



Videopresentación

Representaciones de la violencia fílmica desde la mirada femenina. Tres películas mexicanas postpandemia: *Sin señas particulares* (Fernanda Valadez, 2020), *Noche de fuego* (Tatiana Huezo, 2021), *La civil* (Teodora Mihai, 2021)

Representations of filmic violence from the female gaze. Three post-pandemic Mexican films: Sin señas particulares (Fernanda Valadez, 2020), Noche de fuego (Tatiana Huezo, 2021), La civil (Teodora Mihai, 2021).

Mtro. Juan Carlos Carrillo Cal y Mayor

Universidad Panamericana, México

jccarrillo@up.edu.mx Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5821-5395>

Recibido: 14 de abril de 2022.

Aceptado: 30 de abril de 2022.

Publicado: 30 de junio de 2022.

Received: April 14th, 2022.

Accepted: April 30th, 2022.

Published: June 30th, 2022.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2556>

Cómo citar: Carrillo Cal y Mayor, J. C. (2022). Representaciones de la violencia fílmica desde la mirada femenina. Tres películas mexicanas postpandemia: *Sin señas particulares* (Fernanda Valadez, 2020), *Noche de fuego* (Tatiana Huezo, 2021), *La civil* (Teodora Mihai, 2021). *RPC*, 4(1), 107–118. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2556>

RESUMEN

A pesar de las complicaciones que la pandemia de Covid-19 implicó para la industria fílmica global, el cine mexicano ha continuado con un relevante nivel de producción, así como algunas evoluciones propias. En la producción destaca la cada vez mayor participación de mujeres en los roles principales, como el de la dirección. Por otro lado, una línea temática que ha destacado es la de desaparecidas en México con motivo del narcotráfico. En este trabajo se analizan tres películas mexicanas sobre esta temática, dirigidas y protagonizadas por

mujeres y estrenadas o producidas una vez que había empezado la pandemia, con el objetivo de estudiar la representación de la violencia en el cine mexicano contemporáneo hecho por mujeres. Se muestra que la violencia fílmica no se utiliza como espectáculo sino como un modo de denuncia, para lo que no necesita ser explícita.

Palabras clave: Violencia, cine mexicano, directoras mujeres, cine de narcotráfico.

ABSTRACT

Despite the complications that the Covid-19 pandemic implied for the global film industry, Mexican cinema has continued with a relevant level of production, as well as some of its own evolutions. In production, the increasing participation of women in the main roles, such as directing, stands out. On the other hand, a thematic line that has stood out is the disappearance of women in Mexico due to drug trafficking. This paper analyzes three Mexican films on this theme, directed by

and starring women and released or produced once the pandemic had begun, with the aim of studying the representation of violence in contemporary Mexican cinema made by women. It is shown that filmic violence is not used as a spectacle but as a means of denunciation, for which it does not need to be explicit.

Keywords: *Violence, Mexican cinema, women directors, drug trafficking cinema.*

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este artículo se inscribe dentro de un proyecto de investigación del análisis de la representación de la violencia en el cine, con énfasis en el cine mexicano. Las películas mexicanas elegidas tienen en común: (1) ser dirigidas por directoras mujeres, (2) tener una temática en torno a los desaparecidos por el narcotráfico, (3) tener un punto de vista femenino a través de sus protagonistas, y (4) haber sido estrenadas o producidas durante la pandemia de Covid-19.

Esta última circunstancia no está necesariamente vinculada a la temática común de las cintas, ni al hecho de que estas sean dirigidas por mujeres, pero permite estudiar algunas condiciones del cine postpandemia en México, que coincide con esta temática creciente (desaparecidos por el narcotráfico) y con esta constante en ascenso (mujeres en roles principales dentro de la industria fílmica mexicana).

En efecto, las circunstancias de la pandemia acentuaron la violencia contra la mujer en el ámbito doméstico y familiar (Lorente-Acosta 2020, Morales Carrero 2021), lo que se suma a la violencia de género vinculada al narcotráfico y a la impunidad que se vive en la sociedad mexicana. Así, la temática de estas cintas plantea situaciones de violencia cuya representación intere-

sa especialmente analizar. La mirada femenina no está solo implícita por la persona de sus directoras y principales creativas (en las tres, la directora de fotografía es también mujer, un rol fundamental que literalmente puede referirse a una “mirada femenina” con la cámara), sino explícita, pues la focalización del relato viene en los tres casos a través de personajes femeninos que son las protagonistas.

El objetivo principal es analizar la representación de la violencia en estas tres cintas, vinculándola a la mirada femenina directamente por el punto de vista femenino del relato (la protagonista) e indirectamente por las creativas detrás de ellas, principalmente las directoras. El objetivo secundario es vincular estas producciones a un contexto cinematográfico postpandémico en la industria fílmica mexicana.

La metodología es de carácter cualitativo y consiste en el análisis de los textos fílmicos a partir de sus elementos particulares (trama y focalización). Se analiza de modo específico cómo se representa la violencia en estas cintas, tomando en cuenta las categorías de clasificación de la violencia propuestas por Lauro Zavala (2014) siguiendo a otros autores, que serán explicadas, y que permitan sacar consecuencias respecto al tipo de representación de violencia de que se trata.

INTRODUCCIÓN: MUJERES CINEASTAS EN UN CINE MEXICANO POSTPANDEMIA

Históricamente, el papel de la mujer en el cine mexicano había sido relegado principalmente al de intérprete (Gallegos y Rivera, 2018, p. 1), a pesar de la existencia de algunas directoras desde el inicio de la industria como Mimí Derba, Adela Sequeyro o Matilde Landeta, muy pocas en comparación al número de directores varones.

Para Castro (2005, p. 2) el cine dirigido por mujeres fue menospreciado por los códigos de lectura masculinos tanto de espectadores varones como mujeres. Esto a pesar de iniciativas de las propias cineastas como la creación en 1978 del colectivo Cine-mujer, constituido por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (González Calderón, 2018, p. 67) y el esfuerzo por hacer cine de directoras como Marcela Fernández Violante, María Novaro, Dana Rottberg o Marisa Sistach, entre otras (Gallegos y Rivera, 2018, p. 20).

En la década del 2010 al 2020, el número de largometrajes dirigidos por mujeres aumentó de modo importante (ver Figura 1), una tendencia que se vio interrumpida, como todo el cine global, por la pandemia de Covid-19 y su consecuente confinamiento.

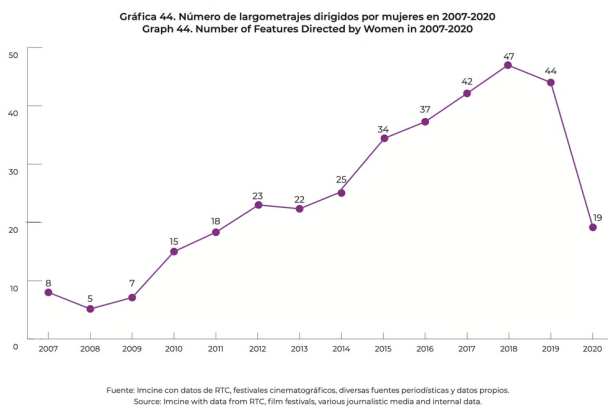


Figura 1. Número de largometrajes dirigidos por mujeres en 2007-2020
Elaboración y fuente: IMCINE con datos de RTC, festivales cinematográficos, fuentes periodísticas y datos propios

En efecto, la pandemia de Covid-19 vino a interrumpir una inercia sin precedentes en la producción del cine mexicano. Tras la década de 1990, la de menor producción de películas en esta industria nacional por la inclusión de México y su cine en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (Hinojosa, 2019), el cine mexicano había mantenido un crecimiento constante, hasta llegar a las 216 producciones del año 2019.

La pandemia afectó a muchas producciones, retrasó estrenos y filmaciones, canceló proyectos, pero sobre todo modificó muchos de los modos de ver cine, acortando ventanas de exhibición y valiéndose de las plataformas de *streaming* que ya venían marcando un cambio de hábitos en los espectadores de cine, haciendo que la taquilla en salas se redujera considerablemente (ver Figura 2). Según datos de IMCINE (2021), en 2020 hubo 49% menos producción de largometrajes que en 2019 y 30 complejos de exhibición comercial y 54 espacios alternativos cerraron de forma definitiva.

Gráfica 9. Resultados de la pandemia en la taquilla y asistencia en México durante 2020.

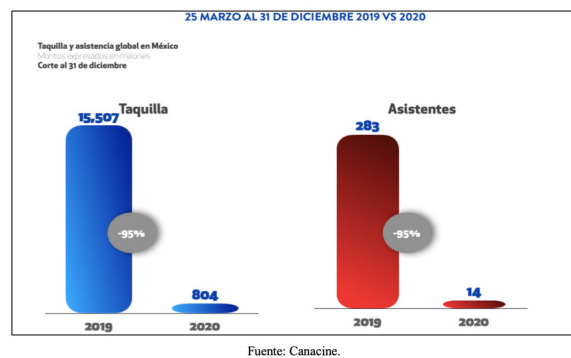


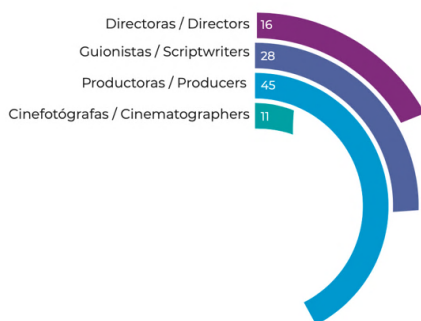
Figura 2. Comparativo de taquilla y asistentes desde el 25 de marzo: 2019 vs 2020

Elaboración y fuente: Canacine

Por otro lado, también en México en 2020 hubo 35% más oferta vía *streaming* que el año anterior y se llevaron a cabo 111 producciones. Es decir, la producción y la cultura cinematográfica en México siguen avanzando, con sus propios cambios y dinámicas. Una de ellas es la de mayor presencia femenina en los roles principales dentro de las producciones. Según datos de

IMCINE, en el periodo de 2010-2020, las mujeres representaron el 37% en labores de dirección, producción, escritura de guion y dirección de fotografía, destacando el área de producción donde fueron 56% (ver Figuras 3 y 4).

Gráfica 64. Porcentaje de participación de mujeres en largometrajes de ficción mexicanos en 2010-2020
Graph 64. Percentage of Women's Participation in Film Activity in Fictional Mexican Features in 2010-2020

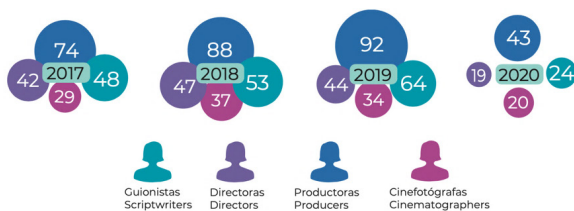


Fuente / Source: Imcine.

Figura 3. Porcentaje de participación de mujeres en largometrajes de ficción mexicanos en 2010-2020

Elaboración y fuente: IMCINE

Figura 2. Mujeres guionistas, directoras, productoras y cinefotógrafas en largometrajes mexicanos registrados en 2017-2020
Figure 2. Women Scriptwriters, Directors, Producers and Cinematographers in Mexican Feature Films Registered in 2017-2020



Nota: La información correspondiente a cinefotógrafas se completó para los años anteriores en 2020.
Note: The information regarding women cinematographers was completed for the previous years in 2020.

Figura 4. Mujeres guionistas, directoras, productoras y cinefotógrafas en largometrajes mexicanos registrados en 2017-2020

Elaboración y fuente: IMCINE

En el caso de las directoras, ha habido un acentuado crecimiento de largometrajes mexicanos

dirigidos por mujeres en los últimos años, con excepción del año 2020 por la ya mencionada pausa causada por la pandemia. Algunas han conseguido consolidarse con tres o más largometrajes ya rodados, como Catalina Aguilar Mastretta, Alejandra Márquez Abella, Claudia Sainte-Luce, Lucía Carreras, Luciana Kaplan, Paula Markovitch, Trisha Ziff, Yulene Olaizola, Analeine Cal y Mayor o Tatiana Huezo, de quien se analizará una película en el presente artículo. Otras han destacado con su *ópera prima*, como es el caso de Fernanda Valadez o Teodora Mihai, cuyas películas también serán presentadas en este texto.

LA VIOLENCIA EN EL CINE

La RAE define “violencia” como ‘cualidad de violento’, asociando este término a ‘fuerza’ e ‘ímpetu’ y añade que se dice de quien ‘se deja llevar por la ira’. Resulta útil la definición de la Organización Mundial de la Salud, que la define como “el uso deliberado de la fuerza física o el poder ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (OMS, 2003).

Entendiendo el cine como un arte narrativo, la presencia de contenidos violentos es inevitable, al ser parte esencial de la mayoría de los conflictos, que son la esencia de todo drama. Esos contenidos de violencia pueden ser presentados de distintas maneras con los recursos cinematográficos que hay, de ahí que autores como Lauro Zavala hablen de una estética de la violencia en el cine, que él entiende como “el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores al construir mecanismos de representación de la violencia” (Zavala, 2014, p. 85).

Este autor lleva a cabo una clasificación de las “estrategias de articulación entre la experiencia estética del espectador y el contenido ideológico en la representación de la violencia en el cine de ficción” (Zavala, 2014, p. 87). Así, distingue entre *violencia funcional*, donde la violencia responde a una lógica causal y existe una justificación narrativa para su presencia; la

ultraviolencia espectacular, como una forma de llamar la atención con recursos formales hacia la naturaleza propiamente representacional de la violencia en el cine de ficción; y la *hiperviolencia irónica*, como un rasgo estilístico de carácter autorreferencial (Zavala, 2014, p. 87). La primera sería propia del cine de género, y característica en el cine de Hollywood desde la posguerra hasta mitad de los años sesenta; la segunda se inicia en esa década y la última es propia del cine posmoderno.

La *violencia funcional* no solo se presenta como justificada narrativamente, sino también como castigo moral y/o en función de un enfrentamiento del bien contra el mal, y respondiendo a las convenciones de cada género cinematográfico (Kendrick, 2009, p. 98). Además, habitualmente no es explícita, sino que recurre a una “poética de la sustitución” (Prince, 2003, p. 9) valiéndose de

un sistema de estrategias estéticas que incluyen recursos como el desplazamiento espacial (es decir, la presencia de la violencia fuera de cuadro), un desplazamiento metonímico (mostrar un objeto que representa a la violencia en lugar de mostrar un acto violento), una emblemática de la sustitución (violencia recibida por los objetos en lugar de ser recibida por el cuerpo) y un cierre de secuencia seguido por un paréntesis emocional (lo cual ofrece al espectador un momento para recuperarse de la secuencia violenta). (Zavala, 2014: 89).

La *ultraviolencia* se caracteriza por la gratuidad de los actos violentos, así como una ausencia de paréntesis emocional para el espectador, una ausencia de código moral, una filosofía según la cual el fin justifica los medios —a diferencia del sentido de justicia de los géneros clásicos— y una legitimación a través del humor (Kendrick, 2009: 98). Se trata de una violencia gráfica y, por tanto, explícita, hiperbólica e incluso romantizada, que se presenta como espectáculo o pretende mover al estupor, con la intención de generar indignación o reflexión en el espectador (Zavala, 2014, p. 93).

En cuanto a la *hiperviolencia* del cine posmoderno, esta ha adoptado tres tendencias: como explo-

tación, donde alcanza sus grados más explícitos y gratuitos; como recurso artístico, donde se ubica el cine de directores prestigiosos que muestran violencia explícita de un modo estético, como Quentin Tarantino, Brian de Palma o John Woo —y donde podríamos añadir a Nicholas Winding Refn o a Gaspar Noé—; y, finalmente, como provocación, menos explícita y con cierta intención de sensibilización al espectador (Zavala, 2014: 94). Es un cine consciente de la tradición violenta que le ha precedido, por lo que “logra una especie de naturalización de la violencia precisamente al construir su propia verosimilitud como una forma de caricaturización que neutraliza la intensidad física al disminuir la amplitud estilística” (Zavala, 2014, p. 96), ya sea banalizando o produciendo un distanciamiento crítico frente a ella.

VIOLENCIA Y CINE MEXICANO

Según Guadalupe Pérez-Anzaldo en su libro *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI* (2014), la historia de México es una historia de violencia: un país formado a partir de una conquista que ha dado lugar a una sociedad desigual, y que en los últimos cien años ha ido incrementando la violencia desde la Revolución mexicana y las guerras oficiales como la llamada guerra cristera o la guerra contra Estados Unidos, hasta las guerras no oficiales como la generada por el narcotráfico de modo más visible desde el sexenio del presidente Felipe Calderón (2006-2012). El *México bárbaro* que describió John K. Turner en 1909 lo sigue siendo, con cifras récord en feminicidios,¹ en asesinatos de periodistas² y en impunidad ante la ley.³

La realidad violenta de México también se ha plasmado en su cine y ha dado lugar a un cine de ex-

1 En 2021 se reportó la cifra más alta de feminicidios en México desde que comenzaron los registros en 2015, con más de 1,000 casos. En línea: <https://www.forbes.com.mx/noticias-ola-de-feminicidios-en-mexico-continua-impable-con-1004-muertes-en-2021/>

2 153 periodistas asesinados del 2000 a marzo de 2022. En línea: <https://articulo19.org/periodistasasesinados/>

3 El 94.8% de los casos denunciados en México quedan impunes como resultado de “un sistema que no cuenta con herramientas de priorización ni capacidades suficientes”, según un informe presentado por el centro de análisis México Evalúa. En línea: <https://www.forbes.com.mx/politica-impunidad-en-mexico-es-de-94-8-segun-un-informe/>

cesos (Schaefer, 2003, p. 21). Buena parte de los primeros años del cine en México coinciden con la Revolución mexicana y continuaron los años siguientes contando narrativas a partir de esos acontecimientos bélicos y violentos (Fabio, 2010, p. 25). Por otro lado, una violencia estructural está presente en filmes sobre prostitutas como *Santa* (Antonio Moreno, 1931) o *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933) (Pérez-Anzaldo 2014, p. 1116⁴), en la comedia hecha a partir de la pobreza “simpática” como es el primer cine de Cantinflas (Pérez-Anzaldo, 2014, p. 1120) o en los melodramas urbanos y melodramas indigenistas de la época de oro del cine mexicano (Pérez-Anzaldo, 2014, p. 1238).

La obra célebre de Luis Buñuel *Los olvidados* (1950) fue rechazada por el gran público por el modo brutal y gráfico de representar la realidad de la pobreza, la miseria y la violencia de los estratos más bajos de la sociedad capitalina, si bien esta visión con el tiempo situó al filme como una de las obras más auténticas del director español y precedente del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, de carácter marcadamente social (Millán, 2002, p. 225). Por su parte, Felipe Cazals recreó en *Canoa* (1975) el hecho real del linchamiento de un grupo de empleados universitarios a manos de un pueblo mal informado que vio en ellos enemigos comunistas en 1968, entre otros casos.

En el cine contemporáneo, *Amores perros* (2000), la *ópera prima* de Alejandro González Iñárritu, presentó ante una audiencia global una realidad mexicana atractiva y dura a la vez. Desde la década de 1960, el llamado “nuevo cine mexicano” había apostado por una mayor calidad artística después del declive que siguió a la época dorada del cine mexicano en los años 40 (Hart, 2015, p. 108). *Amores perros* fue el auge de ese “nuevo cine mexicano” (Wood, 2006, p. 59)⁵. Para Marvin D’ Lugo, en la línea de directores como Luis Buñuel o Arturo Ripstein, González Iñárritu se da cuenta de que el retrato devastador de violencia visceral y fatalismo se había convertido en la imagen más exitosa de México fuera de sus fronteras (2003, p. 229).

4 Este libro se cita a partir de la versión electrónica para Kindle.

5 También en el ámbito de la producción, *Amores perros* es considerada como un fenómeno que contribuyó a una revitalización del cine mexicano cuya producción empieza a ascender notablemente desde el año 2000 (Hinojosa, 2019).

El éxito de *Amores perros* amplió una tendencia al abordaje de temas relacionados con la violencia que en el cine mexicano no ha hecho más que aumentar, generando no pocos debates éticos y morales que han ido de la mano de la creciente violencia en el propio país. Así lo han abordado autores como Guadalupe Pérez-Anzaldo en su libro *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI* (2014) e Ignacio Sánchez Prado en su artículo “El arte de la violencia sistémica. La explotación neoliberal como estética y mercancía en el cine mexicano contemporáneo” (2016).

Así, algunos directores mexicanos han destacado en los circuitos de festivales internacionales con un cine que se caracteriza, entre otras cosas, por lo explícito de la violencia. Es el caso de Carlos Reygadas, Michel Franco o Amat Escalante. Este último, en su cinta *Heli* (2013) aborda la violencia en torno al narcotráfico en México con un alto grado de violencia explícita en la pantalla, lo que abrió una discusión sobre la conveniencia de mostrar violencia muy explícita a modo de denuncia, y los distintos niveles posibles de censura: la censura institucional, la censura comercial, la autocensura, y la censura de los espectadores (Murillo y Arellano, 2019).

Otras cintas mexicanas recientes han mostrado esa realidad dura, asociándolo a violencia originada por el narcotráfico en la sociedad mexicana, de un modo distinto. Es el caso de *Sin señas particulares* (Fernanda Valadez, 2020), *Noche de fuego* (Tatiana Huevo, 2021) y *La civil* (Teodora Mihai, 2021).

DIRECTORAS Y PROTAGONISTAS FEMENINAS

Algunas directoras de cine mexicano han abordado el tema de la violencia como consecuencia del narcotráfico en México. Se ha hecho desde distintas perspectivas, que van de la originalidad del terror y la fantasía de *Vuelven* (Issa López, 2017), hasta el enfoque refinado y surrealista de *El norte sobre el vacío* (Alejandra Márquez Abella, 2022). Las cintas que se analizarán aquí se distinguen porque, en un claro marco de denuncia, se centran en personajes femeninos que no son el origen ni el centro de la violencia, pero sí se ven afectadas por esa violencia imperante que afecta a su entorno y que termina por volverlas protagonistas de la misma.

VIOLENCIA ELÍPTICA Y METAFÓRICA: SIN SEÑAS PARTICULARES (FERNANDA VALADEZ, 2020)

Sin señas particulares es la ópera prima de Fernanda Valadez. Es una coproducción México-española escrita y producida por Valadez y Astrid Rondero a partir del cortometraje “400 maletas” de Valadez, nominado al premio Ariel del cine mexicano y al Oscar estudiantil en 2015 (Bautista, 2021). Su equipo principal está constituido por mujeres cineastas: dirección (Fernanda Valadez), producción y guion (Astrid Rondero, Fernanda Valadez), dirección de fotografía (Claudia Bercerril Bustos), diseño de producción (Dalia Reyes) y música (Clarice Jensen).

Tras recibir el Premio Cine en Construcción para postproducción del Festival de San Sebastián, además del premio de la audiencia y un premio especial del jurado al mejor guion en su estreno en el Festival de Cine de Sundance, *Sin señas particulares* comenzó un recorrido por festivales internacionales que le mereció premios como mejor ópera prima en el Festival de Lima, Premio Horizontes Latinos en San Sebastián, premio al mejor largometraje, actriz y premio del público en el Festival Internacional de Cine de Morelia, y premio a la mejor película internacional en los premios Gotham en Estados Unidos (Bautista, 2021). En México fue la principal ganadora en 2021 de los Premios Ariel, los premios de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas: de 16 nominaciones obtuvo 8 Arieles, incluido Mejor película, Mejor dirección, Mejor guion, Mejor actriz principal, Mejor dirección de fotografía y Mejor ópera prima.

Se estrenó el 5 de agosto de 2021, cinco meses después de la última reapertura de las salas de cine ocurrida en marzo de ese año, tras los cierres por la pandemia. La distribución estuvo a cargo de Cinépolis Distribución. Llegó a ser una de las películas mexicanas más taquilleras del año, a pesar de solo haber recaudado 3,900 millones de pesos con 50 mil asistentes (CANACINE, 2021). Un dato revelador de que 2021 aún fue un año difícil para el cine mexicano: mientras en 2019 las diez películas mexicanas más taquilleras superaron holgadamente el millón de asistentes (y las más taquille-

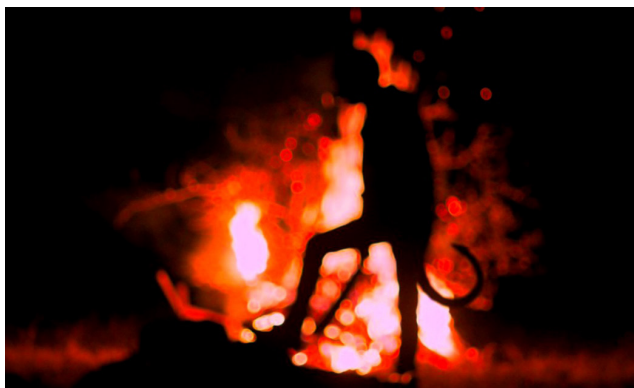
ras superaron los 6 y los 4 millones), en 2020, año más afectado por la pandemia, solamente dos superaron el millón de asistentes (ambas estrenadas antes de marzo del 2020) y ninguna llegó a dos millones, y ya en 2021, solamente una película mexicana superó el millón de espectadores (CANACINE 2022).

La película está protagonizada por Mercedes Hernández que interpreta a Magdalena, una mujer que viaja al norte de México, a territorio de narcotraficantes, en busca de su hijo adolescente desaparecido mientras viajaba al norte con un amigo con la esperanza de cruzar ilegalmente a los Estados Unidos y tener una vida mejor. La cinta se centra enteramente en ella —también con la cámara, sin sacarla de cuadro incluso en tomas de conversaciones que normalmente exigen un contraplano del otro hablante— en sus largas caminatas, en su búsqueda frustrada de pista en pista. En sus peripecias, Magdalena coincide con Miguel (David Illescas), un joven recién deportado de Estados Unidos que le ayudará y con quien Mercedes generará un lazo de maternidad durante un breve tiempo.

Tanto narrativa como formalmente el filme se centra en el personaje de Magdalena. La focalización está centrada en ella, por lo que la narración no muestra el viaje de violencia que mientras tanto vivió su hijo, de quien ni ella ni el espectador conocen el paradero hasta el final. Sin recrearse en violencia explícita, el viaje de Magdalena es lamentablemente el de muchas personas —y principalmente muchas madres— en México. La negativa y falta de empatía de las autoridades, la invitación a la resignación de que deje de buscar a un hijo que seguramente está muerto, el desconsuelo cuando tampoco se reconoce al ser querido en las fotos de las fosas comunes —donde sí aparece el amigo con el que viajaba— ni en los restos de las morgues.

La cinta está contada a modo de *thriller*, lo que mantiene al espectador interesado en la trama a pesar de la dura temática y la infructuosa búsqueda. Todo desemboca en un desenlace tan duro como bien contado: finalmente Magdalena encuentra a su hijo Jesús, pero no del modo en que ella esperaba. El muchacho se vio forzado a unirse a los narcotraficantes que lo secuestraron, y a realizar terribles actos violentos a modo de iniciación y de prueba de confianza de sus nuevos jefes.

Es interesante la decisión estética que Valadez toma al narrar estos hechos a modo de *flashback*. En vez de mostrar crudamente las acciones de Jesús, decide ser elíptica en esa violencia, que la madre nunca presenció y el espectador tampoco. En cambio, propone una metáfora: los jóvenes secuestrados se encuentran arrodillados en torno a una fogata, algunos como Jesús son obligados a unirse y a violentar a sus compañeros, como el amigo de Jesús. Valadez no lo muestra, sino que enfoca el fuego y muestra desenfocada la figura icónica del diablo, característica por sus cuernos y una cola larga y oblicua terminanda en punta de flecha.



Fotograma de *Sin señas particulares* (2020)

En un encuentro con estudiantes de Comunicación de la Universidad Panamericana el 9 de noviembre de 2021, Fernanda Valadez fue cuestionada sobre esta decisión, a lo que respondió que “la violencia cruda y real aleja, y para apelar a las emociones hay que valerse de metáforas”. Así, estamos ante un caso de violencia implícita pero no porque busque autocensurarse como en la violencia funcional que mencionaba Zavala (2014), sino porque la violencia que propone es tan brutal y carente de sentido que distraería mostrarla de modo explícito, por lo que se vale de la metáfora que resulta emocionalmente poderosa y de claro mensaje: la violencia es aquí la encarnación de un mal tan inexplicable que solo encuentra comparación con lo que la religión católica y la cultura mexicana y universal han entendido como diabólico.

VIOLENCIA IMPLÍCITA: NOCHE DE FUEGO (TATIANA HUEZO, 2021)

Esta película es el primer largometraje de ficción de la directora salvadoreña afincada en México Tatiana Huezo, que hasta entonces había trabajado cine documental. Huezo escribe también el guion a partir de la novela *Prayers for the Stolen* (Jennifer Clement, 2014). La cinta fue estrenada en julio del 2021 en la sección *Un Certain Regard* del Festival de Cannes en 2021, donde ganó una Mención honorífica, y fue galardonada como la Mejor película latinoamericana en el Festival de cine de San Sebastián, entre otros premios y nominaciones.

En cines se estrenó el 16 de septiembre del 2021 y en noviembre de ese año ya estaba en el catálogo de la plataforma de *streaming* Netflix, en una maniobra de distribución que antes de la pandemia hubiera sido atípica. La plataforma le dio gran alcance y movió sus influencias, pues su adquisición de la distribución en línea de la película coincidió con que la Academia Mexicana de las Ciencias y Artes Cinematográficas la seleccionó para ser la película mexicana que compitiera por la nominación al Oscar a Mejor película extranjera (*El Financiero*, 2021a), a pesar de que *Sin señas particulares* había sido la gran ganadora en los Premios Ariel.

La producción fue encabezada por Nicolás Celis de Pimienta Films, quien participó en *Roma* de Alfonso Cuarón, y por Jim Stark, quien produjo varias de las cintas del icónico director *indie* Jim Jarmusch. Huezo dirige y escribe el guion y la dirección de fotografía corrió a cargo de Dariela Ludlow. Las tres niñas protagonistas, así como las actrices de su versión adolescente, se consiguieron después de un proceso de *casting* de un año en el que audicionaron 800 niñas de zonas rurales de México (*El Financiero*, 2021b). Al igual que en *Sin señas particulares*, el reparto está compuesto en su mayoría por actores no profesionales, además de Mayra Batalla, que interpreta a la madre de la protagonista, y Guillermo Villegas, que interpreta el personaje del profesor rural que es prácticamente el único varón en la cinta.

Y es que *Noche de fuego* narra una historia enteramente femenina. En un pueblo rural de la Sierra de Guerrero en México, todos los varones están ausentes

por haberse ido a Estados Unidos. Las mujeres del pueblo viven amenazadas por varones que no se ven: los narcotraficantes y los soldados que los enfrentan. Tres amigas pasan de la infancia a la adolescencia en estas circunstancias, teniendo que vivir con el pelo corto para parecer niños varones y no ser detectadas y robadas por los narcotraficantes.

La escena inicial es la de la niña protagonista cavando un hoyo con sus manos, en el que procede a acostarse cuando es lo suficientemente grande. Parece una tumba, pero en realidad es el escondite donde deberá meterse si se presentan los hombres malos en su casa. La directora, procedente del mundo del cine documental, es consciente de la intención de denuncia que tiene su película. En sus palabras, “esta historia llega porque son temas que no han sido resueltos y hay una exigencia, hay una voz, hay un grito que exige que esto sea atendido, que disminuyan los índices de violencia contra las mujeres” (Zermeno, 2021).

En la secuencia final, unos narcotraficantes se presentan en casa de Ana, la protagonista, que vive sola con su madre. La adolescente se esconde en el hoyo, cubierto con un catre, como lo han ensayado miles de veces. La madre, valiente, se enfrenta con un machete que le tiembla en la mano al hombre que le pide que entregue a su hija: “es mejor que me la entregue por las buenas”. Ella, firme, sostiene que solo tiene un hijo y que está trabajando en el campo. Tras unas cuantas amenazas, los hombres se marchan, no sin antes disparar una ametralladora desde el coche a la fachada de la casa. La mujer se acerca al escondite, de donde Ana quiere salir rápidamente. Su madre primero intenta retenerla, pero después se abrazan y le dice que tienen que irse de ahí. Ana sale corriendo hacia el pueblo, para comprobar si sus amigas están bien, y descubre que una de ellas fue llevada por los narcotraficantes. La madre de su amiga llora desconsolada mientras el pueblo hace una barricada y queman cosas.

En *Noche de fuego* la violencia no es gráfica, es más, ni siquiera llega a suceder dentro de la historia. Es la amenaza continua y latente que configura las vidas de estas niñas y estas mujeres que se dedican a recolectar la goma de las amapolas (de donde se produce el opio y la heroína) como medio de subsistencia, y que

como toda niña tienen sus sueños, en este caso truncados por la violencia. La violencia es implícita. Como dice Tatiana Huezco:

Siento que no es una película más sobre violencia y sobre narcos en México. Esta es una película que tiene muchas capas, que el monstruo de la violencia está ahí, pero que no es una película que representa gráficamente esta violencia. Ese monstruo lo sentimos a través de la piel y de las miradas de estas pequeñas, estas tres niñas. (Zermeno 2021).

En ese sentido, se acerca a la categoría de violencia funcional de Zavala (2014), en cuanto que no es explícita, pero no propiamente por una sustitución poética de violencia no mostrada, sino porque la realidad de estos personajes es así, una constante amenaza casi invisible, pero no por eso menos dolorosa.

VIOLENCIA VENGATIVA: LA CIVIL (TEODORA MIHAI, 2021)

La *ópera prima* de la directora Teodora Mihai, nacida en Rumanía y criada en Bélgica, es una coproducción entre México, Rumanía y Bélgica. Es una película apadrinada por directores más experimentados: entre sus productores se encuentran los hermanos Dardenne y el director mexicano Michel Franco. También fue presentada en el Festival de Cannes en 2021 dentro de la categoría *Un Certain Regard*, en la que ganó el Premio al Coraje. En este caso, la producción se llevó a cabo durante la pandemia de Covid-19: el *casting* y algunos de los ensayos tuvieron lugar en línea debido al confinamiento y durante la filmación el ambiente, en palabras de la directora, fue “tenso y estresante debido a las restricciones relacionadas con la Covid-19 y el riesgo de que mi actriz principal, que sale en todas las tomas, diera positivo” (Pavan, 2021). Su estreno en cines fue programado para mayo de 2022.

La civil está basada en la historia real de Miriam Rodríguez Martínez cuya hija adolescente fue secuestrada en Tamaulipas por narcotraficantes en 2012. Miriam y su familia pagaron distintos rescates y acudie-

ron a la policía, pero nunca volvió a ver a su hija hasta que identificó sus restos en una fosa común, con la que dio a raíz de su propia investigación. Utilizando disfraces y distintas técnicas, fue dando uno a uno con los responsables del secuestro de su hija y entregándolos a las autoridades. Se convirtió en activista luchando por las personas que tenían familiares desaparecidos y, a pesar de haber pedido protección al gobierno, fue asesinada el 10 de mayo de 2017, día en que en México se celebra el Día de las Madres (Aguirre, 2021).

El caso de Miriam Rodríguez suele citarse junto con el de Irinea Buendía y el de Marisela Escobedo —del que también existe una película documental: *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (Carlos Osorio, 2020)— como ejemplos de madres que luchan como activistas para reclamar por la desaparición de sus hijos. La cineasta Teodora Mirahi y el guionista tamaulipeco Habacuc Antonio de Rosario conocieron el caso de Miriam Rodríguez, e incluso llegaron a hablar con ella antes de su asesinato (Vargas, 2021), con la idea de hacer un documental que luego derivó hacia esta película de ficción donde no se citan los nombres reales, pero con bastante paralelismo hacia los hechos.

En la película la protagonista es Cielo (interpretada por Arcelia Ramírez) quien comparte una breve escena inicial con su hija. En la siguiente secuencia, una camioneta le bloquea el paso, se baja un joven sonriente y le informa que si quiere volver a ver a su hija debe seguir sus instrucciones. Así, desde los primeros minutos de la cinta, con toda frialdad y cinismo por parte de los responsables, empieza a retratarse el viaje a los infiernos de este personaje.

Las peripecias de Cielo en busca de su hija la hacen un personaje activo, a la vez que reflejan varias realidades de la sociedad mexicana a este respecto: la impunidad de estos crímenes, la indiferencia de las autoridades, el miedo de los otros ciudadanos que impide la ayuda solidaria. El personaje principal va tomando un papel cada vez más valiente, pues pasa de ser un ama de casa normal, a enfrentarse a una investigación contra el narcotráfico. Su figura de *mulier fortis* contrasta con la de su esposo Gustavo (interpretado por Álvaro Guerrero), de quien vive separada al inicio de la trama. Conforme avanzan los acontecimientos, Gustavo deja a

su amante y busca volver con Cielo, con remordimiento por haber abandonado a su familia antes de que le ocurriera esta desgracia.

Desde el inicio de la cinta, la violencia se anuncia sutilmente. Mientras madre e hija conviven en la casa y la segunda se maquilla y maquilla a su madre, la televisión está encendida al fondo y muestra una escena de telenovela en la que dos mujeres discuten acaloradamente y con golpes. La cámara se detiene un momento en esa pantalla, preparando un clima violento que está por estallar en esa casa.

A medida que la violencia se adentra en la vida de la protagonista se muestra cada vez más, y no conoce distinción de sexo, pues si la protagonista y su hija desaparecida son mujeres, también lo son algunas de las líderes (“comandantes”) de los narcotraficantes (dos de ellas brutalmente golpeadas en una escena posterior), así como algunas de los soldados.

A diferencia de las otras dos cintas analizadas, aquí la violencia es más gráfica: primero para adentrarnos en el dolor y deseo de venganza de la protagonista. Destaca la escena en que acude a la funeraria pues ve en las noticias que fueron encontrados dos cadáveres de jóvenes decapitadas y quiere comprobar si una de ellas es su hija. En ese lugar se le muestra —en un elaborado plano secuencia— un panorama dantesco de cadáveres, algunos de ellos chamuscados, y las cabezas de las dos muchachas, de las cuales ninguna era de su hija.

Más adelante, conforme avanza en su investigación, la violencia se va ensañando con ella a mano de los narcotraficantes que balean su casa y queman su automóvil. Sin embargo, pronto la violencia cambiará también de bando, pues Cielo se une con el ejército en su búsqueda común y la cinta critica también los métodos de los soldados, a quienes se les muestra como torturadores y asesinos en su propia causa, algo personalizado sobre todo en la figura del Teniente Lamarque (interpretado por Jorge A. Jiménez).

Finalmente es la propia Cielo quien terminará ejerciendo la violencia. Cuando descubre que uno de sus propios vecinos y amigo de su esposo está coludido con los narcotraficantes, ella y el ejército entran a su casa de noche. El anciano pide piedad, indefenso y con las manos en alto, y el Teniente Lamarque le da a Cielo

—quien se cubre el rostro con un pasamontañas— una macana y le dice que lo interroga. Ella golpea brutalmente al anciano al tiempo que se quita el pasamontañas para que le vea la cara y le reclama por el secuestro de su hija. Finalmente será este personaje quien les indique dónde está la fosa con los restos de la joven, antes de que el Teniente lo asesine disparándole a sangre fría.

La violencia en esta cinta de denuncia, sin que llegue a ser espectáculo, es más gráfica y va invadiendo cada vez más, hasta el punto de “manchar” a la protagonista quien también opta por ejercer la violencia. La narración parece no juzgarla sino en cierto modo justificarla, al ser una víctima que busca justicia. En este sentido, se aproxima a lo que Zavala (2014) clasifica como *ultraviolencia*, pues hay una ausencia de código y pretende provocar indignación en el espectador.

CONCLUSIONES

Estas tres cintas muestran de modos distintos una realidad muy dura de la actualidad mexicana: la de las personas desaparecidas en entornos rurales a manos de narcotraficantes. Las tres lo hacen con historias de personajes femeninos y fueron realizadas por directoras mujeres, con otras mujeres colaborando en roles principales.

El objetivo de este trabajo era analizar la representación de la violencia en películas que comparten estas características utilizando una metodología de análisis fílmico y empleando las categorías enunciadas por Zavala (2014) para la clasificación de contenidos violentos en cine: violencia funcional, ultraviolencia espectacular e hiperviolencia irónica. Estas categorías no fueron aplicadas directamente a las películas, pues se encontró que no se corresponden con el modo de re-

presentación de la violencia en estas cintas, pero funcionaron como un referente para evaluar si la violencia se muestra de modo explícito o no en estas películas y con qué efectos.

El modo que tienen de retratar la violencia no sigue la lógica del espectáculo ni del morbo, sino que busca ser una denuncia que interpele al espectador, ya sea valiéndose de metáforas como en *Sin señas particulares*, compartiendo la invisibilidad de la violencia amenazante con los personajes como en *Noche de fuego*, o viendo el crecimiento de la violencia hasta ejercerla como la protagonista de *La civil*.

El hecho de que estas películas se cuenten desde una perspectiva femenina, tanto por las protagonistas desde cuyo punto de vista se narra, como por ser directoras las que la realizan, permiten una visión de la violencia de estos conflictos que no es la que la origina, pero que refleja cómo el narcotráfico afecta a toda una sociedad, de modo especial a las inocentes que no por eso se rinden ante la violencia sino que buscan, reaccionan e incluso la enfrentan.

Que tres películas tan similares en esos aspectos hayan sido ampliamente reconocidas por sus méritos cinematográficos tanto a nivel nacional como internacional, lleva a valorar esta temática y este modo de representación de la violencia en el cine mexicano. Así, entre las constantes de la industria cinematográfica postpandemia en México está la de un mayor número de largometrajes realizados por mujeres, lo que en muchos casos —como el de las películas estudiadas en este artículo— implicará una mayor visibilidad de las representaciones femeninas en pantalla y de la perspectiva femenina tanto dentro de la historia como en su realización y producción. \

REFERENCIAS

- » Aguirre, M. (2021). Irinea, Miriam y Marisela, las mujeres que deben recibir una ovación por su lucha. *Reporte Indigo*. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <https://www.reporteindigo.com/piensa/irinea-miriam-y-marisela-las-mujeres-que-deben-recibir-una-ovacion-por-su-lucha/>.
- » Bautista, B. (2021). 'Sin señas particulares' llega tras asesinato de buscadores. *Chicago Tribune*. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <https://www.chicagotribune.com/espanol/entretenimiento/sns-es-sin-senas-particulares-asesinato-cine-mexico-valadez-pelicula-20210804-5xavyxv7pvdihmi6buzldr6kjm-story.html>.
- » CANACINE (2019). Resultados definitivos 2019. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2020/05/Resultados-definitivos_19-3.pdf.
- » _____ (2020). Resultados definitivos 2020. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2021/02/Resultados-definitivos-2020.pdf>.
- » _____ (2021 a). Resultados 2º cuatrimestre 2021. En línea: <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2021/10/Resultados-Segundo-Cuatrimestre-2021.pdf>. Consultado el 12/04/2022.
- » _____ (2021 b). Resultados definitivos 2021. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2022/01/Resultados-definitivos-2021.pdf>.
- » Castro, M. (2005). El feminismo y el cine realizado por mujeres en México. *Razón y Palabra*. 46. Consultado el 27 de abril de 2022. En línea: <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n46/mcastro.html>.
- » D'Lugo, M. (2003). Amores perros / Love's a Bitch. En A. Elena y M. Díaz López (Eds.), *The Cinema of Latin America* (pp. 221-230). London, Wallflower Press.
- » *El Financiero* (2021 a). 'Noche de fuego' de Tatiana Huezo representará a México en los Premios Oscar. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <https://www.elfinanciero.com.mx/entretenimiento/2021/10/20/noche-de-fuego-representara-a-mexico-en-los-premios-oscar/>.
- » _____ (2021 b). 'Noche de Fuego': Las curiosidades sobre el largometraje de Tatiana Huezo. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <https://www.elfinanciero.com.mx/espectaculos/2021/11/19/noche-de-fuego-las-curiosidades-sobre-el-largometraje-de-tatiana-huezo/>.
- » Fabio Sánchez, F. (2010). Introducción. En Fabio Sánchez, F. y García Muñoz, G. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- » Gallegos Vargas, J. L. y Rivera George, I. (2018). Luces, cámara, acción: la participación de las mujeres en el cine mexicano. *X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 265-280. Archivo Histórico Diocesano de Jaén.
- » González Calderón, D. E. (2015). *El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano. Presencias en la vida y obra de Matilde Landeta*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Consultado el 27 de abril de 2022. En línea: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_310403/degc1de1.pdf.
- » Hart, S. M. (2015). *Latin American Cinema*. London, Reaktion Books.
- » Hinojosa, L. (2019). Nueva época de oro para el cine mexicano: una mirada local en el horizonte mundial del mercado cinematográfico. *Palabra Clave*, 22(3), e2235. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: DOI: <http://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.3.5>
- » IMCINE (2021). Anuario estadístico de cine mexicano 2020. Consultado el 27 de abril de 2022. En línea: <http://anuariocinemex.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2020.pdf>.
- » Kendrick, J. (2009). *Film Violence. History, Ideology, Genre*. London, Wallflower.
- » Lorente-Acosta, M. (2020). Violencia de género en tiempos de pandemia y confinamiento. *Revista Española de Medicina Legal*, 46(3), pp. 139-145.
- » Millán, F. J. (2002). Las huellas de Buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano. *Teruel*, (88-89), pp. 223-236.
- » Morales Carrero, J. A. (2021). Violencia de género. Un problema de salud pública en tiempos de pandemia. *InterAmerican Journal of Medicine and Health*, 4. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <https://doi.org/10.31005/iajmh.v4i.176>
- » Murillo Tenorio, I. M. y Arellano Rodríguez, J. S. (2019). Apuntes sobre la violencia en el cine mexicano contemporáneo. Una reflexión ético-moral en torno a *Heli* (Amat Escalante, 2013). *Dilemata, Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, no 30, pp. 199-216.
- » Organización Mundial de la Salud (OMS) (2003). «Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen». Washington. Consultado el 16 de abril de 2019. En línea: www.paho.org/Spanish/AM/PUB/Violencia_2003.htm
- » Pavan, B. (2021). *La civil*, la mirada de Teodora Ana Mihai. *Festival de Cannes* (09/07/21). Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <https://www.festival-cannes.com/es/74-editions/retrospective/2021/actualites/articles/la-civil-la-mirada-de-teodora-ana-mihai>
- » Pérez-Anzaldo, G. (2014). *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI*. México, D.F., Eón.
- » Prince, S. (2003). *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. Nueva Jersey, Rutgers State University.
- » Sánchez Prado, I. M. (2016). El arte de la violencia sistémica. La explotación neoliberal como estética y mercancía en el cine mexicano contemporáneo. *Hispanófila*, 178(1), pp.11-20.
- » Schaefer, C. (2003). *Bored to Distraction. Cinema of Excess in End-of-the-Century Mexico and Spain*. NY, State University of New York Press.
- » Turner, J. K. (2013) [1903]. *México bárbaro*. Ciudad de México, Editores Mexicanos Unidos.
- » Vargas, E. (2021). *La Civil*, entre la ficción y la cruda realidad de Tamaulipas. *Milenio*. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <https://www.milenio.com/cultura/habacuc-antonio-rosario-escriptor-tamaulipas-civil>
- » Wood, J. (2006). *The Faber Book of Mexican Cinema*. London, Faber and Faber.
- » Zavala, L. (2014). La representación de la violencia en el cine de ficción. En M. Satarain (compiladora). *Fundido encadenado*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- » Zermeno, A. (2021). "Noche de fuego", la película mexicana de Tatiana Huezo aspirante a un premio Óscar. Euronews. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <https://es.euronews.com/2021/12/03/noche-de-fuego-la-pelicula-mexicana-de-tatiana-huezo-aspirante-a-un-premio-oscar>.