

Narco-é(ste)ticas visuales en reconversión: ¿de la narcocultura a una mirada femenina?

Revised Narco-Aesthetics/Ethics: From Narcoculture to a Female Gaze?

Anaïs Ornelas Ramírez
Sorbonne Université
anais.ornelas.ramirez@gmail.com

Enviado: 14 septiembre 2022 | **Aceptado:** 16 noviembre 2022

Resumen

¿Cómo han evolucionado las ficciones sobre el narco desde el boom inicial del subgénero? Este artículo interroga el paso, en los productos audiovisuales, de una perspectiva masculina del conflicto, caracterizada por la popularidad de los héroes/villanos, hacia una perspectiva que llamamos femenina y que subraya la importancia de los cuidados ante la violencia del conflicto. Nuestro trabajo se concentra en cuatro largometrajes de ficción que tienen como trasfondo la guerra de las drogas: *Vuelven* (Issa López, 2017), *Sin señas particulares* (Fernanda Valadez, 2020), *Noche de fuego* (Tatiana Huezo, 2021) y *La civil* (Teodora Mihai, 2021). En estas cuatro historias de mujeres, las directoras presentan las desapariciones forzadas como la cristalización de la violencia y la corrupción que se viven en México desde hace varias décadas, y la búsqueda que realizan los personajes principales se convierte en un periplo iniciático que transforma a las heroínas, extrayéndolas de su situación de subordinación.

Palabras clave: Capitalismo gore, mirada femenina, desapariciones forzadas, cine, feminismo.

Abstract

How have stories about *narcos* evolved since the original boom of the subgenre? This article evaluates the transition from a masculine perspective in film and TV about drug trafficking –where antiheroes were highly popular– to a female gaze that seeks to highlight care as a reaction to said conflict. Our work focuses on four films that feature narco-violence as their background: *Tigers Are Not Afraid* (Issa López, 2017), *Identifying Features* (Fernanda Valadez, 2020), *Prayers for the Stolen* (Tatiana Huezo, 2021) and *La civil* (Teodora Mihai, 2021). These films tell four stories of women striving to survive in a context filled with forced disappearances. These disappearances have become a recurring trope in recent *narco*-fictions and embody the violence and corruption that has plagued Mexico for the past two decades. The search for justice of these heroines becomes an initiation for the main characters, which transforms them and extracts them from their initial situation of vulnerability and subordination.

Keywords: Gore capitalism, female gaze, forced disappearances, film, feminism.

Introducción

En los últimos años los productos filmicos y televisivos de ficción sobre el narcotráfico, en particular los de México, parecen estar cambiando de enfoque. Ha disminuido el interés por las intrigas de acción, cercanas al thriller, en las cuales figuraba en primer plano el modo de vida narco y la exploración de lo que Ainhoa Vásquez Mejías designa como la «villanía heroica» («La villanía heroica de El Señor de los Cielos»). Esta caracterización había sido prominente en ficciones audiovisuales (y literarias) de las dos últimas décadas, tanto en la telenovela colombiana como mexicana. Podemos referirnos aquí a producciones televisivas hoy ya canónicas del subgénero como *Pablo Escobar: El patrón del mal* (Caracol TV, 2012) o *El señor de los cielos* (Telemundo, 2013), a largometrajes de producción norteamericana, de *Traffic* (Soderbergh, 2000) a *Sicario* (Villeneuve, 2015), pasando por cintas mexicanas como *El infierno* (Estrada, 2010) y, claro, al narcocorrido y al *videohome*. Personajes femeninos como Teresa en *La reina del sur* (Telemundo, 2011) o Rosario en *Rosario Tijeras* (RCN Televisión, 2010 y TV Azteca, 2016) habían encontrado también su lugar en esta villanía, aunque con un tratamiento diferenciado, donde su principal motivación no era la ambición o la venganza, como lo fuera para sus contrapartes masculinas, sino que un evento traumático y/o la necesidad de sobrevivir, lo que las relegaba, a pesar de su empoderamiento violento, a características típicamente femeninas (Vásquez Mejías, «De muñecas a dueñas»). En esta fórmula ganadora reposa la ola de narrativas sobre el narco que ha sumergido a América Latina desde hace casi dos décadas y que, como lo describe Diana Palaversich, tuvo una fuerza tal que este universo parecía obnubilar cualquier posibilidad de abordar otro tema.

Si la definición de *narcocultura*, narconarrativas o narcouniverso varían según el contexto de producción, conviene aquí subrayar algunos elementos en común que comparten las definiciones más difundidas en la literatura universitaria: podemos notar el paso de una postura moralizante que satanizaba la llamada narcocultura, en particular el narcocorrido, al análisis de un fenómeno no solo social, sino que también cultural, como lo subraya Rincón («Todos llevamos un narco adentro»), quien se ha convertido en una de las referencias del tema. Las narcoficciones del boom comparten pues numerosos motivos visuales, heredados de la cultura paisa de Medellín (analizados también por Rincón en «Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia») y la cultura fronteriza del norte mexicano, personajes estereotípicos que tienen en común un origen humilde y una ascensión social fulgurante, y una forma de empatía de lxs espectadorxs hacia estos personajes y este universo, que se justifica en general por su resistencia a las autoridades estatales y policiales corrompidas.

Estos esquemas narrativos parecen estar siendo reemplazados en los últimos años por tramas que dejan de lado el modo de vida *narco* tal y como lo imaginó el boom, y presentan las consecuencias de más de una década de conflicto y degradación de las instituciones y las oportunidades de vida fuera de las actividades necroempoderantes (Valencia) que tanto han figurado en el panorama audiovisual reciente, así como el

resultado de la normalización de esta violencia, y las estrategias de resiliencia de las comunidades más afectadas. En Colombia, la telenovela *La niña* (Caracol, 2016), sobre una joven secuestrada por las guerrillas durante su infancia, y que busca en su adolescencia reintegrarse a la sociedad, es un primer ejemplo de este tipo de ficciones y es notable por su manejo empático y sutil de estas cuestiones dentro del melodrama, un género tradicionalmente maniqueo. En México, series como *Ingovernable* (Netflix, 2017) y *Somos* (Netflix, 2021) y películas independientes como la cinta de horror fantástico *Vuelven* (Issa López, 2017), y los dramas *Sin señas particulares* (Fernanda Valadez, 2020), *Noche de fuego* (Tatiana Huezo, 2021) y *La civil* (Teodora Mihai, 2021), todas presentan personajes resistiendo de maneras directas u oblicuas a la violencia de los cárteles y/o del ejército, y extrayéndose de su posición vulnerable, no a través del empoderamiento, como en las narrativas del boom, sino creando vínculos con sus comunidades y anteponiendo al empoderamiento la necesidad de afianzar una ética centrada en la preservación del tejido social. Cabe resaltar que la dirección de estas cintas mexicanas está a cargo de mujeres (un hecho desafortunadamente aún raro en la industria filmica latinoamericana, con la excepción notable del corpus argentino) y que las historias que cuentan están centradas en personajes femeninos.

Este artículo propone cuestionar los límites del subgénero narco y de lo que se considera una narconarrativa, subrayando de qué manera este ha estado marcado por una estética y una ética masculina, y cómo el giro hacia las narrativas que se centran en la experiencia de las víctimas se puede relacionar con una perspectiva femenina. Planteamos así que la primera fase del subgénero está caracterizada no solo por una serie de temas y motivos comunes, sino que también por una ética y estética que se apoya en el *male gaze* y que afectan narrativa y visualmente estas producciones. Desde hace un par de años, un nuevo cine de mirada femenina está cuestionando esta ética/estética con un cambio de enfoque que se acompaña de un aumento del número de mujeres detrás de la cámara y como protagonistas. Lejos de afirmar que se dibuja una dicotomía simplista entre masculinidad y filiación con el thriller, y feminidad y el género dramático, proponemos estudiar de cerca el corpus para establecer qué motivos visuales son tratados de maneras similares y cuáles difieren. Subrayamos también que en el corpus reciente de películas sobre el narco, la cuestión de la corporalidad tiene un rol central, tanto en cuestiones como las desapariciones, las muertes y el género, que intersecta con el trabajo que se viene realizando ya desde los feminismos para traer la cuestión del cuerpo al centro del pensamiento crítico.

En suma, este trabajo cuestiona la factibilidad de una mirada feminista e interseccional sobre la violencia relacionada con la guerra «contra» las drogas en México. Interrogamos la diferencia de tratamiento del fenómeno entre directoras y directores, las estrategias de resistencia planteadas por estas, en particular en lo visual, a través de los cuidados y la colectividad; y finalmente los aspectos éticos de la representación de la violencia ligada al narco, en particular de aquellas formas que afectan desproporcionadamente a las mujeres. Nuestro corpus se compone de cuatro largometrajes

ya mencionados. *Vuelven* (2017) de Issa López cuenta la historia de Estrella, una niña que vive con su madre en un pueblo fronterizo. Cuando su madre desaparece, Estrella se une a un grupo de niñas callejeras cuyos padres y madres también han desaparecido. Todo se complica cuando el líder de los niños, El Shine, roba el celular lleno de evidencia incriminatoria de uno de los miembros del cártel que controla la zona. En un paisaje desolado, los niños tendrán que huir del líder del cartel, mientras Estrella lidia con las consecuencias del deseo que pidió al principio de la trama: que su madre vuelva, y que ha convertido a la mujer en una presencia fantasmagórica en su vida. *Sin señas particulares*, ópera prima de Fernanda Valadez (2020), cuenta la historia de Magdalena, una madre buscando a su hijo desaparecido. Su periplo la lleva de su comunidad rural al norte del país, donde conoce a Miguel, un migrante deportado quien busca a su madre en un área controlada (y devastada por el narco). *La civil* (2021), de Teodora Mihai, fue la cinta ganadora del premio al Valor en la categoría *Un Certain Regard* del festival de Cannes. La historia transcurre en el norte de México, la hija adolescente de Cielo desaparece una tarde mientras iba de camino a ver a su novio. Frente a la incompetencia y corrupción de las autoridades locales, Cielo irá hasta las últimas consecuencias para encontrarla. *Noche de fuego* (2021), primer largometraje de ficción de la documentalista Tatiana Huezo, cuenta la historia de tres niñas que crecen en una comunidad aislada. Atrapadas entre la violencia del narco y la corrupción del ejército, las madres encuentran estrategias para proteger a sus hijas de las numerosas desapariciones forzadas que ocurren en la zona.

Una estética de la ausencia

El corpus de películas estudiadas retrata un contexto de devastación, el de más de una década de guerra y sus consecuencias en comunidades aisladas y vulnerables. La figura de la persona desaparecida adquiere aquí la función de cristalizar la destrucción del tejido social y los mecanismos de terror más violentos ejercidos en contexto gore (Valencia) en México. Para los hombres, desapariciones, reclutamientos forzados, falsos cargos, tortura y asesinatos; para las mujeres, feminicidios, trata y violaciones. En 2022, se elevan a más de 88.000 los casos de personas desaparecidas en México, según cifras oficiales, y el descubrimiento de nuevas fosas ya se ha vuelto parte del cotidiano en los medios. Esto sin mencionar un factor específico a la experiencia femenina: la epidemia de feminicidios que aqueja al país. Las desapariciones forzadas cristalizan, tanto en el imaginario colectivo como en las ficciones analizadas, la crueldad del conflicto y su complejidad y omnipresencia. Las desapariciones nos hablan no solo del trabajo forzado o la muerte, también evocan la corrupción de las autoridades, la intersección entre tráfico y migración, la misoginia. Es nuestra intención interrogar hasta dónde estas producciones pertenecen al subgénero narco, y si asistimos a la formación de un nuevo subgénero que aborda las narco-desapariciones y qué ética/estética lo caracteriza.

a) Antecedentes argentinos

Imposible analizar el tema de las desapariciones en el audiovisual latinoamericano sin aludir a la tradición argentina y a la literatura que ha trabajado este tema. El cine documental y de ficción argentinos han establecido motivos visuales que perduran hasta hoy. En un episodio particularmente escalofriante de la historia del país, el dictador Videla había afirmado durante una famosa rueda de prensa que

Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido.¹

El exdictador admite aquí la intención de la junta de crear este espacio liminal que genera la política represiva de las desapariciones, un espacio de excepción que hace imposible tanto el duelo como la justicia, y que ha sido ampliamente explorado en cintas como el documental independiente *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), ficciones como *La historia oficial*, de Luis Puenzo (1985), *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera (1986), y otras más comerciales como *Garage Olimpo*, de Marco Bechis (1999). A través de estas producciones, el cine se ha convertido en el Cono Sur en una de las herramientas esenciales para la construcción de la memoria histórica: en términos del historiador Pierre Nora (23-43), se trata de «nuevos lugares de memoria» que plantean «nuevas formas de ejercerla». Al preguntarse por quienes no están, los directorxs interrogan sus propias identidades, que se revelan a ellos a través de las ausencias. Para Natalie Weiss, estas ausencias, «se tornan antimonumentos que impiden toda forma de sacralización o ritualización actualizando permanentemente debates» (5). Weiss resalta también que los directorxs, siendo la mayoría niños o bebés en los tiempos de las dictaduras militares, se sitúan «en una región imprecisa entre lo vivido, el olvido y la necesidad de reconstitución» (5).

Nuestro corpus presenta pues una primera diferencia significativa con las producciones de nuestro trabajo, en las cuales las desapariciones no son sitio de memoria, son retrato, casi crónica, del cotidiano de muchas comunidades. Es pues necesario reevaluar los motivos que el corpus argentino tiene en común con el mexicano, así como identificar motivos «nuevos», que no habían sido utilizados en las representaciones del Cono Sur y que son específicos al contexto *gore* generado por el narco.

b) Fotografías y testimonio

La fotografía, de archivos personales o públicos, se encuentra entre los principales motivos visuales utilizados para representar las desapariciones en el marco de las

1 <https://www.revistaanfibia.com/justificar-silenciar-encubrir/>



FIGURAS 1.

En *Vuelven*, una foto de Estrella y su madre es atravesada por un ominoso hilo de sangre.



FIGURAS 2 y 3.

Dos madres hojean los álbumes con las fotos de jóvenes desaparecidxs en *Sin señas particulares*.

dictaduras militares del Cono Sur. Tanto en el documental como en la ficción, las fotografías de desaparecidxs han sido uno de los motivos centrales de la búsqueda identitaria y de justicia, tanto de las madres como de lxs hijxs de desaparecidxs. Apunta Langland que la fotografía se ha convertido en el símbolo por excelencia de la pérdida sufrida en Argentina y de las luchas persistentes por la memoria que desde entonces se han desarrollado.

En el contexto mexicano la fotografía ha adquirido un rol central en prácticas militantes, podríamos mencionar, por ejemplo, el caso Ayotzinapa o la búsqueda de mujeres desaparecidas y/o víctimas de feminicidio. En los productos analizados, la fotografía no aparece bajo su aspecto testimonial, se presenta más bien como el elemento que cristaliza el último lazo que une el o la desaparecida con quien lo busca (madres, hijas, amigas). Estas fotografías son mostradas de manera oblicua, como parte del paisaje de fondo de los largometrajes, en general sin comentario de lxs personajes, contrariamente a las prácticas desarrolladas en el imaginario argentino.

En *Vuelven* una fotografía de Estrella y su madre aparece ominosamente en el cuadro cuando la niña llega a casa y constata por primera vez la ausencia de su madre. La fotografía de esta se convierte en una premonición de la desaparición. La fotografía es atravesada por un hilo de sangre (un motivo visual que se vuelve recurrente en la historia cuando hay peligro cerca) que separa de manera definitiva ese momento del pasado idílico de los dos personajes.

Si la fotografía de la madre tiene una función testimonial, es la de conmemorar el pasado idílico de Estrella, metáfora de un tiempo prenarco. Esta fotografía, único elemento que nos permite vislumbrar el rostro de la desaparecida, se contrapone a otro tipo de imagen: el terrible video que verá Estrella, al final de la cinta, de su madre siendo golpeada y asesinada.

En *Sin señas particulares* la búsqueda del hijo comienza con un par de primeros planos que muestran a dos madres hojeando unos álbumes fotográficos que un policía les ofrece. La cámara apunta a sus reacciones, no a las fotografías, como si la directora protegiera las identidades de lxs desaparecidxs, mostrando el carácter deshumanizante y burocrático de la búsqueda.

En otras dos instancias aparecen fotografías en la cinta, ambas son del hijo difunto de la vecina de Magdalena. La fotografía marca, para esa otra madre, el fin de la esperanza y de la búsqueda. Hace eco a otro personaje de madre, urbano, que Magdalena conoce en el camino; en su caso vemos una fotografía de su hijo en su celular y nos enteramos poco después de que ese joven también ha fallecido. Ambas cintas parecen establecer un contraste entre la fotografía analógica, la de la ternura y la memoria, y la fotografía digital/el video, que apunta a un tratamiento cruel de las imágenes de violencia. El rostro del hijo de Magdalena (el desaparecido «principal») aparece al principio y al final de la cinta, inequívocamente vivo y ya unido a las filas del narcotráfico.

En *La civil*, vemos una sola vez el rostro de la hija de Cielo en la secuencia de inicio de la cinta: la adolescente se prepara para salir de su casa justo antes de su desaparición,

mientras tiene un intercambio banal con su madre, sin saber que será el último. Durante la búsqueda, la espectadora sabe que Cielo utiliza fotografías que tiene en su celular para tratar de ubicar a su hija, pero una vez más estas no aparecen en la pantalla, como si la directora las resguardara del ojo extraño de la espectadora.

Observamos pues que se establece en el corpus de cine sobre desapariciones en México una relación oblicua con el producto fotográfico, como si la cámara mostrara un cierto pudor ante la imagen de la persona desaparecida que podríamos leer como una práctica feminista si consideramos cómo se posiciona en el panorama de imágenes ultraviolentas y erotizadas de los cuerpos violentados (en particular femeninos y feminizados). Este tratamiento pudoroso de la imagen de las víctimas se opone a la espectacularización de la vulnerabilidad que ocurre en películas de la primera fase del boom narco. Un ejemplo particularmente pertinente sería el personaje de Laura en *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011), que el director exhibe en todo tipo de situaciones de violencia sin permitirle ningún momento de agencia. Este pudor puede entonces leerse como una forma de cuidado de parte de la directora que participaría en la generación colectiva de una mirada feminista.

c) Violencia oblicua

Desde sus inicios el corpus narco ha interrogado cómo transmitir la violencia del conflicto, tanto la del narcotráfico como la de los cuerpos armados del Estado. Una primera generación de películas sobre el tema, liderada por personajes y directores masculinos y aclamada por la crítica de festivales, había elegido retratar de manera gráfica esta violencia, un ejemplo paradigmático sería la sonada secuencia de tortura y castración gráficas que Amat Escalante hace figurar en la aclamada *Heli* (2013).



FIGURA 4.
Bolsas mortuorias en *Sin señas particulares*.

Como lo muestra la manera de filmar el elemento fotográfico, la «nueva» generación de directoras parece optar por un tratamiento de la violencia que la revele a través de la ausencia y no de su representación. Emergen así nuevos motivos que retratan la crueldad de esta violencia sin exhibirla. Algunos motivos que tienen en común los largometrajes estudiados son característicos de la medicina forense, otro universo que ha impregnado el imaginario colectivo del país en las últimas décadas: figuran prominentemente referencias al uso de ADN para identificar desaparecidos, la sangre, de lxs vivxs y de lxs muertxs figura de maneras nuevas, las bolsas mortuorias aparecen filmadas de manera estetizada. Estos motivos son los que más se acercan a una representación gráfica de la violencia, mientras siguen protegiendo tanto a los cuerpos de las víctimas como a las espectadoras.

Es notable también la ausencia de representación gráfica de la violencia sexual, aunque su espectro sigue pesando en las películas donde las desaparecidas son mujeres. Así, nuestro corpus se opone al gore generalizado de los medios sensacionalistas mexicanos, en particular los de la denominada Nota Roja, y a las representaciones gráficas de los narcomensajes, elementos que han conducido a la sociedad a una saturación de imágenes de guerra tal como la teoriza Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others*, y de otras «performance de la muerte» aún más terribles, inventadas por el contexto de necro-narco-violencia, como las denomina Mónica González.²

La cinta que nos parece que mejor logra esta representación oblicua pero eficaz de la violencia es *Vuelven*. La directora establece un juego entre el realismo de la violencia realista y los tópicos y recursos fílmicos del género del horror, entre ellos, como el título lo indica, la presencia de fantasmas. El primer deseo de Estrella, pedido ingenuamente al verse sola en casa, convierte a su madre en espíritu amenazador. Este elemento, que hace eco a las creencias locales, es empleado para evidenciar ese limbo, ese no-ser que atormenta, muy literalmente, a la niña que busca a su madre. Esa tensión se resuelve en el desenlace, cuando Estrella encuentra el cadáver de su madre junto con los de otras víctimas anónimas del cartel. En una casa abandonada, el líder del cartel tiene un cuarto que utiliza como fosa común y en el cual Estrella se refugia al huir de él. La cinta ha establecido expectativas usando los códigos del cine de horror, el reencuentro esperado desde que Estrella pidió el deseo se transforma en una visión de horror, ya que sucede entre la niña y el cuerpo en descomposición de su madre, cuerpo que ha sido abandonado en una bolsa negra, otro eco al imaginario de la medicina forense. La directora desplaza así el registro del horror a lo abyecto. Tal como lo conceptualiza Kristeva, lo abyecto no es lo grotesco, sino lo que reside en cierta transgresión del orden: «It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules» (4). Lo abyecto fascina y horroriza a la vez, y esta mezcla

2 <https://www.zonadocs.mx/2019/11/20/testigos-presenciales-hay-que-retratar-las-consecuencias-del-dolor-no-unicamente-su-violencia-monica-gonzalez/>

contradictoria caracteriza la ambigüedad de la violencia representada en las imágenes fílmicas de *Vuelven*, que provocan los mismos efectos de atracción y rechazo en la espectadora. Aunque el regreso de la madre es escalofriante, es también transgresor, ya que trae con él una forma de paz, a pesar de su contexto, porque nada iguala el dolor de la búsqueda, del estado liminal de la desaparecida, y el encuentro con el cuerpo conduce a Estrella a la resolución de su arco y la introduce en la edad adulta. La directora hace prueba de una gran ternura al representar este reencuentro, dándole a la protagonista una oportunidad de despedida y una salida que le permitirá escapar del líder del cartel definitivamente.

Esta ética/estética, que podríamos llamar aquí de lo oblicuo, manifiesta una forma de cuidado y un deseo de reparar desde la imagen el tejido social fracturado en parte por la representación gráfica de la violencia. Todos estos elementos apuntan en efecto a una ética feminista de la representación de la violencia.

Filmar desde los márgenes

Esta mirada, que calificamos de feminista en su intención reparadora, tiene como característica el deseo de descentrar el narco y su violencia, y llevar la cámara hacia los márgenes del conflicto. Participan de este descentraje la elección de personajes externos a los carteles, el paso de espacios urbanos a regiones rurales desoladas y anónimas, y la presencia de personajes racializados, sobre todo mujeres.

a) Estructura fragmentaria e imposibilidad de contar

La estructura fragmentaria elegida por las directoras da cuenta de la imposibilidad de una clausura, generada por las desapariciones. En términos de Nelly Richard, se trata de «una temporalidad no sellada, inconclusa, abierta, entonces, a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme» (109). Para Weiss, las producciones sobre desapariciones «devienen así actos de memoria que proponen una temporalidad personal y singular como una forma de fabricar memorias que lejos de darse por vencidas, se enfrenten a cualquier voluntad oficial de detenerlas y anquilosarlas» (35). Este recurso, utilizado en la mayoría de las cintas del corpus, muestra de nuevo una forma de aceptación de la no resolución, al contrario de cintas más masculinas que respetan una estructura clásica cercana al thriller, con una resolución en general trágica para el personaje principal. La estructura fragmentaria y el final abierto participan pues de una ruptura con el modelo tradicional que podríamos asociar al deseo de hacer figurar otras perspectivas no-convencionales (aquí el de mujeres racializadas).

b) Cuerpos marginales

Los cuerpos que nos presenta este corpus se oponen a los cuerpos a los que nos han acostumbrado las ficciones del boom, sobre todo la narcotelenovela, cuerpos erotizados y que se conforman a los cánones de belleza racistas y misóginos de los medios latinoamericanos. En producciones más recientes, figuran cuerpos que aún estamos poco acostumbrados a ver en el audiovisual sobre el narco: no-deseables, racializados o desprovistos de género. En *Vuelven* y en *Noche de fuego* los personajes centrales son niñas que aún no han llegado a la pubertad y que por lo tanto resisten a la sexualización del ojo espectador. En *La civil* y *Sin señas*, figuran madres que no entran en los cánones edadistas de belleza. Magdalena es un personaje racializado, excluido por el orden colorista y edadista, de protagonismo. Pero la cinta más interesante en este sentido es *Noche de fuego*, por la manera en que subvierte las construcciones de género. Para evitar que sus hijas sean secuestradas por los carteles, las madres de las tres jóvenes protagonistas optan por cortarles el cabello, buscando interrumpir el paso a la feminidad adulta. Esta subversión de las construcciones de género, representada por el corte de cabello, busca alejar a las niñas de la deseabilidad atribuida a la feminidad, excluyéndolas de esta y dejándolas en un estado liminal que resulta ser salvador para al menos dos de ellas.

c) Catábasis e inversión de los roles de género

Más allá de sus edades y sus recorridos, un elemento narrativo une a las protagonistas de todas las cintas analizadas: todas realizan, durante su búsqueda de lxs desaparecidxs, un viaje iniciático. Este recorrido se aparenta a veces muy literalmente (como en *Vuelven*, cuando Estrella tiene que infiltrarse en la fosa común del cartel) a una catábasis. Paisajes llanos, desérticos, inmensos vacíos de población caracterizan los espacios que atraviesan nuestras protagonistas y que para algunas están poblados de cadáveres o de relatos de muertes que las transforman. A través de esta catábasis, las protagonistas reconfiguran el monomito (el periplo del héroe) adaptándolo a las necesidades de la violencia ligada a la guerra de las drogas y al contexto femenino. Así, en este periplo de la heroína, las protagonistas integran características típicamente asociadas a ambos géneros, diluyendo las fronteras entre ambos.

En *La civil* el recorrido de Cielo es un ejemplo de esta transgresión de los roles de género. Cielo encarna, al principio de la trama, el arquetipo de la madre soltera sacrificada cuyo esposo, del cual tanto ella como su hija dependen económicamente, dejó el domicilio conyugal para instalarse con una mujer más joven. En la búsqueda de su hija se involucra con un militar no corrupto que la inicia a técnicas de interrogación violentas y la empuja a un necroempoderamiento que parece ser recompensado en la cinta por el regreso de la hija en la última secuencia.

En *Vuelven*, los roles de género se desdibujan de entrada por el enfoque en las infancias. Es Shine, el líder del grupo de niñas, quien ejerce la mayor parte de los cui-

dados, contando cuentos y protegiendo al más pequeño de lxs integrantes del cartel; mientras que será Estrella quien, usando métodos violentos, eliminará al jefe del cartel y político quien desapareció a su madre. *Noche de fuego* es la cinta que más ahonda en las consecuencias de este orden de género difuso. En el contexto de las niñas, la materialidad del sexo femenino aparece como una condena (la de la desaparición forzada para la trata sexual) pero la ausencia de hombres y el aislamiento que las ha dejado en posición vulnerable se revela también como un elemento que les da la capacidad de formar comunidad a través de la amistad femenina y los cuidados de las madres. Infancias y animalidad.

Observamos así una posible correlación entre las cintas que presentan un orden de género más poroso y una aumentación de la esperanza de las protagonistas. Esto es logrado sin recurrir a una masculinización del personaje, ni a un *necroempoderamiento* como el que se había observado en telenovelas del boom como *Rosario Tijeras* o *La reina del sur*, entre otras.

Haciendo comunidad en el infierno

a) Guardianas del lazo social

Siguiendo a Noel y Garriga, planteamos que la violencia opera de manera dialéctica en la deconstrucción de lazos sociales y la construcción de otro tipo de lazos necropolíticos. Para entender cómo esta opera de manera diferenciada contra las mujeres, pensadoras feministas han buscado caracterizar la relación entre la violencia que se vive en el continente latinoamericano, en particular en regiones controladas por el narco o la corrupción, y la dominación masculina (Guizardi). La antropóloga Rita Segato (*Las estructuras elementales de la violencia*) plantea que las desigualdades de género tienen un papel fundamental en términos sociales. Pese a sus diversas manifestaciones, la violencia de género es, en su lectura, un fenómeno doble-dimensional, que representa tanto un conjunto práctico de experiencias cotidianas y de jerarquías sociales que reproducen las agresiones contra las mujeres como la estructura simbólica fundacional de la cultura. Dichas violencias cumplen, en las sociedades patriarcales, una «función central en la reproducción de la economía simbólica del poder cuya marca es el género» (13), y son un acto esencial para la instauración y permanencia de ese poder.

Buscando interpretar la violencia indecible e ininteligible hacia las mujeres en Ciudad Juárez, Segato (*La escritura en el cuerpo de las mujeres*) considera que cualquier intento de comprender estos feminicidios requiere poner en diálogo dichos crímenes y su lazo con la reproducción económica de la experiencia neoliberal que se vive en la frontera México-Estados Unidos. Su análisis afirma que estos feminicidios poseen una dimensión expresiva: la violación y asesinato de mujeres configuran una forma de enunciado; el violador o el asesino hablan a sus pares, a su víctima y a la sociedad

a través de estos crímenes violentos. El feminicidio sería pues una forma de exhibicionismo, que refuerza la posición dominante masculina en los órdenes económicos de la frontera (y que posteriormente se han extendido al resto del país) –tanto por las economías de las maquilas, como por el narcotráfico–, reubicando a las mujeres como sujetos infravalorados y vulnerables, sentencia que establece las jerarquías del régimen patriarcal.

En este contexto de terror social, la figura de la madre se ha convertido en un símbolo de resistencia, justicia, y resiliencia. Por el lugar adquirido por estas en el activismo feminista, en particular en la lucha contra los feminicidios, no es sorprendente que la madre adquiera en las ficciones el rol de heroína. Entre estas historias de madres activistas sobresale la de Miriam Rodríguez Martínez, madre de Karen Alejandra Salinas Rodríguez asesinada en 2012. Ante la inacción de las autoridades, Miriam buscó durante años a los asesinos de su hija, logrando una sentencia para algunos de los responsables (aunque estos lograran escapar de la cárcel después), y fundó el Colectivo de Desaparecidos. Fue asesinada frente a su casa en el día de las madres en 2017. Su historia fue recopilada en un exitoso artículo del *New York Times*³ cuyos derechos fueron vendidos posteriormente a la productora estadounidense Blumhouse para realizar un largometraje.⁴ Asimismo, la directora y el guionista de la película *La civil* se inspiraron en la historia de Miriam para esta ficción. La directora tuvo la oportunidad de conocer a Miriam y compartir su duro cotidiano durante varias semanas en los últimos años de su vida. Mihai pensaba inicialmente dirigir un documental sobre la activista, pero acabó decantándose por una ficción,⁵ otro elemento que podría apuntar a esta forma de pudor de esta mirada femenina que venimos analizando.

b) Crueles maternidades

Las madres de las ficciones que componen nuestro corpus retoman los antecedentes de advocación mariana de la madre sacrificial, pero la reconvierten con el monomito de la heroína. El monomito conduce a estos personajes por un camino compartido, pero que cada ficción declina de maneras diversas: una inversión inicial de los roles de género seguida por un regreso a los roles considerados femeninos de cuidado, pero con integración de roles atribuidos a la masculinidad, en especial la violencia física (aunque siempre en defensa propia y/o de la comunidad). A esto se asocia la ética de la imagen y la cámara que evocamos en la primera parte y que hace un contrapeso a la violencia ejercida por estos personajes.

3 <https://www.nytimes.com/es/2020/12/13/espanol/tamaulipas-desaparecidos-miriam-rodriguez.html>

4 <https://variety.com/2020/film/news/blumhouse-new-york-times-miriam-rodriguez-mexican-cartel-1234871795/>

5 <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=3d448602-1bcf-402c-a10c-c2d8296a7097>

Cielo, el personaje principal de *La civil*, depende económicamente de su esposo, cuya masculinidad hegemónica se expresa a través del poder económico y la libertad sexual y afectiva. Su reacción inicial ante la desaparición de su hija es recurrir a otra figura de autoridad, y que también representa características masculinas (poder, fuerza armada): la policía y el ejército. Conforme avanza la trama, Cielo se va deshaciendo de esta imagen que tiene de sí misma, literal y figurativamente, ya que se corta el cabello hacia la mitad de la cinta. El viaje del personaje la lleva pues a incursionar en los métodos violentos de interrogación del ejército. Conforme aumenta su desesperación con el paso de los días, el personaje adquiere más agencia, mostrando una capacidad a reaccionar mayor a la de su esposo, quien inicialmente había dirigido los esfuerzos de búsqueda.

Una inversión de los roles de género con más matices opera en *Noche de fuego*. Rita, la madre de la protagonista Ana, vive asolada por el miedo a las desapariciones. En esta comunidad aislada y vulnerable, los cuidados se han convertido en sinónimo de supervivencia. Actividades tradicionalmente asociadas a la maternidad y, por lo tanto, a lo doméstico y lo pasivo, devienen aquí en armas de protección y resiliencia ante la violencia. Ana juega con su madre a aprender a identificar los sonidos del campo en la noche. La niña piensa estar aprendiendo los sonidos del bosque y sus animales, pero en realidad su madre la está entrenando para escuchar la vibración de las trocas a lo lejos, para poder esconderse en caso de necesidad. Ir con las vecinas a recolectar amapola, una actividad ilegal, se vuelve una forma de proteger a lxs niñxs, ya que el cartel muestra una cierta tolerancia hacia aquellxs que trabajan «para» ellxs. Asimismo, desde su perspectiva infantil, Ana encuentra cruel la cachetada que su madre le da cuando la ve maquillada un día, así como su decisión arbitraria de cortarle el pelo, pero el público espectador adulto entiende que estos signos de preadolescencia son un peligro para Ana, del que Rita busca protegerla. La ironía dramática generada por esta perspectiva infantil vuelve la representación de esta turbulenta relación madre-hija particularmente lastimosa. En la secuencia del corte de pelo, un plano medio en contrapicado nos indica que estamos viendo a Rita a través de los ojos de Ana. Aunque no le tiembla la voz cuando afirma que es normal cortarse el pelo a esa edad, su mirada angustiada revela a lxs espectadorxs el sentimiento que se esconde detrás de su determinación. La cinta tiene una estructura circular: la primera secuencia muestra a Rita y Ana cavando juntas un hoyo en el patio de la casa que comparten, el que debe tener el tamaño exacto para que Ana quepa. Como en el caso de las otras actividades mencionadas, la niña las acepta sin pedir explicaciones, aunque la cinta muestra que las niñas entienden mucho más de lo que parece e integran en sus juegos el miedo a ser desaparecidas. Hacia el final de la cinta, una Ana ya adolescente se ve obligada a utilizar esta tumba preventiva que su madre y ella habían cavado años antes. En este momento clave, la cámara nos sumerge bajo tierra con el personaje, aumentando la sensación de claustrofobia y la tensión del momento. Aunque el escondite funciona en el momento más crítico, el final de la cinta (la desaparición de una de las tres amigas) apunta a que las madres que no recurrieron al mismo nivel de «crueldad» que Rita no lograron proteger a sus hijas.



FIGURAS 5 y 6.

Ana enterrada en su escondite al principio y al final de *Noche de fuego*.

Conclusión: ¿Un movimiento de lo personal a lo colectivo?

Todas las cintas del corpus apuntan a la importancia de la solidaridad para esta resiliencia ante la violencia y las desapariciones. Esta solidaridad puede adoptar tintes maternos con las diversas formas de «adopción» observadas en las cintas: Rita huye del pueblo con Ana y su amiga Paula para alejarlas del peligro; Magdalena se convierte en una suerte de avatar de la madre de Miguel en *Sin señas particulares*; en *Vuelven* el personaje de Shine no se encarga solo de la supervivencia del grupo de niñxs, es también el personaje más maternal, el que le cuenta cuentos al miembro más pequeño del grupo y se encarga de que tenga su peluche. La amistad entre lxs niñxs de estas cintas también aparece como una forma de cuidado que actúa de manera indirecta en contra de la deshumanización de la violencia. La amistad femenina es presentada en *Noche de fuego* como el último bastión de belleza y afecto en la dura realidad de la comunidad. En un mundo de silencio, las niñas se enseñan las unas a las otras nuevas formas de comunicación no verbal a través de sus juegos, y estas las alejan del silencio impuesto y las extraen, aunque sea brevemente, de los horrores que las rodean.

Sin embargo, estas pequeñas comunidades que se forman aparecen siempre como extremadamente precarias y no llevan a los personajes a formas de resistencia más sólidas y duraderas. El corpus expresa así un gran pesimismo ante a la posibilidad de rebelarse o de escapar a la vulnerabilidad impuesta por el contexto. Si este pesimismo refleja fielmente la escalofriante realidad del país, y en particular de las mujeres, podríamos cuestionar la decisión de estas producciones de evacuar la importante labor de lxs muchxs activistxs que luchan en contra de la violencia y en particular en contra de las desapariciones. El caso de Miriam Rodríguez es emblemático, si su trayectoria ha inspirado a los grupos de padres a continuar la lucha, la cinta inspirada de su recorrido lleva apenas a la espectadora a constatar su empoderamiento, sin que este afecte a la comunidad que la rodea.

La tendencia hacia la búsqueda de una ética/estética feminista representada en estas cintas debe aún confirmarse en los próximos años, y es posible que se confirme

un movimiento hacia un empoderamiento y una agencia más colectiva a través de los cuidados, como la que representan las amigas de *Noche de fuego*. Cabría también considerar en trabajos futuros la influencia del contexto de producción y difusión de estas cintas, cuya plataforma más importante son los festivales europeos, en particular Cannes, y que atienden por lo tanto a una política del gusto muy precisa que cumple con expectativas de subordinación y exotización de los países del Sur Global (Iwhwany y Budiman) que recaen en parte en este tipo de finales tristes para lxs personajes.

Referencias

- Guizardi, Menara. «Identidades, fronteras y violencia de género: un debate crítico en la obra de cuatro antropólogos sudamericanos». *Estudios Atacameños*, vol. 67, n° 4, 2021. <https://dx.doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2021-0004>
- Ihwanny, Rista y Manneke Budiman. «Filmmakers' Aesthetic Strategy Against the Politics of Taste of European Film Festivals». *Kasetsart Journal of Social Sciences*, n° 42, 2021, 141-146.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. Columbia UP, 1982.
- Langland, Victoria. «Fotografía y memoria». *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Eds. E. Jolin y A. Longoni. Siglo XXI, 2005, pp. 81-105.
- Noel, Gabriel y José Garriga Zucal. «Notas para una definición antropológica de la violencia: Un debate en curso». *PUBLICAR - En Antropología y Ciencias Sociales*, n° 9, 2010.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce, 2008.
- Palaversich, Diana. «Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)». *Tierra Adentro*, n° 167, 2012, pp. 54-63.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, 2013, p. 109.
- Rincón, Omar. «Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia». *Nueva Sociedad*, n° 222, 2009, pp. 147-163.
- . «Todos llevamos un narco adentro - un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad». *Matrizes*, vol. 7, n° 2, 2013, pp. 1-33.
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia*. Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2003.
- . *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Penguin UK, 2013.
- Valencia Triana, Sayak. «Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género». *E-Misférica*, 8.2 #Narcomachine, 2011.

- Vásquez Mejías, Ainhoa. «La villanía heroica de *El Señor de los Cielos* en la lucha contra un Estado anómico. *Anagramas - Rumbos y sentidos de la comunicación*, vol. 13, n° 25, 2014, pp. 107-126.
- —. «De muñecas a dueñas. La aparente inversión de roles de género en las narcoserries de Telemundo». *Culturales*, vol. 4, n° 2, 2016, pp. 209-230. Recuperado el 8 de agosto de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912016000200209&lng=es&tlng=es.
- Weiss, Natalie. «Un mapa de singularidades en las imágenes y memorias del cine de los hijos de desaparecidos». *Amerika* [Online], n° 15, 2016. Recuperado el 6 de agosto de 2022 de <http://journals.openedition.org/amerika/7788>.