

El paisaje sentimental: espacio y lugar en *Three billboards outside Ebbing, Missouri*.

The sentimental landscape: space and place in *Three billboards outside Ebbing, Missouri*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.12.25b

Marcos Hiram Ruvalcaba Ordóñez

Universidad de Guadalajara
(MÉXICO)

CE: hiram.ruvalcaba@cusur.udg.mx

ID <https://orcid.org/0009-0003-8648-325X>

Alfredo Hermosillo López

Universidad de Guadalajara
(MÉXICO)

CE: alfredo.hermosillo@academicos.udg.mx

ID <https://orcid.org/0009-0004-7642-734X>

Claudia Lizeth Vázquez Aguilar

Universidad de Guadalajara
(MÉXICO)

CE: claudia.vazquez@cusur.udg.mx

ID <https://orcid.org/0000-0003-1096-8675>

Received: 27/01/2025 Revised: 28/05/2025 Approved: 06/06/2025

Resumen.

Configurar el espacio narrativo es indispensable para la construcción de cualquier tipo de relato. Un espacio detallado de forma adecuada no sólo nos ayuda a ubicar la trama en un lugar y un tiempo específico, sino que provee de una simbología única que permite comprender a los personajes, sus objetivos en cada escena, así como el crecimiento emocional que padecen. En la película *Three billboards outside Ebbing, Missouri*, el sitio que rodea los tres anuncios espectaculares se modifica a través de secuencias específicas. Cada una nos indica un cambio en las etapas del guion: al observar el cambio que sufren los anuncios, recibimos información sobre los cambios en el carácter y el posicionamiento moral de los protagonistas. Lo anterior

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):
(Ruvalcaba, Hermosillo y Vázquez, 2025, p. __)

En la lista de referencias:
Ruvalcaba, M.H.; Hermosillo, A. y Vázquez, C.L. (2025). El paisaje sentimental: espacio y lugar en *Three billboards outside Ebbing, Missouri*. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 201-217. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.12.25b

permite integrar el espacio narrativo de manera orgánica con el arco dramático del protagonista. Empleando los conceptos teóricos del guionista John Truby, así como los argumentos para el análisis del espacio de Luz Aurora Pimentel, analizamos estas modificaciones en los anuncios para relacionarlas directamente con momentos específicos de la película. De esta manera, exploramos cómo dichas modificaciones se traducen en símbolos que nos acercan a una comprensión más detallada de la transformación emocional de los protagonistas.

Palabras clave: Espacio narrativo. Cine contemporáneo. Guion.

Abstract:

Setting up the narrative space is essential for constructing any type of story. A properly detailed space not only helps situate the plot in a specific time and place but also provides a unique symbolism that allows us to understand the characters, their objectives in each scene, and the emotional growth they experience. In the movie *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*, the area surrounding the three billboards changes through specific sequences. Each sequence indicates a shift in the script's stages: observing the changes in the billboards provides us with information about the transformations in the characters' personalities and their moral positioning. This approach organically integrates the narrative space with the protagonist's dramatic arc. Using the theoretical concepts of screenwriter John Truby, as well as Luz Aurora Pimentel's arguments for analyzing space, we examine these changes in the billboards to directly relate them to specific moments in the film. In this way, we explore how these modifications translate into symbols that offer a more detailed understanding of the protagonists' emotional transformation.

Keywords: Narrative space. contemporary film. Screenwriting.

Introducción

Una chica muere a las afueras del pequeño poblado de Ebbing, en Missouri. Su muerte está marcada por la saña enfermiza que caracteriza a los feminicidios. Otro rasgo la acompaña: el caso ha quedado impune y, un año después de su ocurrencia, no se tiene siquiera algún sospechoso. Esta circunstancia, dolorosamente contigua a la realidad mexicana, es el pretexto para desencadenar la trama de *Three billboards outside Ebbing, Missouri*, drama de Martin McDonagh que vio la luz en 2017 y fue nominado al Óscar para Mejor Película en 2018. La historia sigue la búsqueda incansable de Mildred Hayes —interpretada por Frances McDormand— por conseguir justicia; una búsqueda que involucra a todo el departamento

de policía de Ebbing, y que la llevará a confrontar a su comunidad, a su familia y a los propios fantasmas que poblaron la relación con su hija, transformando todo su entorno a partir de tres anuncios espectaculares que dan forma al paisaje externo e interno de la película.

En este artículo nos dedicaremos a analizar estos anuncios. Particularmente, nos centraremos en la reproducción de las circunstancias que los circundan, en tanto a su función como espacio simbólico para representar el ciclo de violencia, acción y redención que padecen los personajes principales. El análisis contiene que los distintos estados que atraviesan los espectaculares fuera de Ebbing son una reproducción del arco dramático de los personajes, y de igual manera permiten resaltar determinados momentos de la estructura de la trama. La intención es develar, ¿de qué manera la representación de los espectaculares se conecta con la historia narrada?, y, de manera más concreta, ¿cómo afecta este lugar simbólico el desarrollo interior de los personajes?

Comenzaremos por establecer algunas definiciones. Concretamente, qué entendemos por lugar simbólico y cuál es la relevancia de su construcción para esta película concreta.

Espacio y lugar

John Truby (2007) define el mundo narrativo como “una red compleja y detallada donde cada elemento es significativo para el guion, y es, en cierto modo, una expresión física de la red de personajes y, en particular, del protagonista (p. 183)”. En su definición Truby le da una gran relevancia a establecer el espacio en tanto elemento que podrá cargarse de símbolos y significados a lo largo de la trama. Se toma el tiempo también de determinar un segundo concepto, la “arena”, es decir, la limitación concreta en la cual se lleva a cabo nuestra historia. Elegir una arena espacial nos ayudará a configurar la evolución de la historia: el paso del tiempo, las transformaciones físicas, las sensaciones de libertad o reclusión que ocurren en el interior de nuestros personajes. “Cuando creamos el mundo adecuado para nuestra historia, plantamos semillas en el corazón y la mente de los espectadores que crecen y que les conmueven profundamente (p. 184)”.

Todo texto narrativo ocurre en algún sitio. Desde las historias realistas y contemporáneas, hasta las más fantásticas reproducciones de universos ficticios, la determinación de un ambiente en el cual se desarrolle la historia es una de las primeras decisiones de un creador y, ciertamente, una de las más importantes. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel (2001), coincidimos en lo siguiente:

[...] el *espacio diegético* queda subordinado a la narración debido a su esencial función de marco. Otras funciones importantes nos hablan también de esta inevitable subordinación: la dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato. (p. 8)

En cualquier arte narrativa, el espacio se vuelve fundamental pues es el cerco en el cual se desenvolverán nuestros personajes.

Dentro de la determinación del espacio, gana relevancia un segundo concepto: el *lugar*. Lugar y espacio, si bien son aparentes sinónimos, se distinguen en la narrativa en tanto que presentan distintas funciones respecto al espectador. Por una parte, el espacio, de acuerdo con Yi-Fu Tuan (2001, p. 6), es un concepto más amplio y abstracto, lo cual permite un acercamiento a menor profundidad con el ambiente en el que se desarrollará la cinta. Un vistazo a la gran ciudad en una película de Woody Allen; la introducción de un bosque tenebroso en una película de horror; una amplia toma salpicada de estrellas en una fantasía espacial como *La guerra de las galaxias*, son apenas esbozos que nos permiten percibir dónde se lleva a cabo nuestra cinta, y qué podemos esperar de este ambiente en el que se desarrolla.

No obstante, si bien una visión tan amplia es suficiente para generar interés, difícilmente captará nuestra atención al grado de sentirnos involucrados en la historia. Para esto, es necesario generar una sensación de pertenencia o identificación en los espectadores. Es decir, es necesario familiarizarlos con el *lugar*. Dice Tuan (2001) que “lo que comienza como un espacio indiferenciado se convierte en un lugar conforme llegamos a conocerlo mejor y lo dotamos con algún valor (2001, p. 6)”; este valor, continúa Tuan, puede

ser biológico —la noción más básica del lugar, pues en éste obtenemos comida, apareamiento, descanso—, psicológico —pues relaciona el espacio con el lugar íntimo y conocido— o bien sentimental —en la medida en que se relaciona con nuestra experiencia simbólica— (p. 6).

El lugar es mucho más que un vistazo a un paisaje distante, es una compenetración en un mundo determinado que se vuelve cercano, casi tangible, para el espectador. “El ‘espacio’ es un fenómeno más abstracto que sólo puede convertirse en un ‘lugar’ cuando se ha experimentado lo suficiente para dotarlo con un significado personal. El espacio debe familiarizarse en alguna forma para convertirse en un lugar (p. 78)”, expresa David Melbye (2010), quien además advierte que la distinción entre espacio y lugar no es dicotómica, sino gradual en el sentido en que no hay una dimensión específica que delimite la distinción entre estos dos conceptos. Antes bien, son dependientes para su definición, pues a partir de la estabilidad del lugar tomamos conciencia de la apertura y la amenaza del espacio, así como la libertad del espacio nos habla de la seguridad que provee el lugar (Tuan, 2001, p. 6).

Partiendo de estos conceptos, comenzaremos nuestro análisis de *Three billboards in Ebbing Missouri* analizando el lugar específico en el cual se ubican los tres anuncios espectaculares, pues es éste el que constituye el paisaje sentimental al que volveremos continuamente durante el desarrollo de la película.

El paisaje sentimental: un camino para extraviados

Blake Snyder, en su manual para guionistas *¡Salva el gato!* (2005), establece que la imagen de apertura de una película es un evento que, sin estar necesariamente relacionado con la historia principal, es fundamental para comprender el dilema de la cinta y las condiciones iniciales del problema del protagonista. Es la primera impresión que tenemos de la película, y “establece el tono, la atmósfera y el estilo de la película, y frecuentemente introduce al protagonista y nos muestra una instantánea de su «antes» (p. 107)”. No es casualidad, pues, que la primera imagen que tenemos en *Three billboards...* introduzca los anuncios.

Esta primera escena (Ver Fogura 1) nos muestra varias tomas de los mismos espectaculares. Están en pedazos, colocados en un campo baldío lleno de neblina. No obstante, nos muestran lo suficiente para entender que se trata de estructuras viejas, en donde se había anunciado algo relacionado con infantes —hay una toma en la que se enfoca una caricatura sonriente de un bebé castaño, de ojos azules, también roto (McDonagh, 2017). Nuestro primer acercamiento evoca dos símbolos importantes: uno, la neblina que cubre el campo desolado, y que funciona como mención simbólica de la bruma sobre el caso de Angela pues, como he dicho antes, no ha sido resuelto, no se tiene a un solo sospechoso y, lo que es peor, las pruebas obtenidas del lugar del crimen —entre las que sobresale el semen— no han arrojado ninguna coincidencia al compararse con todas las bases de datos del país.

Figura 1. Escena de apertura.



Fuente: (McDonagh, 2017)

Segundo, McDonagh abre su película con este paisaje y no con la ciudad, porque la intención no es presentar el mundo civilizado, sino el espacio salvaje en el cual se cometieron los crímenes. Dice Melbye (2010): “más allá del género *western*, la naturaleza y los parajes desolados se mostraron efectivos para una alegoría más compleja de la crisis espiritual en el

contexto pesimista de 1960 y 1970 (p. 78)”, si bien el comentario está dirigido a dos décadas específicas, me parece pertinente para la crisis espiritual reciente. El contraste civilización-naturaleza tendrá un conflicto constante en la película, pues el acto más barbárico —golpear, quemar viva y posteriormente violar a Angela— ocurrirá a las afueras del espacio *humano*.

La revelación del valor simbólico de estos anuncios se aprecia hacia el minuto cuatro de la película. Mildred llega al despacho publicitario del joven Red Welby y le solicita la renta de los tres espectaculares, que se ubican en una de las carreteras que circuyen el pueblo. No es un camino principal, tampoco es uno que recorran muchos paseantes (de hecho, a lo largo de la cinta, son apenas unos cuantos autos los que vemos por ahí). Por ello, es comprensible la sorpresa de Welby cuando Mildred pide rentarlos durante todo un año:

RED

The year? You wanna pay for three billboards on a road no-one goes down 2 Which fades in favour of the doll Talky Crissy again: unless they got lost or they're retards, for a year? (McDonagh, 2017, 0:04:17)

[¿Un año? ¿Quieres pagar por tres anuncios en un camino por el que nadie pasa a menos que se haya perdido o sea estúpido, por un año?]

Este primer diálogo entre Welby y Mildred está cargado de significados, pues no sólo aquel camino perdido representa la propia lucha de Mildred: una búsqueda desesperanzada por la justicia, digna de alguien que se encuentra perdido —Mildred lo está— o que es estúpido — otra posibilidad de traducción sería “necio”, adjetivo con el que muchos calificarán su lucha. En este momento, también, se nos sugiere un símbolo que ganará relevancia conforme la historia se siga presentando: los únicos que rentaron el anuncio antes de Mildred fueron Huggies, famosa empresa de pañales cuyo anuncio —hemos dicho— sigue mostrando a un bebé fragmentado en uno de los espectaculares. Este bebé castaño es terrible palimpsesto para el sentimiento de pérdida de Mildred, que perdió a Angela en un espacio no muy lejano al lugar donde se ubican estos tres anuncios.

El tema de la violencia contra la mujer ha sido central en otros análisis de la cinta (Crittenden, 2019; Manzella, 2018). Violencia que aparece de lleno y nos golpea con furia en

la segunda aparición de los anuncios, (Ver Figura 2) coincidente con el primer punto de quiebre. El oficial Dixon llega, durante la noche, al sitio en donde dos trabajadores están colocando los letreros que Mildred mandó configurar durante quién sabe cuánto tiempo. Se trata de tres anuncios con no más que unas cuantas palabras en tinta negra sobre un fondo rojo.

Figura 2. Vistazo a los letreros.



Fuente: (McDonagh, 2017)

RAPED WHILE DYING.
 AND STILL NO ARRESTS?
 “HOW COME, CHIEF WILLOUGHBY?
 [VIOLADA MIENTRAS MORÍA.
 ¿Y TODAVÍA NO HAY ARRESTOS?
 ¿CÓMO ES POSIBLE, JEFE WILLOUGHBY?]

En este momento de la trama, los anuncios son una declaración de guerra contra el mundo: la lucha de Mildred es contra el asesino de su hija, contra la estación de policía que no ha sido capaz de dar resultados y, finalmente, contra su familia que preferiría sepultar aquel evento para poder librarse del dolor de los recuerdos. Estas cualidades del personaje nos

compenetran con ella, y nos permiten sentir empatía por su dolor y su tenacidad ciega; expresa Crittenden (2019):

[...] su impulsividad y desprecio por los demás la llevan a infligirse sufrimiento a sí misma. Irónicamente, su obsesión por presionar a la policía para encontrar al asesino de Angela obstaculiza su capacidad para criar a Robbie, un adolescente tranquilo y sensible que no sólo está de duelo, sino que también atraviesa las vicisitudes de la adolescencia. (p. 26)

El color rojo no es gratuito: es compañero ideal para la sangre derramada por la hija de Mildred. Esta sangre es representante de la retribución buscada, pero también un símbolo que une a todos los personajes en una misma tragedia, pues todos —policías, familiares, e incluso vecinos de Mildred— padecen la muerte de Angela.

De acuerdo con Manzella (2018):

Este mundo de fuego destruye rápidamente objetos y cuerpos. Un frasco de sangre se eleva a tos con sangre, a los cuerpos ensangrentados y llenos de cicatrices que ensucian esta película. En lugar de un simple ojo por ojo, en el mundo de McDonagh vemos cómo la violencia se convierte en carne por carne y sangre por sangre. (s.n.)

Además de la sangre, llama la atención que el segundo encuentro con estos letreros ocurra de noche. A la niebla que enturbiaba nuestra vista de ellos, se suma ahora la oscuridad. Esta oscuridad no sólo es física, sino también emocional, tal y como deja patente el diálogo entre Dixon y Jerome: cuando Dixon le pregunta qué están anunciando esos tres espectaculares, la respuesta dubitativa de Jerome es tenebrosa: “¿Algo oscuro? (McDonagh, 2017, 0:07:27)” dice, pues si bien no ha identificado aún la historia de los letreros, sabe que detrás de ellos se encuentra un acto de muerte.

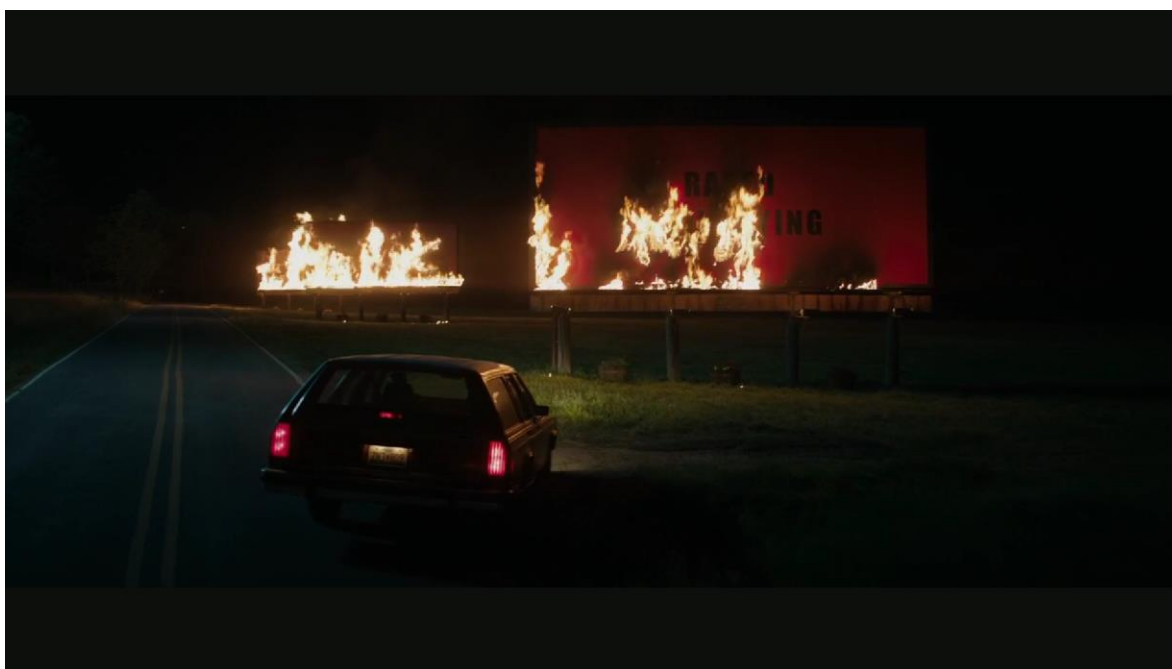
La crisis que inicia Mildred en este primer encuentro —la cual, por cierto, coincide con la aparición del principal antagonista, que es Dixon—, no hará más que concentrarse en cada uno de los enfrentamientos que tenga con la policía. Los reclamos del jefe Willoughby,

quien está enfermo de cáncer, en fase terminal, así como las constantes acusaciones contra Dixon, de quien se dice que torturó impunemente a un afroamericano en el interior de la estación de policía, son subtramas que se intensifican a medida que los anuncios sobre la muerte de Angela se vuelven acusaciones públicas, cada vez más difundidas, de la ineficiencia y la brutalidad policial.

La respuesta de ambos antagonistas es diametralmente opuesta. Mientras que Willoughby empatiza con la causa de Mildred, Jason Dixon muestra una oposición inmediata, impulsada por su lealtad al jefe Willoughby, así como por un retorcido ideal de la justicia. Willoughby, al saberse vencido por el cáncer, decide suicidarse en sus caballerizas, no sin antes dejar el suficiente dinero para pagar, durante todo un mes, la exposición de los anuncios de Mildred. Dixon, por su parte, estará tan conmocionado por la muerte de su jefe que descargará toda la rabia y el rencor sobre los que considera culpables de su muerte: los anuncios de Mildred, y Red Welby.

En la tercera aparición de los anuncios nos encontramos también de noche. Mildred y Robbie regresan a casa mientras conversan acerca de cómo Dixon arrojó a Welby por la ventana —una de las escenas más duras e intensas de la película—. Apenas terminan esta conversación, madre e hijo se dan cuenta de que los anuncios de Mildred están incendiándose (McDonagh, 2017, 1:11:16). Para ella, aquel fuego es reminiscencia del que cubrió el cuerpo de su hija el día de su muerte, una manifestación simbólica de la violencia que no ha podido superar (Ver Figura 3).

Figura 3. Los letreros arden.



Fuente: (McDonagh, 2017)

De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1958), el fuego es “mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración (p. 40)”. Por otro lado, enuncia, el fuego tiene una connotación negativa como destructor de las cosas: “Paracelso establecía la igualdad del fuego y de la vida; ambos, para alimentarse, necesitan consumir vidas ajenas (p. 41)”. Esta cualidad ha quedado manifestada en el cuerpo de Angela, que ha sido despojado de su identidad al ser quemado. No obstante, como apunta Chevalier (1986), el fuego no sólo tiene una función negativa, sino que es también elemento purificador, iniciador de nueva vida: “Los innumerables ritos de purificación por el fuego, generalmente ritos de pasaje, son característicos de culturas agrarias. Simbolizan, en efecto, los incendios de los campos que se embellecen luego con un manto verde de naturaleza viva (p. 512)”.

El fuego que consume los anuncios de Mildred Hayes será un fuego distinto al que consume la comisaría, iniciado por ella como venganza por sus anuncios destruidos. El acto

vandálico de aquella madre dolorosa toma desprevenido a Dixon, quien se encuentra leyendo la carta que el jefe Willoughby le ha dejado en su escritorio. En esta carta se encuentra una encomienda de salvación para Dixon, quien ha sido expulsado de la policía luego de su ataque a Welby: “Creo que tienes las cualidades para ser un buen policía, Jason, ¿y sabes por qué? Porque, en el fondo, eres un hombre decente (McDonagh, 2017, 1:18:00)”, escribe Willoughby mientras, en el exterior, Mildred telefona una y otra vez para asegurarse de que no hay nadie en la comisaría que atacará con bombas molotov. Dixon lee aquella carta y comprende su propia rabia, su necesidad de intimar con una comunidad que lo rechaza por los errores del pasado: “Pero mientras te aferres a tanto odio, no creo que te conviertas en lo que sé que quieres ser. Un detective (McDonagh, 2017, 1:18:34)”. Jason Dixon termina de leer esta carta conforme el fuego de Mildred rodea el frente de la estación de policía. Las flamas lo atrapan y lo obligan a salir volando por la ventana y, por supuesto, aquel contacto no lo dejará escapar ileso.

Al enfrentarse con el fuego, Jason Dixon se somete a un proceso de transformación. Antes de arrojarle por la ventana, es el hombre lleno de rabia y odio que todos hemos presenciado en la primera parte de la película. No obstante, el fuego que lastima su carne y su rostro lo purifica y le abrirá la posibilidad de convertirse en el detective que, acaso por un momento, le dio esperanza a Mildred Hayes de que encontraría al asesino de su hija. Como Dixon, Mildred se entrega también al fuego que consume los anuncios. Ignorando la advertencia de su hijo, se abalanza sobre ellos armada con el extintor del auto y procede a intentar apagarlos. Es un acto inútil, enloquecido, que sin embargo resume con precisión el drama que el personaje vive internamente. En aquel intento por apagar el fuego está el corazón de su lucha: acabar con el sufrimiento y el dolor y la muerte que un humano le provoca a otro.

Éste es uno de los argumentos morales que se proponen en la película, lo observamos en Willoughby, que paga de su propio dinero los anuncios que lo difaman (McDonagh, 2017, 1:08:34); lo vemos también en Welby, que le da de beber jugo a un malherido Dixon en su encuentro como pacientes en el hospital (McDonagh, 2017, 1:25:10); y lo vemos en el propio

Dixon, que durante el incendio de la comisaría —provocado en venganza por los anuncios— arriesga su propia vida para salvar el expediente de Angela Hayes, pues ha comprendido que en estos papeles se encierra su única posibilidad de redención (McDonagh, 2017, 1:20:20).

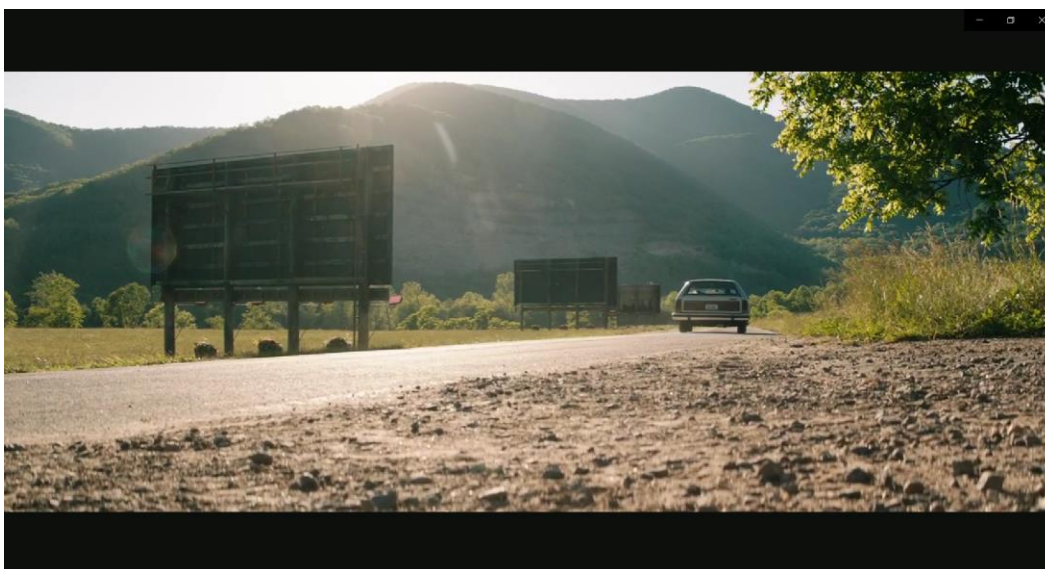
Establecida esta transformación, el director nos enfrenta todavía a un último encuentro con los anuncios del crimen de Angela Hayes. Éste ocurrirá cuando ya el conflicto interno de los personajes esté resuelto, y la película se acerque a su fin. Yi-Fu Tuan (2013) expresa que todas las culturas enuncian su propio grupo de valores polarizados (luz-oscuridad, caos-orden, etcétera) y que éstos

[...] afectan nuestros sentimientos y juicios hacia los objetos y las personas en sus encuentros ordinarios con la vida, pero también [...] en el proceso de imaginar y experimentar los ambientes grandes y retadores, tales como el planeta Tierra con sus divisiones naturales de montaña, océano, bosque tropical, desierto y planicies heladas, así como su contraparte humana en contraste, la ciudad. (pp. 8-9)

Esta idea de la polarización está presente también en los manuales de creación de guion que hemos visto anteriormente (Truby, Snyder), pues el cambio de polaridad favorece la empatía con los personajes y la credibilidad de sus transformaciones a lo largo de la historia, que emulan la transformación propia del ser humano al enfrentarse a una situación límite.

En *Three billboards...* la polaridad también se manifiesta en los anuncios, y es particularmente relevante cuando observamos la escena final, en la que Mildred y Dixon suben al auto para buscar y *ajusticiar* al “Chico de cabello de cultivo” —personaje interpretado por Brendan Sexton III que proclama haber asesinado a Angela—, quien a todas luces parece ser un sujeto peligroso. Cuando emprenden el viaje, recorren la carretera donde están los tres espectaculares (Ver Figura 4): iluminados por los rayos del sol, parecen grandes bovinos que pacen la paciencia de la vida del campo. En este caso, no podemos ver lo que dicen estos anuncios, como si aquel dolor y aquella tragedia hubieran quedado finalmente atrás.

Figura 4. Nueva normalidad.



Fuente: (McDonagh, 2017)

“En el mundo humano, la luz es la iluminación intelectual o una revelación espiritual” expresa Tuan (2013, p. 11), y podemos entender esta última aparición de los espectaculares en un paisaje iluminado como claro contraste con la primera imagen (Ver Figura 1), en la cual la neblina cubría no sólo el paisaje sino también la historia que poco a poco nos sería revelada. El paisaje manifiesta la redención espiritual de Mildred y Dixon, que han profundizado en sus propios fantasmas y han emergido del dolor (físico, pero también emocional) para buscar la justicia por mano propia: van a cazar a un criminal, aunque no sea el asesino de Angela. No obstante, esta venganza ya no está plagada por la oscuridad y la muerte, sino por un deseo genuino de justicia que los lleva a rechazar la violencia sin sentido. Vemos en la cinta (McDonagh, 2017, 1:49:14):

She smiles. They drive on in silence.

MILDRED

Dixon?

DIXON

Yep?

MILDRED

You sure about this?

DIXON

About killing this guy? (pause) Not really. You?

MILDRED (pause)

Not really. They continue on.

MILDRED (CONT'D)

I guess we can decide along the way.

DIXON nods. She smiles. They drive on.¹

(McDonagh, 2017, 1:49:49)

No el perdón, sino el descanso necesario ha llegado para ellos. En este sencillo acto, la Mildred que había detenido su vida para embarcarse en una guerra contra todos y contra nadie, deja ver que ha llegado al final del camino y, frente a ella, se abre una nueva ruta, en donde el perdón ya es una posibilidad. En el caso de Dixon, su rostro desfigurado por el fuego aparece también como recordatorio de su purificación. Juntos acuden a aquella cacería humana convencidos de que la muerte del criminal no es la verdad absoluta: hay ahora una oportunidad para la esperanza.

Conclusiones

Aunque se sustenta en la violencia cotidiana, *Three billboards outside Ebbing, Missouri* es una película sobre nuestra capacidad de cuidar de nuestro prójimo. El acto violento que consumió la vida de Angela Hayes revela poco a poco la empatía ante una realidad que nos arrebató lo máspreciado: nuestros hijos, nuestra salud, nuestra humanidad.

El proceso de redención de los personajes se refleja en cada una de las etapas del paisaje en donde se ubican los letreros. El arco dramático se revela por medio del

¹ [Ella sonríe. Conducen en silencio.] MILDRED ¿Dixon? DIXON ¿Sí? MILDRED ¿Estás Seguro de esto? DIXON ¿Sobre matar a este tipo? (pausa) La verdad no. ¿Tú? MILDRED (pausa) La verdad no. [Siguen manejando.] MILDRED (CONT) Supongo que Podemos decidirlo en el camino. [Dixon asiente. Ella sonríe. Continúan manejando.]

establecimiento de valores polarizados (ciudad-naturaleza, oscuridad-luz, niebla-claridad), que conforman el paisaje emocional de nuestra protagonista: no sólo la historia de su hija se va aclarando hacia el final de la cinta, sino que ella también alcanza una iluminación interna.

De igual forma, y respondiendo a nuestra segunda pregunta de investigación, el espacio simbólico que forman los anuncios se concreta en la serenidad iluminada que Mildred alcanza al final, y que celebramos todos los espectadores. No hay la misma densidad que apabulla a los personajes, sino que ésta ha sido purificada por el fuego, por el perdón y por el acompañamiento del expolicía Jason Dixon, antaño máximo rival de la justicia materna.

Three billboards concluye con un viaje de venganza que, no obstante, anuncia su propia contradicción. Y el mensaje que nos muestran aquellos tranquilos anuncios espectaculares es que la vida seguirá latiendo frente a nosotros mientras todavía haya gente con el valor de buscarla.

Referencias

- Chevalier, J. (1986). "Fuego", en *Diccionario de los símbolos* (pp. 511-515). Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. E. (1958). "Fuego", en *Diccionario de símbolos* (pp. 406-407). Madrid: Siruela.
- Crittenden, J. (2019). Rough Justice: Rage and redemption in *Three billboards outside Ebbing, missouri*. *Screen Education*, (93), 24–29.
- Manzella, A. G. H. (2018). Violence and Care in Three Billboards Outside Ebbing, Missouri. *Film Criticism*, 42(3), 16–19.
<https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.302>
- McDonagh, M. (Director). (2017). *Three billboards in Ebbing, Missouri* [Película]. Twentieth Century Fox.
- Melbye, D. (2010). "Spiritual Wasteland Films", en su libro *Landscape allegory in cinema. From Wilderness to Wasteland* (pp. 73-84). New York: Palgrave Macmillan.
- Pimentel, L. A. (2001). "Introducción", en su libro *El espacio en la ficción* (pp. 7-11). CDMX: Siglo XXI Editores.

- Snyder, B. (2005). *¡Salva el gato! El libro definitivo para la creación de un guion*. Barcelona: Alba editorial.
- Suozzo, M. (2019). A Conversation with Carter Burwell and Mark Suozzo. *Music and the Moving Image*, 12(1), 18-37. <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.12.1.0018>
- Truby, J. (2007). *Anatomía del guion. El arte de narrar en 22 pasos*. Barcelona: Alba editorial.
- Tuan, Y.F. (2001). *Space and Place. The perspective of experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Tuan, Y.F. (2013). "Polarized values", en su libro *Romantic geography. In search of the sublime landscape* (pp. 9-18). Wisconsin: The University of Wisconsin Press