



# La potencia comunicativa del cine feminista: violencia y maternidad en el cine mexicano contemporáneo

Araceli Miranda Heredia

Universidad Autónoma de la Ciudad de México 

Dra. Cynthia Pech Salvador

Universidad Autónoma de la Ciudad de México 

<https://www.doi.org/10.5209/cgen.101778>

Recibido: 21/03/2025 • Evaluado: 22/06/2025 • Aceptado: 5/12/2025

**ES Resumen.** En este artículo se reflexiona sobre el maternar y su representación en el cine mexicano contemporáneo, a partir de asumir que el cine con perspectiva feminista apuesta por la crítica, pero, sobre todo, por comunicar las problemáticas de las mujeres en su contexto. Para efectos de este artículo, nos centraremos en analizar, a partir del análisis de contenido, la representación de las mujeres y su maternar, en dos películas fundamentales del cine mexicano contemporáneo: *Ruido* (Natalia Beristáin, 2023) y *Noche de fuego* (Tatiana Huezo, 2021). Como acto expresivo y socializante, el cine feminista es una práctica comunicativa en tanto que apuesta por reivindicar la experiencia de las mujeres, desde un cuerpo situado, como lugar de conocimiento y reconocimiento.

**Palabras clave.** Maternidad; Cine Mexicano; Cine feminista; Violencia de género; Arte y comunicación.

## ENG The communicative strength of feminist cinema: violence and mothering in contemporary Mexican cinema

**ENG Abstract.** This article reflects on mothering and its representation in contemporary Mexican cinema, based on the assumption that cinema with a feminist perspective is committed to criticism but, above all, to communicating the problems of women in their context. For the purposes of this article, we will focus on analyzing, based on content analysis, the representation of women and their mothering, in two fundamental films of contemporary Mexican cinema: *Ruido* (Natalia Beristáin, 2023) and *Noche de fuego* (Tatiana Huezo, 2021). As an expressive and socializing act, feminist cinema is a communicative practice in that it seeks to vindicate the experience of women, from a situated body, as a place of knowledge and recognition.

**Keywords.** Mothering; Feminist cinema; Mexican cinema; Gender Violence; Art and communication.

**Sumario.** 1. Introducción 2. Mujer y cine en México 3. Encuadre teórico-conceptual 4. Análisis de contenido de las películas *Ruido* y *Noche de fuego* 5. Consideraciones finales 6. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Miranda Heredia, A. (2025). La potencia comunicativa del cine feminista: violencia y maternidad en el cine mexicano contemporáneo. *Comunicación y género*, 8(2), e101778.

### 1. Introducción

En el presente artículo se reflexiona sobre la maternidad representada en el contexto actual de México y de qué manera la representación cinematográfica feminista comunica. Nos interesa dar cuenta cómo el concepto de maternidad, arraigado en la cultura como algo ancestral e idealizado, hoy está cambiando gracias a la influencia que el feminismo ha tenido en la revisión no sólo del concepto, sino de la opresión que la maternidad contiene. Si bien la maternidad es una cuestión biológica que compete a las

mujeres, no sigue un patrón único, sino que hay diversas maneras de ejercerse y su ejercicio siempre está condicionado por el contexto de las mujeres que maternan. Asimismo, nos interesa dar cuenta de qué manera el cine feminista contribuye no sólo a desromantizar la maternidad, sino, sobre todo, a ofrecer una representación crítica y comunicativa sin olvidar lo estético que lo condiciona como producto artístico –y cultural–.

La maternidad tradicional –y su representación cinematográfica, también–, ha sido entendida como

algo positivo- emotivo. Su idealización no comprende las implicaciones reales de lo que significa ser madre. La maternidad no es sólo un asunto de convención social, sino de una serie de cambios existenciales que las mujeres experimentan en lo físico, lo biológico, lo afectivo y lo emocional.

Hoy tenemos claro el concepto de maternidad y sus procesos romantizados que de muchas formas se nos han impuesto a las mujeres como mandatos obligatorios y bajo la abnegación; también tenemos la posibilidad de asumir la maternidad como elección. Es decir, la maternidad no es destino, sino que conlleva una asunción de carácter ético y no un mandato social. De tal forma que la responsabilidad que la maternidad implica, apela, fundamentalmente, a los afectos y emociones que vinculan a las madres con sus hijos/hijas, pero también, al compromiso del cuidado –de uno mismo y de los otros–. No obstante, en un contexto como México y sus distintos rostros de la violencia, estamos conscientes que la maternidad hoy en día se vive bajo ciertas complejidades en donde el miedo, la impotencia y la incertidumbre, son consustanciales al hecho de ser madre.

Es en este sentido que consideramos necesario analizar cómo las maternidades y sus diferentes formas de ejercerse están siendo representadas en el cine realizado por mujeres en México –desde una perspectiva feminista–. Para nosotras, el cine con perspectiva feminista es aquél que se propone representar mujeres más reales que ficticias, pero, además, aquél que apuesta por comunicar a partir de la experiencia estética que potencie su implicación en las historias contadas de mujeres que viven y asumen la maternidad elegida y responsable, es decir, otra forma de maternar posible.

Sin duda, la representación de las mujeres en el cine feminista ha buscado otras formas de narrar y representar a las mujeres y sus experiencias. Una muestra de ello fue el Contracine estadounidense, que –a la par del desarrollo de una teoría de cine feminista–, reflexionó sobre el poder de la representación de la mujer en el ámbito simbólico, cultural y buscó crear formas de contra-narrativas críticas al Orden de Representación Institucional. En México, como en otros países del mundo, no se hizo esperar su influencia. Así, el cine de mujeres que surgió, hizo suya la impronta documentalista con conciencia política para “decir verdades con cine” (Nichols, 2020), verdades de mujeres con experiencias particulares. Desde este enfoque es que nos interesa reflexionar sobre el maternar y su representación en el cine mexicano contemporáneo, a partir de asumir que el cine con perspectiva feminista apuesta por la crítica, pero, sobre todo, por comunicar las problemáticas de las mujeres en su contexto. Para ello, ofrecemos un análisis de contenido de las películas *Ruido* (Natalia Beristáin, 2023) y *Noche de fuego* (Tatiana Huevo, 2021), enfocándonos en los personajes de las madres y la trama en el entorno de la narrativa diegética.

El presente texto tiene como base la investigación de tesis que la primera autora presentó para obtener el grado de Licenciada en Comunicación y Cultura, por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, y que fue dirigida por la segunda autora; sin embargo, la versión que se presenta es fruto de una actualización y reescritura en relación con lo co-

municativo del cine feminista en el contexto actual de la violencia de género y consta de tres apartados: en el primer apartado se presenta un breve panorama del cine hecho por mujeres en México; en el segundo, se presenta el encuadre teórico-conceptual del análisis; el tercer apartado está dedicado a establecer las pautas metodológicas del análisis de contenido, así como el análisis mismo de las películas. Por último, se ofrecen algunas consideraciones finales.

## 1. Mujer y cine en México

El punto de vista que atraviesa este artículo es el del feminismo crítico, nutrido fundamentalmente de la teoría fílmica feminista. Si bien aquí se aborda la maternidad elegida y el maternar, la intención es analizarlas desde las narrativas cinematográficas hechas por mujeres, y, para ello, nos parece pertinente mencionar que gracias a que la teoría fílmica feminista tomó fuerza a partir de los años setenta del siglo XX, ello posibilitó tanto el reconocimiento de las narrativas cinematográficas hechas por mujeres, así como el papel que las mujeres tienen en los diferentes procesos de la producción cinematográfica. Desde los inicios del cine la mujer ha tenido participación importante en las películas, desde el scouting, maquillaje, vestuario, dirección de fotografía, casting, escenografía, etcétera; sin embargo, a las mujeres les ha costado mucho dirigir películas pues el cine –como obra e industria–, es dominado básicamente por hombres.

En México, por ejemplo, las primeras directoras de cine, como Mimi Derba (*La tigresa*, 1917) o Adela Sequeyro (*Diablillos de arrabal*, 1938), lograron dirigir películas con grandes contratiempos y al final, se decantaron por la actuación, un rol que sí les era permitido. Matilde Landeta, por su parte y pese a todo, logra dejar de lado su papel de continuista y eventual asistente de dirección, para dirigir tres películas: *Lola Casanova* (1949) *La negra angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951); para lograrlo, tuvo que endeudarse y finalmente, abandonar su carrera como directora por muchos años hasta que en 1991 vuelve a dirigir su última película *Nocturno a Rosario*, gracias al furor que desde los años setenta del siglo XX vivió el cine hecho por mujeres en México.

Si bien las películas de estas directoras intentaron mostrar personajes femeninos distintos, sus esfuerzos fueron nulos pues en esos años llamados de oro,

en la historia se muestra un cine de moralina en el que los personajes se mueven de acuerdo con los esquemas establecidos por la ideología, que aluden a valores dictados por la moral dominante; pero en el relato, a menudo aparecen situaciones de otro orden, las que gran parte del público comprende, aunque no se expliciten, porque son concepciones compartidas con quienes las representaron de determinada manera [...] por ejemplo, la representación de la posición corporal de las mujeres –la pereza, la languidez, la firmeza–, y la del ámbito que ellas habitan –casas limpias u ordenadas, servidas o no por criados, presencia de artefactos que remiten a la cocina o a la costura– responden a ciertas ideas. Se trata,

pues, de elementos ajenos a la historia pero que penetran la imagen y muestran la fuerza de los esquemas culturales (Tuñón, 1998, pp. 74-75).

El cine al que se refiere Julia Tuñón es el llamado cine clásico, entendiéndose como un mecanismo ideológico del aparato cultural que es el cine, y en donde en todo momento, la mujer fue objeto del discurso narrativo y no sujeto de su representación (Kuhn, 1991). Además, este cine, llamado también “estilo hollywoodense”, configuró todo un sistema de representación más allá del cine, es decir, estructuró las formas de ver y el placer de la mirada anclada en el deseo masculino, pues,

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla [...] las mujeres son a la vez miradas y exhibidas con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una “sermirada-idad” (Mulvey, 1988, pp. 9-10).

Es justo en este sentido de la representación de las mujeres en el cine y la mirada que la crítica feminista del cine ancla sus aportaciones fundamentales a partir de dar cuenta de la necesidad no sólo de deconstruir la mirada en masculino, sino de construir una mirada femenina que apueste por un placer más real: el de las mujeres reales. Para ello, la teoría feminista del cine no sólo visibilizó, de manera crítica, el papel que los roles y estereotipos de género tenían en la dinámica social y de qué manera el cine los replicaba, sino de qué manera el cine contribuía a su perpetuación y naturalización. Es decir, el cine no era solo un medio de entretenimiento, sino un aparato ideológico (Pech, 2009).

En paralelo al desarrollo teórico feminista, nuevas propuestas de cine comenzaron a darse de manera independiente o bien, dentro de las instituciones cinematográficas; al tiempo que una generación de mujeres cineastas iba surgiendo de las escuelas de cine y haciendo suya la impronta feminista de producir discursos desde una mirada en femenino. Directoras como Chantal Akerman o Agnès Varda<sup>1</sup> (Bélgica), Margarethe von Trotta (Alemania) y Claudia Weill (USA), entre otras, son ejemplo de un cine feminista surgido en distintas partes del mundo durante los años setenta. Es durante esta década que Marcela Fernández Violante, primera mujer salida del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de la UNAM, logra filmar dentro de la industria cinematográfica mexicana. No obstante, es a partir de la militancia y el trabajo político de las mujeres que el cine independiente y con carácter feminista surge. Fundamental resulta el Colectivo Cine-Mujer, pionero del cine feminista y activo de 1975 a 1986. Sus películas sobre la violación, el aborto, el trabajo sexual y las condiciones de explotación de las costureras, son ejemplo de un cine que apuesta por una repre-

sentación de mujeres reales con problemáticas reales. Películas como *Vicios en la cocina* (Beatriz Mira, 1978), donde se da cuenta del trabajo doméstico y la opresión de las amas de casa; *Cosas de mujeres* (Rosa Martha Fernández, 1978), donde se aborda el aborto clandestino y su estigmatización; *Rompiendo el silencio* (Rosa Martha Fernández, 1981), película que presenta testimonios de mujeres y la experiencia de la violación; *No es por gusto* (Mari Carmen de Lara, 1982), donde se recupera el testimonio y vida de mujeres en prostitución o *No les pedimos un viaje a la luna* (Mari Carmen de Lara, 1985), película documental sobre las mujeres costureras afectadas por el sismo de la Ciudad de México en 1985 y su lucha por ser indemnizadas.

El impulso feminista de este colectivo permitió que otras mujeres logaran abrir las puertas de la Industria y, sobre todo, ganar un lugar dentro de ella para dirigir películas con otra perspectiva. Ejemplo de ello son María Novaro, Maryse Systach, Busi Cortés, Tatiana Huezo, Lucía Gajá, Ángeles Cruz, Alejandra Islas, Fernanda Valadez, Natalia Beristáin y Astrid Rondero. Desde nuestra perspectiva, en el cine producido por estas mujeres se asienta el principio feminista de lo personal como algo fundamentalmente político y que puede verse no sólo en las temáticas, sino en el tratamiento que en sus películas se hace de mujeres reales representadas siempre en el contexto de lo real con un enfoque crítico y social.

El cine es, sin duda, una de las formas de la producción artística que privilegia lo comunicativo del medio audiovisual para narrar historias, contar el mundo y, al mismo tiempo, posibilitar a que el público construya mundos posibles (Goodman, 1990). Es en este sentido que el cine, como producto artístico, no debe entenderse ya como un producto elitista que promete su apropiación, como bien simbólico, sólo si se dominan las reglas de producción y de apreciación (Bourdieu, 1995), sino, más bien, como un producto cultural que prioriza la dimensión comunicativa sobre la estética y ressignifica, por decirlo de alguna manera, su estatus simbólico desde otro lugar; en el caso del cine feminista, el lugar de las mujeres reales. Desde esta perspectiva, el cine feminista fundamenta su mediación sociocultural en su potencia comunicativa a partir de las narrativas que produce para desmontar la representación hegemónica de las mujeres y su posición de opresión. Por tanto, como acto expresivo y socializante, el cine feminista es un fenómeno comunicativo en tanto que reivindica la experiencia de las mujeres, desde un cuerpo situado, como lugar de conocimiento y reconocimiento.

## 2. Encuadre teórico-conceptual

El punto de vista que guía el análisis presentado aquí es el feminista. Nos interesa dar cuenta de qué manera las narrativas contemporáneas sobre el maternar son construidas por un cine realizado por mujeres y de qué manera, este cine comunica las maneras de ser madre en el contexto del México contemporáneo. De tal forma que la perspectiva

1 Si bien Varda nació en Bélgica, cabe precisar que su cine lo desarrolló en Francia.

de análisis es la que vincula al género con la comunicación. De acuerdo con Vega y Hernández, el género vinculado a la comunicación permite estudiar objetos y procesos comunicativos tomando en cuenta la determinación sociocultural que el género tiene en la comunicación. Para estas autoras, “la identidad de género –que establece jerarquías entre hombres (identificados como sujetos de poder) y mujeres (identificadas como sujetos de opresión)–, define relaciones particulares en los procesos comunicativos.” (Vega y Hernández, 2009, p. 202). Por ello, la relación género y comunicación nos permite entender no sólo el papel de las mujeres en el ámbito social a partir de los roles y estereotipos que se nos mandata cumplir para pertenecer al género mujer, sino también, de qué manera la representación de las mujeres en los medios –de comunicación o artísticos– reproducen, perpetúan y naturalizan la opresión de la mujer o no. En el caso específico del cine feminista, este vínculo nos permite adentrarnos a analizar la narrativa de un cine que, desde el punto de vista feminista, se concibe a sí mismo como contra-narrativo a la representación hegemónica de lo que significa la maternidad y su ejercicio; es decir, contramediatizador de la violencia de género (Pech, 2013, pp.281-299).

Históricamente, la representación de la mujer en el cine –como en otros medios– ha contribuido a la reproducción, perpetuación y naturalización de roles y estereotipos femeninos que se sustentan en el mandato patriarcal de lo femenino como sinónimo de pasividad; ello ha subordinado a las mujeres a tareas y patrones específicos que favorecen a su opresión y las condiciona a la desigualdad social. En estos términos, una de las luchas feministas es la de la representación, en este caso, la lucha se da a partir de construir otras maneras de representación que transgredan la representación tradicional de la mujer en el cine, éste entendido como Modo de Representación Institucional<sup>2</sup>.

En el México de los años setenta, el feminismo emergió en un contexto donde existía un agotamiento del modelo de desarrollo estabilizador que permitió “la ebullición de nuevas ideas en el seno de las élites intelectuales y de la práctica de la izquierda en México” (Tuñón, 1996, p.65); y es “en el seno de la clase media más o menos ilustrada” (Bartra, 2000, p.40) que el movimiento feminista mexicano surge y si bien su lucha inicial no se centró –como apunta Esperanza Tuñón– “en torno a la crítica de la opresión que significa el trabajo doméstico, el papel del ama de casa y el peso social del ejercicio de la maternidad” (1996, p.65), sino que se orientó a la socialización de sus vidas personales a partir de los grupos de autoconciencia, siendo la sexualidad y el poder temas relevantes de la reflexión que posteriormente, y de forma automática, derivaría en una de las demandas que el feminismo mexicano abanderaría desde ese momento: la despenalización

del aborto. Dicha demanda se gestó en la toma de conciencia de las mujeres sobre el propio cuerpo, la sexualidad y el deseo; así como la violación. De tal forma que las feministas asumieron el cuerpo no sólo como una verdad biológica, sino sobre todo, simbólica y política (Pech, 2018, p. 339).

A partir de la militancia política, estas feministas mexicanas fueron vinculándose con las distintas opresiones que las mujeres, más allá de ellas mismas, vivían. Así, a partir de los grupos de autoayuda y el trabajo con mujeres de los sectores populares, surgieron distintas agrupaciones de mujeres que asumieron la urgencia de construir una política feminista que abrazara lo personal como una cuestión política. Hacia mediados de los setenta, las feministas mexicanas sabían que desde una perspectiva cultural normativa, el destino del cuerpo femenino era la maternidad obligatoria que les impedía desarrollarse profesionalmente y las sometía al espacio doméstico y al trabajo de los cuidados –no remunerado, por cierto–. De tal modo que para este feminismo, la despenalización del aborto está fuertemente vinculada a la maternidad elegida, es decir, una maternidad que, como la sexualidad, debe ser libre y voluntaria o no ser (Ávila, 2018, p. 265). En México la maternidad elegida se contempla dentro de los Derechos sexuales reproductivos (Ramírez-Negrín, Sanabria-Villegas y Ruiloba-Portilla, 2025).

Desde una perspectiva tradicional, por maternidad se entiende a la vivencia de las mujeres al momento de concebir hijos; este proceso se comienza a vivir desde que inicia el embarazo y el tiempo que éste dura. Aunado a ello, el término maternidad también se vincula con el lazo biológico, psicológico y emocional que tiene la madre con su hijo. Comúnmente se habla sobre la maternidad y su lado positivo-emotivo, desde la maternidad idealizada; sin embargo, poco se habla sobre la otra cara de lo que implica ser madre, desde los diversos procesos físicos, biológicos y emocionales, y lo que ello afecta en el día a día a quienes son madres. Hoy sabemos, por ejemplo, que la maternidad se ejerce en un cuerpo anclado a un contexto. En un país como México, por ejemplo, la maternidad ya no se ejerce como un rol pasivo, privado y ajeno a lo exterior, sino como un ejercicio diverso que se asienta en contextos marcados por distintas formas de violencia siendo el feminicidio la forma más extrema. Así, por maternidad entendemos “el fenómeno sociocultural complejo, que trasciende los aspectos biológicos de la gestación y del parto, pues tiene además componentes psicológicos, sociales, culturales y afectivos del ser madre que se construyen en la interacción de las mujeres con otras personas en escenarios particulares, donde se viven universos simbólicos con significados propios” (Cáceres, Molina, Ruíz, 2014, p. 316)

Desde esta conceptualización es que podemos decir que la maternidad es diversa y depende de cada mujer y su circunstancia social, cultural y eco-

<sup>2</sup> Este término se utiliza para hacer referencia a un cine hegemónico –o clásico– que impuso convenciones y normas estandarizadas de representación –y recepción– cinematográfica más allá del cine de Hollywood. El MRI trascendió a otras cinematografías y, aunque no se crea, sigue estando vigente. El término no sólo aplica para cuestiones técnicas, sino también discursivas y en ese tenor entra la construcción de las mujeres como personajes en lo narrado basándose en los roles y estereotipos de género. Por ello, tiene un ideológico en las audiencias en tanto que contribuye a la naturalización de la desigualdad entre hombres y mujeres.

nómica. De tal modo que el término que utilizamos en nuestro análisis es el de *maternar*<sup>3</sup> ya que nos parece pertinente en tanto que éste plantea una cuestión más específica y que se refiere a una forma de cuidado – vinculado al sostenimiento de la vida–, por parte de las mujeres y no necesariamente a la mujer que pare. En este sentido, el *maternar* es una acción vinculada a la emoción y los afectos y que puede desempeñarla cualquier otra persona como puede ser la abuela, la tía, la hermana, etc.

Recientemente este concepto ha ido tomado protagonismo en las apuestas feministas en torno a la revisión –y reivindicación– del papel tradicional que las mujeres han tenido en la preservación de la vida a partir de la labor del cuidado y de qué manera, pese a la inserción de éstas en el mercado laboral, la desigualdad y la división sexual del trabajo sigue subordinándolas pues ellas “continúan asumiendo la mayor carga de responsabilidades de cuidado en detrimento de su crecimiento personal, profesional y económico, y su acceso a derechos.” (Rea Ángeles, Montes de Oca Zavala y Pérez Guadarrama, 2021, p. 552).

Desde este enfoque, nos parece relevante el trabajo curatorial y de investigación que Helena Chávez Mac Gregor y Alejandra Labastida realizaron para la exposición *Maternar. Entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción*, que se presentó en el MUAC en 2021. En ella se analizaron y expusieron los diversos procesos que implica ser madre y los retos que las mujeres atraviesan al serlo, pues como hemos mencionado, el ser madre sigue siendo básicamente un proceso social que funciona de manera idealizada, vinculada a los roles y estereotipos del ser mujer en términos tradicionales, en donde la entrega y el sacrificio son parte fundamental del deber de toda maternidad; sin embargo, en la realidad, la maternidad es una vivencia subjetiva en donde suelen darse experiencias existenciales diversas en las mujeres que han parido, como la depresión posparto, la incertidumbre, y otras dolencias físicas y psicológicas que atraviesan sus cuerpos. Para las curadoras de dicha exposición, la maternidad es una problemática que, al mismo tiempo que evidencia lo insostenible que es su ejercicio, también permite dar cuenta de su potencia política.

Para el feminismo, la revisión crítica de la maternidad ha sido la de mostrar de qué manera el cuerpo de las mujeres es afectado en su condición física y emocional, aunque mucho más, en lo social. Ejemplo de ello es que a las mujeres madres, por el hecho de serlo, se les niega su sexualidad y, además, ellas deben de reprimirla, hacer como que no existiera. La maternidad no es siempre gozosa, ni está exenta de problemas reales que las mujeres viven en sus cuerpos. La maternidad, como condición exclusiva de las mujeres, sigue generando exclusión y contribuyendo a la desigualdad de las mujeres dentro del ámbito no sólo social, sino laboral. No obstante, en lo fundamental, la maternidad es “un trabajo de cuidado que escapa a la acumulación en su forma capitalista y, por tanto, un ejercicio social que conlleva

actos de producción: de afectos, de sentidos, de repartos, de derechos, de relaciones, de intercambios, de vida” (Chávez Mac Gregor y Labastida, 2021, pp. 10-11).

Por tanto, desde la perspectiva de este artículo, el *maternar* es sobre todo una forma más real de ejercer la maternidad y que nunca es ajeno a la madre. El *maternar* dispone de un cuerpo sintiente y emocional que vive esa experiencia desde un lugar particular y diferenciado. Para nosotras este concepto nos parece sustancioso en tanto que lo que nos interesa es el papel de la madre no como dadora de vida en términos meramente biológicos, sino en términos más realistas, es decir, condicionados al hecho de ser madre en/desde su circunstancia existencial.

Por otro lado, los roles y estereotipos de género son conceptos imprescindibles para este trabajo, ya que tanto mujeres como hombres, vivimos, actuamos y nos comunicamos bajo ciertos parámetros socialmente establecidos y que hemos interiorizado a lo largo de nuestra vida a partir de los procesos de socialización que, en una etapa inicial, aprendemos en casa, con la familia; y que, posteriormente, reproducimos en las dinámicas extrafamiliares. Desde la infancia, mujeres y varones aprendemos el mundo social a partir de los roles y estereotipos que marcan nuestra forma de ser y estar en el mundo de lo social. Las mujeres aprendemos lo que por mandato se ha prescrito como lo femenino, y los varones, con lo que se ha ordenado como lo masculino. Por tanto, el papel de los roles y estereotipos es fundamental para entender no sólo los procesos de identificación social, sino la importancia que tienen en los procesos de socialización entre mujeres y hombres, por ejemplo. En las dinámicas de socialización aparece la comunicación que los atraviesa pues es a partir de ella que se aprende el lugar social que cada quien tiene y debe cumplir para el funcionamiento de la realidad social (Berger y Luckmann, 2005). En el aprendizaje y reproducción de esta cultura, los medios, como el cine, juegan un papel fundamental ya que,

Todos los medios (televisión, cine, prensa y revistas) reproducen los estereotipos sexistas que asocian a las mujeres a roles tradicionales (madres, esposas y amas de casa), en donde se enfatiza la fragilidad y vulnerabilidad que, de acuerdo con estos discursos, las caracterizan, o aluden a ellas como objetos sexuales. Por tanto, es evidente que para los medios no existe, entonces, el interés por visibilizar la participación de las mujeres y su poder como agentes sociales en las esferas política, económica, educativa y cultural. (Vega y Hernández, 2009, p. 224)

### 3. Análisis de contenido de las películas *Ruido y Noche de fuego*

Como bien señala Sampieri (2014), toda problemática a investigar está atravesada por procesos

<sup>3</sup> Reiteramos, para nosotras el “maternar” alude a que la maternidad no es una, sino que hay distintas maternidades, es decir, distintas formas de vivir y ejercer la maternidad. Cabe señalar que suele utilizarse también el término “maternazgo” para referirse a lo mismo.

sistemáticos, críticos y empíricos que, al final, inciden en la investigación misma. En este caso, como ya lo señalamos, el punto de vista feminista es el que atraviesa este trabajo en donde el objetivo es el de analizar la representación del maternar en el cine mexicano contemporáneo hecho por mujeres. Desde la metodología cualitativa elegimos el análisis de contenido para ofrecer un acercamiento crítico de las películas *Ruido* y *Noche de fuego*. El análisis de contenido es una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a un contexto interpretativo; por tanto, su finalidad es la de proporcionar, a quienes investigamos, conocimientos y formas de entender la representación de ciertos hechos discursivos. (Krippendorff, 1990, p. 28) Para nosotras, el uso de esta técnica para nuestro análisis permite dar respuesta, de manera descriptiva, a los significados simbólicos con respecto al maternar en un contexto violento como lo es México. Creemos que no hay cine feminista que no sea político, entendido este término como aquella cualidad que éste tiene para reflexionar, de manera crítica, sobre las desigualdades y violencias que viven las mujeres en sus distintos contextos de socialización. Por tanto, nos interesa recuperar para este análisis, desde un enfoque narrativo diegético, la representación de los personajes femeninos en ambas películas a partir de establecer tres categorías de análisis: la representación de la mujer, los roles y estereotipos femeninos y las formas de ejercer la maternidad o maternar. Los personajes femeninos analizados son el de Julia, en *Ruido* y el de Rita, en *Noche de fuego*. Ambos personajes nos permiten analizar la representación de otras formas de vivir y sentir la maternidad en el contexto de un México convulso.

*Ruido* (2023), una película escrita y dirigida por Natalia Beristáin y protagonizada por Julieta Egurrola, en el papel de Julia, sitúa la problemática del maternar en el contexto de las desapariciones forzadas en México y el papel fundamental e incansable que realizan las –llamadas– madres buscadoras para encontrar a sus hijas/hijos desaparecidos, ya que el Estado no puede hacerlo. En esta cinta se representan las formas en que una mujer vive una maternidad elegida, pero con un maternar que no es fácil. El personaje de Julia es representado como una mujer adulta, divorciada, profesionista en el campo del arte y madre de dos hijos que viven fuera de la casa materna. No obstante, la madre que Julia representa, muestra algunas convenciones en torno al rol que la madre debe cumplir: el de cuidadora del hogar y quien procura el bien no sólo de los hijos, sino del exmarido que es representado como un personaje pasivo ante la desaparición de Ger, la hija, quien lleva –según la historia narrada desde el principio– nueve meses desaparecida.

El personaje de Julia muestra claras evidencias del mandato que la maternidad tradicional sigue cumpliendo en la actualidad, pues pese al dolor que ella enfrenta con la desaparición de su hija, debe asumir el rol de madre y de esposa (aunque ya no lo sea). Ello se ve en partes de la película donde Julia es una mujer que no puede dedicarse a vivir su propio dolor, sino a contener a su hijo y a su exmarido, quien sufre depresión. En este sentido, nos parece que la

representación cinematográfica de Julia visibiliza algo más profundo en cuanto a que,

desde la visión masculina hegemónica, basada en dicotomías excluyentes, existe la idea de que en toda formación social hay dos esferas bien identificadas: la pública y la privada, cada una de las cuales tiene un tipo de trabajo que le es propio: productivo/asalariado y reproductivo/doméstico, y cada uno es el ámbito asignado para un sexo: varón y mujer. (Anzorena, 2008, p. 10)

Para nosotras, la cita de Anzorena no sólo alude a las prácticas y conductas que las mujeres realizan en el día a día, sino también a un entendido social que obliga a las mujeres a asumir, como parte del ser madre, el trabajo femenino en un sentido mucho más amplio. En *Ruido* se puede ver lo anterior, en cuanto a la desaparición de la hija, Julia, la madre, debe enfrentar no sólo la incertidumbre sobre el paradero de su hija y el papeleo policial que nunca termina, sino hacerlo en soledad pues ni su hijo ni su exesposo se involucran en el asunto porque, como de alguna manera se apunta en la película, el vínculo más fuerte, socialmente hablando, es el de la madre-hija.

Más allá de que Julia cumple con la representación de la madre fuerte en términos antes descritos y, en cierta medida, desempeñando el mandato tradicional de que la madre debe dar todo por la hija, la película muestra a una Julia permanentemente vulnerable en tanto que los hechos inciertos en torno al seguimiento que las autoridades hacen de su caso y el silencio que guarda en solitario, muestran a una mujer apabullada por el acontecimiento, pero al mismo tiempo, con una fuerza que la hace no perder la esperanza de encontrar a su hija, una fuerza que la lleva a encontrarse con otras madres que como ella, buscan a sus hijos e hijas desaparecidas. Sobre el silencio en solitario que vive Julia, nos parece central el recurso audiovisual que en la película sirve para marcar los estados emocionales que vive el personaje y que consideramos, se vincula con el ruido al que alude el título de la cinta. Nos referimos a la escena que a lo largo de la película se repite varias veces, en donde el personaje de Julia está en medio de un campo verde pero solitario. La imagen está distorsionada, pero alcanza a mostrar a Julia gritando, angustiada o viendo al infinito frente a la cámara que en picado y/o en travelling, se acerca y aleja del personaje, mientras el leve sonido que se escucha pudiera ser el que se suele escuchar cuando se sufre de tinitus. Julia, al parecer, sufre de él. Así, este recurso narrativo nos parece central en el conjunto de la película porque parecería que es justo ese ruido en solitario el que acompaña al personaje, un ruido ensordecedor que no mina su búsqueda, sino que enfatiza el sufrimiento que esta madre –que pudiera ser cualquiera–, vive frente al silencio social que ha naturalizado las desapariciones forzadas.

Según el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas, desde 1950 hasta el 8 de agosto del 2024, existían 116.386 personas reportadas como desaparecidas o no localizadas, de las que, 89.121 son hombres; 26.749, mujeres y 516 no tienen un sexo definido (Amnistía Internacional, 2024). El contexto de violencia e inseguridad que

se vive en el país es representado en la película a partir no sólo de la desaparición de Ger, la hija de Julia, sino de las otras hijas y los otros hijos desaparecidos de las tantas otras madres buscadoras<sup>4</sup> con las que Julia establece contacto y que le ayudan a no sentirse tan sola en su búsqueda por encontrar a su hija.

Nos parece revelador que en la película se presente la solidaridad femenina que en México se vive en torno –desafortunadamente–, a la desaparición forzada. Y justo, es en el abrazo de la lucha de estas mujeres, que Julia comienza a asumir la desaparición de su hija y las pocas posibilidades de encontrarla con vida en el contexto en que ella desapareció: el ambiente de jóvenes de clase media. Con ello, nos parece que la película remite a que

la desaparición no respeta clase social y por ello, quizá una de las escenas más emblemáticas de la película, es cuando Julia logra hablar de su hija y su desaparición frente a las madres buscadoras que la acogen y le muestran no sólo empatía, sino lo difícil del ejercer la maternidad en México. Estas mujeres la “acuerpan”, y como se muestra en la película, lo hacen compartiendo el bordado como parte de un ritual ligado a lo femenino, un ritual que las madres buscadoras han logrado resignificar en México. Cabe recordar, como señala Alcoff, que dar la voz al trauma es una estrategia eficaz del feminismo (2019, p.250). Después de eso, Julia emprenderá la búsqueda de su hija y de los otros hijos e hijas de las madres en lugares diversos del país (Figura 1).

**Figura 1.** Fotograma de la película *Ruido*. Escena: Julia junto al grupo de madres buscadoras en una fosa clandestina.



Sin duda, en esta cinta la mujer madre se representa en sus distintas facetas. Por un lado, Julia es una madre fuerte y por otro, vulnerable. Sin embargo, es esta vulnerabilidad la que nos parece logra representar cómo el maternar se vive de manera más real y siempre condicionada al contexto específico de las mujeres que la ejercen. Por tanto, en *Ruido*, la representación de la maternidad deja ver la complejidad que significa el maternar en un país como es México y en donde Julia, como una más de las madres buscadoras, representa a las mujeres madres que cotidianamente se enfrentan a la violencia estructural que ejerce la necropolítica; no obstante, las mujeres con las que Julia busca a su hija, logran tener notoriedad en la película en tanto que a modo de un recurso documental, la cámara les otorga protagonismo. Las madres, que son mujeres reales, pertenecientes a los colectivos de buscadoras, hablan frente a la cámara sobre los seres queridos que buscan y ello funciona, en el contexto de la película,

como una condición de verdad que recuerda, sin duda, a la tradición documental del cine feminista mexicano.

Según la última Encuesta de Seguridad Pública Urbana de septiembre del 2024, 58.6 por ciento de la población mayor de 18 años consideró inseguro vivir en su ciudad; de ese total, el 64 por ciento de quienes percibieron mayor inseguridad fueron mujeres (INEGI, 2024a). En la base de la inseguridad está la violencia que se vive en el país y que intensifica los temores de los ciudadanos no sólo por ser asaltados, sino, sobre todo, de ser desaparecidos. Y es que, según el Informe Nacional de personas desaparecidas 2024, desde el año 2000, la desaparición de personas ha sido generalizada y sistemática, aunque este fenómeno persiste más en la población joven y de adultos jóvenes, y en donde el porcentaje de hombres y mujeres se ha mantenido sin cambios desde el 2022, siendo hombres el 75

<sup>4</sup> Bajo el nombre de “madres buscadoras” se aglutinan distintos colectivos sin ánimo de lucro que se dedican a la búsqueda de personas desaparecidas. Están formados principalmente por madres con hijos e hijas desaparecidas y cuyo fin es el de buscar los restos de sus familiares en campo. Los colectivos de madres buscadoras surgieron a partir de la ola de desaparición sus hijos e hijas después de que, en 2006, Felipe Calderón, el presidente de entonces, declarara la guerra contra el narcotráfico y el crimen organizado. El surgimiento de las madres buscadoras fue, en principio, de manera informal y como respuesta a la negligencia de las instituciones del Estado encargadas de garantizar la búsqueda de las personas desaparecidas. Hoy, la figura de las madres buscadoras es fundamental en la búsqueda de personas desaparecidas o no localizadas que se han centrado en la búsqueda de fosas clandestinas, en la creación de un registro nacional de desaparecidos y en la generación de redes de solidaridad que les permitan, en lo común, enfrentar esta problemática que viven muchas familias. El bordado se ha convertido en una práctica artística que tanto mujeres y hombres buscadores, realizan en sus reuniones y que les otorga cierta identidad de grupo. Una vez terminados los bordados con los rostros o nombres de sus “desaparecidos”, éstos son expuestos, en una especie de tendadero, en las concentraciones que realizan para manifestarse.

por ciento y las mujeres, el 25 por ciento del total de desaparecidos (REDLUPA, 2024).

Ante este contexto, el maternar representado en la película presenta las dificultades que quienes maternan, viven atravesadas no sólo por las contingencias de la violencia, sino las de la vida misma. Julia, representa también a esas madres que maternan de manera decidida y que dan la lucha desde un cuerpo situado, emocional y afectado por la realidad tan subjetiva que es la búsqueda de la hija o hijo desaparecido; y al mismo tiempo, tan significativa en términos que su personaje objetiva el sentir de las madres que como ella, buscan desde el afecto; es decir, desde la capacidad que el cuerpo en sí tiene para afectar y ser afectado, aficción que se relaciona con el hecho de estar viva. Y es que el hecho de estar y/o mantenerse viva para buscar a su hija desaparecida, mantiene a Julia en un estado de alerta y cambios emocionales que la película logra visibilizar en las escenas donde ella colapsa y llora de rabia, impotencia o agotamiento. Su estado emocional es compartido con las otras madres buscadoras a las que llegó para compartir el dolor, pero también, para afectarse mutuamente en una fuerza que las une. De igual manera, las mujeres jóvenes que marchan en las calles de distintas ciudades de México por donde Julia transita en su búsqueda, la acuerpan y pese a su soledad silenciosa, ella comparte la empatía que estas mujeres jóvenes le ofrecen.

En cuanto a *Noche de fuego* (2021), cinta escrita y dirigida por Tatiana Huezo, y protagonizada por Marya Batalla, en el personaje de la madre de Ana, una adolescente caracterizada por Marya Membreño. La película centra la historia en una comunidad rural en México; en donde la violencia estructural se hace presente en las formas de socialización y el papel que mujeres y hombres tienen en él. Sobre todo, la cinta sitúa la problemática de la violencia contra la mujer como parte de una cultura machista en un contexto donde la pobreza dialoga con la migración masculina forzada y la indefensión y vulnerabilidad de las mujeres que deben enfrentarse al crimen organizado que domina el territorio. La pobreza y el desempleo obligan a los hombres a migrar a Estados Unidos para trabajar y enviar dinero a sus familias en México o, bien, a que se queden y trabajen para el narco en los campos clandestinos de amapola.

En esta película la representación de Rita, la madre de Ana, muestra a una adulta joven que se ha quedado en su pueblo para cuidar de su casa y de su hija mientras su esposo ha emigrado al país vecino. Por esta razón, Rita materna sola y lo hace cumpliendo en principio el rol de madre según el estereotipo socialmente aceptado, pues desempeña las labores domésticas y depende del dinero que su marido le envíe mes a mes. De tal forma que dicha dependencia se traduce como algo que las mujeres interiorizan como algo mandatado por la tradición. Una tradición, que, desde el feminismo, hoy sabemos que se puede desmontar pues la tradición no es otra cosa que cultura. “La cultura es un conjunto de chips que nos programan, pero no de forma automática y necesaria, ya que así como fueron instalados por la costumbre, por la exposición a las primeras escenas de la vida familiar también pueden, por lo menos teóricamente, ser desinstalados.” (Segato, 2003, p.143).

En este sentido, el personaje de Rita confluye entre lo convencional y lo transgresor. Como mujer y madre que depende del dinero que envía su marido, ella, al final representa a una de las tantas mujeres que, bajo el término jefa del hogar, se coloca en un rol poco reconocido socialmente y que es el de ser madre encargada de las labores del hogar, pero, lo más importante, la que sostiene la vida de los hijos ante la ausencia del padre. En nuestro país, las estadísticas nacionales muestran que, en el cuarto trimestre del 2023, de un total de 38.5 millones de madres mexicanas, 3 de cada 10 mujeres madres se asumió como jefa del hogar (INEGI, 2024). El término “jefa del hogar”, indica, sin duda, el papel fundamental que las mujeres cumplen como responsables de la familia y que implica no sólo cuidar y educar a los y las hijas, sino proveer de lo mínimo indispensable que se requiere para sobrevivir en los distintos contextos de lo que es México. Este término suple, al menos jurídicamente, al de madre soltera, que en la práctica cotidiana sigue utilizándose para señalar y estigmatizar a las mujeres que llevan en solitario la carga del hogar, cumpliendo al mismo tiempo el rol de madre y de padre.

En *Noche de fuego*, Rita representa a una –de tantas– jefa del hogar que pese a recibir el dinero de su esposo, ella debe trabajar realizando limpieza en casas ajenas para completar el sustento económico. Esta situación plantea justamente que los contextos de vidas de las mujeres las hagan reproducir y perpetuar los roles que al mismo tiempo las oprimen puesto que en términos reales, el trabajo doméstico remunerado sigue siendo un trabajo inestable, mal pagado y poco reconocido. En mucho porque

si la función de proveedora familiar no es considerada parte de los roles de las mujeres, como sí lo es el cuidado de los hijos y las responsabilidades domésticas, se asume (sin necesidad de comprobar lo que se dice) que sus trayectorias laborales son inestables, muy sujetas y muy fuertemente subordinadas a los ciclos de la vida familiar. (Abramo, 2004, p. 229)

En el contexto de la película, Rita también representa a la madre “sola” que queda a su suerte en una comunidad violenta y que sigue las reglas patriarcales. Su papel de madre sola y “abandonada” por su marido, la expone a una vulnerabilidad compartida con su hija, pues dos mujeres solas están desprotegidas y pese a todo, deben de enfrentarse ellas solas a los hombres que asolan la comunidad en busca de jovencitas que son levantadas/secuestradas y llevadas ante el jefe del crimen organizado que la desvirgará y posteriormente, la derivará a la prostitución y/o las redes de trata de personas. Para evitarlo, Rita sobreprotege a Ana, le ha cortado el cabello esperando pase como un varón y ha ideado un escondite en el suelo de su casa para que su hija se oculte. Es un hecho que su cotidianidad se ve amenazada constantemente pues en cualquier momento los hombres que envía el jefe de la región, pueden llegar a su casa e intimidarla a punta de pistola para que entregue a su hija (Figura 2). Pese al miedo, Rita hace todo lo posible por ocultarla y recomendarle a Ana que trate de disimular su feminidad.

**Figura 2.** Fotograma de *Noche de fuego*. Escena: Rita y Ana se abrazan después de ser violentadas por el crimen organizado que han ido a buscar a Ana para levantarla.



El crimen organizado sabe que Ana ya es una adolescente, y por ello, se apremia a intimidar a Rita para que la entregue a la fuerza. El destino de Ana, como de cualquier hija adolescente en la comunidad, es la prostitución y la pornografía infantil. Pese a que los vínculos entre pornografía y prostitución son variados y profundos “ambas pertenecen al mismo universo de sentido y producen representaciones y dispositivos que contribuyen a desindividualizar y deshumanizar a las mujeres de la industria del sexo en primera instancia y a todas las demás después”. (Cobo, 219, p. 24)

En este escenario, el maternar representado en la película se muestra difícil, no por la responsabilidad que Rita asume del rol de madre, sino por las condiciones en donde ella ejerce ese maternar. Un contexto que vulnera más a las mujeres, ya sea madres o hijas. En el contexto de la violencia que se vive en México en términos reales, Rita no ha perdido su capacidad de amar a Ana y de desplegar distintas maneras para defenderla y evitar que se la lleven. Por otra parte, la adolescencia de Ana se ve enmarcada por el temor que significa ser mujer menstruante y, por tanto, lo que aprende es a vivir con miedo e ideando estrategias para no ser vista como mujer. Rita refleja una forma de maternar desde la sobreprotección y si bien pudiera parecer una madre invasiva sobre la vida de su hija, su sobreprotección es colocada desde el amor y el miedo. En *Noche de fuego*, sólo hay dos opciones para estas mujeres: el quedarse en su comunidad enfrentándose cotidianamente a esta violencia y terminar trabajando para los victimarios, o bien, huir de ella como única opción para seguir viviendo de manera digna, pese a las implicaciones que en sí conlleva todo desplazamiento forzado<sup>5</sup>.

Es en este contexto donde Rita materna con miedo y donde el amor sólo arroja un halo de esperanza para las protagonistas. Miedo y amor son emociones que atraviesan a muchas de las madres que son desplazadas de las comunidades rurales de México y que, como Rita, se enfrentan a una problemática que trasciende la violencia en sí y muestra la vulnerabilidad que en este país sigue persiguiendo a las

mujeres por su condición de serlo. Como bien apunta Segato, en las actuales guerras informales, es decir aquellas fomentadas por el crimen organizado (el narcotráfico, la trata de personas, etc.), el cuerpo de mujer es siempre un campo de batalla “pues en él se agreden desmoralizan, amedrentan desmovilizan y, eventualmente, derrotan las huestes de hombres a cargo de su vigilancia y protección, usando saña no conocida anteriormente contra víctimas no guerreras, no directamente involucradas en el trabajo de la guerra.” (Segato, 2016, p. 84)

En *Noche de fuego*, la imagen movimiento acompaña la narrativa argumental en términos de contextualizar el entorno de la comunidad donde se desarrolla la trama. El espacio-tiempo de la película es delineado a partir de una cámara que se detiene en las hormigas con las que Ana y sus amigas juegan, las vacas que andan sueltas, la vida cotidiana de las protagonistas o la vegetación y sus movimientos en función de una aire que se configura entre los silencios de Rita y Ana y el silencio social que se respira en la propia comunidad. El silencio, como recurso narrativo, nos parece que está presente para anclar al espectador en el contexto donde sucede la historia; así, el silencio se presenta en los pocos diálogos que existen en la película y el silencio explícito contenido en la trama. Por otro lado, el tiempo que la cámara se toma para detenerse en cada escena cotidiana, nos supone también un recurso que nos regresa al uso del tiempo documental más clásico y en donde el detalle se perfila más por los elementos compositivos que describen el contexto donde sucede la historia colectiva, que por la velocidad de la trama.

Para nosotras, la imagen y el sonido funcionan para situarnos en una comunidad de tantas que existen en México y en donde la violencia más feroz no es sólo contra las mujeres, sino la que se impone en el silencio que los habitantes de la comunidad deben guardar para no encender el enojo del jefe del crimen organizado. Sin embargo, hacia la parte final de la película, en esa noche de fuego que acompaña a las protagonistas, se ve apenas una llama de esperanza en el ruido que provoca el fuego.

<sup>4</sup> El desplazamiento forzado es un fenómeno que se da en México –y en otras partes del mundo– y que supone el movimiento de personas en situación de extrema vulnerabilidad hacia otros territorios dentro del país –o fuera de él–. Este hecho es derivado de la violencia de alto impacto que se vive en muchas zonas de nuestro país.

## Consideraciones finales

1. El análisis realizado aquí de las películas *Ruido y Noche de fuego* pretende ser apenas un acercamiento al cine feminista que en México sigue la tradición del cine documental y el cine político de los años setenta, en cuanto a que este cine representa situaciones reales que tienen su correlato en la realidad del país. Por tanto, el cine feminista apuesta por lo comunicativo del arte en tanto que en su propuesta está implícita la expresión de un mundo posible en donde la experiencia estética produce un conocimiento del mundo real. En este sentido, el cine feminista apuesta por lo ético.

2. Consideramos que el análisis de contenido realizado ha dejado otros elementos de la narrativa diegética que pueden ser abordados desde lo audiovisual más que lo argumental; sin embargo, aquí nos ha interesado centrarnos en los personajes de las madres y las representaciones que ambas cineastas crean en el contexto de la violencia estructural que se vive en México y por ello, creemos que el análisis de contenido ha permitido lograr nuestro objetivo.

3. En este artículo nos ha interesado dar cuenta de las rupturas discursivas, contranarrativas y contramediatizaciones que sobre la maternidad el cine tradicional ha representado. El maternar es un

verbo que en los últimos años ha ido cobrando más resonancia en tanto que alude al cuidado para el sostenimiento de la vida, un trabajo que las mujeres han realizado históricamente desde sus cuerpos: el cuerpo asumido como el lugar desde donde las mujeres viven, sienten y son afectadas en/por ese maternar. Para nosotras, y a través de este análisis, si hay algo que fundamenta la relación madre-hijo(a), nos parece que es ante todo la empatía no como un ámbito ligado al amor romántico, sino como una condición de vulnerabilidad que las mujeres, por su condición social, comparten con el hijo(a).

4. *Ruido y Noche de fuego* abordan una misma historia desde horizontes de mundo diferenciados: en la primera, el contexto del maternar de Julia es el de la ciudad y de una clase social media; en la segunda, Rita materna en un contexto rural, racializado y marginal. No obstante, su ejercicio del maternar se ancla en la violencia estructural y en donde el ser mujer acrecienta esa violencia. Creemos que, en el contexto de la violencia naturalizada, el maternar apela a una política de los cuidados con base en lo derechos humanos. Por tanto, la maternidad no debe ser obligada por el mandato patriarcal, pues el maternar es una condición que las mujeres viven como pueden y siempre desde su contexto existencial.

## Fuentes

- Abramo, L. (2004). "¿Inserción laboral de las mujeres en América latina: una fuerza de trabajo secundaria?", en *Revista Estudios Feministas*, 12(2), pp. 224-235; <https://www.scielo.br/j/ref/a/NV5LPVDcFQXWddLv4PPRv5p/?format=pdf&lang=es>
- Alcoff, L. (2019). *Violación y resistencia. Cómo comprender las complejidades de la violación sexual*. Buenos Aires: Prometeo.
- Anzorena, C. (2008). Estado y división sexual del trabajo: las relaciones de género en las nuevas condiciones del mercado laboral, en *Revista Utopía y Praxis Latinoamericana*. 13, (41), abril-junio; <https://www.redalyc.org/pdf/279/27904103.pdf>
- Asociación de Academias de la Lengua Española; [en línea] <https://www.asale.org>
- Ávila, A.E. (2018). "Maternidad elegida: recuerdos, ficciones y olvidos del movimiento feminista", en Nora Nínive García, Mérgara Millán y Cynthia Pech. *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*. México: UACM, pp. 255-269.
- Bartra, E. (2010). "Acerca de la Investigación y la Metodología Feminista", en *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, México: UNAM, pp. 66-77.
- Bartra, E. (2000). "Tres décadas de neofeminismo en México", en Eli Bartra, Anna. M. Fernández y Ana Lau, *Feminismo en México, Ayer y hoy*. México: Molinos de Viento, pp. 37-56.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Berger, L. P. y Luckmann, T. (2005). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Cáceres, F., Molina, G. y Ruiz, M. (2014). "Maternidad: un proceso con distintos matices y construcción de vínculos". *Aquichan*, 14 (3) pp. 316-326.
- Cacho, O. (2024). "Desapariciones forzadas: Quién sabe dónde México". Amnistía Internacional; <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/desapariciones-forzadas-quien-sabe-donde-en-mexico/>
- Chávez Mac Gregor, H. y Labastida, A. (2021). "Maternar. Entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción", en Helena Chávez Mac Gregor, (Coordinadora). *Catálogo de Exposición*. México: UNAM/ Museo de Arte Contemporáneo, pp. 8-11.
- Cobo, R. (2019). "El imaginario pornográfico como pedagogía de la prostitución". *Oñati Socio-legal Series*, 9 (S1), pp. S6-S26.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. España: Visor.
- INEGI (2024a). Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana (ENSU). Tercer Trimestre. Comunicado de prensa 602/21; 21 de octubre de 2024; [https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2024/ENSU/ENSU2024\\_10.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2024/ENSU/ENSU2024_10.pdf)
- INEGI (2024b). Estadísticas a propósito del día de la madre. México: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática; [https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2024/EAP\\_10Mayo24.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2024/EAP_10Mayo24.pdf)
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. España: Paidós Editores.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. España: Cátedra.

- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Instituto de Cine y RTV/ Universidad de Minnesota [1975].
- Nichols, B. (2020). *Decir verdades con cine. Evidencia, ética y política en documental*. México: UNAM.
- Pech, C. (2009). *Fantasmas en tránsito. Prácticas discursivas de videastas mexicanas*. México: FONCA-UACM.
- Pech, C. (2018). "La presencia del cuerpo en el discurso feminista", en Nora Nínive García, Mágina Millán y Cynthia Pech. *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*. México: UACM, pp. 337-352.
- Pech, C. (2013). "Mediatización/Contrameditización de la violencia de género"; en Salvador Cruz Sierra (Coord.) *Vida, muerte y resistencia en Ciudad Juárez. Una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*. México: Colegio de la Frontera Norte-Juan Pablos.
- Ramírez-Negrín, A.; Sanabria-Villegas, L. y Ruiloba-Portilla, F. (2025). "Panorama actual de los derechos sexuales y reproductivos en Latinoamérica". *Revista de la Facultad de Medicina (México)*; vol. 68, no. 1, ene-feb. <https://doi.org/10.22201/fm.24484865e.2025.68.1.08>
- Rea Ángeles, P. Montes de Oca Zavala, V. y Pérez Guadarrama, K. (2021). "Políticas de cuidado con perspectiva de género". *Revista Mexicana de Sociología*. 83, (3), jul-sep., pp. 547-580.
- REDLUPA (2024). Informe Nacional de personas desaparecidas 2024. Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia A.C. 16 de mayo de 2024. <https://imdhd.org/redlupa/informes-y-analisis/informes-nacionales/informe-nacional-2024/>
- Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGRAW-HILL/Interamericana editores S.A de C.V 6ª edición.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Tuñón, E. (1996). *Mujeres en escena: de la tramoya al protagonismo (1982-1994)*. México: PUEG-UNAM-Porrúa.
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: COLMEX-IMCINE.
- Vega, A. y Hernández, J. (2009). "Género y Comunicación: las claves de una agenda académica y política de investigación", en Aimée Vega Montiel (Coord.), *La comunicación en México. Una agenda de investigación*. México: AMIC-UNAM, pp. 213-243.

