
Research Article

***Sin señas particulares* (2020) – espacios, tiempos y tramas de la distopía y lo in/posthumano en la frontera México-EEUU**

Karen Genschow*

Universidad Goethe de Frankfurt

Abstract: The film *Sin señas particulares* (2020) is set in a dystopian landscape in northern Mexico, devastated by the drug trafficking and gang violence that has taken possession of vast territories of the country, in which a mother searches for her son. The protagonist will encounter within this scenario not only the liminal space of the border, that separates and at the same time unites the here and there sides of the colonial order, but also the limits of that same order which, with its “conditions of extreme mortality” (Rivera Garza), governed by necropolitics (Mbembe), presents itself as the dark reverse of the humanist conception (Braidotti) and points towards an end of humanism in order to propose other ways of thinking and living the world, though in the modality of dystopia.

Keywords: US-Mexican border, posthuman/post christian/(de)colonial dystopia

Resumen: La película *Sin señas particulares* (2020) se sitúa en un paisaje distópico del norte de México, devastado por el narcotráfico y la violencia pandillera que se ha apoderado de vastos territorios del país, en el que una madre busca a su hijo. La protagonista se encontrará en este escenario no sólo con el espacio liminal de la frontera, que separa y a la vez une el aquí y el allá del orden colonial, sino también con los límites de ese mismo orden que, con sus “condiciones de extrema mortandad” (Rivera Garza), regido por la necropolítica (Mbembe), se presenta como el reverso tenebroso de la concepción humanista (Braidotti) y apunta hacia un fin del humanismo para proponer otras formas de pensar y vivir el mundo, aunque solo en el modo de la distopía.

Palabras clave: frontera México-EEUU, distopía posthumana/postcristiana/(de)colonial

1 In/Visibilidad y violencia

Acaso no sea exagerado afirmar que la frontera entre EE. UU. y México constituye una de las regiones en las que la distopía es ya presente –en vez de perspectiva y amenaza futura, articulada desde la (ciencia)ficción–, tal como escribe Sayak Valencia en su lúcido análisis de ese espacio, denominándolo “distopía de la globalización” (2010, p.10). Hay una serie de enfoques desde las ciencias sociales, así como desde los estudios culturales que abordan este territorio, aparte del de Valencia, aquellos de Rita Laura Segato, Cristina Rivera Garza y el libro pionero de Gloria Anzaldúa, que ya en 1987 nombraba dicha frontera como “herida abierta” (1987, p. 3). Rivera Garza recurre a la noción de necropolítica, desarrollada por Achille Mbembe, como “dominio de la muerte sobre el cual el poder ha tomado el control’ para entender la compleja red que se teje, entre la violencia y la política, en vastos territorios del orbe” (2003, p. 20),

*Corresponding author: Karen Genschow, E-mail: genschow@em.uni-frankfurt.de

Copyright: © 2024 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

mientras que Segato habla de la “violencia expresiva”. Todos estos enfoques se adecúan, a mi modo de ver, a lo que en el prefacio a la edición argentina de *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* de Segato se nombra como “investigación militante” (2013, p. 8), que, en tanto indagación en los modos de la apropiación capitalista y la producción de sus múltiples violencias concomitantes, se caracteriza por ir más allá de la dimensión visible, aquella reconocida por prensa, poder judicial y político etc., y abordar precisamente “aquello que permanece oscuro al saber pero que intuimos como fuerza real e insoslayable que produce la división misma entre lo visible y lo invisible” (2013, p. 7) para desentrañar, en definitiva, lo que conforma, en palabras de Valencia, la “episteme de la violencia” (2010, p. 19).

Frente a las denominaciones perspicaces y variadas, acuñadas desde esta “investigación militante”, se plantea la pregunta acerca de dónde y cómo se sitúan las representaciones artísticas audiovisuales de esta compleja trama en términos políticos y sociales y en qué sentido son legibles mediante estas nociones. Dado el carácter “espectacular” de esta violencia, al que los medios de comunicación, tal como ha investigado Mariana Berlanga, contribuyen de modo decisivo, el desafío consiste aquí precisamente en cómo sortearla. Dentro de la producción audiovisual mexicana reciente en torno a lo que Rivera Garza denomina “condiciones de extrema mortandad” (2010, p. 22) en vastas regiones de México, destacan algunos largometrajes de ficción en los que se puede reconocer una intencionalidad cercana a la “investigación militante”, ya que operan sobre la dualidad visibilidad-invisibilidad, aunque conjugado en su propia medialidad, y, al mismo tiempo, sobre lo dialógico que propone Rivera Garza como modo de lectura/recepción, articulada nuevamente en su política visual. Entre ellas podrían mencionarse las películas *Noche de fuego* (2021), *La civil* (2021) y *Sin señas particulares* (2020), las tres de autoría femenina, que, además, despliegan una perspectiva de género sobre esta violencia.

En lo sucesivo me concentro en la película *Sin señas particulares* dirigida por Fernanda Valadez, coproducida y co-escrita con Astrid Rondero, que retoma un trabajo previo, el cortometraje *400 maletas*. Luego de su estreno en 2020, hizo su recorrido por diversos festivales de cine latinoamericanos, europeos y norteamericanos, donde obtuvo una serie de premios¹; asimismo ha suscitado el interés de la crítica y varios estudios académicos. Su trama relata la historia de Magdalena, madre de Jesús, quien, todavía menor de edad, ha emprendido junto a su amigo Rigo desde Guanajuato la ruta hacia el norte, y del cual desde entonces no ha tenido señales de vida. En la fiscalía, donde Magdalena y la madre del amigo, Chuya, van a dar parte de la desaparición, en una primera instancia intentan despacharlas; ante su insistencia, se les presenta un archivo fotográfico forense, constantemente actualizado, con las fotografías de hallazgos de fosas, que contienen cuerpos, objetos y pertenencias de las víctimas de la violencia paraestatal. En esta carpeta aparece la foto del amigo muerto, pero no la de Jesús, por lo que Magdalena decide persistir en su búsqueda y parte hacia el norte, siguiendo las pistas que se le van apareciendo, desde la compañía de buses en la cual viajó Jesús dos meses antes, al encuentro de un hombre indígena sobreviviente al asalto del bus, hasta el reencuentro con su hijo vivo, pero convertido en “sujeto endriago” –en términos de Valencia–, englutido por la máquina de guerra y ahora parte de ella. Es así que aprendemos retrospectivamente que Jesús fue obligado a matar a su amigo para sobrevivir y luego reclutado a la fuerza. Este recorrido lleva a Magdalena por una geografía mexicana devastada por la violencia, un vasto paisaje transformado en necrópolis. Dos tramas paralelas se suman a esta principal que parecen, a

¹ Entre ellos el Premio de la Audiencia y Premio del Jurado al Mejor Guión en el festival de Sundance, así como nueve premios Ariel.

primera vista, menores, pero aportan otros aspectos importantes para la configuración política y estética del filme.

La interrogante que guiará mi análisis es en qué sentido la película constituye un relato distópico si entendemos con Donahue-Martens y Simonson la distopía como género textual que hunde sus raíces en la modernidad: “It is not a coincidence that dystopia rose to prominence during the general Western shift to philosophical, theological, and religious rationalism” (2022, p. 2). Al mismo tiempo, los autores interpretan su constante auge desde comienzos del siglo XXI como correlacionado “with the rise of experience of reality being dystopian” (2022, p.10). Fortier, por su parte, describe el término de distopía en su relación con la ley: “The presence of an oppressive legal system or more rarely, the lack of any functioning legal system, is a key instrument or cause whereby a horrific reality is brought into being. In short, there is either too little law or more often, too much law, too much bad law. Law either fails to protect or actively oppresses” (2022, p. 2). De este modo, coincide con Valencia en su descripción del México contemporáneo como marcado por la falta de una legalidad funcional:

En el caso de México podríamos decir que el estallido del Estado-nación se ha dado de forma *sui generis* puesto que el nuevo Estado no es detentado por el gobierno sino por el crimen organizado, principalmente por los cárteles de droga, e integra el cumplimiento literal de las lógicas mercantiles y la violencia como herramienta. (2010, p. 34)

Cabe preguntar sobre este fondo de qué manera se relaciona esta concepción de la distopía y su representación en la película con las reflexiones que varias teóricas han desarrollado bajo la denominación de lo posthumano –entre ellas Rosi Braidotti y Karen Barad–. Ligado a esto, se prestará especial atención a la simbología cristiana que atraviesa la película en diferentes niveles –visual, sonoro y como elemento de la trama– y si en este sentido la posible configuración posthumana viene de la mano de un escenario postcristiano. Se trata, en definitiva, de sopesar en qué medida esta representación reciente del entramado de pobreza, violencia y necropolítica en el territorio fronterizo entre México y EE. UU. es capaz de abordar esta temática en la complejidad de los procesos políticos y económicos neocoloniales involucrados y es pensable, entonces, como una distopía que esboza un mundo posthumano, articulada, además, desde una perspectiva de género.

Dado que la película despliega una mirada intrincada a la distopía, modulada en múltiples dimensiones, me detendré en su política visual, su construcción de los espacios y los tiempos, así como las operaciones de la ciencia forense como parte de la trama que –así mi hipótesis– se constituye como parte de la distopía en una acepción más fundamental, en el sentido que Donahue-Martens y Simonson le atribuyen en cuanto a su capacidad crítica:

By reflecting upon the causes of social and ecological evil as systemic, dystopia renders other invisible or obfuscated forces and actions visible. In other words, dystopian works help us understand reality as partly formed by forces and systems in ways that would be inaccessible to human understanding otherwise. (2022, p. 11)

2 Ver y (re)conocer (la distopía/lo posthumano)

Podría parecer redundante comenzar el análisis de una producción audiovisual con la constatación de que la visión en múltiples sentidos y significados juega un rol fundamental. No obstante, en *Sin señas particulares*, lo primero que –literalmente– salta a la vista en la puesta en escena es precisamente su estética y política visual. En una primera aproximación puede

comprobarse la negación de la espectacularización de la violencia, recurriendo a una “violencia elíptica” al no mostrar la escena clave (del asalto al bus), y traduciéndola en una metáfora, como señala Juan Carlos Carrillo (2022). De acuerdo a Ainhoa Vásquez, una estrategia visual con respecto a la violencia consiste en el uso del campo y fuera de campo del cual deriva su postura ética: “Esta decisión estética tiene que ver con lo que permanentemente se está tensionando al interior del filme: la dialéctica entre el ver y no ver. El campo y el fuera de campo” (2023, p. 132). Concretamente esta política visual se articula en que “la mirada del público espectador accede a la violencia a través de la mirada de Magdalena y nunca de forma directa” (2023, p.132). Asimismo, en la escena del asesinato de Rigo a manos de Jesús (a machetazos), repetida dos veces, la violencia directa se evita en la primera versión mediante la metáfora de Satanás, y, en la segunda, mediante un marco filmico que enfoca a Jesús, excluyendo de este modo el sufrimiento de la víctima, Rigo, y el espectáculo de su cuerpo desintegrado. Esta decisión, en suma, implica, según Vásquez, una dimensión ética de cara al espectáculo de la violencia:

A partir de la utilización del fuera de campo para retratar a la violencia, el filme da cuenta de la incapacidad de representar el horror y las atrocidades que se cometen en el país, y plantea la reflexión acerca de cómo mirar y hacerle frente a la violencia sin caer en la hiperexhibición o pornografía que termina por anestesiar a la sociedad. (2023, p. 133–134)

Según Vásquez, la película se construye, además, sobre la base de un pacto narrativo y visual ambiguo que la sitúa entre el “thriller”, con la búsqueda como leitmotiv de la trama, y el “modo hiperrealista” que se acerca a la “no ficción documental, haciéndonos dudar permanentemente si los acontecimientos narrados pasaron o no en la realidad” (2023, p. 129).

Dentro de esta aproximación visual, que conlleva una postura ética frente a la “hiperviolencia”, hay otros elementos en la narración y su puesta en escena que se vinculan con el conocimiento/saber articulado en y mediante la visión. En primer lugar, no se muestra nunca a los interlocutores de Magdalena en su búsqueda, aquellos que representan las instituciones estatales, como policía o medicina forense, o empresas privadas. Estos actores permanecen invisibles, meros representantes de las fuerzas estructurales del necropoder. Al mismo tiempo, la estrategia visual para ocultarlos es situarlos “detrás” de la cámara o la cámara en su lugar. De este modo, es a nosotras/os que se dirige la mirada de Magdalena en sus diferentes interacciones, y es el espectador, es decir, nosotras las que tenemos que sostener esa mirada. Estos elementos apuntan a lo dialógico propuesto por Rivera Garza en relación con ciertos tipos de escritura en los que “el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector” (2010, p. 22).

Juega, en segundo lugar, un rol destacado la visión como instrumento del conocimiento, introducida por la primera trama paralela, en la que una oftalmóloga (sin nombre) recibe una llamada para identificar el cuerpo de su hijo desaparecido hace cuatro años y cuyo cuerpo se ha encontrado hace dos semanas. Esta mujer educada de clase media alta, con apariencia europea, —en contraste con la campesina Magdalena—, introduce, por un lado, un matiz de clase que Berlanga describe en relación con el entrecruzamiento entre clase y raza en el entramado de pobreza-violencia:

En esta multiplicidad de cuerpos y experiencias, las mujeres occidentales (o con una estética que corresponde al paradigma de belleza occidental), pero sobre todo, las mujeres que están en el centro del poder tienen más herramientas para alzar la voz. Por otro lado, pareciera sumamente difícil tener voz cuando no se está dentro de los marcos de visibilidad, cuando se es ‘inexistente’”. (2015, p. 122)

La presencia de la doctora, como madre que busca a su hijo, podría explicitarse en la afirmación de la violencia como omnipresente y onnipotente que afecta a todos los estratos y clases sociales –desde luego de maneras diferentes– y que no hay herramientas ni capital (en el sentido de Bourdieu) que valgan en su contra. En una perspectiva más amplia puede pensarse su integración en el sentido de la advertencia formulada por Valencia: que la “realidad tercermundizada” (de la violencia) “nos dará noticia de los fenómenos a los cuales se está enfrentado ya, y –se seguirá enfrentando– el Primer Mundo” (2010, p. 28).

Por otro lado, esta primera trama paralela introduce mediante una densa escena de una operación oftalmológica, en la que vemos un instrumento quirúrgico hurgando en un ojo durante un largo rato –una operación que la doctora está llevando a cabo cuando suena su celular para dar aviso del hallazgo– la cuestión de la visibilidad como violenta intervención en la vista y en nuestra propia mirada que soporta la escena con dificultad. De este modo, articula la visión como facultad fisiológica con la visualidad como construcción cultural y su correspondiente régimen de la mirada: “La visualidad [...] es epistemológica, la llave para una forma de comprensión o conocimiento” (2019, p. 30), como sostiene Concha Mateos. La escena, al mostrar un acto de violencia incómodo a la vista, trae a colación, además, lo que Mateos denomina lo intolerable. En sus reflexiones acerca del video activismo, bajo el cual subsume el cine, diferencia entre mirada tolerable e intolerable dentro de la visualidad generada por el dispositivo audiovisual y señala que lo intolerable lo es, porque “aboga por la extinción de algo que está vigente debido a que ciertos intereses lo están sosteniendo” (2019, p. 34), y es a esto que apunta el video activismo. Es decir que la escena de la operación intolerable a nuestra mirada nos remite a lo intolerable de la realidad con la que nos confronta el filme en su transcurso (las complicidades entre violencia, poder estatal y económico, así como sus continuidades históricas, a las que me referiré en el apartado 3) con el potencial de transformarlo en actos de ver intolerables en el sentido de cuestionar precisamente esa complicidad vigente. En esto, hay una coincidencia con el concepto de “distopía crítica” que Donahue-Martens y Simonson toman prestado de Moylan:

Critical dystopias give voice and space to such disposed and denied subjects [so that] they go on to explore ways to change the present system so that such culturally and economically marginalized people not only survive but also try to move forward creating a social reality that is shaped by an impulse to human self-determinism and ecological health rather than one constricted by the narrow and destructive logic of a system intent on enhancing competition in order to gain more profit for a select few. (2022, p. 5)

Las mencionadas complicidades se insinúan en la trama, en primer lugar, en el instituto forense que representa la actuación del estado que solo administra los cadáveres y les asigna su lugar (familiar) en vez de tomar acción para los vivos y proveerles condiciones de vida dignas, empezando por asegurar su integridad física. Como señala Berlanga, “para el Estado mexicano hay vidas que no importan o muertes que no merecen ser lloradas. La impunidad y la dimensión espectacular de esta violencia ha permitido que ésta se extienda y se reproduzca” (2015, p. 123). En segundo lugar, el poder económico es representado por la empresa de buses en la que Magdalena consulta por el camión perdido en el que viajaba su hijo. Allí no saben nada, y una mujer cuyo rostro no se muestra, le advierte que su pregunta la pone a ella misma en peligro, ya que aparentemente estos asaltos se llevan a cabo a sabiendas y en cooperación con la empresa y sus choferes. Se pueden intuir otras complicidades, que no se muestran, con actores más poderosos vinculados con el control territorial por parte del narco tal como transluce en su equipamiento con armas de alta tecnología.

Finalmente es importante resaltar el lugar que se le asigna al saber dentro de la misma trama, que, a mi modo de ver, se relaciona con la cuestión de la visualidad. Así, cuando en el albergue de migrantes Magdalena dice a su interlocutora: “Mi hijo puede estar muerto, pero yo tengo que saberlo” (00:40:20), el saber al que alude se relaciona con lo que sostiene Thomas Keenan:

Non-identification, or the inability to find a body, places the missing person in the ambiguous state of probably-dead-but-legally-alive, allowing prosecutors and investigators to keep legal processes open. In this sense, the missing person possesses a sort of ghostly agency, an immateriality that is not simply present but which nonetheless has effects, and even demands responses. (2012, p. 63)

El recorrido de Magdalena puede describirse, entonces, como un proceso de aprendizaje, no sólo del destino de su hijo, sino de lo que Valencia denomina “episteme de la violencia” (2010, p. 19) por la que entiende

el conjunto de relaciones que unen nuestra época con las prácticas, discursivas o no, que se originan de ésta, creando ciertas figuras epistemológicas contemporáneas que no guardan relación directa con lo que se había venido conociendo como los modelos adecuados de interpretación de la realidad; creando así una fisura en los pactos éticos occidentales y en la aplicabilidad del discurso filosófico occidental ante las condiciones económicas, sociales, políticas, y culturales del mundo actual. (2010, p. 27)

Este proceso de aprendizaje concluye en la escena de mayor dramatismo y suspenso, como parte de la penúltima secuencia: el reencuentro con Jesús –que constituye una especie de anagnórisis a la manera de tragedia griega en la cual, el reconocimiento es, como la misma palabra indica, en palabras de Aristóteles, “un cambio de la ignorancia al conocimiento” (*Poética*, Cap. XI)–. Aquí, el rostro de Jesús emerge desde la oscuridad de modo fantasmal que conjuga de otra forma esta ambigüedad entre vivo y muerto y la transformación del no saber en saber de Magdalena. Así, la visión está, a lo largo de la película, estrechamente ligada al conocimiento.

Es también a través de esta anagnórisis final que se resuelve un elemento que en su momento aparece como inexplicable e inexplicado: la pregunta de qué ha sido de Diego, hijo de la oftalmóloga, en los años entre su desaparición y el hallazgo de su cadáver, se responderá de modo tácito al final, ya que podemos suponer que también él ha sido englutido por la máquina de guerra y no ha muerto sino hasta ahora, haciendo una referencia implícita, por lo demás, al ciclo de constante renovación del material humano necesario para mantener el necro/narcopoder.

Frente a las subjetividades producidas por (o productores de) esta episteme –“una subjetividad endriaga, que tendrá como base el ‘buscar modos de acción ilegítima y de autoafirmación para exorcizar la imagen y la condición de víctima’ (Valencia, 2010, p. 58)–, cabe preguntar por las otras subjetividades representadas en el filme, tal como veremos en el siguiente apartado.

3 Configuraciones (post)familiares/(post)humanas

Ya en el primer personaje secundario –sin trama propia– se esboza lo que podría llamarse “postfamiliar”: Chuya, madre de Rigo, que acaba de perder a su hijo, le ofrece dinero a su amiga Magdalena para que esta pueda seguir buscando a su propio hijo. Aunque primero lo rechaza lo acepta en un momento posterior de su búsqueda al darse cuenta de que esta es más larga y más ardua de lo que sospechaba.

También la doctora, perturbada todavía y a la vez resignada por el hallazgo del cuerpo de su hijo en un pasillo del instituto forense, mientras espera los próximos pasos a seguir, le echa una mano a Magdalena. Al verla lidiando con los papeles que le han entregado del instituto para que los firme, no solo le lee los papeles a Magdalena que es analfabeta, sino que le explica lo que implicaría su firma: “Si firma, dejarían de buscar a su hijo” y le aconseja: “No cometa el mismo error”. La doctora, al igual que Magdalena, se encuentra sola en esta situación: otra madre sola que busca a su hijo, y si bien en su caso hay un padre, este aparece solo como interlocutor telefónico y no tiene mayor interés en recuperar el cuerpo de su hijo, mientras que el padre de Jesús nunca es siquiera mencionado. Por un breve momento, se establece así un lazo entre las mujeres por sobre la diferencia de clase basado su calidad de madres de víctimas. Cada una, entonces, responde a lo que constata Vásquez en relación con las figuras femeninas: “la hiperviolencia se elide con el fin de privilegiar el volcar la mirada hacia la colectividad, la lucha comunitaria y a las mujeres fuertes que encuentran estrategias para sobrevivir” (2023, p. 122). La subjetividad que subyace a estas tramas y encuentros puede describirse en los términos de subjetividad propuestos por Braidotti: “Neither unitary, nor autonomous, subjects are embodied and embedded, relational and affective collaborative entities, activated by relational ethics” (2013, p. 27). La película no invisibiliza, sin embargo, las fronteras de clase y tampoco sugiere que puede haber una relación más allá de este vínculo fugaz. Así, en su camino hacia el instituto forense, que sucede en paralelo, los medios de transporte –avión, en el caso de la doctora, en el que, como no deja de mencionar la película, se pueden adquirir todo tipo de productos vs. el bus que toma Magdalena, donde la entretención gratuita es mirar por la ventana– simbolizan esta diferencia.

Las redes de solidaridad y construcciones de parentesco y filiaciones más allá de las biológicas, se esbozan con mayor fuerza en la segunda trama paralela. Esta gira en torno a Miguel, un hombre joven que hace el recorrido contrario a Jesús y Rigo: es deportado como inmigrante ilegal desde EE.UU. hacia México. A través de su historia, presenciamos la arquitectura fronteriza, construida y dispuesta en su integridad con el propósito visible de expulsar para no volver a dejar entrar (tema que retomo en el apartado 7). En su camino a la casa de su madre se cruza con Magdalena y la invita a acompañarlo. Al llegar allí, encuentran la casa vacía y se impone rápidamente la suposición de que la madre fue víctima de secuestro o asesinato. Cuando Miguel quiere pedirle ayuda a su padrino, este se ha atrincherado en su casa en medio de un pueblo abandonado y ni siquiera deja entrar a su ahijado. Esto ejemplifica los efectos sociales de la violencia, que describe Valencia: “creando un miedo endémico que puede manifestarse –como ya lo está haciendo en casi todo el territorio– en el enclaustramiento de los civiles en sus casas, presas de un sentimiento de vulnerabilidad y de un sentimiento de culpa” (2010, p. 40).

Frente a esto y en una perspectiva más optimista, la trama esboza una especie de proyecto comunitario alternativo, y que si bien se articula en términos de familia, la reformula: Miguel ha perdido a su madre, arrasada por la misma violencia que se ha llevado al hijo de Magdalena y ambos se adoptan en un sentido afectivo y a la vez político, para formar una comunidad de cuidado improvisada como acto de resistencia a las operaciones letales y divisorias del necropoder y apunta, en cierto sentido, a la conceptualización de la subjetividad posthumana de Braidotti: “The posthuman recomposition of human interaction [...] is an affirmative bond that locates the subject in the flow of relations with multiple others” (2013, p. 54).

En una escena (01:20:55-01:21:20) se sugiere incluso una posible “adopción”, cuando Magdalena ofrece a Miguel que se vaya con ella: “Yo tengo una casa y una parcela. No es mucho, pero podemos hacer que alcance para vivir los dos”, con lo cual se insinúa que da a su

hijo por muerto –porque si no, diría “los tres”–. Sigue un acto comunicativo equívoco: Magdalena, recordando a Jesús, dice: “Mi muchacho” y Miguel, quien no la está mirando en ese instante y no ve, por tanto, que ella está mirando hacia sus adentros y formulando una despedida a su hijo, cree que se trata de una interpelación a él. Este proyecto queda truncado cuando a la noche llegan los hombres que controlan ese territorio, confirmando de paso la segura muerte de la madre de Miguel; ambos huyen, y mientras Miguel es atrapado e instantáneamente asesinado, Magdalena vive el traumático reencuentro con Jesús como parte del narco/necropoder, con lo cual pierde a sus dos “hijos” al mismo tiempo. A través del relato de Jesús aprendemos, además, que a diferencia de la comunidad disfuncional del Estado-Nación, los vínculos dentro de la comunidad del narco se basan en una lealtad absoluta, impuesta a la fuerza, y un tributo de sangre como ritual de iniciación como nos muestra la escena retrospectiva, en la que Jesús, instigado por los asaltantes, mata a Rigo como condición para su propia supervivencia.

Consecuentemente, tras esta revelación, el cuerpo que Magdalena reclama como su hijo en la escena de cierre es el de Miguel, no el de Jesús. Esta constelación sugiere, aún *a posteriori*, un modelo alternativo de comunidad, donde la maternidad no se sostiene de modo convencional en una construcción biológica, sino que se articula como postura política y comunitaria desde el afecto. Que esta afiliación pueda solamente –y nuevamente– articularse mediante el duelo por el hijo muerto, se debe a que esta comunidad se sitúa en condiciones de extrema mortandad; en consecuencia, se derrumba rápidamente, arrasada a su vez por la violencia, y puede solo sostenerse en la muerte.

Esta escena final, que transcurre en la misma fiscalía donde Magdalena empezó su recorrido, muestra, además, los efectos del necropoder de “hacer vivir” (Segato, 2013, p. 21): ha transformado a Magdalena en un sujeto al límite de la muerte en un “estado inerte que limita dramáticamente su quehacer y su agencia, es decir, su humanidad misma” (2010, p. 35), como formula Rivera Garza. Con este final, el proyecto familiar/colectivo fracasado, la película rechaza cualquier gesto apaciguador y nos priva de toda perspectiva redentora, aunque no de una perspectiva (post)cristiana.

4 Una distopía (post)cristiana/(de)colonial

Subyace a la película un fuerte subtexto cristiano que se evidencia más allá de los aspectos tratados en la configuración familiar en el conjunto de nombres de varios personajes que la integran: Jesús, Magdalena, Diego, Miguel, Mateo –todos bíblicos–. Estos nombres genéricos remiten a un imaginario comunitario basado en el cristianismo, por lo que apuntan a la dimensión colectiva de estas historias narradas como individuales.

A nivel visual encontramos toda una simbología animal que atraviesa la película y opera en dos códigos: Concretamente aparecen las ovejas muertas, convertidos en cadáveres pestilentes, cuando Miguel y Magdalena llegan a la casa abandonada – y que al día siguiente él quemará en una hoguera –. Aparecen asimismo los pescados, todavía boqueando, en la lancha en la que Magdalena cruza la presa para llegar a la comunidad indígena La Fragua para buscar a Alberto Mateo. Estas dos apariciones replican la representación de lo inerte y lo indefenso a los que están sometidos los humanos. En este paisaje cercano al poblado Ocampo, donde se concentra la acción del último tercio de la película con cada vez mayor suspenso, hay aves sobrevolando las escenas constantemente. En un primer nivel, estos animales fungen en su totalidad como opuestos al orden humano: Así, Derrida en sus reflexiones sobre el orden animal en su relación con el humano parte de la situación de desnudez como diferencia básica: “El ‘vestirse’ sería

inseparable de todas las demás figuras de lo ‘propio’ del hombre, incluso si se habla menos de esto último que de la palabra o de la razón, del logos, de la historia, de la risa, del duelo, de la sepultura, del don, etc.” (2006/2008, p. 19). A esta lista, en el contexto de *Sin señas particulares*, habría que agregar como rasgo distintivo del orden humano –en contraste con el animal– la capacidad de hacer el mal o de perpetrar asesinatos espectaculares. En cambio, la naturaleza animal se evidencia como disociada del mal, tal como plantea Schopenhauer por ejemplo en sus reflexiones sobre ética: “Ningún animal atormenta jamás por el simple atormentar; pero el hombre sí lo hace, y eso constituye el carácter demoníaco, que es peor que el meramente animal” (1951/ 2009, p. 234).

En un segundo nivel, estos animales son legibles también en relación con el significado que despliegan dentro del relato de la religión cristiana. Así, las ovejas remiten al Agnus Dei como parte fundamental del relato cristiano; los peces, a su vez, evocan la clave secreta de los primeros cristianos como Ichtyos, que significa a la vez pez y es la sigla de “Jesu Cristo, hijo de Dios, Salvador” (*Iēsous Christos Theou Hyios Sotēr*).

La referencia más explícita al imaginario cristiano es la repentina aparición de Satanás en el relato del indígena Alberto Mateo. La mencionada escena de la operación oftalmológica, más allá de la autorreflexividad y autorreferencialidad con respecto al medio cine y la visualidad, dialoga en este sentido con el testimonio en la lengua originaria de Alberto Mateo. Sobreviviente al asalto del bus, accede al pedido de Magdalena de relatar lo sucedido. Este analepsis permanece sin traducción verbal, sino que se traduce simultáneamente en imágenes borrosas. Con la mala visibilidad de los sucesos se significa no sólo la fragilidad de la memoria, la dificultad de narrar el trauma de la violencia y la negación del espectáculo de la violencia implicado en lo que Cavarero nombra “teatro horrorista contemporáneo” (2007/2009, p. 13), caracterizado por la violencia extrema y espectacular. Llama la atención asimismo sobre la visión como construcción cultural en el sentido antes mencionado por Mateos. Desde esta perspectiva se puede entender la escena como cuestionamiento del “ocularcentrismo” occidental que en una “relación cada vez más estrecha entre conocimiento, visualidad y veracidad, dio lugar a la elevación del estatus de la visión” (Bergua y Moya, 2022, p. 53) como base de la epistemología occidental. La presencia, el relato en sí y la visión de este hombre indígena evidencian, de este modo, la colonización en una relación de continuidad con la violencia actual y su pertenencia al mismo sistema patriarcal y capitalista, una continuidad que dentro del pensamiento decolonial se denomina colonialidad o matriz colonial del poder (Quijano, 1992). Esta abarca también la “colonialidad del ver”, ya que se sustenta, en palabras de Mignolo, en “dos pilares: el conocer (epistemología), entender o comprender (hermenéutica) y el sentir (*aesthesis*)” (2014, p. 17). Desde otro ángulo parece relevante lo que señala Segato, según la cual la soberanía tal como opera en estos lugares se asemeja más a la colonización que al exterminio (2013, p. 21), ya que sólo puede ser ejercida frente a una comunidad de vivos. Es en la figura de Alberto Mateo en tanto sobreviviente y vivo, que se condensa esta soberanía en un recorte diacrónico (relacionada por tanto con la colonización del tiempo, aspecto que se profundizará en el apartado 6), ya que en su relato, sobre todo en la repentina aparición de la figura de Satanás, se articula el imaginario cristiano vinculado a su vez a la colonización desde el mundo espiritual y la historia de los pueblos originarios. Su mirada (borrosa) devela entonces una visualidad como construcción cultural tamizada por un imaginario occidental, pero que a la vez permanece “ininteligible” a su epistemología y remite, en este sentido, a los lugares y lenguas legítimos de producción del saber y la diferencia concomitante entre conocimiento y folklore. La aparición de Satanás reenvía, al mismo tiempo, a los imaginarios apocalípticos que a su vez se vinculan con la cuestión del saber, tal como explican Donahue-Martens y Simonson:

Secret knowledge is presented from the divine representative to the human representative, but it also passes to the human readers of the apocalyptic narrative itself. In dystopian literature, that secret knowledge is not passed from divine to human realms, but instead is present in the dystopian narrative itself as an example of what kind of sufferings and miseries are possible. (2022, p. 18)

El relato de Alberto aparece entonces como apocalíptico en el que lo satánico revela un patrón de lectura a partir de la visión dual indígena-mesoamericana (Sánchez-Antonio), sincretizado con la matriz católica como subtexto de la película en su totalidad, por lo que podría leerse la narración de Mateo como representación del juicio final. Esta lectura se apoya también en la doble aparición del relato sobre el asalto, con la segunda versión narrada, solo visualmente, por el mismo Jesús mediante un flashback. Es de ahí que podemos deducir que la figura satánica del relato de Mateo coincide con Jesús, quien tras su resurrección (para Magdalena) ya no viene a redimir a la humanidad. La inserción de este episodio en un marco capitalista –tal como argumenta Valencia– se evidencia con su frase: “No se preocupe. Le mandaré dinero” (01:27:12). A diferencia del relato cristiano, la maternidad no puede nada contra eso, lo que nos remite nuevamente a la configuración postfamiliar del filme. Sostienen Donahue-Martens y Simonson que “demythologization reveals that, existentially speaking, apocalyptic texts and dystopian texts bear great similarities” (2022, p. 15); efectivamente, encontramos una superposición de ambos imaginarios en la película:

While the apocalyptic genre frequently emphasized otherworldly agents of power, dystopia underscores how systems function in similar confining manners. Predatory capitalism is not a wilful agent like an ancient demonic force; however, it existentially oppresses as a system of domination. (2022, p. 20)

Esta reformulación de lo cristiano se vincula a la vez a una frase aparentemente sin importancia enunciada por Miguel, como respuesta al comentario de Magdalena que por atrás se parece a su hijo: “Todos nos parecemos de espaldas” (01:00:04). Ciertamente se repiten múltiples enfoques de personas vistas de espaldas: en la larga secuencia de deportación, Miguel es mostrado solo de espaldas; otro hombre al que observa Magdalena en el funeral de Rigo al comienzo, que efectivamente, al menos en la oscuridad de la noche, se parece a su hijo Jesús. Una lectura evidente es que al darnos la espalda estos sujetos se muestran como ya ausentes de la comunidad y, además, precisamente y tal como indica el comentario de Miguel como carentes de “señas particulares”. Al mismo tiempo esta frase parece reenviarnos a otra imagen, la del ángel de la historia, imaginada por Walter Benjamin sobre el fondo del dibujo “Angelus Novus” de Paul Klee. Este ángel camina, según Benjamin, de espaldas al futuro:

Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (2008, p. 44-45)

El progreso, en tanto motor del imaginario occidental moderno y su visión de la historia, impide una posible redención, de modo similar al relato distópico, ya que para Donahue-Martens y Simonson a diferencia del apocalíptico,

dystopian literature lacks this final judgment. Problems that would have been solved either in this world or in the next world in apocalyptic literature instead remain unsolved in dystopian literature. Humankind is forced to deal with suffering and difficult situations without divine intercession or outside help in dystopian literature. Characters in dystopian literature come to terms with suffering whereas characters in apocalyptic literature hold out hope for justice that will come. This lack of final judgment is precisely related to the lack of a divine intercession in dystopian literature. (2022, p. 18)

5 Lo forense como la ciencia del presente

El tema del conocimiento se presenta aún en otra configuración que se desarrolla a lo largo de la trama. En dos momentos del filme aparece el archivo forense como ciencia de la identidad para fines legales: primero, en la mencionada escena de apertura en la fiscalía y, una segunda vez, en el instituto forense donde se le muestran a Magdalena objetos fotografiados, entre ellos zapatos, camisas, y el bolso de Jesús con la inscripción de “tierra de oportunidades” que opera a modo de una amarga ironía.

Adam Rosenblatt en *Digging for the disappeared*, en el que estudia la ciencia forense en el contexto de la dictadura argentina y como herramienta en la lucha por los derechos humanos, la define como “the study and practice of the application of science to the purposes of the law” (2015, p. 6), pero que en su práctica a la vez excede ampliamente estos presupuestos al adentrarse

into the territories of human rights and humanitarianism, as well as transitional justice, public truth-telling, and collective memory. Yet there is still much to say about what forensic experts do for the dead bodies they exhume and identify, and for the communities of mourners around them: how forensic work responds to the dynamics of grief, the desire to care for bodies and objects, and the violations inflicted on the victims of atrocity even after their deaths. (2015, p. 7)

Rivera Garza, siguiendo aquí a Giovanni De Luna, piensa al forense, además, como “el narrador por excelencia del mundo actual”, ya que es él quien logra “hacer hablar a los muertos” al interrogar a los cadáveres “para adentrarse en lo que fue su vida, en todo aquello que conformó su pasado y ha quedado atrapado en su cuerpo”, con lo cual “las marcas y las heridas se convierten en textos literarios (las fichas anamnésicas)” (2010, p. 38).

A diferencia de estas reflexiones, en la película, la mirada forense es fría y desinteresada: los individuos son discernibles solo por las señas válidas para el reconocimiento forense, visibles desde una mirada externa y superficial. Esta es a la vez la única actuación y reacción del estado mexicano que aparece en toda la trama ante la violencia extrema; se limita a combinar pruebas de sangre, a asignar a los abundantes cadáveres –que se ponen en escena, envueltos en bolsas negras, tirados en el piso en el instituto forense– una identidad y una pertenencia. La ciencia forense, entonces, no narra historias y tampoco las escucha; subyace el universo del filme, además, ya desde el mismo título: *Sin señas particulares* como descripción de un cuerpo carente de vida, de historia y de una identidad claramente atribuible –y en este sentido también de interés para la mirada estatal–. La película, en cambio, recupera y registra su parte invisibilizada mediante imágenes fugaces casi oníricas en las que estos muertos aparecen vivos (véase el siguiente apartado), que entonces en su conjunto conforman el archivo de las señas particulares que ellos y ellas tuvieron y tienen dentro de la comunidad que no es idéntica a la que comprende el estado.

A partir del subtítulo del mencionado libro de Rosenblatt, “Forensic Science after atrocity”, podemos pensar la temporalidad establecida por y en el archivo forense que investiga y registra

hechos pasados. Con respecto a la película, la construcción del archivo forense *a posteriori* debe sustituirse por una construcción en tiempo real, es decir simultánea a la atrocidad, como se desprende del comentario de la funcionaria que atiende a Magdalena: “Regularmente encuentran fosas” (00:17:44). De este modo, el filme recoge y crea un imaginario forense que funciona como archivo de nuestra contemporaneidad concebible tan sólo como distopía; o peor: de un presente continuo, en el que la distopía no es un futuro posible o una futura posibilidad, sino que ya *es*. Es en este sentido que la película nos confronta también a una temporalidad devastada en la que el futuro distópico se ha instalado en el presente.

6 La disolución/deconstrucción/descolonización del tiempo

Relacionado con esto y la estructura temporal de la película, hay que constatar, en primer lugar, que la entrada visual a la trama es retrospectiva: Magdalena recuerda a su hijo que llega a través de la niebla a la casa para comunicarle que se irá con Rigo, porque el tío de este les va a conseguir trabajo en Arizona. La escena siguiente lo muestra marcharse junto a su amigo, al mismo tiempo que comienza el monólogo de Magdalena que relata la partida y desaparición y que funge como *soundbridge* hacia la tercera, en la que se la ve junto a Chuya sentada en la fiscalía preguntando por el paradero de sus hijos. La secuencia inicial crea, por un lado, una temporalidad compleja, cuando se evidencia como recuerdo de Magdalena el anuncio y la despedida frente a sus palabras “presentes” que desde la partida hace dos meses solo se sabe que los jóvenes estaban por tomar un bus hacia la frontera y se no han vuelto a tener noticias; por otro lado, esta complejidad entre el “presente” a nivel visual y el relato retrospectivo apuntan, apoyado también en la niebla que rodea a su hijo, hacia una memoria que ya se comienza a desvanecer.

Podemos constatar asimismo una circularidad del relato, que empieza y termina en la misma fiscalía, y a la vez reescribe y sobreescribe –como hemos visto–, por un lado, el relato fundacional del cristianismo, y, por otro, la historia de la conquista que se repite, lo que nos muestra que Alberto Mateo se sitúa en una historicidad otra que la occidental.

Para ahondar en la construcción temporal de la película, parecen adecuadas las reflexiones de Karen Barad, según la cual “faith in the existence of a singular determinate origin and the unilinear nature of time itself (the fact that only one moment exists at a time) is waning” (2018, p. 207). Como ejemplo se refiere –en consonancia con las reflexiones anteriores acerca de lo distópico/apocalíptico– al “Doomsday clock”

[that] clocks sociopolitical, technoscientific events, and its measure is marked by the distance from the endpoint— midnight, the apocalypse— rather than some origin point. Time is synchronized to a future of No Future. This is time fixated on its own dissolution. Setting time on edge, it offers [...] a false sense of globalism assuming a homogeneity of times and spaces, eliding the uneven distribution of nuclear and climate crises’ resources and precarity. Furthermore, it has the anesthetizing effect of diverting questions of responsibility and of focusing the apocalyptic phantasm of total war, thereby distracting attention from the realities of war in its ongoingness. (2018, p. 208)

La temporalidad homogénea y universal de este reloj equivale, por tanto, a una colonización del tiempo: “Global time, universal time, cosmic time— all keeping rhythm with the smallest bits of matter. The total colonization of spacetime synchronized to the heartbeat of an atom. Globalism is tied not only to the militarization of space but also of time” (2018, p. 209). Esta globalización/colonización está estrechamente ligada al funcionamiento de la economía global y a la vez a una conceptualización de la historia en un sentido colonial:

Once history-as-time is universalized and human beings are, so to speak, all put on the same clock, it is inevitable that in the big picture of human history some peoples will be viewed as “on time,” “ahead of time,” or “running late.” It makes little difference that the clock hands rotate in circles, for they are thought of and acted on as if they were wheels moving down a single road called progress. (2018, p. 210)

Esta reflexión se relaciona, por un lado, con aquella de Benjamin acerca del progreso y, por otro, con el relato de Alberto Mateo, poniendo en evidencia que la película subvierte la colonialidad del tiempo que según Arce Pimienta consiste en refutar “la posibilidad de un pensamiento crítico religado al pasado que ha sido negado, así como niega la posibilidad de una política decolonial basada en la memoria viva de aquello que ha sido relegado al olvido por la modernidad” (2022, p. 156).

La (de)construcción temporal se muestra, además, en la superposición de las diferentes tramas: Miguel se cruza una primera vez con Magdalena en un albergue para migrantes, pero allí la trama sigue la historia de ella, a Miguel lo vemos solo como de reojo, perdido entre los rostros de los otros migrantes y mero figurante. Con la doctora sucede algo similar aunque se explora menos a nivel visual: cohabita el mismo espacio que Magdalena, pero dentro de su propia historia, es decir, en otro tiempo. Esto podría leerse mediante las reflexiones de Barad sobre la física cuántica, en la que “diffraction is allied with the fundamental quantum physics notions of superposition and entanglement, where difference is a matter of differences within, not the ‘apartheid type of difference’” (2018, p. 217).

En el contexto de la temporalidad se ubica finalmente lo onírico que se repite varias veces a lo largo de la trama y siempre se vincula con las personas en vida. Así, el primer sueño que desarticula la temporalidad cronológica pertenece a la doctora que en un momento de duermevela durante su espera en los pasillos del instituto forense en un breve fragmento onírico recuerda a su hijo pequeño en un columpio, sonriente y feliz, por lo que la escena se sitúa entre memoria y sueño. También Magdalena sueña con su hijo, pero en el primer sueño no puede verle la cara a Jesús, en el segundo, no se escucha lo que él dice. En esta segunda escena, él sale del encuadre hacia un lado atípico y por tanto significativo: el inferior; con lo cual se anticipa su “hundimiento” y/o “caída” —otra manera de desordenar la cronología del relato y con ello la temporalidad—.

7 Los espacios (liminales)

Un detalle importante en la construcción espacial de la película es el contraste entre el mundo rural del cual provienen tanto Magdalena como Miguel y los otros espacios humanos. Este se caracteriza por una precariedad material que salta a la vista: casas de una sola habitación, cocina a leña etc. Valencia hace referencia a esto en el contexto del “capitalismo gore” y explica que “El campesinado ha sido el primero en ver claramente la radicalización de las consecuencias de la globalización en el campo, pues a base de un empobrecimiento forzado” (2010, p. 72), lo que lleva en última instancia a la migración masiva hacia las ciudades o hacia los EEUU. Este

espacio precarizado, desde luego, contrasta con la casa grande y moderna (situada en la modernidad del mundo urbano) habitada por la doctora y al mismo tiempo con los espacios marcados por lo maquínico-tecnológico.

En relación con este último se puede constatar, en primer lugar, el areal del instituto forense en el que los empleados usan trajes plásticos de cuerpo entero volviéndose, de este modo, una especie de seres impermeables, privados también de empatía con los familiares que vienen a reclamar los cuerpos de sus seres queridos mientras que para los empleados se trata de una tarea administrativa.

En segundo lugar, llaman la atención por su monumentalidad las imágenes de la arquitectura fronteriza que están ligadas al personaje de Miguel en el momento de su deportación. La escena que enfoca la frontera misma evoca inmediatamente el término de la “herida abierta” de Anzaldúa, cuando se muestra en un plano aéreo el tajo que divide el paisaje. Con Antonio Giráldez, quien ha investigado la arquitectura fronteriza en el caso de España tal como los dispositivos de deportación, podemos afirmar que

Si el muro es, por definición, la arquitectura que mejor encarna un control desde un exterior (o país de origen) a un interior (o país de destino), las arquitectónicas de la deportación ocupan el lugar inverso: canalizan el flujo desde un interior a un exterior. Una inversión que también afecta el contenido simbólico cargado en cada una de ellas: mientras que el muro, como lugar de entrada, adquiere el peso de una arquitectura inexpugnable, las arquitectónicas de la deportación carecen de protagonismo, ya que se dispersan por el territorio de manera fragmentada, con una entidad mucho menor. Y, sin embargo, son piezas fundamentales para la construcción del *dispositivo frontera* en su faceta de la deportación. (2021, p. 6)

La visualidad del dispositivo frontera, tal como se presenta en la película, da cuenta de una arquitectura fronteriza hecha para deportar –como un puerta de no retorno moderna e hiper-tecnologizada– y presenta la distopía de un mundo dividido por pertenencia de clase y raza. La escena que introduce al personaje de Miguel comienza con una especie de interrogatorio como parte de lo que la agente de policía, cuyo rostro no vemos, llama “removal procedure” (00:23:42). Esta expresión deja suponer que se trata de un proceso que comienza previamente a esta escena. A esto apunta también la manta isotérmica que lleva en los hombros Miguel, lo que habla de algún periodo que ha pasado en un centro de detención, las llamadas “hieleras”, después de su captura por la “migra”, donde a los detenidos se les provee con estas mantas como relata Juan Carlos Villalobos (2015, p. 15).

La secuencia entera, que parte con la toma aérea del muro y termina con la salida de Miguel por una puerta giratoria y su llegada al otro lado, confundido, sin saber adónde dirigir sus pasos, rodeado de bocinazos, luces y un sonido extradiegético estridente que la acompaña y que traduce en sonido la atmósfera de amenaza, puede leerse mediante las reflexiones de Giráldez acerca del espacio fronterizo:

la frontera aparece no como una construcción perimetral hecha a la soberanía de un territorio, sino como un dispositivo desterritorializado, encarnado en una serie de construcciones y agentes de diferente naturaleza. Esta modula el espacio en función de las acciones de los cuerpos —su entrada y salida del territorio— y, por ello, responde en su materialización de una forma mucho más especializada, atendiendo a los movimientos y flujos de los cuerpos que pretende controlar. Solo es posible formular la frontera como un dispositivo de construcción territorial, en el que frente a una única arquitectura se despliegan tácticas espaciales y recursos altamente especializados por todo el territorio. (2021, p. 7)

Se diferencian de esta arquitectura fronteriza pero se encuentran en comunicación con esta por una lógica causal, los paisajes devastados por la violencia, vaciados de personas, en los que

podemos apreciar la presencia humana en los pueblos, casas etc., tal como se ve en el caso del padrino de Miguel y el pueblo abandonado que habita.

Resulta reveladora, además de estos contrastes, la estrategia visual de “deshumanización” del paisaje natural o la naturalización de los personajes. Así, la película recurre repetidas veces al gran plano general, dentro del cual las figuras humanas se pierden y se funden con los paisajes. Estos espacios “vacíos” se complementan con algunas tomas de personas de entre plantas y situadas en la misma altura. En su conjunto parece legítimo, entonces, pensar estos paisajes, la naturaleza, los pueblos abandonados y la frontera, como paisajes posthumanos que apuntan, en el sentido de Braidotti, a una etapa después del humanismo/de lo humano, aunque sólo en la modalidad distópica.

8 Reflexiones finales: La frontera y el cine como espacios liminales (de lo humano/humanista)

En vez de resumir y concluir quisiera formular algunas consideraciones concernientes a ciertas configuraciones extradiegéticas del filme que hablan de su potencial crítico (en el sentido de una distopía crítica) desde el “off”. Primero, la cuestión de clase dentro de la trama apunta, a mi modo de ver, a un rechazo de delimitar el complejo de la violencia fronteriza al ámbito de los llamados sujetos subalternos: la doctora probablemente sea el personaje que más se asemeja en términos sociales tanto a la directora como al público espectador y que a la vez anuncia lo que le tocará al “primer mundo” a futuro según Valencia. Su aparición implica entonces no solo una extralimitación de la problemática a cierta clase y ciertos sujetos (*otros*) sino también un reposicionamiento del sujeto autorial de la directora frente a los sujetos narrados: en vez de una apropiación por un intelectual solidario que “da voz” a la subalterna –el gesto del testimonio– hay, más bien, una incorporación de este sujeto en el mundo como espacio compartido.

Segundo, no parece un detalle menor que –si bien el nombre de la directora es uno solo– se trata de un trabajo colectivo, lo que comparte en principio con toda producción cinematográfica pero a diferencia del caso común, de un colectivo de mujeres y una productora propia detrás lo cual, sin duda, constituye una elección relevante, que ha posibilitado esta “mirada femenina” (Vásquez, 2023) sobre esta trama de la violencia fronteriza.

En tercer lugar, si bien no se sustrae ni al modo de circulación ni a las formas de producción cultural capitalistas, la película se adscribe dentro de esta configuración a una mirada militante que devela los significados invisibles de la necropolítica mediante su política y ética visual, como intenté desarrollar. En este sentido, tiene el potencial de refutarle a la mirada cómoda y sin duda geográficamente situada la confirmación de la violencia latinoamericana como engendro de su propia barbarie al confrontarlos y confrontarnos con lo que produce de intolerable el sistema capitalista-colonial-patriarcal y obligarnos a reflexionar sobre él. Pero como sostiene Mateos: “No es que la película haga visible algo, sino que ese algo que muestra se interpretará bajo el código de una determinada práctica visual” (2019, p. 45) – entonces la pregunta decisiva se dirige a la interpretación de esa práctica visual, es decir, la recepción, o dicho de otro modo: cómo mirarla fuera de nuestros hábitos visuales así como de los circuitos del consumo y la constante renovación temporizada por ciclos festivaleros para que pueda realizar ese potencial. En este sentido, lo que antes nombré como intolerable tiene que traducirse en actos de ver intolerables para que puedan incidir en la realidad fuera de la sala de cine o de la pantalla del computador.

Referencias

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. Spinsters/Aunt Lute Book Company.
- Arce Pimienta, M. (2020). Caminar un nuevo horizonte de sentido histórico: defensa de la vida tierra, (des)colonialidad del tiempo y del saber en las resistencias ancestrales de Nuestra América. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 91, 150–159.
- Barad, K. (2018). Troubling time/s and ecologies of nothingness: Re-turning, re-membering, and facing the incalculable. En M. Fritsch, P. Lynes, y D. Wood (Eds.), *Eco-Deconstruction: Derrida and environmental philosophy* (pp. 206–248). Fordham University Press.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Editorial Itaca.
- Bergua, J. A. y Moya, L. (2023). Ocularcentrismo y occidentalidad. Más allá del debate sobre las modernidades. *Imaginación y barbarie* (26), 47–67.
- Berlanga, M. (2015). El espectáculo de la violencia en el México actual. Femicidio y juvenicidio. *Athena Digital*, 15(4), 105–128.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- 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). *Revista Panamericana de Comunicación*, 4(1), 107–118. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2556>
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. (S. de Salvador Agra, trad.) Anthropos Editorial. (Obra original publicada en 2007).
- Derrida, J- (2008) *El animal que luego estoy si(gui)endo*. (C. de Peretti y C. Rodríguez Marciel, trad.). Trotta. (Obra original publicada 2006).
- Fortier, M., y Hodgson, H. (2022). Dystopia. En T. Gutmann, E. Ortland, y K. Stierstorfer (Eds.), *Encyclopedia of Law and Literature*. <https://doi.org/10.17879/22049776987>
- Giraldez López, A. (2021). Tres aproximaciones a las arquitectónicas de la deportación en la frontera española. *Dearq*, 30, 6–12. <https://doi.org/10.18389/dearq30.2021.02>
- Keenan, T., y Weizman, E. (2012). *Mengele's skull. The advent of a forensic aesthetics*, Sternberg Press.
- Mateos, C. (2019). *Arte, activismo y comunicación en el ámbito académico*. Dykinson, S.L..
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15 (1), 11– 40.
- Mignolo, W. (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad. *Perú indígena* (13).
- Rivera Garza, C. (2010). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets Editores.
- Rosenblatt, A. (2015). *Digging for the disappeared: Forensic science after atrocity*, Stanford Studies in Human Rights. Stanford University Press.
- Sánchez-Antonio, J.C. (2020). Cosmovisión mesoamericana, descolonización de las ciencias sociales y diálogo mundial de saberes. *Eidos*, (34), 351–388.
- Schopenhauer, A. (2009). *Parerga y Paralipómena II*. (Pilar López de Santa María, trad.). Ed. Trotta (Obra original publicada 1951).
- Segato, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón.

- Simonson, B., y Donahue-Martens, S. (2022). Dystopia as Demythologized Apocalyptic. En B. Simonson, y S. Donahue-Martens (Eds.), *Theology, Religion, and Dystopia* (pp. 1–27), Lexington Books.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Vásquez, A., y Urgelles, I. (2023). Subvertir la narcoviolenencia en dos películas mexicanas. *Noche de fuego* (2021) de Tatiana Huezo y *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez. *Aisthesis*, 73, 119–136.
- Villalobos, J. C. (2015). *Yo tuve un sueño. El viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos*. Anagrama.