerzas Armadas como la falta de investigación, la criminalización de las víctimas y las fallas en sistemas de búsqueda como el forense, condiciones que «llevan a desaparecer a los desaparecidos» (104). De este modo, la violencia por las

¹ Estas cifras se encuentran disponibles en <https://versionpublicar.npdno.segob.gob.mx>

desapariciones forzadas se produce tanto por la acción directa del Estado como por la omisión deliberada en la búsqueda de justicia, asunto que será retomado por Valadez en la película y que veremos a lo largo de la trama.

El filme comienza con una escena muy cotidiana en el imaginario colectivo: la visita de las dos madres a la Fiscalía para abrir un expediente por la desaparición de sus hijos. En la secuencia nos enteramos de que Jesús y Rigo han partido rumbo a Arizona en busca de una oportunidad laboral. Los jóvenes, que aún son menores de edad, desaparecen, y lo último que se sabe de ellos es que iban a abordar un camión para ir a la frontera. Como es habitual en estas situaciones, el funcionario que les toma la declaración intenta desestimar el caso diciéndole a las madres que probablemente sus hijos ya cruzaron, que tenían su consentimiento y que nada se puede hacer. Al ser confrontado por ambas, les entrega un expediente con fotografías de jóvenes asesinados de los últimos dos meses para ver si logran identificar a sus familiares. La escena es brutal: la cámara encuadra a Magdalena mientras observa las fotografías de los cadáveres y las imágenes de los cuerpos quedan fuera de cuadro. Solo percibimos el horror a partir de los gestos y muecas que hace la protagonista. Al no reconocer a ninguno, le pasa las imágenes a su vecina Chuya, quien sí reconoce a su hijo y, por primera vez, accedemos a la fotografía del joven asesinado por unos segundos. Esta decisión estética de no exhibir la violencia será una constante en el filme, enfocándose en los efectos que esta tiene sobre las personas y las cosas, más que en su ejecución. A través de la mirada subjetiva de la protagonista, propone un recorrido por las distintas etapas y situaciones que todo familiar de una persona desaparecida debe enfrentar.

A partir de esta secuencia inicial, comenzará el viaje de Magdalena por el norte del país siguiendo los pasos de Jesús, un viaje donde el silencio, los paisajes abandonados y la atmósfera de desolación serán una constante. Prescindiendo casi de diálogos e imágenes explícitas, la película retrata muy bien el silencio que se impone ante el miedo y la amenaza. La estructura del filme bien podría asumirse como un thriller: la madre va siguiendo distintas pistas que la conducirán en la búsqueda de su hijo, sin embargo, el modo hiperrealista en que la historia es contada se acerca bastante a la no ficción documental, haciéndonos dudar permanentemente de si los acontecimientos narrados pasaron o no en la realidad. El filme articula una tensión constante entre la ficción y la no ficción. Este pacto de lectura ambiguo (Lejeune) con el que la historia es contada produce en el público espectador una permanente inquietud y exige de un reconocimiento de la violencia aun cuando esta no aparece de forma explícita.

El viaje tiene distintas paradas y en cada una de ellas se puede percibir la imposibilidad de buscar justicia en un México donde la impunidad es la regla general. Como segunda etapa en la búsqueda, apenas llega a la frontera, Magdalena se dirige a un centro en el que toman muestras de sangre a los familiares para identificar a las y los desaparecidos. En primer plano vemos a la protagonista transitar por el lugar y fuera de foco alcanzamos a notar un grupo grande de personas sentadas esperando con carteles de sus desaparecidos en la mano, una ambulancia que baja un cadáver y una bolsa negra con

un cuerpo que se encuentra tirada en el piso. Mientras le toman la muestra de sangre, una enfermera le menciona que los cadáveres recientes se encuentran identificados, pero que regularmente encuentran fosas. Luego, le muestran una serie de fotografías de vestigios encontrados en fosas por la Fiscalía General del Estado: zapatos, ropa, sombreros, estampitas religiosas, bolsos. Vemos ropa de adolescentes, sandalias que deben pertenecer a una niña pequeña, y una maleta que dice «tierra de las oportunidades» que Magdalena reconoce. La violencia alcanza a todas y todos, sin distinción de edad. La película va retratando paso a paso los procesos que viven las madres de personas desaparecidas en el país y su lucha contra las instituciones y la falta de justicia.

Las violencias representadas en el filme son diversas. Al igual que en *Noche de fuego*, la protagonista se ve enfrentada a la violencia estatal, tanto por la indiferencia del sistema judicial como por la complicidad de los órganos de seguridad con los grupos criminales. A lo largo de la película, vemos a Magdalena transitar por una serie de pueblos abandonados, en los que sus habitantes se han tenido que desplazar forzosamente al ser amenazados por grupos criminales o por encontrarse en medio de una guerra de carteles. Los paisajes son desoladores: casas saqueadas, murallas balaceadas, vehículos abandonados. Uno de ellos es una comunidad llamada «La Fragua», a la que Magdalena va en búsqueda de Alberto, un sobreviviente que podría ayudarla a encontrar a su hijo. Para llegar, debe atravesar caminos de terracería, campos de maleza, terrenos baldíos, pasar por el poblado de Ocampo, trepar una montaña y cruzar una presa en lancha.

En el camino encuentra a Miguel, un joven que ha sido deportado desde Estados Unidos y que va de vuelta a Ocampo, de donde es originario. Junto a él, descubrirá que el poblado ha sido abandonado. Al llegar a la casa de su mamá, la puerta está abierta, las paredes llenas de orificios por las balas, los animales muertos y llenos de moscas, los platos sin lavar y puestos en la mesa, como si quienes habitaban ese espacio hubiesen tenido que salir corriendo con lo puesto. No son necesarias las palabras. Ni Magdalena ni Miguel emiten sonido alguno, pues lo que ha ocurrido está plasmado en el espacio. La violencia ya ha pasado por el lugar.

Ambos personajes se unen con el mismo objetivo común: encontrar a sus familiares desaparecidos. En el caso de Miguel, decide acompañar a Magdalena hasta La Fragua para buscar a su mamá. En el poblado vecino encuentran más de lo mismo: caminos vacíos, casas abandonadas, puertas y ventanas tapiadas, cristales rotos y cortinas cerradas. Después de tocar puertas y gritar, dan con el padrino de Miguel, quien corre el velo de una cortina y emite una frase demoledora: «ya nadie queda, vete» (1:02:18). No vemos al hombre, sino que únicamente se escucha una voz proveniente desde dentro de una casa y el golpear de una puerta que se cierra. El miedo es parte del diario vivir de las y los habitantes de ese poblado, quienes se defienden como si se tratase de un territorio en guerra.

Estas geografías del terror recodifican el espacio y lo convierten en un territorio de guerra, lugares controlados por fuerzas externas en disputa. Los espacios transitados por los personajes se encuentran en estado de excepción permanente (Agamben 43)

y la atmósfera de terror se cierne sobre los personajes, quienes perciben un ambiente de peligro constante que los puede llevar a convertirse en un número más de la larga lista de personas desaparecidas.

Como ha sido la tónica de toda la película, la violencia no se exhibe y no se dice. No vemos su desarrollo, sino sus estragos: los pueblos fantasmas. La atmósfera que se recrea es de una constante tensión y amenaza, como si en cualquier momento Magdalena pudiera pisar en falso y eso la llevara irremediablemente a su final. Ella sabe que el riesgo es excesivo, pero no acepta la verdad estatal: buscará a su hijo hasta encontrarlo. Así, manifiesta en varias ocasiones durante el filme: «mi hijo puede estar muerto, pero yo tengo que saber» (00:40:23). Al igual que en la película de Tatiana Huezo, acá la violencia se siente, pero no se ve, está en estado de latencia. Solo accedemos a sus consecuencias.

Las permanentes advertencias que recibe la protagonista a lo largo de la película dan a entender que existe un pacto de silencio entre las personas que habitan estos territorios. Distintas mujeres le aconsejan a Magdalena que deje de buscar y que regrese a su casa, o de lo contrario, corre peligro. «No es de aquí, ¿verdad? No ande preguntando esas cosas en público, no sabe quién la puede escuchar» (00:33:39), le dice una funcionaria de la terminal camionera, o «las cosas no andan como para estar hablando con desconocidos» (00:40:32), le advierte la encargada de un albergue de migrantes. A ambas mujeres no se les ve el rostro, sino que se encuentran desenfocadas, como si fuesen voces de advertencia que se funden con el espacio. Una, a través de la puerta de un baño, la otra, en la oscuridad de la noche.

Quienes ejecutan la violencia siempre están presentes, pero nunca de forma explícita. Se muestran ciertos elementos que exigen de un reconocimiento por parte del público espectador: una «troca» o camioneta con música de banda en medio de la noche, otra camioneta bloqueando el camino, y un sujeto armado con ropas camufladas y pasamontañas que resguarda un camino junto a un vehículo de la policía. Son situaciones ambiguas donde asumimos que se trata de miembros del narcotráfico. Las escenas solicitan a quien visualiza que otorgue el sentido de lo que está ocurriendo, una colaboración interpretativa que exige de ciertos saberes locales, como, por ejemplo, saber que una camioneta con música de banda en la noche probablemente pertenezca a algún cartel.

Hacia el final, y justamente en la secuencia en que se resuelve el conflicto, se presenta la única escena de violencia de toda la película: la recreación de lo ocurrido en el camión donde viajaba Jesús, contada por Alberto. En una lengua indígena, que requiere de una permanente traducción, el hombre va relatando lo sucedido. En un momento de la narración, la traducción se acabará y escucharemos la voz de Alberto acompañada de imágenes que se presentan muy distorsionadas y fuera de foco. En medio de la oscuridad de la noche, se observa una fogata inmensa, donde las llamas parecen devorarlo todo. Es posible distinguir la silueta de varios hombres armados, que bajan a las personas del camión, tomar a una persona de pies y brazos y sacarla de cuadro (asumimos que se trata de una mujer y que probablemente será víctima de violación), vemos cuerpos tirados (no sabemos si están vivos o muertos) y, finalmente,

observamos a un extraño personaje pasar entremedio de las llamas, uno con un par de cuernos y cola: un diablo con un machete. La irrupción de lo fantástico en una estructura que, hasta el momento, se caracterizaba por ser de corte hiperrealista, genera un quiebre en la narración. Se presenta una figura metafórica con la que es abordado el perpetrador de la violencia: el diablo. Asimismo, los actos de violencia explícita han quedado fuera de cuadro: la violación de la mujer o el asesinato de algunos pasajeros no son mostrados. La violencia se representa en esta secuencia, distorsionada, desdibujada y opaca. No es posible enfrentarla con la mirada.

Esta decisión estética tiene que ver con lo que permanentemente se está tensionando al interior del filme: la dialéctica entre el ver y no ver. El campo y el fuera de campo.² En el filme hay un juego de miradas que tensiona permanentemente la narración: la mirada del público espectador accede a la violencia a través de la mirada de Magdalena y nunca de forma directa. En la escena final, la mirada es interrumpida por el uso de lentes que distorsionan y que sacan de foco a las imágenes. La violencia, así, queda velada en el filme, exiliada al fuera de campo, de manera tal que quien ve recibe solo sonidos, gestos, miradas o remanentes. En campo aparecen los efectos, las consecuencias y las respuestas a lo que ha ocurrido en un espacio que no es mostrado. Tal y como señala Deleuze, «el fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente» (32), es decir que, pese a que no accedemos a las escenas de violencia explícita, ella se encuentra permanentemente rondando y creando esa latencia que acompañará el viaje de Magdalena. Para Bonitzer, «lo que simplemente quiere el cine es que lo que tiene lugar en la contigüidad del fuera de campo tenga tanta importancia, desde el punto de vista dramático –e incluso a veces más–, como lo que tiene lugar al interior del cuadro» (69). De esta forma, las miradas de los personajes, especialmente Magdalena, quedan absorbidas por aquello que se encuentra fuera de campo, por ejemplo, en la secuencia en que observa las fotos de jóvenes asesinados, imágenes a las que no accedemos. La importancia de esas fotografías es vital, pero la decisión estética de dejarlas fuera tiene que ver con la imposibilidad de representar esa violencia, dejándola en la ambigüedad y a la imaginación del público espectador.

Al igual que en la película de Huevo, las pedagogías de la crueldad han quedado afuera: la masacre, los cuerpos destruidos y las imágenes de cadáveres no son mostradas. No se busca la normalización a través del exceso de visión, sino buscar otras estrategias para retratar la violencia. Por una parte, la mirada femenina está trabajada tanto a nivel formal –a través de la focalización en la percepción y construcción de la realidad de Magdalena– como a nivel temático –donde se narra una historia que tiene que ver con el género: las madres de los desaparecidos y su lucha contra el sistema

2 Para Aumont, a diferencia del cuadro, el «campo designa, en el cine, esa fracción de espacio imaginario de tres dimensiones que se percibe en una imagen fílmica [...] no se detiene en los bordes del marco, sino que se prolonga indefinidamente más allá de estos bordes» (232). Por otra parte, el fuera de campo se define como «el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aún no estando incluidos en el campo, sin embargo, le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio» (153).

judicial-patriarcal-. Por ello, y enmarcando a esta película en un cine femenino (hay que recordar que tanto la directora como la productora son mujeres), las estrategias de representación también se centrarán en las contrapedagogías de la crueldad, como ha propuesto Rita Segato. La resistencia se articula, como decíamos, en el fuera de campo, es decir, al dejar la violencia para centrarse en la mirada subjetiva de Magdalena, sus gestos y la forma en cómo se relaciona con otros personajes. Si bien la atmósfera de desolación y angustia se mantiene durante todo el filme, esta es contrastada con largas tomas de paisajes naturales, sonidos de pájaros, grillos y del viento, como si la violencia le fuera ajena a la naturaleza, como si se tratara solo de un asunto entre seres humanos. Mientras se producen estas secuencias de paisajes naturales, los personajes quedan borrados. Se trata de una suerte de pausa reflexiva que el filme instala en medio del viaje. Las historias han quedado detenidas por unos momentos y son retomadas después de estas secuencias. La fuerza poética de las imágenes contrasta con la violencia latente en el ambiente y se presenta como una resistencia a la pornografía con que se muestran los cadáveres en las instituciones o medios de comunicación.

Del mismo modo, la articulación de comunidades de afectos entre las víctimas es otra estrategia contra la resignación y el olvido. A lo largo del viaje, Magdalena se va encontrando con otras personas víctimas de la violencia que la ayudan. Al principio, su vecina Chuya intenta darle un fajo de billetes para que pueda viajar a la frontera, y al negarse, insiste en que su marido la lleve hacia el aeropuerto. En una secuencia posterior, mientras Magdalena revisa los papeles que le entrega la Fiscalía para que reconozca a su hijo por la maleta encontrada, otra madre que se encuentra allí para reconocer el cuerpo, le aconseja que no acepte ni firme los papeles, pues si lo hace, el caso de su hijo se cerrará y lo dejarán de buscar. Gracias a este consejo, Magdalena continúa con su travesía sin aceptar el *carpetazo* que la Fiscalía intentaba promover. Más adelante, al ir a preguntar a la central de camiones por su hijo, una funcionaria le dice a escondidas que a la línea se le han perdido camiones y otros han vuelto sin gente, solo con las maletas. La funcionaria no solo le entrega esa valiosa información, sino que la ayuda a pasar la noche en un albergue para migrantes. Poco después, la encargada del albergue de migrantes, apodada «La Regis», le da un dato más concreto: hay un sobreviviente del camión extraviado en el que venía su hijo, que fue parado en la carretera y se llevaron a toda la gente. Luego vendrá Miguel, el joven migrante que la ayuda a llegar a Ocampo y finalmente Alberto, un sobreviviente de la tragedia que desentraña el misterio de lo ocurrido y la ayudará a llegar a la verdad.

De esta forma, el filme de Valadez y Rondero apuesta por presentar la trágica realidad de la desaparición forzada de personas en México a través de estrategias cinematográficas que se distancian de la representación común de estos tópicos. Al igual que en *Noche de fuego*, se opta por establecer mecanismos de resistencia a través de contrapedagogías de la crueldad como la empatía y el acompañamiento de comunidades o colectividades. A partir de la utilización del fuera de campo para retratar a la violencia, el filme da cuenta de la incapacidad de representar el horror y las atrocidades que se cometen

en el país, y plantea la reflexión acerca de cómo mirar y hacerle frente a la violencia sin caer en la hiperexhibición o pornografía que termina por anestesiar a la sociedad.

Conclusiones

Mariana Berlanga (*Una mirada*), en sus estudios sobre representación del feminicidio, ha planteado ciertas preguntas muy pertinentes para nuestro texto: ¿será que el exceso de imágenes de violencia explícita inhibe la capacidad de empatía en el público espectador? Más aún, se pregunta si la reiteración de la infamia acaba por producir indiferencia y si existe una representación que sea más efectiva en términos de que produzca empatía y no una fascinación por la violencia (179-180).

Estos cuestionamientos son similares a los que planteamos al inicio de este texto: ¿existirá una forma de representar la violencia que sea más efectiva, menos pornográfica y que produzca algún efecto en quien observa? Berlanga (*Una mirada*) cuestiona, desde la crítica cultural feminista, la repercusión política de las expresiones artísticas cuando representan, en el caso de su trabajo, el feminicidio (208), lo que podría ser extensible a las desapariciones o violencia contra las mujeres en general. Creemos que el tipo de violencia que se representa en los artefactos culturales expuestos en este artículo bien puede ser analizado desde esta lógica, pues se trata de mujeres y niñas que son, o serán eventualmente, víctimas de los procesos de violencia del país.

Para Berlanga, desde un punto de vista ético y estético, en el sentido del respeto que se le debe a la víctima y a sus familiares, así como de la incapacidad de representar la atrocidad, es necesario apelar a acciones o representaciones que se salen del circuito de la violencia y no reproducen estereotipos de género, es decir, que no muestran la violencia directamente (*Una mirada* 180). Para preservar la memoria es necesario que las imágenes que se reproduzcan con este fin «no sean victimizantes, no reproduzcan los estereotipos de género, que sean sutiles, respetuosas, empáticas con el dolor, que inauguren otro tipo de estética» (194). Así, propone romper el círculo de la violencia a partir de una desviación de la norma, de la inauguración de otras formas de ver (210). Para ello, ejemplifica con procesos culturales que han logrado evadir la censura, en el caso de las dictaduras, o ejercicios de construcción de la memoria, como las Madres de la Plaza de Mayo o de Juárez que han subvertido las imágenes violentas de los medios de comunicación (215).

Existen una serie de acciones o performances activistas que apelan a este desvío de la norma a través del no mostrar. Un ejemplo es el proyecto colaborativo «Recetario para la memoria» de Zahara Gómez y las Rastreadoras del Fuerte, madres buscadoras de Sinaloa.³ Se trata de una acción contra el olvido de sus familiares desaparecidos mediante el ritual del cocinar. Es un proyecto gastronómico, fotográfico y social que,

3 Este proyecto se puede revisar en la siguiente liga: <https://www.recetarioparalamemoria.com/>

a través de la cocina, construye la memoria de quienes ya no están. En este caso, se apela a la ausencia como eje para articular la memoria de las desapariciones forzadas: una mesa, un plato y una comida que espera a quien no ha vuelto.

Otro ejemplo, esta vez en la literatura, es la novela *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, que retrata el vínculo entre un cantante de narcocorridos y un capo del narcotráfico en clave alegórica y con un lirismo poco común para esta temática. Así, en vez de un autor de narcocorridos y un capo, se cuentan las peripecias de un juglar que llega a ser el cantante particular de la corte de un rey. Sin utilizar palabras que refieran directamente al narcotráfico y a la violencia, ni nombres propios, exige de las y los lectores un ejercicio de abstracción para darse cuenta de quién es quién en la corte. En definitiva: lo que hace Herrera es narrar sin nombrar.

En este contexto, volvemos a las dos películas que hemos referido en este trabajo, enmarcándolas en estos productos culturales que realizan un esfuerzo por retratar la violencia de México de otras formas, rompiendo con la norma. Ambas se centran en los terribles efectos de la violencia desbordada en el país producto del narcotráfico. *Noche de fuego*, de Tatiana Huezo, retrata los peligros que corren las niñas en un contexto de guerra de carteles y las estrategias que deben seguir las madres para protegerlas. Por otra parte, *Sin señas particulares*, de Valadez, nos presenta el temerario viaje de una madre que busca a su hijo desaparecido, mostrando las consecuencias que tiene el desplazamiento forzoso de poblaciones y la impunidad que impera en la búsqueda de personas desaparecidas en el país. En ambos filmes percibimos la violencia, pero no la vemos. Las directoras han optado por el desplazamiento que va de la violencia a la denuncia para contar lo que no se puede contar. Cada película, con estrategias estéticas distintas, ha optado por dejar fuera de campo a la violencia y evitar una representación exhibicionista o explícita. De esta forma, ambas producciones responden a la pregunta inicial: son capaces de representar la violencia de una manera ética, respetuosa, que evita los estereotipos y que logra su efectividad al proponer otras formas de ver y enfrentarse a estos procesos de la realidad.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, 1998.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós, 1992.
- Berlanga, Mariana. «El espectáculo de la violencia en el México actual: del feminicidio al juvenicidio». *Athenea Digital*, vol. 15, n.º. 4, 2015, pp. 105-128.
- . *Una mirada al feminicidio*. Ítaca, 2018.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego*. Santiago Arcos, 2007.
- Butler, Judith. *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Penguin Random House, 2021.
- Clement, Jennifer. *Ladydi*. Lumen, 2014.

- Deleuze, Gilles. *La imagen en movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, 1983.
- Guillén, Alejandra, Mago Torre y Marcela Turati. «El país de las 2 mil fosas». *Quinto Elemento Lab*. 12 noviembre de 2018, <https://quintoelab.org/project/el-pais-de-las-2-mil-fosas>
- Heli*. Dirigida por Amat Escalante, Tres Tunas, Mantarraya Producciones, 2013.
- Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. Periférica, 2008.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul Endymion, 1994.
- Movimiento Alterado. «Sanguinarios del M1». Twiins Culiacan, 2010.
- Murillo, Ilse y José Salvador Arellano. «Apuntes sobre la violencia en el cine mexicano contemporáneo. Una reflexión ético-moral en torno a *Heli* (Amat Escalante, 2013)». *Dilemata*, n° 30, 2019, pp. 199-216.
- Noche de fuego*. Dirigida por Tatiana Huezo, Pimienta Films, 2021.
- Palaversich, Diana. «Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)». *Tierra adentro*. 25 septiembre de 2012, https://www.cultura.gob.mx/terra_adentro/?p=307
- Pannetier-Leboeuf, Gabrielle. «¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narcotráfico». *Comunicación y Medios*, n° 36, 2017, pp. 43-54. Doi: 10.5354/rcm.v1i36.46203
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. «En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas». *A contracorriente*, vol. 7, n° 3, 2010, pp. 82-99.
- . «De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón». *A contracorriente*, vol. 10, n° 3, 2013, pp. 302-334.
- Robledo, Carolina. «Genealogía e historia no resuelta de la desaparición forzada en México». *Íconos, revista de Ciencias Sociales*, n° 55, 2016, pp. 93-114. Doi: <http://dx.doi.org/10.17141/iconos.55.2016.1854>
- Rosas, Edgar. «Imperialismo usa el terror, ejecuciones y desplazamientos para adueñarse de territorios: López y Rivas». *Tiempo de mujeres*. 5 junio de 2015, <https://mujeresporlademocracia.blogspot.com/2015/06/imperialismo-usa-el-terror-ejecuciones.html>
- Santos, Danilo; Ainhoa Vásquez e Ingrid Urgelles. «Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental». *Mitologías Hoy*, vol. 14, 2016, pp. 9-23. Doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.401>
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo, 2018.
- Sin señas particulares*. Dirigida por Fernanda Valadez, Nephilim Producciones, Corpulentia Producciones, Avanti Pictures, EnAgua cine, 2020.
- Solórzano, Fernanda. «*Heli* de Amat Escalante». *Letras Libres*. 6 agosto de 2013, <https://letraslibres.com/cine-tv/heli-de-amat-escalante/>
- Valencia, Sayak y Katia Sepúlveda. «Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: Psico/bio/necro/política y mercado gore». *Mitologías Hoy*, vol. 14, 2016, pp.75-91. Doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.395>